

San Fedele Arte



Galleria San Fedele
Via Hoepli 3 a-b
20121 Milano

Premio Arti Visive San Fedele 2009/2010

14 ottobre – 14 novembre 2010

mostra a cura di

Andrea Dall'Asta S.I. e Angela Madesani,
Daniele Astrologo, Luca Barnabé, Ilaria Bignotti, Chiara Canali, Matteo Galbiati,
Chiara Gatti, Massimo Marchetti, Kevin McManus, Barbara Sorrentini, Michele Tavola,
Fabio Vittorini, Giuseppe Zito S.I.

opere giovani artisti

Francesco Arecco, Paolo Baraldi, Alessandra Caccia, Orsola Clerici, Matteo Cremonesi,
Michele D'Agostino, Ettore Frani, Asako Hishiki, Reuven Israel, Tamas Jovanovics,
Fumitaka Kudo, Nicola Magrin, Giovanni Mantovani, Stefano Marchetti,
Cristian Merisio, Maria Elisabetta Novello, Patrizia Novello, Francesca Pasquali,
Susanna Pozzoli, Alessandro Sanna, Michele Spanghero, Petar Stanovic

opere giovani filmmaker

Sara Apostoli, Enrico Maisto, Lien Nollet

testi in catalogo

Daniele Astrologo, Ilaria Bignotti, Chiara Canali, Giovanni Chiaramonte,
Daniela Cristofori, Andrea Dall'Asta S.I., Matteo Galbiati, Chiara Gatti, Gabriella Gilli,
Angela Madesani, Massimo Marchetti, Kevin McManus, Silvano Petrosino,
Barbara Sorrentini, Michele Tavola, Fabio Vittorini, Giuseppe Zito S.I.

giuria Premio Arti Visive San Fedele Giovani Artisti 2009/10

Daniela Annaro, Andrea Dall'Asta S.I., Paolo Lamberti, Angela Madesani, Ada Masoero,
Ruggero Montrasio, Pierluigi Nicolin, Giuseppina Panza di Biumo, Giovanni Pelloso,
Alessandro Rubini

e

Daniele Astrologo, Ilaria Bignotti, Chiara Canali, Matteo Galbiati, Chiara Gatti,
Massimo Marchetti, Kevin McManus e Michele Tavola

giuria Premio Arti Visive San Fedele Giovani Filmmaker 2009/10

Mari Alberione, Andrea Dall'Asta S.I., Luca Mosso, Renata Tardani,
Stefano Zara, Giuseppe Zito S.I., Dario Zonta

e

Luca Barnabé, Barbara Sorrentini, Fabio Vittorini

giuria Premio Rigamonti 2009/10

Giorgio Braghieri, Andrea Dall'Asta S.I., Gabriele Caccia Dominioni,
Manuela Gandini, Rosella Ghezzi, Alberto Pellegatta, Giacomo Poretti,
Emilio, Maria Teresa e Michele Rigamonti

conferenze di

Giovanni Chiaramonte, Kathryn Cook, Daniela Cristofori,
Gabriella Gilli, Silvano Petrosino, Simone Saibene,
Barbara Sorrentini.

coordinamento mostra e catalogo

M. Chiara Cardini

progetto grafico

Donatello Occhibianco

allestimento

Umberto Dirai

ringraziamenti

Cristina Chiavarino,
Dario Bolis e Alessandro Rubini,
Fabrizio Capasso

IL SEGRETO DELLO SGUARDO



fondazione
c a r i p l o

Il segreto dello sguardo

Andrea Dall'Asta S.I.

Direttore Galleria San Fedele

Di fronte al clamore e alla ricerca del sensazionale di tanta giovane arte contemporanea, sorprende che le opere selezionate per la VI edizione del Premio San Fedele giovani artisti abbiano invece un tono intimo e sommerso, delicato e interiore, lasciando emergere le inquietudini del mondo contemporaneo, ma anche cercando di proporre risposte precise. I giovani autori hanno affrontato il tema dello sguardo ponendo domande, interrogativi, cercando di riflettere sulle modalità con le quali gettiamo uno sguardo sulla realtà e lo illuminiamo con la nostra esperienza.

Gli artisti premiati sono stati **Ettore Frani**, primo classificato, **Maria Elisabetta Novello** e **Patrizia Novello**, rispettivamente seconda e terza classificate, **Susanna Pozzoli**, selezionata dai giovani curatori e **Alessandra Caccia**, vincitrice del Premio Rigamonti.

Su di un trittico di tre pannelli bianchi, dal titolo, "Quasi nulla", imitanti la superficie di una tela con tutte le sue rugosità e imperfezioni, **Ettore Frani** dipinge tre fili bianchi di nylon che proiettano la loro ombra sulla superficie. È una pittura fatta di silenzi e di sospensioni, ottenuta attraverso una stratificazione di velature. Un "quasi nulla". Una domanda emerge immediatamente. Si tratta di elementi reali o riprodotti? È un inganno ottico? È il frutto illusionistico di una capacità mimetica dell'artista? Qual è lo statuto del reale, la differenza tra realtà e artificio? Per **Maria Elisabetta Novello**, protagonista dell'opera è la cenere. Nella sua opera "Di-segni", la giovane autrice crea un pizzo antico, raffinato e leggero. Tuttavia è effimero, destinato a dissolversi e a svanire. Ciò che è prezioso al nostro sguardo è provvisorio, caduco e transeunte, sembra dirci l'autrice. È sufficiente un soffio di vento, un respiro, perché tutto si dilegui e si perda irrimediabilmente nel nulla. Si tratta forse della stessa metafora della vita, preziosa e allo stesso tempo fragile e precaria? La terza opera classificata "The time is drawing near to return" si presenta come una installazione a parete composta da 198 polaroid simulate, realizzate in acrilico. L'autrice, **Patrizia Novello**, riflette sulla qualità atmosferica della luce. È una meditazione su scorci di paesaggio presenti in pale d'altare. Da una rielaborazione ancora debitrice della figurazione si procede via via a una disgregazione dell'immagine, passando da sottili variazioni tonali che procedono dalla luce all'oscurità. Dallo sguardo che ha la durata di un "istante" si passa a uno sguardo prolungato, dilatato. L'opera dell'autrice si caratterizza come un elogio della contemplazione, di uno sguardo che medita sulle infinite variazioni della luce, in un passaggio impercettibile ma continuo dalla luminosità diurna all'ombra della sera. **Susanna Pozzoli**, con "I cassetti della memoria", realizza invece un lavoro sul tema del ricordo di una storia familiare che comincia con la costruzione di un salumificio, aperto nel 1874, poi ancora riaperto nel 1953 e in seguito chiuso definitivamente. Un mobile, un vecchio comò della nonna, è il luogo depositario del segreto di tanti sguardi che si sono succeduti nel tempo, filtrati attraverso quello dell'artista. I suoi cassetti sono come spazi del ricordo, in cui più generazioni si incontrano, disseminando tracce e presenze di epoche differenti. Dall'opera è come se si sprigionassero sentimenti di abbandono, di nostalgia e di dolcezza. Come se l'autrice volesse dare voce a immagini rievocate dallo sguardo dei suoi avi, in un percorso a ritroso nel tempo in cui l'autrice ritrova e riconosce la propria identità. **Alessandra Caccia**, con il video "Helen Keller", riprende la storia di Helen, nata cieca e sorda, divenuta scrittrice e famosa attivista

sociale. Quale sguardo ci può essere consegnato da chi non ha la possibilità di "vedere"? Lo sguardo non è solo in relazione alla vista, sembra dirci Alessandra attraverso la voce di Helen. Tutti gli altri sensi si aprono al mondo, si dischiudono a ciò che ci circonda, come l'olfatto e il tatto, consegnandoci la bellezza di quanto ci circonda, come in un passaggio di conoscenza per tappe, dell'io, dell'altro, del mondo. È questa un'opera toccante, intima, coraggiosa, abitata da una profonda forza interiore. Per quanto grandi siano le difficoltà che dobbiamo attraversare, siamo chiamati a superare ogni avversità, perché possiamo vivere una pienezza di vita. Occorre lottare, non avere paura dei limiti che sono in noi e fuori di noi.

Infine, i lavori degli autori selezionati. **Francesco Arecco**, con "Limosina" ci mostra uno sguardo inaspettato dell'elemosiniera: dal basso verso l'alto. Da sotto l'opera, infatti, si vede, sulla tavola superiore, l'apertura tipica dell'elemosiniera. La guardiamo come se dovessimo ricevere l'elemosina, quando invece siamo abituati a porci dal punto di vista di chi la offre. Sguardo inusuale! **Paolo Baraldi** con "Non si vede" riflette sulla domanda "Dove si trova Dio?". Qual è il nostro sguardo su Dio? Certo "Dio c'è", come era scritto negli anni Ottanta nei muri delle città. Tuttavia, se questo Dio è stato identificato troppo spesso dalla nostra società contemporanea con la droga e con i suoi più diversificati surrogati, il vero Dio non si presenta forse allora nella sua assenza? Se **Orsola Clerici** con "Buchi nella sabbia" riflette sui buchi che i granchi scavano nella sabbia per deporvi la loro generazione, creando "arabeschi" di vita – occorre osservare attentamente le cose per coglierne il significato – il giapponese **Kudo Fumitaka**, con "Nel trascorrere del tempo" immagina una splendida balena dell'immaginazione, che nuota in uno spazio senza tempo. Se **Nicola Magrin** mette in relazione scene di vita del mondo ebraico con le lettere dell'alfabeto, creando sottili assonanze e rimandi, **Giovanni Mantovani** in "La cognizione dello sguardo" presenta le fotografie di due lavagne mostrandoci la cancellazione di un visibile di cui resta sempre, tuttavia, qualche debole traccia, frammento. Questi oggetti diventano depositari di uno sguardo che si affaccia sulla storia. **Francesca Pasquali** in "Il fallimento di Pippo", presenta una superficie di materiale inorganico avente la caratteristica di simulare e suggerire l'organicità e la vitalità dell'esistenza. **Alessandro Sanna**, attraverso dodici acquarelli, presenta uno "Sguardo Primordiale", fatto di delicate immagini che sembrano uscire dallo sguardo incantato di un bambino. Se **Matteo Cremonesi** presenta uno sguardo visionario che si apre sul "Teatro metafisico" come sottolinea il titolo della sua opera, la giapponese **Asako Hishiki** in "Lo Specchio", attraverso xilografie su tessuto, interpreta la scena di un lago sul quale si riflettono delicatamente le forme degli alberi. Il lago, come uno specchio, guarda, osserva, contempla. È come il fondo della nostra coscienza, in cui si depositano silenziosamente le immagini della vita. Se **Michele d'Agostino** propone in "Con la vespa" lo sguardo di un oggetto colto nelle sue *ferree* "linee di forza", in "Sub-Level", **Christian Merisio**, in collaborazione con Riccardo Modolin, presentano un misterioso confessionale interpretato come scrigno dei "segreti", senza alcun tipo di accesso al suo interno, presentandoci lo sguardo inquieto di un luogo chiuso su se stesso, anche se dal suo interno fuoriesce un misterioso suono intermittente. Anche **Michele Spanghero**, in "Eye ear/i hear", riflette sul rapporto suono/visione, proponendo due occhi che non "vedono", ma che producono suono. Se l'autore croato **Petar Stanovic** nella sua opera "Truth" (verità) costru-

isce la parola come un'installazione al rovescio, come per esprimere la difficoltà per l'uomo di oggi di avere uno sguardo unilaterale sulle cose, l'artista ungherese **Tamas Jovanovics** nell'installazione "Il Segreto dello Sguardo oppure Il giovane di Giulio Paolini che distoglie lo sguardo da Lorenzo Lotto" intende liberare l'opera del ritratto di Lorenzo Lotto dal suo "sguardo congelato", come la celebre opera di Giulio Paolini aveva consegnato. Se **Stefano Marchetti** in "Censura" racconta una storia d'amore fatta di cartoline "censurate" - quante volte il nostro sguardo censura gesti, parole e immagini - l'autore israeliano, **Reuven Israel** nell'installazione "Don't think twice it's alright" getta uno sguardo ludico sul mondo, in modo da interrogare lo spettatore sul significato della visione.

Preziosi, delicati, in fondo effimeri. Così i tre lavori che hanno vinto i tre primi premi dell'edizione 2010 del Premio San Fedele. Profondamente diversi tra loro, ma legati da un sentire comune. Come se si trattasse della risposta al clamore dal quale l'arte è attraversata: l'audience, la provocazione a tutti i costi, l'interesse della cronaca. Mi pare, guardandole, di avvertire il suono raro del silenzio. Su questa linea operano anche le due vincitrici dei premi speciali della giuria giovani Susanna Pozzoli e del Premio Paolo Rigamonti, Alessandra Caccia.

Sono interventi minimi quelli operati da Ettore Frani, vincitore del premio. È la tensione allo sguardo che non offre risposta, ma pone quesiti ulteriori, nel tentativo di impossessarsi di qualcosa. Trovo coraggioso che un giovane artista si presenti a un premio con un'opera come questa, che è il contrario della spettacolarità richiesta nella maggior parte dei contesti.

Recentemente mi è capitato più volte di vedere all'interno di diversi contesti espositivi il lavoro di Maria Elisabetta Novello (II classificata). Il suo è un operare immediatamente riconoscibile, in cui la protagonista è la cenere. Cenere che è l'essenza dell'accadere. Maria Elisabetta realizza opere a muro, ma anche performance, durante le quali realizza il suo lavoro a pavimento. Un lavoro effimero, teso alla scomparsa, in grado di comunicarci il senso del tempo.

Patrizia Novello (III classificata), alla cui ricerca guardo da anni con attenzione, ha portato qui un lavoro la cui realizzazione è stata complessa, composta da centonovantotto piccole opere dipinte ad acrilico, che simulano altrettante polaroid. È il procedimento contrario a quello della fotografia. Titolo del lavoro è "The time is drawing near to return" e parte dallo studio della luce nella pittura di Hans Memling. Il soggetto sono gli scorci di paesaggio presenti nelle pale d'altare ai quali Novello guarda con l'occhio di un artista che vive nel nostro tempo. Anche la fase allestitiva riprende le composizioni delle pale d'altare fiamminghe. Spiega Novello: «La scelta della polaroid è determinata dalla sua portata simbolica nell'ambito della contemporaneità, ma anche dal fatto che mi offre il terreno per contrapporre la dimensione temporale dell'istantaneo (lo sviluppo immediato della foto) al tempo dilatato, al limite immobile, che nella mia ricerca pittorica colloco al suo interno; in generale il riferimento alla fotografia, alla specificità dell'inquadratura, esemplifica il procedimento analitico; nella stessa misura la forma della polaroid connotata dal profilo bianco rimarca (incornicia) l'assolutezza della porzione dipinta e funziona come pausa di un discorso: nell'allestimento complessivo questo discorso si snoda nella sequenza delle polaroid e nell'allargarsi ritmico delle spaziature che le separano».

Alessandra Caccia ha realizzato un'opera video sulla storia di Helen Keller. Ha scelto per questo di servirsi di immagini in bianco e nero e di un sonoro essenziale. Helen Keller è la ragazza sorda e cieca che ha ispirato il film di Arthur Penn (1962) "Anna dei Miracoli", per il quale Anne Bancroft ha vinto il premio come migliore attrice protagonista. Quello di Caccia è un lavoro in cui il tema dello sguardo, in questo caso del non sguardo, è letto con sensibilità e raffinatezza.

Quello di Susanna Pozzoli è un lavoro sulla memoria. L'opera è costituita da un mobile, un vecchio comò della nonna, con dei cassetti aperti, che contengono immagini della famiglia. Una storia particolare che inizia

Il segreto dello sguardo

Angela Madesani

Storico e critico dell'arte

con un salumificio, aperto nel 1874 e quindi riaperto nel 1953 e poi chiuso definitivamente. È un luogo della memoria. Memoria personale di Susanna Pozzoli, che diviene memoria collettiva di storie del nostro paese: guerre, ricostruzioni, sogni e abbandoni. Storie che percorrono un luogo in cui lei, bambina, aveva giocato a nascondino. Lo sguardo si fonde con il ricordo mediato dai racconti altrui che diviene nostalgia anche per chi guarda.

Questa è l'ultima edizione del premio alla quale partecipo come curatrice insieme a p. Andrea Dall'Asta S.J.. Durante questi anni ho conosciuto molti giovani artisti o aspiranti tali, con alcuni ho continuato a lavorare, con altri no. È stata per me un'esperienza costruttiva e interessante, della quale farò tesoro nel mio operare futuro.

Si dice che la Gioconda di Leonardo abbia uno sguardo magico. È noto infatti che i suoi occhi possano fissare colui che la osserva seguendolo attraverso la stanza in qualunque punto egli tenti di nascondersi. Ma c'è dell'altro. Il mistero viene dalla vitalità che in essi si manifesta. Vasari, nelle sue celebri "Vite" diceva che gli occhi della Mona Lisa avevano «que' lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel vivo». Roba da «far tremare»! E aggiungeva che «chi intensissimamente la guardava» rischiava persino di vederle pulsare il cuore nelle vene del collo. Il mito è progredito nei secoli. Oggi c'è chi giura di averla vista sbattere le palpebre. Mentre altri sostengono che, rispondendo al suo sorriso, lei muti addirittura espressione, compiaciuta. Leggende. Anche se l'enigma permane. E il suo fascino ha nutrito decenni di letteratura arrivando a sedurre adesso un giovane giapponese che disegna con la maestria di un calligrafo e un senso della forma ereditato, non a caso, dal Rinascimento italiano.

Fumitaka Kudo, originario di Niigata nell'isola di Honshu, ma toscano d'adozione, ha pensato a lei, al suo sorriso magnetico e al suo sguardo penetrante, quando ha iniziato a schizzare, su grandi fogli di carta grezza tinta di caffè, il suo branco di cetacei fluttuanti, titani silenziosi che, in linea con l'antico concetto orientale di spazio come infinito, sembrano suggerire una forma dell'anima. L'anima delle cose, l'anima del mondo. Che per Fumitaka ha giusto la stazza di una balena, quella sua maestosa ma leggerissima presenza che proprio attraverso gli occhi rivela la propria profondità e, allo stesso tempo, suscita nello spettatore confuso il desiderio di raccontarsi a lei, di mettersi a nudo con ogni recondita paura e fragilità. La balena di Fumitaka, come la Gioconda, ha il potere insomma di scavare nel cuore di chi incrocia il suo sguardo... e di guardargli dentro. Ma solo un cuore puro potrà sostenere la prova. «Purezza e saggezza coesistono nei piccoli occhi del grande pesce» avverte infatti Fumitaka, celando una sorta di invito a essere sinceri. Perché?

Tracciato in punta di pennino, con una matassa di segni minuscoli, simili a ideogrammi, che s'addensano e si diradano fra le pieghe delle palpebre, della sua pelle liscia e morbida come il corallo bagnato, l'occhio del grande cetaceo è uno specchio dello spirito, una macchina della verità, un confessionale, una pietra veggente, un Palantir, capace di mettere in comunicazione l'uomo con la sua coscienza. Dote che – per la verità – Leonardo attribui meglio al San Giovanni Battista, l'immagine sibillina, indagatrice del suo animo inquieto, concepita per indurre lo spettatore a svelare i suoi moti più intimi, ma che con lo sguardo della Gioconda condivide il medesimo potere.

Niente paura, parliamo solo di dame, santi e balene. Nessuna medusa dallo sguardo pietrificante vi ridurrà in sale. La creatura magica di Fumitaka non aprirà la bocca per inghiottirvi e serbarvi nello stomaco fino alla prossima mareggiata. Guardatela negli occhi, nelle pupille "lustre" e "acquitrine" e non vedrete altro che il vostro volto riflesso. Sarà allora che la sentirete dare un colpo di coda, un fiotto di bollicine le scivolerà sotto la pancia, tenderete la mano per accarezzarla, ma lei sarà già nuotata via, nell'oceano dei vostri pensieri.

Non aver paura a guardare la balena negli occhi

Chiara Gatti
Critico d'arte

CONTROCAMPO

Massimo Marchetti

Critico d'arte

Cinque semplici lettere di cartone grezzo appoggiate al muro, come un'umile scenografia vista dal retro in cui sembra risuonare l'emblema di Hollywood. Petar Stanovic, da artista cresciuto alle porte dell'Europa orientale, alla confluenza di tradizioni differenti, si occupa da tempo degli slittamenti tra essenza e superficie nei prodotti della cultura, attraverso un linguaggio che affonda le radici nel concettualismo americano ma che arriva a toccare anche l'essenzialità mistica del Suprematismo russo. Queste ascendenze avanguardiste si manifestano non solo nella riduzione formale degli elementi in gioco e nella quotidianità dei materiali, ma anche nei risultati provocatori di certi suoi interventi. Sono lavori che dietro alla semplicità data dalla trasparenza di fattura, con un tono apparentemente ludico, producono un immediato addensamento di significato, come nel caso del profilo di una porta ottomana intagliato in una tavola di legno dorato che, sovrapposto al portale della Rocca Sforzesca di Imola, diviene la soglia-icona per uno scambio di culture tra Occidente e Oriente.

Nella rivisitazione dei linguaggi delle avanguardie, gli ultimi lavori di Stanovic riconsiderano un elemento cruciale come la parola per indagarne le ambiguità. La sua attualizzazione passa per un approccio più plastico, con risultati che allo sguardo paiono quasi architettonici e allo stesso tempo precari, ancora modificabili, come fossero maquette in attesa di esecuzione: tre sculture a forma di "E" che si declinano cromaticamente in modo da mostrarci "LIE", bugia; un'illeggibile insegna di cartone sostenuta a parete in cui, dopo un primo istante, distinguiamo le parole "Start" e "Finish" sovrapposte tra di loro e quindi indecidibili; e ora la verità vista da dietro, "Truth", con la conseguente difficoltà di leggerla per quello che è: possiamo solo vederne il risvolto interno, quello che si mostra alla nostra relativa posizione e che può procurare sorpresa se non delusione. L'installazione ci costringe a capovolgere mentalmente le lettere: la verità è un concetto che richiede sempre uno sforzo interpretativo, anche quando l'abbiamo davanti agli occhi.

Materiali della quotidianità lavorati così sinteticamente – cartone e legno – suggeriscono che ciascuno di noi potrebbe davvero costruirselo in casa con un po' di bricolage, questa "verità" (per di più in lingua, quasi debba adeguarsi a esigenze comunicative o addirittura di moda). La citazione della dimensione spettacolare suona sinistra e ci lancia in un spirale che sembra scaturire dalle trappole narrative di Philip Dick: lo spettacolo non è semplicemente il muro maestro della società, ma l'edificio stesso, e noi non possiamo comprenderlo che grazie a uno scarto improvviso, a un pezzo della Gran Macchina che perdendo mezzo giro ci dà l'illusione per un attimo di esserne fuori, sospesi nel vuoto. In questa immagine che ci inghiottisce nel proprio backstage c'è un effetto di oggettivazione, un malinconico senso di distacco dalle cose e dalla natura che ci appaiono ormai estranee.

È una visione dal laboratorio dove si è consumato un crimine che ha seppellito viva la realtà, quel crimine che, com'è noto, è stato "perfetto".

La diversità non si percepisce. Nonostante il credito dato alla facoltà visiva non è possibile cogliere le differenze tra un elemento e l'altro. In apparenza speculari, le sculture si presentano apposta in coppia e lo fanno secondo la formula del dittico che vuole l'opera unica binata perché composta da due elementi uguali ma distinti. Un gemellaggio curato da Reuven Israel in nome della sintesi che tutto racchiude ed informa per via binaria poiché la forma presenta se stessa e allo stesso tempo rappresenta. Il distacco dalla presenza pura a favore della rappresentazione dell'oggetto non si completa, non si giunge al riconoscimento tecnico, univoco, del rappresentato. Si resta a metà strada, sospesi tra la forza d'attrazione esercitata dalla forma plastica nella sua solida essenza e l'impulso semantico del lettore intento a dare un nome a quella cosa che pura forma in fondo non è. Tensioni insolubili che portano a un movimento pendolare senza arresto. Per uscire da questo andamento è necessario porsi di fronte alla scultura con una diversa prospettiva di idee. Il cambiamento trova effetto nello sguardo, ora vissuto come esercizio del pensiero in grado di riflettere sul senso ultimo delle cose. Un modo per andare oltre l'aspetto esteriore e cogliere nelle sottili divergenze di grandezza e di colore tra le due sculture una questione ben più profonda della capacità di percepire le analogie e le differenze. La mancata uguaglianza tra i due solidi, proprio perché minima e gratuita, fa sorgere il dubbio sull'autenticità della coppia o, detto altrimenti, porta a chiedersi quale sia l'elemento autentico rispetto alla copia. In effetti non si ravvisano difetti tali da far presumere la presenza di una imitazione. La stessa lavorazione si mantiene allo stesso livello, conferendo alle opere una qualità paritetica. Non c'è modo di distinguere il vero dal falso, l'originale dalla replica. Anche qui si resta al bivio, minati dal dubbio che alla lunga infonde un sentimento di inquietudine in grado di fare emergere una consapevolezza nuova: essere testimoni di un processo in corso innescato da questo tandem acefalo che esemplifica il processo in corso nella civiltà contemporanea sempre più incline a contraffare una realtà vissuta come autentica. La diversità non si percepisce, impossibile risalire all'originale. Meglio ricorrere a un sano disimpegno e lasciarsi andare ad atteggiamenti ludici quali quelli del bambino che si trastulla con le sfere di vetro del pendolo. Azione necessaria per comprendere le regole del gioco, per superare il timore reverenziale dell'opera d'arte che non va toccata. È senza dubbio un elemento di merito della scultura di Israel, felice di animarsi col semplice tocco della mano. Un bel gioco per adulti che riscoprono il piacere provato da bambini al momento di valicare la soglia proibita, di far funzionare con un gesto gli sconosciuti ingranaggi dell'opera. Gestì memorabili, ma dopo tutto insufficienti perché il tatto si ferma alla sintassi del movimento prevista dall'artista; sintassi oltretutto circoscritta a poche varianti che ripetendosi in modo ingenuo strappano un sorriso. È l'ingresso dell'ironia che si prende gioco dell'utente, rispettandolo in nome della poesia data dall'eleganza del movimento, dalla rotazione della sfera policroma. Lo stesso titolo - "Don't think twice, It's alright" - procede in questa direzione: "non ci ripensare, va tutto bene", è ironico perché afferma proprio il contrario. Urge ripensare all'evidenza della realtà proposta perché nonostante la dignità estetica della soluzione plastica, c'è qualcosa che non va. Basta porsi il problema, avvertirlo, per scongiurare il pericolo sotteso alla contraffazione di ogni giorno.

Va tutto bene

Daniele Astrologo

Critico d'arte

In un velo di polvere il segreto

Matteo Galbiati

Critico d'arte

Si cerca spesso, sbagliando, nelle opere dei giovani artisti un certo grado di innovazione o novità che le faccia percepire come ricerche frutto di individualità originali e indipendenti. Questa pretesa esasperata di *nuovo* diventa, nei fatti, avidità di sterile sensazionalismo che, talora in opere estremamente superficiali e banali, allontana dal valutare la giovane arte come esito di una sensibilità, e una poesia, che cerca di esprimere ed affermare il proprio sentire. Molti giovani artisti, mediocri o limitati, con furbizia si adeguano a questo sistema, presentando lavori che si fermano ad essere trovate, la cui esigua portata, però, si esaurisce presto. Ma i giovani artisti possono lavorare anche senza clamori e, scegliendo a volte modi tradizionali o ricorrendo a mezzi modesti e umili, lavorano con dedizione e concentrazione non curanti delle mode, richieste dettate da un sistema che, in alcun modo, cercano di assecondare. Maria Elisabetta Novello ha scelto da anni di utilizzare la cenere, semplice materiale di recupero, per dare espressione alla voce della sua intimità artistica, badando soprattutto di infondere un senso e un'anima a ciascuna delle sue realizzazioni ottenute da questa sostanza. In quest'occasione Novello presenta un centrino – replica ridotta di quelli che realizza a pavimento su scala ambientale – che viene tessuto proprio con la polvere grigia della cenere: se da un lato l'immagine evoca immediatamente i lavori femminili, legati a valori tradizionali e popolari, dall'altro evidenza, nell'individuale percezione, un'autonomia di senso che esula dall'immagine che presenta e si apre all'incontro con lo spirito dell'altro che osserva. Senza limitanti spiegazioni didascaliche, Novello insiste sulla delicata inconsistenza della cenere, sulla sua fragilità e sul richiamo a qualità iconografiche molto forti e suggestive che le offrono infiniti spunti per incidere proprio sullo sguardo dell'osservatore. Questa materia si offre come frutto di una trasformazione, di un cambiamento, di un passaggio di stato che – cruento, incidentale o, a volte, rituale – nel rispettoso silenzio che segue la sua visione accentua la suggestione che ne deriva. La timidezza delle sue immagini ci costringe istintivamente a preservarle e a proteggerle, a salvarle cullandole dentro ai nostri occhi e alla nostra memoria. Novello cerca così di stabilire un contatto con il sentimento, con la purezza dell'emozione provata. Questo è il bene che possiamo facilmente corrompere o, peggio, distruggere. Più che le sue raffigurazioni. La cenere di Maria Elisabetta Novello si raccoglie, prende una forma, si compone in nuove figure che fanno della fragilissima e precaria consistenza del materiale di cui sono costituite il loro stesso punto di forza. La volontà di conservare e tutelare, di proteggere, quello che potrebbe essere disperso con un minimo alito di vento, con un soffio, rivendica una presa di coscienza sugli aspetti profondi della percezione e del sentimento. In questo gesto protettivo e di cura rintracciamo storie che, nel sentire di chi osserva, possono ora farsi indelebili. L'emozione suscitata torna ad essere, nella sua sincerità senza interposizioni, la vera protagonista. Prima ancora degli infiniti significati che le si possono attribuire. Nel piccolo centrino, racchiuso in una teca di plexiglas, non c'è sensazionalismo. Nel suo velo di polvere si conserva la memoria del nostro delicato sentire. Una delicatezza che lascia spazio ancora all'importanza e alla validità del sentimento non della trovata. Per questo Novello emoziona con poco. In questa riduzione concisa del mezzo, rivela allo sguardo il suo segreto: quello di poter vivere e trasmettere la sincerità dell'individuale emozione. Quella che, dalla sua cenere, dentro di noi come una fenice può ancora rinascere.

C'è un momento, subito dopo il tramonto, in cui il buio non è ancora totale e il cielo assume una tonalità di blu scuro e profondo. Dura soltanto un attimo: è l'anticamera della notte e il passaggio da quell'intenso punto di blu cupo al nero è quasi impercettibile. Patrizia Novello ha dedicato la sua opera a questo preciso istante del giorno e il titolo, tradotto in italiano, suona più o meno come *il ritorno è più vicino*.

Perfettamente in linea con la sensibilità di Patrizia e con la poetica del suo lavoro, il dipinto è un delicato omaggio a quei momenti della giornata o, più in generale, della vita, che sfuggono a chi va di fretta e che si colgono solo prestando particolare attenzione. Non si tratta, però, dell'ennesima celebrazione romantica del tramonto e nemmeno della retorica che ammantava quei minuti ambigui che non sono né notte né giorno. Il sole, rosso come una palla infuocata, è già tramontato dietro la linea dell'orizzonte e il cielo non è più tinto di quel rosa acquerello che incanta innamorati e sognatori e che ha ispirato intere generazioni di poeti dai lirici greci fino ai giorni nostri. La Novello, al contrario, ha scelto di conferire dignità a un soggetto molto meno pittoresco, per lo più ignorato da artisti e letterati; come è sua abitudine, ha voluto conferire importanza a qualcosa che solitamente non trova spazio nell'immaginario collettivo ma che è patrimonio di chi è abituato a guardare quegli angoli del mondo e dell'esistenza sui quali non sono mai puntati i riflettori.

Se il momento raffigurato è estremamente circostanziato, il luogo è topograficamente indefinito: il panorama imprecisato che si staglia in lontananza consente all'occhio dello spettatore di percepire solo la linea ondulata che separa aria e terra e potrebbe trovarsi ovunque. Lo stile ricorda certe rarefatte vedute giapponesi del Settecento, fatte di pochi segni, nelle quali bastano una pennellata azzurra e una verde per dare la percezione del cielo e della campagna. Allo stesso modo il paesaggio diafano e impalpabile della Novello è quanto mai essenziale, costruito con tenui passaggi di luce che, trasformandosi in tenebra, dissolve i contorni.

È evidente che l'autrice ha dipinto un frammento di tempo e non di spazio, ha rappresentato un'emozione e non un luogo fisico: un'ulteriore conferma è data dal fatto che l'opera, che può essere definita "installazione variabile", è composta da centonovantotto piccoli elementi accostabili l'uno all'altro in sequenza differente, a seconda dello spazio in cui viene esposta. Ciò che importa non è tanto la forma della composizione, quanto la sua forza emotiva.

The time is drawing near to return

Michele Tavola

Critico d'arte

I cassettei della memoria

Ilaria Bignotti

Critico d'arte

Esistono parole che esprimono, forse anche meglio di un testo descrittivo ed articolato, il senso di un concetto o il significato di una cosa. Ciò vale a maggior ragione per le parole che formano il titolo di un'opera d'arte contemporanea.

È il caso dell'opera di Susanna Pozzoli, "I cassettei della memoria".

Voilà: il titolo basta da solo a de-scrivere il lavoro, enucleando da un lato l'oggetto – un vecchio comò con i cassettoni diversamente aperti che contengono, a prima vista, fotografie in bianco e nero i cui toni vagamente seppiati e le carte ingiallite tradiscono la loro "età".

Ma il titolo suggerisce anche il senso dell'opera, dove la specificazione "della memoria" ci rimanda ad un'immagine nota, ad una metafora universale: la memoria è come un insieme di cassettei nei quali stipiamo, organizziamo, affastelliamo, gettiamo, nascondiamo, proteggiamo, dimentichiamo, custodiamo, riveliamo i nostri ricordi. Ricordi di fatti vissuti in prima persona e ricordi di vicende che ci hanno sfiorato, appartenute a persone amate, a noi consegnate e trasmesse attraverso l'arte del racconto, i legami del sangue e le maglie della storia. Questo è il comò della mia nonna, precisa Susanna Pozzoli, dove ho raccolto la storia della mia famiglia, della mia memoria; ve la mostro, spiegandovi anche come l'ho organizzata e ricostruita, attraverso i racconti del padre e del nonno, attraverso le vicende di una fabbrica che più di mezzo secolo fa provò a rilanciare un'attività di tradizione familiare, avviata nel 1874; infine vi chiedo di relazionarvi con la mia storia, lasciandovi aprire – o chiudere – i cassettei, liberi di scegliere cosa guardare e cosa dimenticare, liberi di ricostruire, ciascuno a proprio modo e forse anche secondo la propria storia personale, volti e vicende del mio vissuto.

Cassetti come *mise en abîme* di una vita già esperita da tre generazioni, cassettei che si aprono l'uno sull'altro e, grazie all'aria che vi circola, intrecciano profumi e voci, gesti e sapori di tempi diversi, lontani e vicini; cassettei come metafore di un luogo, la vecchia fabbrica, che l'artista ricorda "sempre vuoto, in disuso per anni poi definitivamente abbandonato", dove tuttavia, ancor oggi, "la nostalgia di mio padre, che mi ha raccontato nei dettagli quello che ha vissuto nei suoi giorni d'infanzia tra le pareti rosa di questa ditta, si mescola alla mia e a quella di mio nonno". Nostalgia: un'altra parola densa di riferimenti, la cui etimologia esprime "il desiderio dolente del ritorno".

Se "il segreto dello sguardo risiede nell'identità del ricordo, è intrinseco alla natura stessa di questo affascinante processo cognitivo", chiarisce Pozzoli. Così, l'apparente ordine con il quale l'artista organizza i cassettei del "suo" comò, esasperato dalla "mappa" che ancor meglio ci chiarisce come siano stati archiviati i ricordi, salta e svanisce nell'istante stesso in cui noi, osservatori esterni, poniamo il nostro sguardo sull'opera e interagiamo con essa. Ecco allora che quelle immagini, quelle fotografie, diventano nostre, ecco che i nostri cassettei di aprono e le carte si mescolano.

Siamo scoperti.

Ora tocca a noi raccontarci.

L'artista apre un cassetto un poco di più degli altri.

Invitandoci a custodire, con amore, lì dentro, il nostro vissuto e la nostra identità.

*Il cieco custodisce lo sguardo, come
il muto la parola - l'uno e l'altro,
depositari dell'invisibile, dell'indicibile;
...custodi infermi del Nulla.*

E. Jabès

Rinnovamento simbolico di Ettore Frani

Chiara Canali

Critico d'arte

"Quasi nulla", il trittico di Ettore Frani vincitore del Premio San Fedele 2010, è opera emblematica sia in senso assoluto sia in riferimento al tema circoscritto in questa edizione: "Il segreto dello sguardo". Sulla triade verticale di tre pannelli bianchi, ciascuno trattato come uno schermo vuoto che imita lo spessore di una tela con le sue imperfezioni, con le sue macchie in superficie e le sue tracce casuali, riprodotte o realizzate per contatto, sono appoggiati tre fili bianchi di nylon che proiettano la loro ombra. Oggetti reali o simulati? Artificio di una installazione ben architettata oppure inganno ottico di una pittura mimetica che è trappola per lo sguardo? La risposta a questo interrogativo risiede nel titolo stesso dell'opera, allusivo a una ricerca che si impone in punta di piedi, a un turbamento che si innalza a poco a poco, a un desiderio dello sguardo che anela una risposta.

*Non oso pronunciare con fermezza nessuna risposta.
l'opera è domanda che vuole restare tale.
Pretende il mio silenzio. Attesa. Riguardo.
Mistero ed alchimia che si sottrae al senso definito e pieno.
(dalle parole di Ettore Frani)*

"Quasi nulla" è la prosecuzione e la proiezione su tela di qualcosa che si trova "extra cornice" nel mondo reale. Dal conflitto tra ombra e luce sembra emergere, come per miracolo, un segno che è sdoppiamento tra il riflesso speculare e l'ombra dell'impronta fissata sul muro. E dalla stessa radice semantica del termine *phantasmata* hanno origine, secondo Platone, sia i riflessi che le ombre.

Ma queste forme bianche che affiorano dal pannello (o tela) non sono in fin dei conti né riflesso speculare, né ombra. Non sono la proiezione del volume, ma sono al tempo stesso il loro modello e il loro nulla. L'operazione di Ettore Frani non ha niente a che spartire con la mimesi, è un rinnovamento simbolico, come afferma Victor I. Stoichita in *Breve storia dell'ombra*, perché "il reale non vi si rispecchia, ma vi arretra in se stesso, lasciando emergere come unica caratteristica la riduzione continua"¹: i fili che si ripetono formano l'oggetto, l'oggetto forma il proprio doppio d'ombra, la pittura raddoppia il tutto aprendo così la serie infinita di tutte le riproduzioni possibili.

Forte è il richiamo alle "sculture d'ombra" di Claudio Parmiggiani, nella serie delle *Delocazioni*, immagini "in

¹ Victor I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, Il Saggiatore, Milano 2008.

negativo" che l'artista realizza su muro spostando gli oggetti dopo essere intervenuto con fumo che provoca fuliggine, cenere e polvere di combustione. Il risultato è la traccia, il bianco su nero, di qualcosa che non c'è più, una presenza quasi immateriale che rivela un'assenza. Dell'oggetto reale rimane solo la sagoma, impressa sul quadro, un'immagine bidimensionale ma che anela alla perduta tridimensionalità. L'ombra diventa parte integrante e ineluttabile dell'immagine stessa.

L'invisibile diventa allora origine dell'atto creativo che anziché svelare il reale s'immerge nell'abisso del non visibile, da cui trae ispirazione. "Nel pulviscolo di percezioni, immagini, suoni e ricordi, la mente non fissa chiare visioni unitarie, ma brancola nel buio come fanno i ciechi. E anche gli artisti quando disegnano guidati da una forza misteriosa"². Come nella «disseminazione» di Jacques Derrida, per poter vedere, c'è bisogno di un "occhio cieco" che, secondo la lezione derridiana, guarda oltre e dentro, un occhio il cui compito principale è quello di penetrare e attraversare.

"Forse basta, a volte, prevedere o desiderare per poter guardare altrimenti" afferma Ettore Frani. "Questo trae origine dal nostro sguardo, ed il segreto di questa epifania è il nostro segreto. Siamo un nulla che osserva un nulla. Ma da qui tutto può sorgere".

2 Jacques Derrida, *Memorie di cieco*, Abscondita, Milano 2003.

«Che gioia era per me affondare il viso accaldato nel fresco delle foglie e dell'erba. Che gioia perdermi in quel giardino di fiori, vagare allegramente da un punto all'altro, fino a quando, giunta a un tratto in una splendida vigna, la riconoscevo dalle sue foglie e dai suoi boccioli».

Così Helen Keller (1880–1968), nel suo “Storia della mia vita”, racconta il suo rapporto con la natura nella casa d'infanzia in Alabama, allorché, sorda e cieca dall'età di 19 mesi, si avviava a scoprire il mondo. La vista e l'udito, nel nostro pensare occidentale, sono i sensi più legati all'intelletto, quelli che consentono una presa di coscienza “astratta” e indiretta del reale. Non a caso gli unici – fino ad oggi – che consentano una registrabilità e una riproducibilità meccanica o digitale, ossia una fruizione *in absentia*, puramente linguistica, del mondo. Il linguaggio stesso, del resto, si basa su questi due sensi, nella sua forma grafica e fonica, e la stessa nozione di “segno”, nella dottrina saussuriana, è definita come combinazione di un concetto e di un'«immagine acustica». Per Helen Keller la conoscenza del reale avvenne dunque senza i due sensi portatori di linguaggio, di astrazione. E il senso profondo della sua autobiografia sta proprio nel ribaltare in positivo le conseguenze intellettuali del terribile handicap, quasi che grazie ad esso si fosse resa necessaria una conoscenza “vera”, in presenza diretta, del mondo, fatta attraverso un contatto fisico immediato e simbiotico con esso. Alessandra Caccia riprende la storia di Helen, sorda e cieca, per riflettere sul tema dello “sguardo”. Perché lo sguardo non è vincolato alla *vista*, o almeno alla concezione occidentale di essa; è anzi l'uscita del *vedere* dall'orizzonte della conoscenza astratta e concettuale, per entrare a far parte delle cose. “Guardare” è un vedere nel quale l'oggetto e il riguardante entrano in un rapporto di reciproca intimità. La riflessione condotta da Alessandra Caccia sul corpo e sulla sofferenza genera un insegnamento prezioso: quando il corpo incontra ostacoli nel suo ruolo astrattamente percettivo, di veicolo della conoscenza del mondo, è la fisicità stessa a sopprimere. La conoscenza stessa si fa *tattile*, e la materia del vivere diventa importante quanto la forma, se non di più. I sensi abdicano dalla loro trasparenza nei confronti dell'*altro*, e diventano *opachi*, reclamano cioè l'esperienza della propria specificità sensoriale.

Da qui la velatura “tessile” dell'immagine all'inizio del cortometraggio, quasi che l'opacità del *medium* rispecchiasse quella di una conoscenza sensoriale basata sul tatto e non sui sensi “nobili”. Da qui il crescendo, visivo e sonoro, che scandisce l'opera dall'inizio alla fine, rendendo la fisicità della scoperta del mondo da parte di Helen. Una conoscenza in tre tappe – l'*io*, l'*altro* e il *mondo* – passando per le quali l'esperienza si fa sempre più piena e plurisensoriale. La sfida posta da Alessandra Caccia è audace: come rappresentare la cecità attraverso l'immagine? E la sordità attraverso il suono? Mostrando quanto di *tattile* ci sia in un'esperienza sensoriale nella quale alla vista è preferito lo *sguardo*, e all'udito l'*ascolto*. Nel cortometraggio si passa, quasi senza soluzione di continuità, da un racconto in terza persona (le mani di Helen che si toccano tra di loro, che toccano l'istitutrice e infine entrano a contatto con il mondo), a uno in prima persona, nel quale la luce e la musica non assomigliano a quelle “normalmente” percepite grazie a vista e udito, ma sembrano passare attraverso il tatto, conservando l'impressione epidermica dell'abbaglio e del calore che *toccano* gli occhi, o della vibrazione che *tocca* le orecchie. Per Alessandra Caccia, come per Helen Keller, il vedere non è condizione necessaria al *guardare*. Lo sguardo è esperienza voluta, cercata e consapevole del mondo, una tensione dei sensi verso un tipo di conoscenza che l'intelletto può solo in parte realizzare.

Helen Keller

Kevin McManus

Storico e critico dell'arte

Giovani Filmmaker

Giuseppe Zito S.I.

Responsabile sezione Giovani Filmmaker

I tre vincitori del Premio Artivisive San Fedele per giovani filmmaker propongono tre sguardi molto diversi sul mondo e sull'uomo. **Lien Nollet**, vincitrice del Premio San Fedele 2009/2010, sceglie cinque protagonisti per il suo breve documentario, li segue con discrezione, assume il loro sguardo e ce ne restituisce il segreto, che non ha bisogno di parole per essere espresso, anche nel caso del mondo interiore dei non vedenti. **Enrico Maisto**, vincitore della Menzione speciale dei curatori, sceglie invece il genere del cortometraggio di fiction per raccontare l'esperienza di un ritrovamento della vista, permesso dalla rielaborazione di una memoria traumatica. **Sara Apostoli**, infine, vincitrice del Premio speciale degli organizzatori, adotta un tono ironico e surreale, descrivendo con estrema accuratezza visiva i preparativi di una paradossale festa di suicidio.

Tutti e tre i vincitori colgono una duplice possibilità dello sguardo, da un lato oscurata e distorta, dall'altro limpida e vitale. I protagonisti de "Lo spazio nello sguardo", di Lien Nollet, osservano da punti di vista molto diversi lo stesso oggetto, la natura, che appare ora luminosa e lussureggiante, ora opaca e indefinita. Così anche la fotoreporter, protagonista di "Kino", di Enrico Maisto, passa da una visione oscurata, perduta a causa degli orrori fotografati, a una visione ritrovata, grazia al filtro di un apparentemente banale oggetto della vita quotidiana. Infine la giovane protagonista di "Dulcis in fundo", di Sara Apostoli, guarda la realtà con un'attenzione perfino ossessiva, con la quale prepara la propria morte. Lo sguardo umano – sembrano dire i tre lavori – ha il potere di trasformare l'oggetto osservato, in positivo o in negativo. L'Uomo non è mai un semplice spettatore, ma sempre un costruttore di significato e di realtà.

Tre uomini si muovono nel loro ambiente isolato e pressoché deserto di altri uomini. Un cacciatore col suo fucile e con i suoi cani, un formaggiaio con le sue mucche e i suoi attrezzi, un contadino con le sue piante e i suoi frutti. I loro sguardi concentrati e i loro gesti abituali modellano lo spazio che li circonda, vi sedimentano tracce profonde della loro umanità solitaria e silenziosa. La natura sembra rispondere puntuale alle loro sollecitazioni, offrirsi placida ai loro sguardi, schiudere serenamente i suoi segreti.

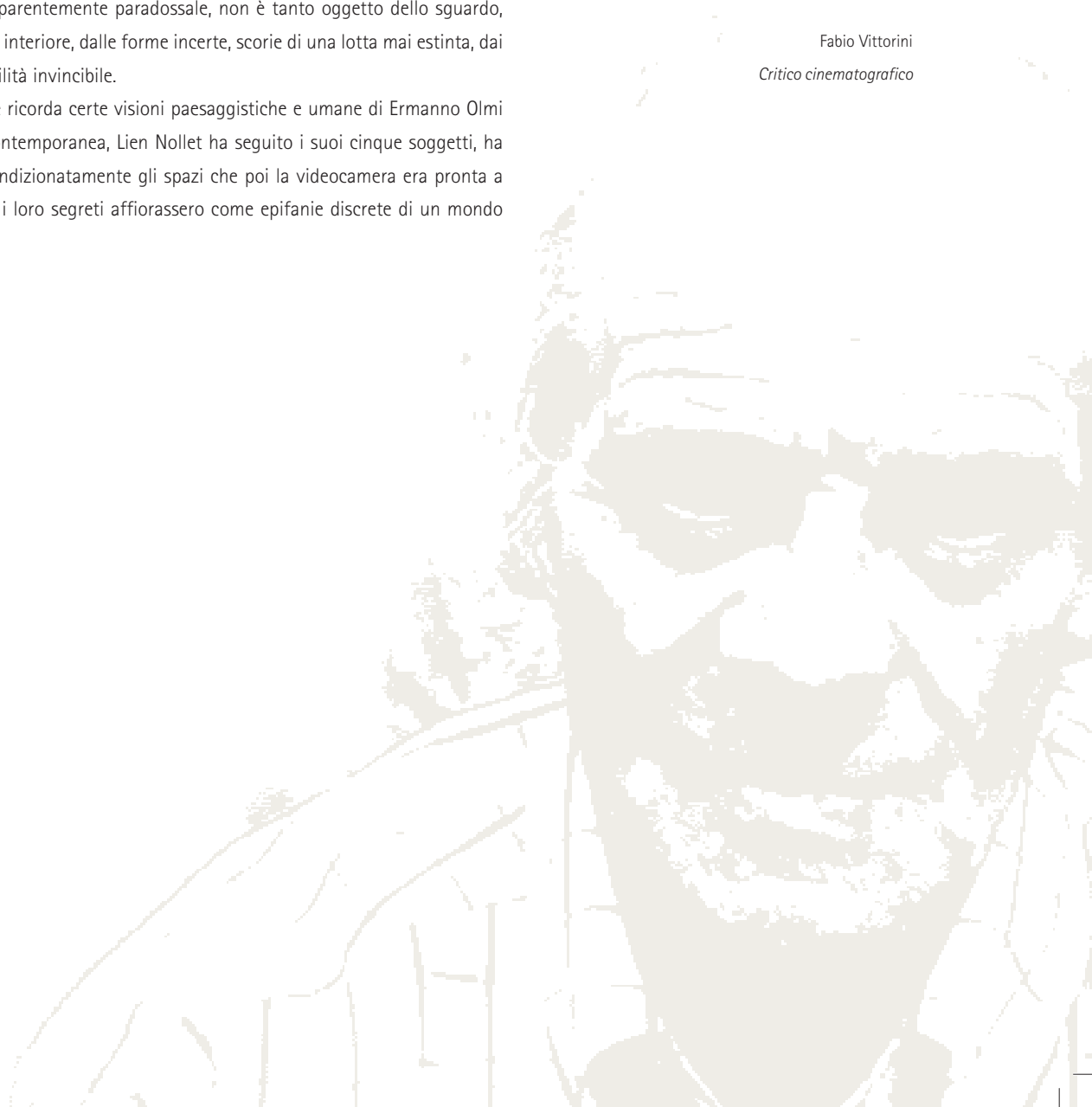
Due non vedenti restano immobili nel loro ambiente isolato e privo dello spazio che solo l'esperienza visiva restituisce: il loro spazio, in maniera solo apparentemente paradossale, non è tanto oggetto dello sguardo, quanto nello sguardo stesso, uno spazio tutto interiore, dalle forme incerte, scorie di una lotta mai estinta, dai segreti intatti, testimonianza di una impossibilità invincibile.

Nel suo cortometraggio, con un'austerità che ricorda certe visioni paesaggistiche e umane di Ermanno Olmi e una certa fotografia d'ambiente nordica contemporanea, Lien Nollet ha seguito i suoi cinque soggetti, ha lasciato che i loro sguardi modellassero incondizionatamente gli spazi che poi la videocamera era pronta a fissare e ha atteso con pudore tangibile che i loro segreti affiorassero come epifanie discrete di un mondo oltre la parola.

Lo spazio nello sguardo

Fabio Vittorini

Critico cinematografico



Kino

Barbara Sorrentini

Critico cinematografico

Lo sguardo in un bicchiere. Ma soprattutto, in quel bicchiere, c'è lo svelamento della memoria di uno dei tanti orrori che affliggono il nostro pianeta. In pochi minuti Enrico Maisto riesce a suggerire attraverso il suo cortometraggio *Kino*, uno dei tanti effetti collaterali di un conflitto inspiegabile e senza soluzione, tra esseri umani. Lo sguardo è quello di una donna occidentale, fotografo di guerra, che, tornata a casa dopo una drammatica esperienza in un paese ferito non riesce più a vedere. "Non ha niente", le dice la dottoressa con la voce di Luisa Morandini (anche produttrice del film), eppure la donna non riesce a vedere con i suoi occhi. L'uomo accanto a lei le descrive le foto per provare a ricordare visivamente da dove viene. Finché, attraverso il liquido scuro e trasparente contenuto in un bicchiere, la donna riesce finalmente a mettere a fuoco quello che c'è intorno a lei. Enrico Maisto con *Kino* esprime pienamente il tema legato allo sguardo, affidandosi ad una narrazione pulita e quotidiana che invita ad una riflessione che va oltre al "qui" e "ora".



La "Sposa" nel vuoto. Una ragazza sta preparando un evento con attenzione e cura minuziosa per ogni dettaglio. Le sue mani bianche trafficano sulla scrivania. Inviti scritti con calligrafia tonda e perfetta. Tutto in ordine, pulito, impeccabile. Le luci dorate, il calendario con i giorni cancellati in un crescendo verso l'"alba". Tracce evidenti dell'attesa che sale. La donna sembra pronta a un matrimonio. Sposa in attesa.

Gli invitati arrivano. Capiamo che l'evento si svolgerà in casa. Un compleanno? Perché gli ospiti sono tutti vestiti di nero? Sembrano a lutto. La "Sposa" davanti a tutti va verso la finestra e si getta nel vuoto.

Il titolo beffardo inganna il nostro desiderio di dolcezza.

Sara Apostoli costruisce un cortometraggio suggestivo e inquietante, paradosso destabilizzante e osceno di matrimonio con la morte, funerale in diretta: gli amici e i parenti, spettatori consapevoli della tragedia. L'ordine impeccabile esteriore e la precisione assoluta dei gesti si scontrano con il caos interiore e l'abisso indicibile. La perfezione della casa, l'ordine assoluto delle cose e dei dettagli, la fotografia dai colori caldi ospitano il nostro guardo nell'attesa partecipe, in una primavera che sembra gonfia di gioia. Il finale trascina anche noi nel vuoto dell'inspiegabile, del disordine invisibile e unico a cui non abbiamo accesso. Eppure restiamo spettatori inermi, come i parenti e gli amici dagli abiti funebri, come nella vita reale e grottesca siamo impotenti voyeur davanti al suicidio di un amore.

Non conosciamo la data e l'ora, eppure siamo complici del lutto.

Dulcis in fundo

Luca Barnabé

Critico cinematografico



PREMIO ARTI VISIVE
SAN FEDELE

STATUETTA REALIZZATA
DA LUCIO FONTANA
NEL 1951 PER I PREMI
DEL CENTRO CULTURALE

SAN FEDELE **GIURIA PREMIO GIOVANI ARTISTI 2009/2010**

DANIELA ANNARO
ANDREA DALL'ASTA S.I.
PAOLO LAMBERTI
ANGELA MADESANI
ADA MASOERO
RUGGERO MONTRASIO
PIERLUIGI NICOLIN
GIUSEPPINA PANZA DI BIUMO
GIOVANNI PELLOSO
ALESSANDRO RUBINI
e
DANIELE ASTROLOGO
ILARIA BIGNOTTI
CHIARA CANALI
MATTEO GALBIATI
CHIARA GATTI
MASSIMO MARCHETTI
KEVIN MCMANUS
MICHELE TAVOLA





vincitori

1. **ETTORE FRANI**
2. **MARIA ELISABETTA NOVELLO**
3. **PATRIZIA NOVELLO**

menzione
speciale

SUSANNA POZZOLI

ETTORE FRANI

QUASI NULLA

2010

olio su MDF laccato bianco

trittico, 60x50 cm cad.

allestimento 60x155 cm





MARIA ELISABETTA NOVELLO

DI-SEGNI

2010

cenere su plexiglass

50x60 cm



PATRIZIA NOVELLO

THE TIME IS DRAWING NEAR TO RETURN

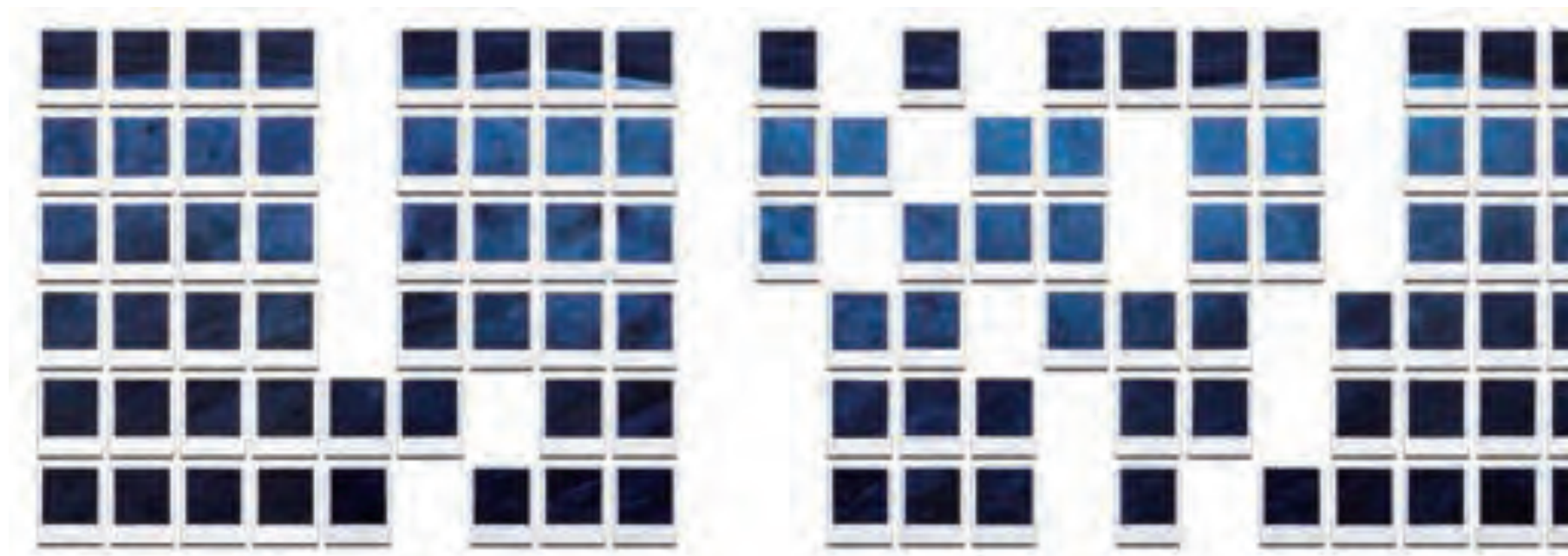
2010

installazione misure variabili

acrilico su cartone vegetale

198 elementi

10,8x8,8 cm cad.







SUSANNA POZZOLI

I CASSETTI DELLA MEMORIA

2010

6 stampe inkjet giclée su carta fotografica montate su alluminio

5 stampe inkjet su carta comune uso fotocopia e legno

92x120x61 cm





PREMIO PAOLO RIGAMONTI

STATUETTA REALIZZATA
DA HIDETOSHI NAGASAWA
NEL 2008 PER IL
PREMIO PAOLO RIGAMONTI
DELLA GALLERIA SAN FEDELE **GIURIA PREMIO PAOLO RIGAMONTI 2009/2010**

GIORGIO BRAGHERI
GABRIELE CACCIA DOMINIONI
ANDREA DALL'ASTA S.I.
MANUELA GANDINI
ROSELLA GHEZZI
ALBERTO PELLEGGATTA
GIACOMO PORETTI
EMILIO, MARIA TERESA E MICHELE RIGAMONTI





premio
paolo rigamonti

ALESSANDRA CACCIA

ALESSANDRA CACCIA

HELEN KELLER

2010

video bianco e nero

formato Pal

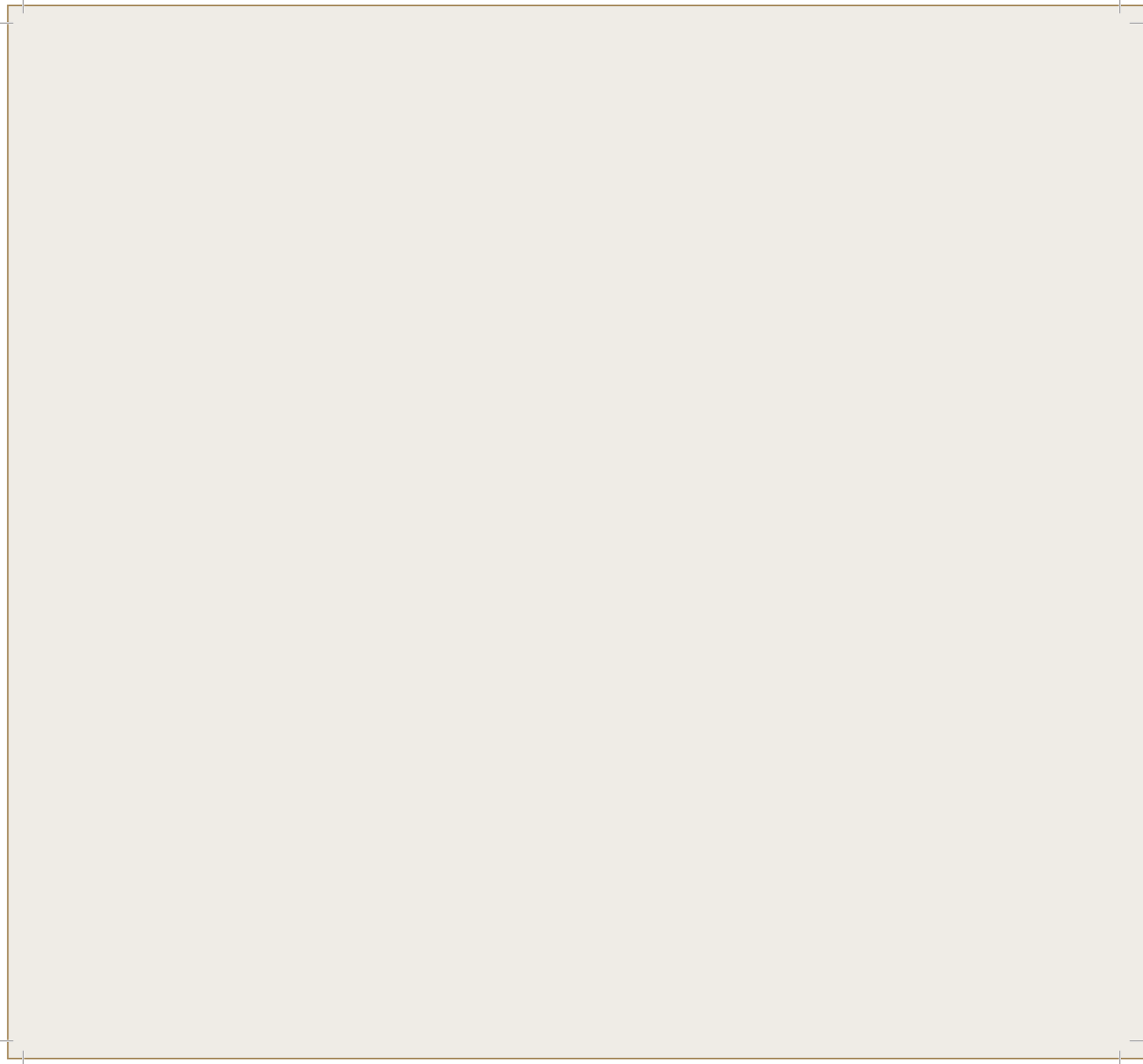
8'

editing Cristian Dondi

suono Graham Richardson - Last days









selezionati

**FRANCESCO ARECCO
PAOLO BARALDI
ORSOLA CLERICI
MATTEO CREMONESI
MICHELE D'AGOSTINO
ASAKO HISHIKI
REUVEN ISRAEL
TAMAS JOVANOVIĆ
FUMITAKA KUDO
NICOLA MAGRIN
GIOVANNI MANTOVANI
STEFANO MARCHETTI
CRISTIAN MERISIO
FRANCESCA PASQUALI
ALESSANDRO SANNA
MICHELE SPANGHERO
PETAR STANOVIC**

FRANCESCO ARECCO

LIMOSINA

2010

ebanisteria, legno di palissandro (Dalbergia latifolia)

35x22x21 cm



PAOLO BARALDI

NON SI VEDE

2010

azione in area dismessa

stampa digitale su alluminio

100x100 cm



ORSOLA CLERICI

BUCHI NELLA SABBIA

2010

filo di cotone su carta, 4 fogli

30x30 cm cad.





MATTEO CREMONESI

TEATRO METAFISICO

2010

stampa a getto di inchiostro su carta maritata

montata su Dibond

dimensioni variabili

tiratura 1 di 7



MICHELE D'AGOSTINO

CON LA VESPA

2010

ferro e vetro

168x79x95 cm



REUVEN ISRAEL

DON'T THINK TWICE IT'S ALRIGHT

2010

MDF verniciato e marmo

11,5x62x10,8 cm

1,9x58,5x11,9 cm





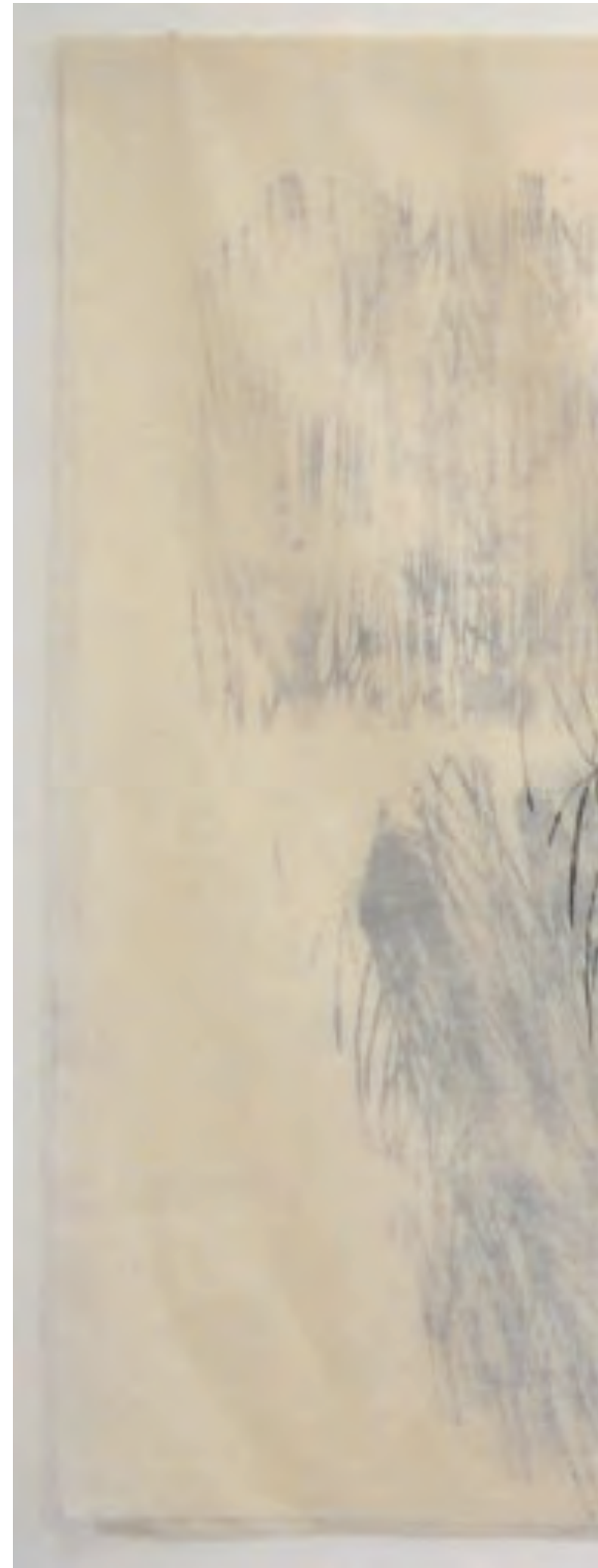
ASAKO HISHIKI

LO SPECCHIO

2010

xilografie su tessuto

97x134 cm





TAMAS JOVANOVIĆ

IL SEGRETO DELLO SGUARDO *oppure*

IL GIOVANE DI GIULIO PAOLINI

CHE DISTOGLIE LO SGUARDO DA LORENZO LOTTO

2010

installazione

quadro sezionato in acrilico su pannello di polistirene,

dipinto fronte-retro,

telaio in listello di abete, 200x100x2,5 cm e

fotocopia in bianco e nero su carta, 39,4x30,8 cm







FUMITAKA KUDO

NEL TRASCORRERE DEL TEMPO

2010

inchiostro, caffè, cartone

44,6x100,4 cm





NICOLA MAGRIN

YERUSHALAYIM

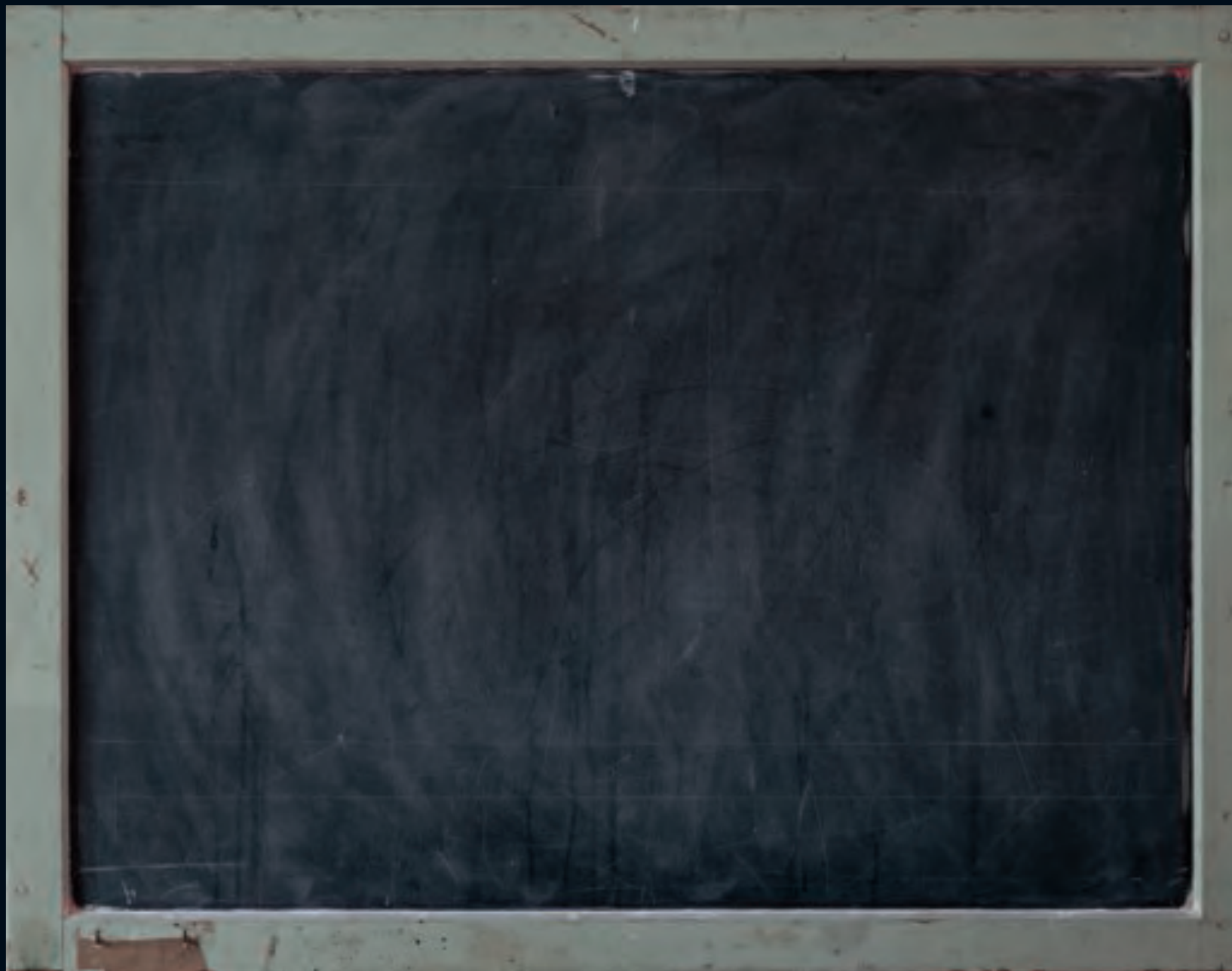
2010

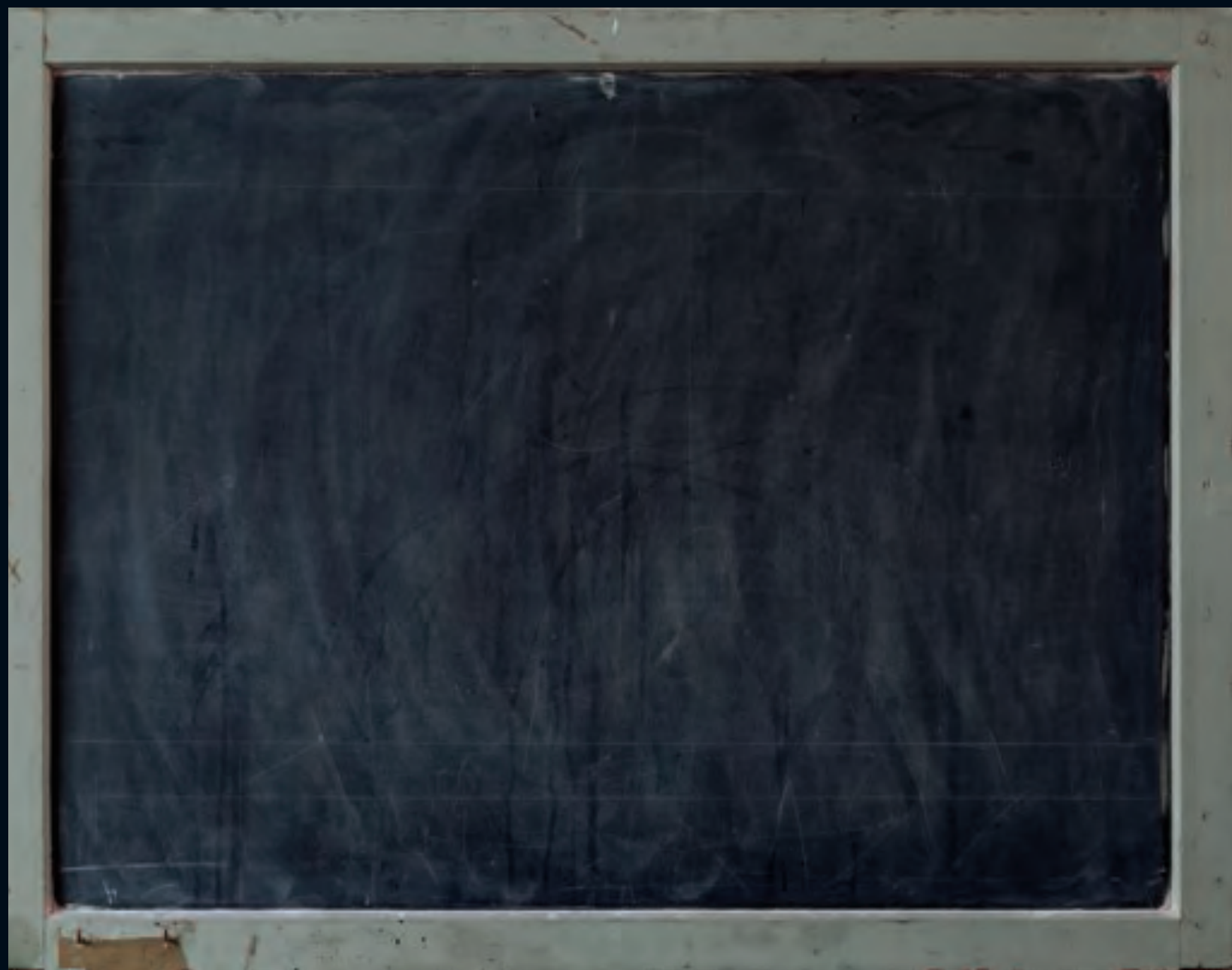
24 acquerelli su carta Arches

28x19 cm









STEFANO MARCHETTI

CENSURA

2010

libro d'artista

scrigno in metallo laccato, venti cartoline postali

graficamente rielaborate, stampate

e ritoccate ad acquerello

22x27,5x2 cm



CRISTIAN LUCA MERISIO

SUB-LEVEL

2010

confessionale in legno laccato nero

audio

150x235x85 cm

in collaborazione con Riccardo Modolin



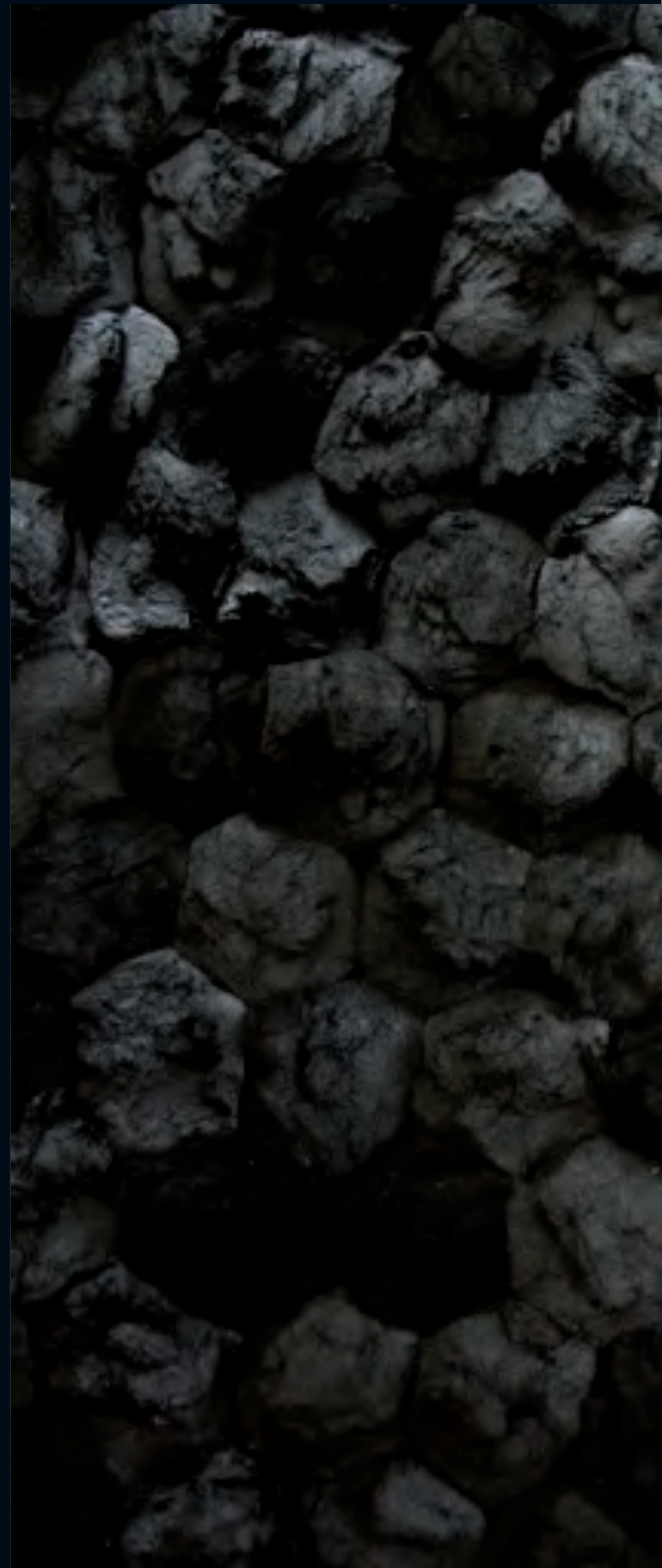
FRANCESCA PASQUALI

IL FALLIMENTO DI PIPPO

2010

polipropilene, legno, zinco

70x240x10 cm





ALESSANDRO SANNA

SGUARDO PRIMORDIALE

2010

12 acquarelli su carta

14x14 cm cad.





MICHELE SPANGHERO

EYE HEAR

2010

installazione sonora e luminosa

lampadari in alluminio, fari alogeni, altoparlanti, cavi

elettrici e audio, CD audio, CD player, amplificatore audio

190x160x32 cm circa





PETAR STANOVIC

TRUTH - LA VERITÀ

2010

cartone e legno

installazione con misure variabili



ART

PREMIO ARTI VISIVE
SAN FEDELE

STATUETTA REALIZZATA
DA LUCIO FONTANA
NEL 1951 PER I PREMI
DEL CENTRO CULTURALE

SAN FEDELE GIURIA PREMIO GIOVANI FILMMAKER 2009/2010

MARI ALBERIONE
ANDREA DALL'ASTA S.I.
LUCA MOSSO
RENATA TARDANI
STEFANO ZARA
GIUSEPPE ZITO S.I.
DARIO ZONTA
e
LUCA BARNABÉ
BARBARA SORRENTINI
FABIO VITTORINI





vincitrice	LIEN NOLLET
menzione speciale	ENRICO MAÏSTO
premio degli organizzatori	SARA APOSTOLI

LIEN NOLLET

LO SPAZIO NELLO SGUARDO

2010

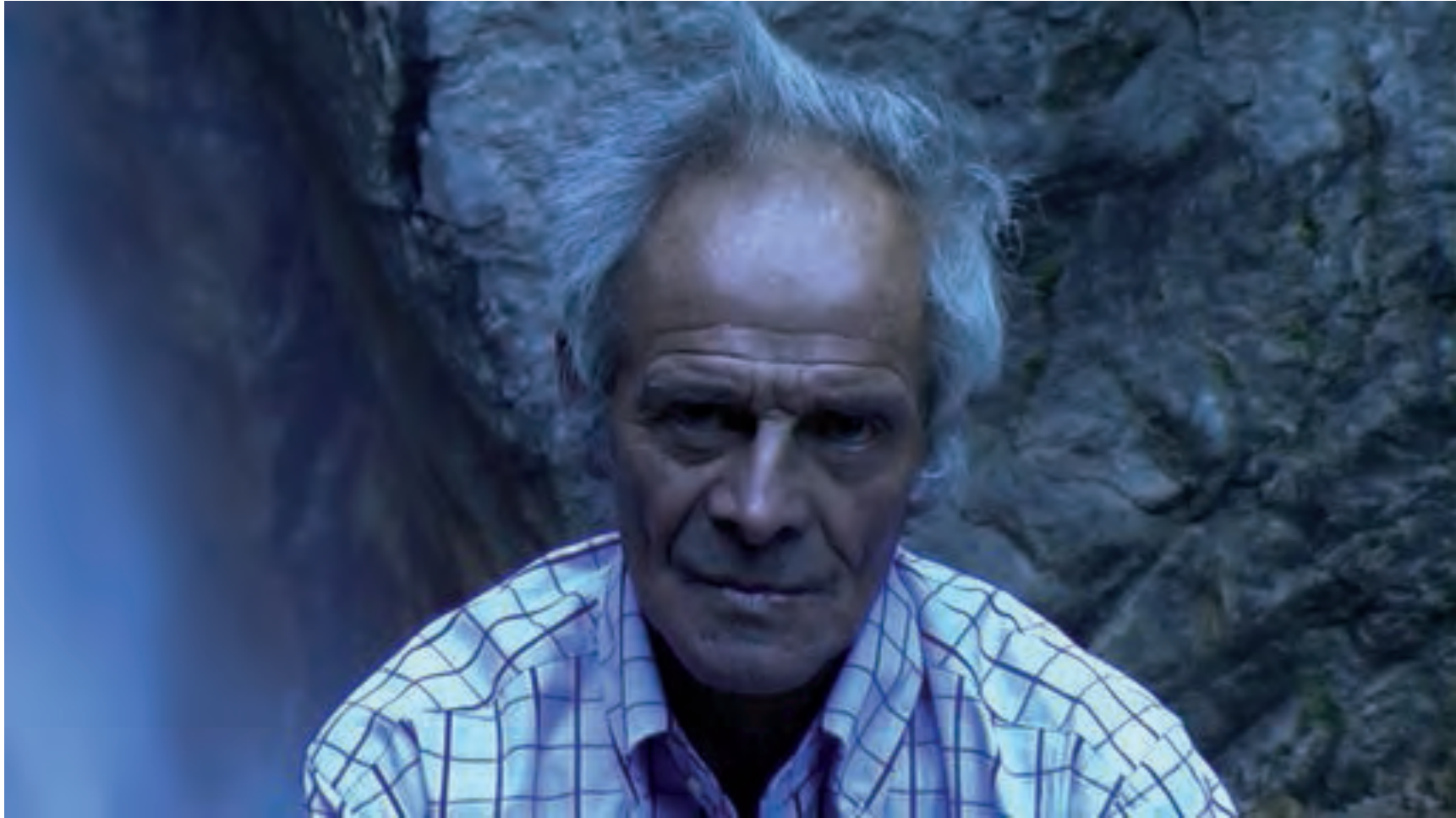
mini DV PAL

colore

16:9

10'





ENRICO MAISTO
KINO
2010
colore
6'18"





SARA APOSTOLI

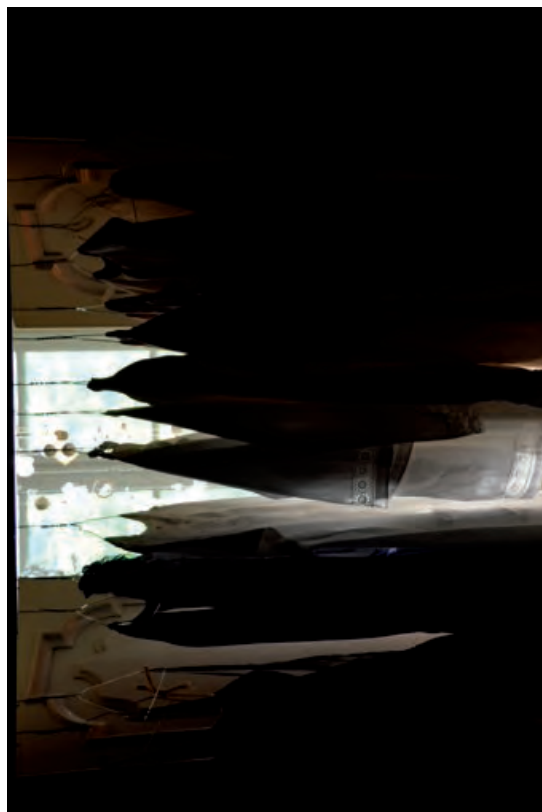
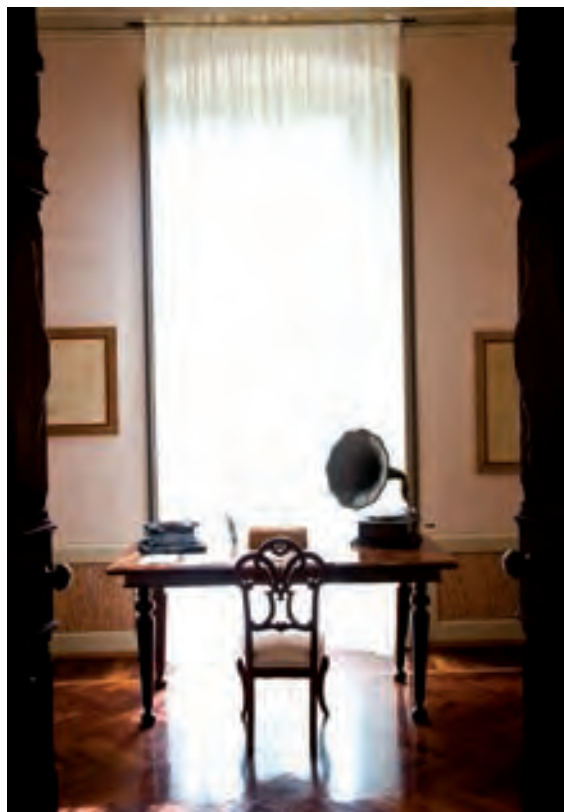
DULCIS IN FUNDO

2010

colore

9'20"





GIOVANI ARTISTI

Francesco Arecco

Nasce a Gavi, Alessandria, il 22 giugno 1977. Compie studi classici e artistici, giuridici, naturalistici. È avvocato e autore in materia di energia ed ambiente. Vive e lavora tra Gavi e Milano.

Paolo Baraldi (a.k.a. il baro)

Nasce nel 1977 a Bergamo, dove tutt'ora vive e lavora. Laureato in Scienze dell'Educazione con tesi sullo sviluppo della Graffiti Art e sulle sue implicazioni sociali e culturali, inizia il suo percorso artistico con il graffito, nella prima metà degli anni novanta, per poi passare progressivamente alla tela e ad altri supporti a partire dal 1998. Oltre alla pittura, alla grafica, all'incisione, al muralismo e al frequente uso dell'affissione, dal 2002 riprende i lavori in strada e in aree dismesse con nuovi approcci, nuovi linguaggi e con la volontà di disorientare il pubblico e offrire alternative iconografiche alla realtà urbana. Attualmente frequenta il corso "Teorie e pratiche dei linguaggi artistici contemporanei" presso l'Accademia di Belle Arti G. Carrara di Bergamo.

Alessandra Caccia

Nasce a Milano nel 1975. Frequenta la scuola Civica di Cinema di Milano e nel 1999 si diploma presso l'Istituto Riccardo Bauer di Fotografia di Milano. Dal 2002 al 2004 lavora in coppia con l'artista Francesca Grilli, creando il *CacciaGrilli project*. Nel 2002 svolge un workshop con l'artista Paul Graham, presso Fabbrica

(TV). Partecipa a numerose mostre collettive, festival e progetti.

Orsola Clerici

Nasce a Milano nel 1979. Al termine degli studi classici si iscrive all'Accademia di Belle Arti Aldo Galli di Como, dove si diploma in pittura e restauro. Negli anni dell'Accademia segue i corsi di pittura di Giuliano Collina e di Pierantonio Verga. Si trasferisce in Spagna dove, presso la Facultad de Bellas Artes dell'Universidad Politécnica di Valencia, si dedica all'approfondimento delle tecniche dell'incisione calcografica. Nel 2003 vince la quinta edizione del Premio Ricas (Milano). Nel 2004 espone in una collettiva al Musée Toffoli di Charenton le Pont, Parigi. Nel 2006 consegue la laurea specialistica in Restauro dell'Arte Contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Milano. Nel 2008 partecipa alla mostra *Arte e Potere – la bellezza (im-potente)*, presso la Galleria S. Fedele di Milano e alla mostra collettiva XXIV Rassegna Internazionale Giovanni Segantini, a Nova Milanese. Nel 2009 è presente alla Biennale Giovani di Monza.

Matteo Cremonesi

Nasce nel 1986 a Milano. Nel marzo 2009 si diploma al triennio del dipartimento multimediale dell'Accademia di Belle Arti di Milano, dove poi iscrive al biennio specialistico in fotografia. Collabora con la Mc2 Gallery di Milano. Partecipa a numerose esposizioni: *Saloon primo*, Palazzo della permanente, Milano 2006; *Ad Hoc*, a cura di Gabriele Perretta, Sant'Agata dei Goti 2006; *Il Male, Variazioni sul sacro*, Galleria San

Fedele, Milano 2007; Festival International D'art video de Casablanca, Casablanca 2008; Fabbrica del Vapore, Milano 2008; Primo classificato *Saloon Primo* sezione Multimediale, Milano 2008; *Arte e Potere*, Galleria San Fedele, Milano 2008; *Anteprime*, Associazione Culturale Archivi del '900, Milano 2009, a cura dello Studio d'Arte Cannaviello.

Michele D'Agostino

Nasce a Benevento nel 1988. Si diploma presso il liceo Artistico di Benevento e attualmente è iscritto all'Accademia di Belle Arti di Brera, sezione scultura. Vive e studia e lavora a Milano. Tra le mostre si segnalano: *La giovane scultura*, Castello Sforzesco di Vigevano, Vigevano 2010, a cura dell'Accademia di Brera; *Il Mondo a Brera*, a cura dell'Accademia di Brera, Villa Litta, Lainate; *Qui e Altrove*, a cura di Francesco Poli e Francesca Referza, Castel Basso Abruzzo 2009; *Made to Measure*, a cura Luciano Ingà-Pin, Castellanza Varese 2009; *Palazzo Paolo V*, Benevento 2007; *Personale*, Rocca dei Rettori, Benevento 2006.

Ettore Frani

Nasce nel 1978 a Termoli (CB). Si diploma in Pittura presso l'AABB di Urbino e Bologna. Dal 1997 espone in numerose mostre collettive e personali in gallerie private e musei. Si segnalano: *Elegia*, con le poesie di Leonardo Bonetti, Roma 2010; *Il Lusso Essenziale*, Roma 2010; XXXI Biennale d'Arte, Roncaglia 2010; *Vana Immagine, Esistenzialismi_II pane e l'apocalisse*, doppia

personale con Gianfranco Ferroni, LibraArte, Catania 2008. Realizza opere di copertina per la casa editrice Marietti-1820. È presente nel 2008 su Espoarte-n°53 con un articolo di Stefano Taddei nella *sezione giovani* ed è segnalato su Flash Art-n°273 nella sezione *speciale pittura*. È finalista al Premio Arti Visive San Fedele *L'uomo e il suo destino* 2008/09 con un testo critico di Chiara Canali. Nel 2010 è invitato a partecipare alla LXI edizione del Premio Michetti. Vive e lavora a Roma.

Asako Hishiki

Nasce nel 1980 a Hamamatsu, in Giappone. Nel 2004 si laurea all'università Joshibi di Belle arti e design nel corso di pittura. Nel 2005 si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Si diploma nel 2010. Vive e lavora a Pianoro, Bologna. Si segnalano nel 2004 la mostra collettiva dell'Università Joshibi di Belle Arti e Design, Museo civico di Tokyo, la mostra collettiva alla Pepper's Gallery di Tokyo. Nel 2009 espone con una mostra personale alla galleria ZAIM a Yokohama e ancora con una mostra personale alla Galleria Expo-Ex a Senigallia ad Ancona.

Reuven Israel

Nasce nel 1978 in Israele. Ha studiato presso l'Accademia Bezalel di Arte e Design a Tel Aviv ed alla Bezalel Academy of Art and Design di Gerusalemme. Espone nel 2010 con *Fatima*, Braverman Gallery, Tel-Aviv; *From Shapes to Forms*, Museo Civico Floriano Bodini, Gemonio (VA); *The Range of Sorrow*, Montrasio Arte, Milano 2009. Si segnalano le seguenti collettive:

Biografie degli artisti





What Does Sculpture Want?, Bezalel Gallery, Tel Aviv 2009; *Harlem States of Mind*, Museo Civico Floriano Bodini, Gemonio (VA) 2009; *In Silence*, Rothschild 69 project, Tel Aviv 2008; *Young Israeli Art*, Tel Aviv Museum of Art, Helena Rubinstein Pavilion, Tel Aviv 2007; *Forms of construction*, Eigse festival, Carlow (Irlanda) 2007; *Raw and Cooked*, University of Haifa Art Gallery, Haifa 2007. Nel 2005 espone con la personale *Reuven Israel*, Braverman Gallery, Tel-Aviv 2005. Riceve diversi riconoscimenti tra i quali: *Young Artist Award*, The Israeli Ministry of Culture (2009); the *Legacy Heritage Fund Prize*, Tel Aviv Museum of Art (2007); *Rich Foundation Award* (2006); America- Israel Cultural Foundation- scholarship (2004,2006); *Prize in memory of Ehud Elhananani*, Department of Fine Art, Bezalel Academy (2004). Nel 2007 frequenta l'*Harlem Studio Fellowship*, un programma di residenza per giovani artisti, a New York e nel 2009 trascorre diversi mesi a Milano come artista/ospite della galleria Montrasio Arte. Vive e lavora a Tel Aviv.

Tamas Jovanovics

Nasce nel 1974, consegue la laurea e il PhD in Fine Art all'Accademia di Budapest (1997 e 2004) e la laurea e il PhD all'Università di Aix-Marsiglia in Francia (1999 e 2004). Dal 1999 partecipa a mostre collettive in numerose gallerie e musei d'Europa (a Berlino, Bruxelles, Mosca, Londra). Dal 2003 espone in personali a Budapest, Londra, Milano e New York. Nel 2007 vince il concorso per la realizzazione di un *Public Art Project* monumentale

in Ungheria. L'opera site specific è stata collocata sulla facciata di tre edifici dell'Università di Nyiregyhaza ed è composta da strutture tridimensionali in acciaio e alluminio. Questo lavoro ha ricevuto il premio Prix d'Excellence 2009 dall'importante organizzazione internazionale immobiliare FIABCI nella categoria *Settore Pubblica*. Nel 2009 è selezionato per un Artist in Residence di tre mesi a New York (presso l'*Harlem Studio Fellowship by Montrasio Arte*) e al *Premio Artivisive San Fedele* di Milano riceve la menzione speciale dei curatori. Ha lavorato e vissuto in numerose città europee dal 2006 al 2008. Attualmente vive e lavora a Londra.

Fumitaka Kudo

Nasce nel 1981 a Niigata, in Giappone. Nel 2002 si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Firenze e nel 2003 frequenta l'Accademia di Belle Arti di Carrara. Laureatosi nel corso di scultura, partecipa a numerosi simposi e a mostre collettive internazionali. Tra le sue personali ricordiamo: *Luce nell'ombra*, sala delle Grascie, Pietrasanta 2008; *Luce nel vento*, ex lavatoio, Sarzana 2008; *Luce interiore*, Galleria Aliprandi, Milano 2009; *EXPO EX*, Senigallia 2009. Nel 2010 espone a Kurasiki in Giappone, presso la Gallery Jyuro.

Nicola Magrin

Nasce a Milano il 26 gennaio 1978. Vive e lavora a Monza. Si diploma in pittura, con una tesi su Miquel Barcelò, presso l'Accademia di Belle Arti di Milano nel 2004. Nel 2007 Philippe Daverio

e Jean Blanchaert lo includono nella pubblicazione *13x17* per i tipi della Rizzoli, Milano. Nel 2008, su invito di F. Montrasio e R. Bedarida, partecipa al programma internazionale di residenza per giovani artisti *Harlem Studio Fellowship* by Montrasio Arte a New York. Nel giugno 2009, presso la Galleria Montrasio a Monza, si inaugura la sua personale *La Traccia del Racconto*.

Giovanni Mantovani

Nasce a Manerbio (BS) nel 1976. È laureando presso la cattedra di Arti Visive con indirizzo Fotografia alla Libera Accademia di Belle Arti di Brescia, dove dal 2008 è assistente al corso di Tecniche fotografiche. Dal 2004 espone in mostre collettive. Vive e lavora a Brescia.

Stefano Marchetti

Nasce il 1 settembre 1984 a Milano. Si esprime attraverso la musica, la scrittura e le arti visive. Laureato nel luglio 2008 all'Accademia di Belle Arti di Milano, sviluppa la propria ricerca attraverso lo studio della geometria e del segno. L'utilizzo di textures geometriche, filo conduttore di molte delle sue opere, cerca di mettere in evidenza la relazione tra la sequenzialità matematica del modulo e i ragionamenti di tipo concettuale che ne stanno alla base. Parallelamente si dedica alla musica, diversa declinazione di un comune sentire artistico. È cantante, autore e interprete.

Cristian Luca Merisio

Nasce a Milano nel 1978. Vive e lavora tra Desio e Milano.

Dopo avere conseguito il Diploma di Laurea in scultura presso l'Accademia di Brera Milano, dove dal 1998 al 2002 frequenta lo studio di Giampiero Moiola e Stefania Albertini, conclude il Biennio di Specializzazione in Arti Visive. Nel 2007 in ambito scenografico contribuisce alla realizzazione dell'opera *L'Eglise / La Chiesa – Viaggio sensoriale al termine della notte* di L. F. Céline presso il Teatro dell'Arsenale di Milano. Nel 2008 realizza presso il laboratorio artistico la parte scultorea della scenografia per lo spettacolo *Le Temps des Gitanes* in scena presso l'Opera National de Paris. Tra le principali mostre si segnalano: *Ausstellungreihe junger kunstlerInnen aus Italien*, Centro culturale Alte Kaserne2, Wintertur Zurigo 2003; *Esercizi di scultura ambientale*, a cura di Claudio Cerritelli, Lodi 2006; *SIPA 2006*, Seoul International Print, Seoul Art Center & Hangaram Art Museum, a cura di Pici Gallery, Seoul 2006; *Grafica dall'Italia*, a cura di Pici Gallery, Pici Gallery, Seoul 2007; *Quarta Dimensione*, Galleria Ghiggin, Varese 2009, a cura di Claudio Cerritelli e Giovanni Bruno; *7° Biennale Internazionale di scultura della Regione Piemonte*, Premio Umberto Mastroianni, Torino 2010. Del 2010 è la sua prima personale presso SpaziOfficina. Dal 2000 collabora con Riccardo Modolin.

Patrizia Novello

Nasce a Milano nel 1978. Al termine degli studi artistici si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Brera, dove si diploma in Restauro dell'Arte Contemporanea

nel 2003. Nel 2005 vince il Premio Speciale al III Premio Internazionale d'Arte, Castello Visconteo, Pavia. Del 2006 è la partecipazione al Premio Razzano, su segnalazione di Elena Pontiggia. Nel 2007 tiene la sua prima personale *Ipotesi di un incontro* presso la Citibank plc di Milano. Nello stesso anno è invitata alla Biennale Giovani al Serrone di Villa Reale, Monza. Nel 2003, 2007 e 2009 è tra i finalisti del Premio Arti Visive alla Galleria San Fedele di Milano. Nel 2008 partecipa ad *Acquisizioni 2008*, Civico Museo Parisi-Valle. Segue la personale *nUOVO* a Milano presso La Stanza dell'Aliprandi. Successivamente si trasferisce a New York per la residenza d'artista *Harlem Studio Fellowship* by Montrasio Arte, alla quale segue la mostra *the (art of) dissemblance*, a cura di Raffaele Bedarida. Nel 2008 e 2009 è tra i finalisti del Premio Terna. Nel 2009 espone al Museo Civico Floriano Bodini nella collettiva *Harlem States of Mind from Apollo to Lenox*, a cura di Daniele Astrologo, Raffaele Bedarida e Francesca Montrasio. Segue la partecipazione a *Istant Book Italian Artists New York* presso l'International Studio and Curatorial Program, Brooklyn, New York. Nello stesso anno tiene la personale *Prospettive* a Villa Sirtori, Olginate, a cura di Michele Tavola e partecipa alla collettiva *Ri/generazione astratta*, a cura di Giorgio Bonomi, presso FABBRic.a., Milano.

Francesca Pasquali

Nasce nel 1980 a Bologna, dove vive e lavora. Frequenta l'Accademia di Belle Arti di Bologna dove, nel 2006, si laurea

in Decorazione. Partecipa a numerose mostre collettive. Tra le ultime ricordiamo: *Riciclarti*, cattedrale ex macello, Padova; *Arte Laguna*, Istituti Italiani di Cultura, Praga e Vienna; *Arte Laguna*, Tese di San Cristoforo, Venezia; *Organic-Inorganic*, Neon/ campobase, Bologna; *Informale senza giacca*, G. Guido Lemmi, Milano; *Contemporary Art*, Casa Lavallè, Bruxelles. Tra le ultime mostre personali: *Mi sento S-gonfia*, G. La pillola, Bologna; *Superficialmente*, G. Art Eky, Modena; *Intrecci*, Palazzo Gnudi, Bologna.

Susanna Pozzoli

Nasce nel 1978 a Chiavenna (SO). Vive e lavora tra New York e Milano. Si laurea in Lingue e Letterature Straniere a Bergamo nel 2002 e prosegue i suoi studi a Parigi, dove consegue un Master in Critica Cinematografica all'Università Sorbonne e studia per tre anni presso la scuola indipendente di insegnamento fotografico Atelier Reflexe. Nel 2005 è a Barcellona grazie al progetto Leonardo nel contesto della residenza *Hangar*. Nel 2007 si trasferisce a New York, per il programma di residenza internazionale per artisti *Harlem Studio Fellowship* by Montrasio Arte. Il suo lavoro è esposto in collettive e personali. In particolare, il progetto sviluppato presso HSF by MA dal titolo: *On the Block. Harlem Private View*, è esposto presso il California Museum of Photography di Los Angeles nella mostra *On Site*, a cura di Lisa Henry e al New York Photo Festival 2010 in una

personale curata da Raffaele Bedarida.

Alessandro Sanna

Nasce nel 1975, vive e lavora a Ostiglia (Mn). Ha illustrato libri scritti da David Grossman, Italo Calvino, Roberto Piumini, Gianni Rodari, Vivian Lamarque. Nel 2006 vince il Premio Andersen nella categoria "miglior libro fatto ad arte" con il libro *Hai mai visto Mondrian?* Lavora con le case editrici più importanti europee. Nel 2007 realizza il libro interattivo *Mostra di pittura* con la coedizione Corraini - Centre Pompidou. Lavora come illustratore per Il Sole24ore. Ha esposto in importanti mostre collettive e personali in Italia e all'estero. Vince il Premio Andersen come migliore illustratore nel 2009 e il Premio Paolo Rigamonti 2008/09 presso la Galleria San Fedele di Milano.

Michele Spanghero

Nasce a Gorizia nel 1979. Si laurea in Lettere Moderne presso l'Università di Trieste. Il suo interesse attuale è focalizzato sulla musica improvvisata ed elettronica e la sound art attraverso performances ed installazioni sonore elettroacustiche. Conduce parallelamente un percorso di ricerca e sperimentazione visiva, con particolare interesse verso il medium fotografico. Ha esposto e si è esibito in vari contesti internazionali (Italia, Slovenia, Francia, Svizzera, Austria, Germania, Polonia, Lituania, Lettonia, Estonia, U.S.A.). Lavora con le gallerie Artericambi (Verona), Galerie Mario Mazzoli (Berlino) e Factory-Art (Berlino). Nel 2008 ha partecipato

a una residenza artistica di un mese nello studio MoKs a Mooste (Estonia). Ha pubblicato dischi per numerose etichette tra cui Dedalus Records, Palomar Records, Gruenrekorder e MiraLoop.

Petar Stanovic

Nasce a Zadar (Croazia) nel 1977 e attualmente vive e lavora a Faenza. Dal 2006 è membro della associazione culturale DARTH. Nel 1996 si diploma presso la Skola Likovnih Umjetnosti, al corso di Scultura, a Split e, successivamente, in Italia, dove frequenta l'Accademia di Belle Arti di Milano. Tra le sue mostre ricordiamo: *Videoart Yearbook, L'annuario della videoarte italiana*, a cura del Dipartimento delle Arti Visive dell'Università di Bologna, Bologna 2009; *Videoattitudes*, 2008, a cura di Mohamed Rachdi, Amiens (Francia) 2009; *Sublimina*, a cura di Massimo Marchetti e di Annalisa Cattani, Rocca di Bazzano, Bazzano 2007; *Confini*, a cura di Maria Luisa Pacelli, Palazzo Massari PAC, Ferrara 2006; *Ad'a - Area d'azione*, a cura di R. Daolio, Rocca Sforzesca, Imola 2005; *Young Visual Artist Awards*, City Gallery Prauge, Praga 2005; *Gemine Muse*, a cura di Elvira Vannini, Chiesa di S. Maria Alemagna, Messina; *Festival Iceberg '05*, Sala Borsa, Bologna; *Dialoghi Suprematisti*, a cura di Ivica Zupan, Rijeka (Croazia) 2003.

GIOVANI FILMMAKER

Sara Apostoli

Sara Apostoli, alias Raza Polansky, nasce a Brescia il 12 febbraio 1980. Frequenta l'Accademia di Belle Arti nelle vesti di Scenografa e si appassiona alla videoarte e alla videoinstallazione. Espone in varie occasioni opere e video di propria produzione, partecipa come attrice protagonista in alcuni lavori video dell'artista Armida Gandini e collabora con diversi registi teatrali e con TheProjectFoundation alla progettazione di spettacoli teatrali e di eventi artistici, in veste di curatrice, di organizzatrice e di videoartista. È stata selezionata in svariati festival cinematografici nella rosa dei finalisti (con il mediometraggio Krapp's Last tape e il videoclip Biesseclip). Ha scritto e pubblicato due romanzi, Delle camellie e Delirio in Grammi. Dulcis in Fundo è il suo primo lavoro cinematografico.

Nollet Lien

Nasce a Gand (Belgio) il 29 maggio 1981. Nel 2005 ottiene la Specializzazione in Arti Audiovisive presso l'Higher Institute for Fine Arts di Antwerp. Tra le mostre ricordiamo: *Box Shock*, Milano 2009; *Inmate tattoos – Ornamental body*, Gand 2009; *Pingpong – Gestures/Movements*, 2008 Gand. Tra i film si segnalano: 2009, *Hidden discipline*, documentario; 2006, *Interieur van een staande wip – constructie*, installazione sperimentale; 2006, *Tom Van Snick / Steven Vyncke / Bruno Delarue*, ritratto (2004–2006).

Enrico Maisto

Nasce a Milano nel 1988. Frequenta la facoltà di filosofia dell'Università Statale di Milano. Nel 2003 scrive e dirige il lungometraggio *Uno di quelli così*. Del 2004 è il lungometraggio *L'inferno di Pablo*. Tra il 2005 e il 2006 scrive e dirige il lungometraggio *Dovunque purché fuori dal mondo*. Fra gli interpreti figurano Gigio Alberti, Luisa Morandini, Giovanni Franzoni, e Renato Sarti. Nel luglio 2007 incontra Werner Herzog e ottiene una breve intervista filmata. A partire dal maggio 2008 segue le riprese del film *Vincere* di Marco Bellocchio. Ne scaturisce un documentario dal titolo *Il riflesso di Vincere*.

Altre opere

Giovani artisti



Marco Andrighetto
ADDIO INCONSAPEVOLE
tecnica mista su tavola
85x53x1,5 cm



Domenico Carella
SENZA TITOLO È CRED
acrilico, foglia oro-argento, giornali, legno, specchio,
stuzzicadenti, rame e ruggine
tondo Ø 200 cm, elemento tridimensionale 40x40x120 cm



Daniela Bellu
L'UOMO NEL SUO SGUARDO
stampe giclée montate su Dibond
38,27x80 cm cad.



Davide Corona
19+8+1
tempera su carta
29 fogli di varie dimensioni
installazione misure variabili



Elena Bugada
BLINK
Video-installazione su anta d'armadio con specchio
colore e sonoro
2' 27"



Fabio Coruzzi
BLIND CATCH
serigrafia, pastelli a olio, acrilico, penna
pennarelli, e matita su tela
55x75 cm



Giulia De Marinis
TRA-MEZZE BARRIERE
Cartone vegetale
168x38x38 cm



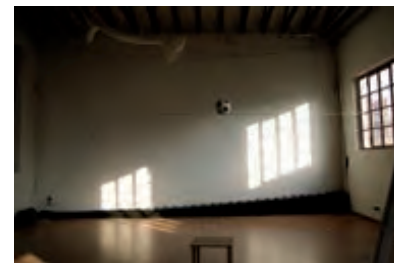
Silvia Gabardi
ORIZZONTA LO SGUARDO
installazione
stampe plotter con acquarello, fotocopie, stampe su acetato,
scatole in legno e plexiglass
misure variabili



Alessandro Di Pietro
A.B.N.P
installazione (6 elementi)
fusto di palma resinata (protesi scultorea), 2 elementi in
plexiglas (schiene), tappeto PVC dipinto a idropittura, 1 monitor
18p (video), 1 tavola su carta 50x70 cm
dimensioni complessive: 170x600x700 cm



Nadia Galbiati
LUOGO DEL VUOTO
ferro acidato a morsura, inchiostro da stampa, ottone
80x80x10 cm



Maddalena Fragnito De Giorgio
WIOUTH PORBELM
installazione
cavo d'acciaio, palla d'acciaio
misure variabili



Giuseppe Gonella
elfo veneto
acrilico e smalto su tela
130x180 cm



Ilaria Mara Grieco

olio,tempera, acrilico
80x60 cm



Andrea La Rocca

IL SOGNO DI DAVID
dittico
acquerello, china e grafite su carta
86x55 cm



Enrica Magnolini

SGUARDO AL CUBO
cubi di plastica 4x4 cm cad.
stampa fotografica lambda e scatola in cartone e stoffa
dimensioni variabili



Ester Motta

IN-COMPRESIONE
tecnica mista su tavola
due tavole 36x75 cm; 75x75 cm
misura totale 75x153 cm



Petri Paselli

TROMPE L'OEIL
fotografia digitale
stampa lambda su Dibond
120x175 cm



Alberto Petrò

RELATION-CHIPS
gelatina ai sali d'argento su carta baritata
75x100 cm



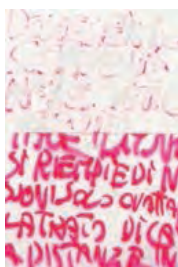
Annalisa Pirovano
IL SEGRETO NEGLI SGUARDI
 olio su tela
 200x180 cm



Maria Grazia Pontorno
WIREFRAME
 elaborazione 3d
 stampa lambda su carta fotografica
 20x9 cm



Vera Portatadino
TI HO DISTINTO DALLA NEBBIA
 olio su tela
 200x260 cm



Manuel Portioli
 DOLCEMENTE SCENDE LA NEVE. TUTTO TACE E IL MONDO SI
 RIEMPIE DI NUOVI SUONI, SOLO, OVATTATI. LATRATI DI CANI A
 DISTANZE INCALCOLABILI.
 disegno a fusaggine, scritte a bomboletta spray fluorescente,
 pittura ad olio bianca
 2 tele di 100x70 e 100x80 cm
 dimensioni totali 150x100 cm



Gionata Ranzoni
OLTRELOLTRE
 argilla semirefrattaria, vetro, specchio, neon, ferro
 dimensioni variabili



Michele Ravasio
CINEMA, SALA VUOTA. È GIÀ TUTTO FINITO?"
 stampa fotografica
 stampa digitale montata su supporto in polistirene espanso
 57,5x61 cm cad.



Paola Ravasio
DULCIS IN FUNDO
cemento
30X29x59 cm



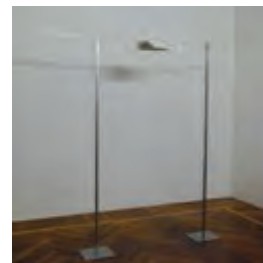
Natalia Saurin
I LOVE YOU
stampa fotografica su alluminio
50x33 cm



Giulia Roncucci
REBUS (2,7,5,7)
1 schermo, 1 microcamera, 1 p.c., 1 contenitore con acqua
dimensioni variabili



Miriam Secco
POLARIS
smalto su cartone intagliato
diametro 150 cm



Fausto San Martino
...SOSPESO...
installazione
ferro, plexiglass e carta
160x164x30 cm



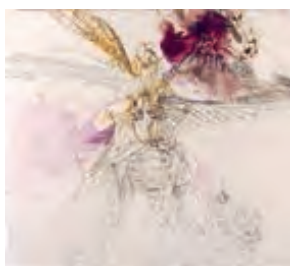
Cristina Volpi
SU PENELOPE
abito nuziale su busto sartoriale
150x170x170 cm



Catrina Zanirato

SGUARDI

scatti fotografici in digitale, stampe fotografiche,
cornice in legno
41x58 cm



Aura Zecchini

PERPETUA

inchiostro e smalto su tulle carta velina e carta cipolla intelata
90x100 cm



Leonardo Zuccaro Marchi

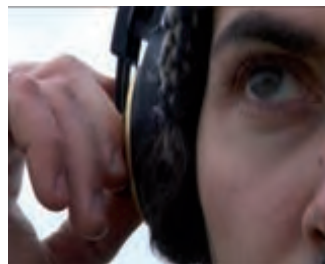
VOGLIAMO ANDARE A PASSEGGIARE IN NOI STESSI

legno, creta, das, specchi, ferro
500x300x150 cm

Giovani filmmaker



Francesco Azzini
TUTTE LE MATTINE DEL MONDO
4'52"



Guido D'Alessandro
IL BATTITO SOLITARIO (LONELY BEATING SOUL)
21'07"



Manuel Drexler
ALTERAZIONI
28'19"



David Vanoli
MI FIDO DI TE
2'30"

Premio Arti Visive
San Fedele 2009/2010

IL SEGRETO DELLO SGUARDO

Interventi di:

Kathryn Cook
Giovanni Chiaramonte
Daniela Cristofori e Gabriella Gilli
Silvano Petrosino
Simone Saibene
Barbara Sorrentini

Da ottobre 2009 a marzo 2010
si è svolto un ciclo di *reading* dal titolo
IL SEGRETO DELLO SGUARDO.
I testi che compaiono in questo catalogo
sono trascrizioni degli interventi,
non riviste dagli autori
se non per l'apporto delle note.

Nel settembre 2006 mi sono recata in Turchia con l'idea di cominciare a lavorare a un progetto riguardante la politica dell'acqua nella regione. Una volta giunta a Istanbul, leggendo i giornali, mi sono accorta che era in corso un dibattito sull'Articolo 301 del Codice Penale turco. Secondo quest'articolo si considera criminale ogni forma di insulto nei confronti della Turkishness. Il Codice Penale prevede infatti pene molto severe per chi osa portare "vilipendio all'identità nazionale turca". La maggior parte delle persone contro le quali si chiamava in causa l'Articolo 301 erano giornalisti, scrittori e intellettuali e specialmente coloro i quali si stavano occupando del Genocidio degli Armeni. Così, a partire da quel momento, ho cominciato a cercare notizie sugli eventi del 1915. Purtroppo era impossibile comprendere quegli eventi con il materiale a mia disposizione, lo spirito nazionalista turco infatti aveva influenzato la memoria collettiva. Così ho iniziato a documentarmi facendo ricerche personali e contattando accademici, anche al di fuori della Turchia. Poi quando nel 2007 venne assassinato il giornalista armeno Hrant Dink, mi resi immediatamente conto che il tema era molto più urgente e importante di quanto avessi immaginato.

È stato con il funerale di Dink che ho iniziato il mio progetto fotografico sul Genocidio degli Armeni. Ho deciso di viaggiare lungo le rotte della deportazione del popolo armeno e ho visitato i luoghi dove erano avvenuti i massacri -città che un tempo erano armene. Mentre proseguivo le mie ricerche, provavo a capire cosa fosse successo ai luoghi e ai paesaggi toccati da questa tragedia di cui non si parla e che nessuno conosce. Quindi posso dire di aver definito il taglio del mio progetto fotografico solo dopo aver cono-

sciuto i luoghi.

Durante questo viaggio sono rimasta coinvolta sempre di più, ho impiegato diversi anni in studi e ricerche. Ho trovato varie mappe risalenti al 1915 che segnalavano le rotte della deportazione. Lì erano segnati i nomi delle città armene prima che venissero sostituite con nomi turchi. Inoltre ho conosciuto molte persone di origine armena a Istanbul che mi hanno aiutata nella mia ricerca: è stato grazie al contributo di tutti loro che ho potuto ricostruire il percorso degli Armeni. Ho viaggiato attraverso la Turchia, l'Armenia, la Siria, il Libano e Israele. Sentivo il bisogno di visitare tutti questi Paesi prima di capire se e cosa avrei potuto fotografare, per trovare la forma che potesse aiutarmi a comunicare ciò che stavo vedendo.

Non è stato facile perché i governi turchi hanno distrutto fisicamente ogni testimonianza dell'esistenza degli Armeni. Ho cercato di recuperare ogni singolo indizio rimasto. Quando non esistono evidenze, prove reali, a volte è necessario sostare nelle assenze e nei vuoti per cercare le risposte. Solo così possiamo trovare qualcosa di significativo, anche nel dettaglio più piccolo, negli alberi, nell'erba o nella terra.

Mentre stavo portando avanti questo progetto molte persone mi hanno chiesto perché ero così interessata all'argomento. Perché avevo cominciato questo progetto e cosa pensavo di ottenere. Secondo molti di loro avrei dovuto abbandonare la questione nelle mani dei Turchi e degli Armeni... Personalmente non condivido questo genere di atteggiamento. Non solo per le conseguenze che implica ma anche perché il mio lavoro fotografico non vuole limitarsi a parlare della memoria degli Armeni e della

loro tragedia. Il mio non è tanto un lavoro di semplice documentazione. Cerca piuttosto di avvicinarsi a qualcosa di più universale riguardo alla memoria e alla Storia. Tenta di entrare in comunicazione con il dolore e allo stesso tempo di raccontare tutto ciò che è rimasto. Nel mettermi alla ricerca di queste tracce di passato cerco sempre di mantenere uno sguardo empatico: uno sguardo vicino ai sofferenti, a coloro che fuggono. Un'attenzione sempre rivolta alla memoria e a tutte le emozioni dimenticate della Storia.

La memoria negata: la strage degli armeni. Natura e destino

Kathryn Cook

Fotografa

Il segreto dello sguardo

Giovanni Chiaramonte

Fotografo e storico della fotografia

A Venezia, quando ero ancora molto giovane, davanti al grande ciclo del Tintoretto mi è stata data la chiave di comprensione dello sguardo. Una chiave singolare perché non apre solo una porta, ma ti fa comprendere che la vita in realtà è una successione infinita di porte. Questa chiave ti getta nel paradosso più profondo dell'esperienza umana, cioè quello dello sguardo. Dentro le grandi sale del Tintoretto, mi trovai sulla soglia dell'ultima, quella più grande, dove si compie il grande mistero, la crocifissione, la morte di Gesù. Intimorito, ricordo ancora, mi rivolsi istintivamente verso il muro di sinistra e vidi questo piccolo quadro: Il Cristo portacroce di Giorgione. Ecco, quest'immagine davvero mi fece comprendere cos'è lo sguardo dell'uomo o, se preferite, il segreto dello sguardo. Una poesia, bellissima, quasi coeva a questo quadro, dice: "Oh Venezia, alma regina, ornamento a tutto il mondo, giace in te la medicina che fa stare l'omo giocondo". Il poeta, descrivendo questo piccolo quadro di Giorgione fa notare innanzitutto che Venezia è l'alma regina, l'ornamento del mondo –non per nulla lì Galileo inventò l'obiettivo. Poi dice: "giace in te la medicina...". Ecco, qui l'immagine è considerata una medicina, come un farmaco che dona all'uomo la gioia. Il regista Andrei Tarkowski scrive nei suoi diari che l'uomo non è qui per essere felice. Eppure in questa poesia, in questo piccolo quadro, l'uomo resta nella gioia. L'abisso della nostra disperazione, del nostro non sapere, è la superficie visibile di qualcosa che sappiamo. È lo sguardo che Giorgione ha messo lì. Credo che tutta la mia vicenda, la mia avventura di fotografo, si gioca in ciò che quest'immagine continua ad aprire. Perché nel grande mistero della superficie del mondo, esiste una profondità. Ma la profondità di questo sguardo è nella mia esperienza di fotografo, cioè di artista che usa una macchina galileiana. La fotografia esiste perché Galileo ha inventato l'obiettivo e perché, prima ancora, la visione italiana aveva inventato la prospettiva –un'immagine fatta dall'uomo che aveva la paradossale

somiglianza della terza dimensione. Ecco, usando questo strumento mi condanno a relegarmi al mondo del visibile, a quello che è di fronte a me. Straordinaria è stata l'esperienza della fotografia di questi anni come scrittura della luce... Ma bisogna sempre cercare di dare ragione alla propria opera. Non credo agli artisti senza poetica, non credo a coloro i quali, in una maniera o nell'altra, non diano una ragione alla loro opera. Senza bisogno di scrivere un diario come Tarkowski, non c'è artista serio che non abbia dato, dentro la sua opera, le ragioni di quello che stava facendo. Eugène Atget, uno dei più grandi maestri della fotografia del Novecento, non ha lasciato nessuno scritto. Eppure basta vedere una sua fotografia e ti dà le ragioni di quello che sta facendo, per immagini. Quello che so nasce anche da straordinari incontri con fotografi, molto più famosi e importanti di me, che ho avuto l'opportunità di conoscere nel corso della mia vita. Comunque, per quanto mi riguarda il segreto dello sguardo resta dentro l'immagine di Giorgione. Fu quello il momento in cui ho sentito che stavo sperimentando il dono di vedere. Capivo già che nelle immagini che stavo facendo c'era qualcosa di diverso dal consueto, dal noto... Ma ho dovuto poi cercare la ragione del perché l'Occidente abbia dato a me, uomo nato nella metà del '900, questo strumento straordinario: la fotografia. Le ragioni della mia fotografia sono davvero in quello sguardo. Vi prego di rileggere i Vangeli sinottici. Perché alla fine della mia ricerca sulle ragioni dell'immagine speculare, allo specchio, c'è quello sguardo: lo sguardo di Gesù in croce. Mi continua a colpire, sempre di più, man mano che avanzano gli anni, il fatto che il primo che riconosce in Gesù il Messia sia il centurione. Quando il centurione vede Gesù, lo riconosce. Cosa vede il centurione per poter dire "questo è il Messia"? Perché nella genealogia degli sguardi tra gli uomini entra uno sguardo che si pone come misericordia assoluta, come totale innocenza. Così, l'artista della vera opera d'arte vuole ridonare all'uomo questo sguardo. Perché

il mondo antico, in tutta la sua grandezza, riesce certo a darmi il corpo, il simulacro dell'uomo, le seducenti fattezze di Venere, ma quello sguardo permette di mettere in scena quello che l'arte pagana non era mai riuscita a fare... Cioè mettere in scena la morte. Apro una parentesi. Noi abbiamo uno strumento, la fotografia, la quale dà, ancora e drammaticamente, scandalo. Non più di tre mesi fa, negli Stati Uniti si è acceso un importante dibattito perché era apparsa sui quotidiani l'immagine di un marine morente. Ci tengo a sottolineare che non era un primo piano. Nella foto non vediamo il volto del marine e la sua ferita. Eppure ciò è bastato perché si alzasse un polverone infinito. Nei due mandati del presidente Bush si era impedito per legge di fotografare anche le casse da morto dei marines... Nello sguardo di Cristo rimane compresa tutta la vita perché quello sguardo è di misericordia. Mi permetto di citare Hannah Arendt. In un suo libro, intitolato Vita activa, pone un problema ed è questo: "Da quando un bimbo nacque in una mangiatoia c'è da dubitare che sia accaduto qualcosa di così grande con così poco clamore." Hannah Arendt, transfuga negli Stati Uniti per scampare all'iconoclastia nazista, stabilisce l'inizio dell'epoca moderna: Galileo e la scoperta del telescopio. In queste parole non c'è alcuna esagerazione. Allo stesso modo la nascita in una mangiatoia non segnò la fine dell'antichità ma l'inizio di qualcosa di tanto inaspettato e imprevedibile che né la speranza né la paura avrebbero potuto anticipare. Galileo con il suo telescopio ha cambiato la conoscenza del cosmo, che diventa universo, ma forse ancora di più con l'obiettivo che viene messo sulle camere ottiche, perché cambia in maniera epocale la rappresentazione dell'uomo e del mondo. Dice Hannah Arendt: "Questo strumento ci permette di capire ciò che c'è di eterno al di là del mondo". Indica subito il grande tema della tragedia moderna. Nell'obiettivo di Galileo i santi non hanno l'aureola, gli angeli non vengono impressi gettando i nostri satelliti nello spazio.

lo mi son trovato a fotografare negli anni Settanta e a dare quindi ragione al mio strumento. Come sostiene Silvano Petrosino, l'esperienza più grande e terribile dell'essere uomo è scoprirsi di essere immagine e somiglianza di qualche cosa, di qualcuno che è infinito ed eterno, di un vivente. Tutto quello che tu sei è porta, è finestra, e nello stesso tempo per essere porta devi essere materia. Proprio nel suo essere fino in fondo materia, ad un tratto, mantenendo la sua opacità, la materia ti fa vedere quest'altro. Attraverso, appunto, quell'atto supremo, quel gesto d'offerta che fa di Gesù il Messia.

C'è una scritta che indica "museo". Un evento fortuito che diventa occasione. Se c'è un museo per quanto mi riguarda è la luce. Se c'è da qualche parte dell'universo, da qualche altra parte della galassia, anche vicina, un'altra umanità, un'altra genealogia vivente che sta osservando con strumenti ottici la terra -posto che sia questo pianeta a un milione di anni da noi- sta vedendo in questo momento i dinosauri che erano sul nostro pianeta. Perché nello spazio si irraggia la luce che dalla terra si rifletteva un milione d'anni fa. Il primo segreto dello sguardo per quanto riguarda me come fotografo è la memoria. Perché il fotografo di tutto ciò che passa, di tutto ciò che transita, ne fa un per sempre. La bellavista per anni è stato il patrimonio del paesaggio italiano. Del resto chi ha inventato la parola "belvedere"? Sto lavorando da tempo al centro storico di Palermo e ho avuto modo di parlare con moltissimi africani che stanno a Palermo. Non c'è una di queste persone che possa dire, e tanto meno scrivere, quello che scrive il mio amico poeta Umberto Fiore riguardo alla bellavista. Nessuno di loro può dire di avere avuto, all'inizio della sua vita, una bellavista stando tra Lerici e Porto Venere. Della bellezza si parla fino alla nausea. Per questo eviterei la parola "bellezza" in questo momento. Salvo per quanto riguarda la bellezza di quell'atto estremo di Gesù in croce, l'abisso del dolore dell'uomo che urla e chiede uno sguardo. Solo chi ha fatto esperienza di

quello sguardo, solo chi in quella genealogia è stato visto con quegli occhi di misericordia può costruire uno spazio, un paesaggio, una città, una piazza, come quella italiana. La città italiana, Venezia, è la risposta di un popolo a questo sguardo. E quindi in questa genealogia, io ho scattato un'immagine senza più ombra, quando il sole è tramontato, quando la luce si diffonde. Ho aspettato quest'ora perché la luce fosse non solo nel cielo, ma fosse una luce nel suo stato assoluto. Volevo che il bianco estremo, fosse lì, vicino agli scogli, dentro l'acqua diventata un'area sospesa come il cielo.

Galileo ha contemplato per la prima volta la luna col suo telescopio, con questa macchina ottica dell'epoca moderna, e ha osservato il deserto della luna e dell'universo. Ma come sempre ciò che ti fa uscire ti fa anche entrare: il deserto che dalla luna si estende ai confini più estremi del cosmo visibile è entrato in noi. L'epoca moderna è infatti lo zero assoluto dell'universo. L'uomo sprofonda nell'abisso da quella visione del dicembre 1609. Questa è una vera e propria rovina greca. Basta andare a Berlino o a Caserta per vedere che tutta l'epoca moderna è segnata da parchi dove i grandi architetti hanno costruito false rovine. È come se l'epoca moderna, in quell'età felice che fu il Settecento e l'Ottocento avesse già capito che il problema dell'uomo dopo Galileo era poter reggere l'infinito. Diceva giustamente René Girard: "Non ci sarebbe l'Apocalisse, il concetto stesso della fine del mondo, senza la Bibbia". Non ci sarebbero neanche quelle terribili bazzecole che riguardano il 2012. Queste è l'immagine di una vera e propria rovina... Non c'è simulacro quando colui che scolpisce la pietra o dipinge o crea in 3D un'immagine, o fotografa in questo caso ambiguamente, come sto facendo io, una statua verosimile. Il piede di questa statua è un piede che raramente la natura ha donato a una donna. È quando quella forma, quella figura, quell'immagine, nel loro porsi qui e ora, in tutta la forza dell'istante presente, fanno

memoria. Fanno memoria non solo di chi le ha generate. Ma fanno memoria del qui e ora di quello sguardo finale, l'Alfa dell'uomo e del mondo. Personalmente non mi interessa l'Alfa senza l'Omega. Per questo rinnovo il grande invito di Silvano Petrosino ai giovani artisti, come a tutti: abbiate il coraggio di vedere l'arte contemporanea. Abbiate il coraggio di tentare una nuova immagine del mondo. Devo dire che mi fa una certa tristezza vedere oggi tutta la gente in coda per Leonardo da Vinci... Va benissimo. Ma il problema è che a Milano, in questo momento, l'immagine contemporanea è inconcepibile. Perché non c'è città del mondo dove Steve McCurry sia ritenuto un artista... Salvo Milano, a cui viene gli viene dato anche l'Ambrogino d'oro. È una vergogna. Perché non c'è museo al mondo che esponga Steve McCurry... Siamo su un altro livello di scrittura. Ad esempio Eugenio Montale è un poeta ma non può essere considerato sullo stesso piano di chi scrive un pezzo di cronaca sul Corriere della Sera. Oltretutto, la mostra allestita a Milano è la stessa che si trovava a Siena tre anni fa. La crisi che sta vivendo questa città è terrificante... È crollato il pensiero della gente, la cultura di una città... Io con piacere cercherò di non abitare questa città perché non mi riguarda più. Perché un Ambrogino d'oro andrebbe dato a Mario Carrieri o a Gabriele Basilico, a chi davvero sta lavorando per questa città da una vita intera! Non è concepibile quello che è successo con Steve McCurry. Che nessuno dica, su un quotidiano o su una rivista, "questo non è un artista". Preferisco tornare al tema della fotografia, della scrittura della luce. Il lungo tempo d'esposizione, quello che registra il movimento, mostra il divenire. Che fa svanire la forma e la figura. Nello sguardo del Messia sulla croce c'è già iscritta la resurrezione. Perché dapprima della morte, attraverso la morte, ci porta al di là della morte stessa. È un problema di ragione. Il per sempre della memoria, è possibile solo se la luce così ferma, come il bagliore di un fulmine. La genialità dell'uomo è di affrettare i tempi della natura.

Lucio Fontana, faceva il suo taglio in nome del tempo, della profondità del tempo. Non so se abbia mai visto queste antiche tele che sono nelle chiese in Sicilia. Non m'interessa. Però so che quello che lui ha rappresentato è questo: l'opera misteriosa del tempo. In questa ferita ci apre la domanda, e quindi il grande tema senza il quale non c'è la fotografia: il tema eucaristico. L'infinito nel finito. È ciò che contempla Dante nell'ultimo cielo, quando vede che nell'infinito c'è la nostra effigie. Una presenza nel finito che è apertura infinita e che diventa la benedizione del presente: fa un'immagine. Nell'immagine che vi mostro in questo momento vedete una famiglia Rom che per cena ha deciso di scendere alla spiaggia e lì condividere il cibo. Sotto il cielo, di fronte all'infinito del mare. Non c'è niente di umanamente, architettonicamente, bello e significativo. C'è solo la profondità della luce, ma perché lì ci sono quattro ragazzi che stanno parlando. È fantastico fotografare perché tu ti metti in un punto e sai che lì succede qualcosa. C'è la luce e il mare. C'è misteriosamente, nella profondità del cuore, una domanda che può essere espressa solo in quel tempo, in quella luce. Nella trasparenza del cielo, del mare, la vita ci riduce sempre a una polarità. Più profonda è la devastazione e più profonda si presenta la misteriosa altezza del cielo, del mondo.

Vorrei dire ancora una cosa sulla mia fotografia, in particolare sull'atto del fotografare. Non so bene in italiano come si dice. I siciliani quando mi vedono con la macchina fotografica dicono "stai tirando fotografie?". Fantastico. Non prendi le immagini, le tiri. Come le pietre. Sono molti i fotografi che tirano le fotografie. Ma proprio tanti, come il fotografo che abbiamo nominato prima. A mano libera, col teleobiettivo. È un altro tipo di esperienza. C'è anche un altro modo dire fotografare che è simile: to shoot, sparare. Sullo schermo della mia camera ottica, nella

nitida profondità di campo che dal primo piano in cui sono immerso spinge e allarga lo sguardo lungo il punto di fuga verso l'orizzonte dell'infinito, il reale mi è apparso sempre indeterminato e mai determinabile. Aver cercato di accogliere il reale nella sua totalità mi ha liberato da ogni possibile determinazione. Mi ha generato all'arte della vita e mi ha spalancato la mia visione dell'esistenza che impensata e impensabile accade sempre nuova in noi e attorno a noi. Realismo è l'esperienza e la rappresentazione dell'infinito nel non determinato e nel non determinabile. Mi auguro che l'esistenza del mondo e dell'uomo nel suo essere evento, avvenimento, luce, storia, possa indicare col nome di realismo infinito il percorso della mia fotografia. Perché l'atto in cui essa viene alla luce si genera in quest'esperienza e con questa modalità di visione. Il realismo infinito è l'accoglienza dell'oggetto da parte del soggetto. È la comprensione dell'altro che parte dall'io in una relazione che lascia entrambi nella loro irriducibile differenza e identità. Ed è la trascrizione di ciò che è dato nel mondo, davanti agli occhi e dentro gli occhi dell'uomo in immagine che lo rappresenta. Questo è il grande tema della fotografia. In maniera geniale, Marcel Duchamp aveva già capito tutto. Come Wim Wenders nella scena iniziale di *Il cielo sopra Berlino*. Vi ricordate l'angelo che, passando accanto a un ragazzo che sta scrivendo, prende la penna? La penna rimane lì ma nello stesso tempo nella mano dell'angelo. È questo il grande tema: ogni cosa che la fotografia salvaguarda, salvaguarda nello stesso tempo l'identità del fotografo che l'ha colta. Queste due identità che coesistono nella stessa immagine diventano appunto unità nella differenza. L'immagine nella mia opera si pone come specchio nel mondo. Ed è sempre rivelazione della morte nell'uomo. Non solo perché l'accoglienza, la comprensione, la trascrizione del dato, ne indicano la presenza nel mondo. Ma soprattutto perché è la dinamica stessa di

questa accoglienza, di questa comprensione, di questa trascrizione, a chiedere e a imporre una sorta di morte spirituale del soggetto. Il suo sacrificio libero e necessario. Questo è il grande tema dell'arte, quando c'è. Meglio, diceva Silvano Petrosino, dell'opera quando c'è. Quando l'artista opera, lui muore a se stesso. Si chiama opera proprio perché davvero avviene una trasformazione, una trasfigurazione. Affinché l'opera ci sia, l'artista deve morire a se stesso. Consapevolmente. Perché non c'è arte che non sia questo comprendere l'incomprensibile. Soprattutto noi fotografi che abbiamo il segno dell'infinito sull'obiettivo. L'artista nel Novecento, quando lo è stato, è stato testimone di libertà. Perché l'artista non obbedisce al suo parere, obbedisce a questa verità, all'esperienza che è infinita. Morto il comunismo, l'opera di Tarkowski rifugge ancora più forte perché si capisce leggendo i diari del regista che il comunismo era un accidente della storia. Oggi, chi ha fatto letteratura antifascista è illeggibile. I film antifascisti realizzati negli anni Settanta sono inguardabili. Io, ad esempio, non riesco vedere o a mostrare a nessuno dei miei studenti a scuola i film di Petri... Quando ero ragazzo e frequentavo il San Fedele, Sergio Leone era ritenuto un cretino. L'ultimo dei registi italiani. Mentre ora è rimasto l'unico regista italiano di quegli anni. Tarkowski mi ha insegnato che la sua irriducibilità al regime comunista non era una irriducibilità politica, ma esistenziale.

Domenica 29 novembre 2009 ci siamo ritrovati in Galleria per una proposta formativa decisamente "altra" rispetto a quelle cui solitamente i giovani artisti e i giovani registi partecipano. Un gruppetto di partecipanti ha accolto l'invito a incontrarsi per vivere una esperienza di cui conoscevano ben poco in dettaglio. Quasi nulle, infatti, erano state le specifiche nel programma della giornata. Lo svolgersi del lavoro ha poi chiarito ai partecipanti il motivo dell'impossibilità di dare spiegazioni in anticipo su "ciò" che li avrebbe attesi, vale a dire una esperienza in cui l'imprevedibile contributo attivo di ciascuno avrebbe costruito il clima, i significati, le dinamiche della giornata. Un metodo dialogico, co-costruttivo, basato sulla condivisione e sull'attivazione, insomma; lontano da proposte docenziali in cui il pubblico è in larga parte passivo.

La proposta ha voluto far riflettere, a partire da un'esperienza di gruppo, intorno al tema dello sguardo. Infatti, essere partecipanti a un premio d'arte non necessariamente implica l'attenzione alla dimensione gruppale; invece, la proposta formativa ha voluto porre l'attenzione proprio al gruppo come dimensione ineludibile e foriera di creatività, come contesto entro cui si snodano le esperienze (compreso appunto il percorso del Premio Giovani Artisti). Mettere a fuoco la potenza del contesto gruppale può anche far riflettere sui modi e le condizioni in cui il gruppo può influenzare la creatività artistica, favorendola o inibendola. Infatti, la creazione artistica avviene sempre, si può dire, sotto lo sguardo di un altro, sguardo da intendersi sia concretamente (quando si lavora effettivamente insieme, in gruppo), sia metaforicamente; in altre parole, la creazione artistica è, in qualche modo, anche inconsapevolmente, "dedicata" a qualcuno, a un altro-da-sé (o una parte di sé) a cui si chiede di fungere da pubblico, da destinatario della creazione. Questa premessa costituisce la spiegazione del motivo per cui è stata proposta questa attività formativa.

Il gruppo ha utilizzato la forma simbolica del

cerchio per rappresentare la qualità relazionale specifica – all'insegna della reciprocità e dell'apertura reciproca – della giornata: in cerchio ci siamo seduti, dapprima su sedie, poi, man mano che il lavoro ci spogliava delle nostre resistenze, sul pavimento della Galleria San Fedele, sempre più vicini gli uni agli altri, sempre più in contatto con le nostre percezioni e con gli stimoli provenienti dagli altri. La Galleria San Fedele è divenuta, così, per quel giorno, un luogo diverso da come abitualmente lo viviamo, un luogo da esplorare e da percorrere con il proprio corpo, che via via è diventato più consapevole della propria forza comunicativa.

L'obiettivo specifico della giornata era riflettere insieme sul tema dello sguardo, utilizzando come strumento di lavoro il proprio corpo nell'interazione gruppale, potenziandone la capacità percettiva ed espressiva attraverso tecniche ed esercizi tratti dal teatro, in particolare dal Playback Theatre. Abbiamo ogni volta sollecitato i partecipanti a condividere impressioni e domande che gli esercizi svolti man mano suscitavano. Nel cerchio, all'interno del suo arcaico profilo che contiene e dà forma, il nostro percorso alla scoperta dello sguardo si è quindi articolato in vari momenti: la percezione del nostro sguardo interiore, quello che abbiamo per noi stessi e per il nostro corpo; lo sguardo che abbiamo per l'altro, quando all'improvviso ci ritroviamo di fronte a lui; la nostra capacità di fare da specchio ad altri, catturando l'essenza dei suoi gesti e delle sue posture; la nostra capacità di rappresentare metafore a partire dagli altri, utilizzando anche suoni o gesti particolari.

Abbiamo osservato nelle persone una crescente fiducia reciproca e un'aumentata apertura – sia negli esercizi sia nelle conseguenti riflessioni, dalle quali sono nate domande interessanti, tra cui: perché è così forte l'esperienza di guardare negli occhi per la prima volta qualcuno che non si conosce? La sorpresa e lo stupore con cui spesso i partecipanti hanno accolto aspetti emozionati (ed emozionanti) di sé e degli altri, insieme con la

loro capacità di tradurre in parole e riflessioni queste emozioni, ci fanno sperare che il 29 novembre alla Galleria San Fedele sia stata una buona e ricca giornata.

Seminario del 29 novembre con i giovani artisti e i giovani filmmaker

Daniela Cristofori

Gabriella Gilli

Università Cattolica, Milano

Sguardo e immagine

Silvano Petrosino

Docente di Semiotica e Filosofia Morale

Università Cattolica, Milano

(...) In questo testo il termine «metafisica» viene assunto in un significato particolare, ben delineato, privo, questa è almeno l'intenzione, di qualsiasi tipo di enfasi, un significato che accetta senza vergogna di essere qualificato come «piccolo». Tale significato più che un'altezza intende marcare quella che esso riconosce come uno scarto sempre aperto e come una differenza irriducibile. Esiste una «fisica» della luce con i suoi termini e le sue leggi; esiste un'«ottica» come «parte della fisica che studia i fenomeni luminosi, cioè quelli relativi al comportamento delle radiazioni atte a impressionare il nostro occhio o talvolta, più in generale, di tutte le radiazioni elettromagnetiche». La «fisica», e quindi anche l'«ottica» come sua parte, si istituisce sulla base della rappresentazione di un certo oggetto e sul funzionamento di un certo lessico: questo oggetto determina il lessico che lo interroga e questo lessico, evidentemente, determina a sua volta l'oggetto stesso ch'esso interroga. La luce è così radiazione, onda elettromagnetica, energia; l'ottica è angolo, retta, campo, punto, piano, prospettiva, misura, in una parola: geometria. Tuttavia, non appena la luce si imbatte in quel «corpo» che è l'uomo, o meglio: non appena essa attraversa e abita quel «corpo» che (in quanto uomo) è «soggetto», ecco che subito la «fisica» si trova presa in un intrigo di riflessi e riflessioni, speculazioni e pulsioni, fantasie e fantasmi, visioni e vedute, immagini e immaginazioni, intrigo nel quale lo spazio si curva e la retta si intreccia, il punto esplode e si dissemina, l'apparire risplende e sfavilla (...).

Ora, il modo di illuminare del soggetto è ciò che rinvia all'esperienza dello sguardo, è anzi lo sguardo stesso in quanto momento della sua propria esperienza; in tal senso, e cioè precisamente in quanto esperienza, lo sguardo deve sempre essere considerato come un'illuminazione da interpretare secondo il modo d'essere, non tanto dell'impressione, quanto piuttosto dell'espressione. Si può dunque senz'altro sostenere che la luce raggiunge il soggetto propagandosi in linea

retta, ma al tempo stesso bisogna anche riconoscere ch'essa, non appena raggiunge un tale «corpo» che è «soggetto», subisce sempre una deviazione che è propria non tanto dell'umano in quanto genere, quanto piuttosto del singolo soggetto, dell'esperienza del soggetto in quanto modo d'essere della sua singolarità: deviazione che tradisce, ma così anche rivela, attraverso l'illuminazione dello sguardo, l'ecceità stessa del soggetto (...). (...) il termine «metafisica» ha qui in qualche modo sempre a che fare con una simile topologia, e di conseguenza con una certa «spettrologia», almeno nel senso in cui essa, questa «metafisica», nel volere seguire fino in fondo ciò a cui la chiama l'ordine del soggetto, si trova costretta ad abbandonare la via «fisica» della geometria, lo spazio quieto e fisso, predeterminabile e deducibile, degli angoli e delle rette, dei cubi e delle sfere, per aprirsi alla scena drammatica e spettrale all'interno della quale l'esperienza costantemente e con rigore la trascina. Da qualsiasi parte egli si volga, sempre il soggetto, incontrando la luce, si trova investito da ciò nei confronti del quale la «fisica» non manifesta alcun interesse ed anzi sembra essere, o voler essere, quasi del tutto cieca: come si è già accennato, riflessi e riflessioni, immagini e immaginazioni, fantasie e fantasmi, visioni e vedute, ombre ed abbagli. E' appunto in questo senso che una simile «metafisica» è una «piccola metafisica»: un tale termine, infatti, non intende rinviare, almeno in prima battuta, ad alcun «al di là», ad alcun «oltre», poiché esso dichiara esplicitamente che il proprio interesse è tutto per quel «al di qua» che è l'uomo, per quel «qui» assoluto che è ogni singolo uomo; questa «metafisica» è dunque tutta assorbita dal soggetto in atto nell'unicità della sua esperienza, e sarà solo per fedeltà a quest'ultima ch'essa non vivrà come uno scandalo l'insistente apertura «al di là» di un simile «al di qua». La «metafisica» qui proposta è una «piccola metafisica» perché essa non si riferisce al «cielo», ma alla «terra», al tutto di questa «terra»/«cielo» che è sempre ogni singolo uomo; in conclusione il termine «metafisica»

viene qui assunto in riferimento all'esperienza umana della luce in quanto sguardo. [In relazione alla distinzione tra «fisica» e «metafisica» si può introdurre] la distinzione tra il «reagire» e il «rispondere». Il primo è definibile sulla base della legge secondo la quale ad uno stesso antecedente segue sempre e necessariamente uno stesso conseguente; da questo punto di vista ciò che caratterizza il reagire e senza dubbio un certo dinamismo (il reagire è un modo di potere andare incontro), anche se si tratta di un dinamismo ultimamente «statico» che procede secondo automatismi e rapporti fissi (misurabili e prevedibili) tra azioni e reazioni (si va incontro, ma sempre in un identico modo, obbedendo sempre alla stessa legge). Il dinamismo del reagire si discosta in tal modo dalla supposta fissità dell'inorganico, ma al tempo stesso questa medesima distanza è in verità anche il segno di una sostanziale e inquietante vicinanza che difficilmente potrebbe essere negata; si potrebbe a tale riguardo ricordare la seguente definizione di Schopenhauer: «(...) un corpo si dice inorganico quando tutti i suoi movimenti avvengono per una causa esterna, causa che, quanto al grado, è uguale all'effetto, sicché si può misurare e calcolare l'effetto partendo dalla causa, e inoltre l'effetto produce nella causa una reazione perfettamente eguale». La sostanziale rigidità del dinamismo del reagire deve essere riconosciuta a questo duplice livello: qui vi è sempre uguaglianza, identità di grado e natura, tra causa (azione) ed effetto (reazione); questa uguaglianza è la condizione essenziale affinché si possa «misurare e calcolare l'effetto partendo dalla causa» (il che anche significa che è possibile «misurare e calcolare» solo laddove si suppone, o presuppone, l'esistenza di una perfetta uguaglianza tra causa ed effetto). Rispondere non è reagire. Il tratto che caratterizza il rispondere è infatti, a questo primo livello, l'impossibilità stessa di predeterminare e dedurre, sottomettendolo ad una legge, il suo andare incontro a ciò che viene; se vi è risposta è perché si può andare incontro pro-

prio a ciò che viene, all'unico che viene, e non ad altro (...) Nel rispondere non c'è dunque alcuna possibilità di dedurre e misurare l'ampiezza e la natura di una risposta, così come non c'è alcuna possibilità di ripetere una stessa risposta. Si risponde sempre e solo in prima persona, e ciò significa anche che ogni risposta è sempre unica e irripetibile: è solo di fronte all'avanzare di una risposta che l'unico può venire e così risplendere.

[Ma quale fatto o esperienza] può dare concretezza a queste osservazioni? E più in generale, vi è forse una situazione all'interno della quale si chiarisce in che senso il rispondere non sia mai un reagire? Di fronte a quello che sembra essere sempre più un vicolo cieco la tradizione del pensiero filosofico non si è persa d'animo, ed anzi proprio a questo punto essa ha riconosciuto senza esitare il fatto, o forse meglio la circostanza che è in grado di rilanciare e approfondire la riflessione fin qui seguita: il senso di tutto quanto ha preceduto troverebbe infatti il proprio punto d'appoggio nell'esperienza umana della luce, laddove il «vedere» (ciò che in generale può essere inteso come un reagire alle stimolazioni luminose) diventa un «guardare» (ciò che in particolare deve essere inteso come un rispondere alla luce) (...) Il vedere umano, il vedere proprio dell'uomo, è sguardo. Guardare non è vedere; una tale distinzione potrebbe essere espressa anche nel seguente modo: lo sguardo, luogo dell'esperienza della luce, va incontro sempre come risposta e mai come reazione.

(...) Si potrebbe riprendere a questo punto (...) l'importante idea heideggeriana di «cura». In generale il rispondere, nel suo profondo differire da ogni forma di reazione, deve sempre essere inteso come un prendersi cura; rispondendo, infatti, non ci si limita mai a reagire a ciò che viene, ma, come si è già sottolineato, gli si va incontro prestando attenzione al suo esclusivo venire. A tale riguardo l'attenzione deve essere intesa come la forma per eccellenza del prendersi cura (...) Una certa conferma di tali considerazioni può essere trovata nell'etimologia stessa del termine «sguardo».

Come da più parti si è sottolineato, la radice di «guardare» non designa originariamente l'atto di vedere, ma piuttosto l'attesa, la preoccupazione, la guardia, lo sguardo, la salvaguardia (...) Riguardare è un movimento che mira a riprendere sotto guardia (...) per sguardo si deve intendere meno la facoltà di raccogliere delle immagini che di stabilire una relazione» (Starobinski). Questa capacità di stabilire una relazione (ma più precisamente si dovrebbe dire: questa capacità di stabilire una «certa» relazione, perché proprio di questo si tratta: non tanto dell'instaurazione di una relazione, ma dell'aprirsi di una «certa» relazione), tale capacità, dunque, illumina definitivamente il senso di quel primato dello sguardo costantemente affermato dalla tradizione filosofica (...) Il primato dello sguardo, dunque, se ve ne è uno, riguarderebbe esplicitamente questa capacità di cura, di presa per mettere sotto guardia; nell'uomo – a differenza del vedere animale sempre finalizzato all'assimilazione – l'occhio sarebbe così chiamato a prendere le distanze dalla bocca e dalla mano che porta alla bocca attraverso un vedere che, diventando un guardare, sia in grado di salvaguardare l'in sé del qualcosa che viene e a cui, proprio in quanto sguardo, fin dal principio va incontro e già risponde. E' ora possibile trarre qualche conclusione. Guardare è un modo di andare incontro a ciò che viene; tuttavia è necessario ora precisare: guardare è il modo umano di andare incontro a ciò che viene. La specificità dello sguardo, la sua umanità, riguarderebbe il fatto che in esso l'occhio non si limita mai a reagire alle stimolazioni luminose che lo raggiungono: lo sguardo non reagisce e non riflette, ma risponde, esso non appartiene all'impressione, ma all'espressione. Un tale rispondere è definito da un modo di andare incontro che è capace di indietreggiare, e che indietreggia per prendersi cura e per salvaguardare l'in sé, l'unicità, di ciò che nel proprio manifestarsi avanza risplendendo.

(...) Questa interpretazione è corretta, ma senza dubbio insufficiente. Se ci si fermasse alle considerazioni svolte, l'accusa

di un'impostazione della nostra questione eccessivamente ottimista e quindi oltremodo ingenua non potrebbe essere evitata. Come si è già ricordato, il diventare guardare del vedere è segno della capacità umana di cogliere accogliendo, cioè lasciando essere, laddove tuttavia un simile lasciare non è mai una forma di diserzione o di indifferenza, ma semmai, all'opposto, è espressione di un interesse e di un'attenzione, di una cura e quindi di un modo, non di tacere, chiudere gli occhi e ritirarsi, ma appunto di rispondere all'avanzare e al risplendere dell'in sé del qualcosa. In questo senso è come se nell'uomo il primato della vista si esaltasse in un vedere chiamato alla misura del guardare, chiamato a diventare un rispondere come sguardo all'appello del risplendere.

Tuttavia, se è vero che nell'uomo il primato della vista deve sempre essere ricondotto alla possibilità di un guardare, cioè non solo all'impressione di un ricevere, registrare e riflettere, quanto piuttosto all'espressione di un rispondere, non è invece affatto vero – come alcune affermazioni delle pagine che hanno preceduto potrebbero far credere – che il vedere in quanto sguardo sia sempre e necessariamente un salvaguardare. Lo si era già affermato: «(...) l'unico viene incontro nel suo risplendere come unico solo di fronte all'andare dello sguardo umano, solo di fronte alla misura dell'andare incontro di cui è capace lo sguardo umano»; ma ora bisogna aggiungere: tuttavia non è per nulla certo che lo sguardo vada incontro sempre, solo e soprattutto «necessariamente» per salvaguardare; in tal senso anche se si ammette che lo sguardo, in quanto risposta, è capace di aprirsi talmente da incontrare, cioè da «salvaguardare la misura stessa dell'in sé di ciò che viene incontro», non si deve mai confondere una simile «capacità» con una sorta di meccanismo, con quella che così si configurerebbe come una specie di coazione a salvare e a salvaguardare. Cadendo in una tale ingenuità – segno di quell'ottimistica esaltazione dell'umano tanto precipitosa quanto sospetta – si dimostrerebbe di non aver per nulla com-

preso la natura di risposta dello sguardo; se infatti quest'ultimo sempre e necessariamente salvaguardasse, allora in verità non sarebbe una risposta quanto piuttosto una reazione. L'interpretazione dello sguardo come forma del vedere secondo l'ordine del rispondere implica, dunque, che il guardare, proprio perché risponde, non necessariamente salvaguardi, non sempre lasci essere, non in ogni caso salvi: lo sguardo, in quanto risposta, è capace di porre sotto guardia e di salvaguardare, ma al tempo stesso, e sempre perché risposta, esso non necessariamente lascia essere e salvaguarda. Da questo punto di vista, quello dello sguardo in quanto risposta, non è per nulla corretto parlare de «la» risposta dello sguardo, poiché qui «le» risposte sono sempre più di una e inoltre mai del tutto distinguibili le une dalle altre. Un simile punto era già stato implicitamente toccato nell'affrontare la differenza tra la fissità del reagire e il dinamismo del rispondere, ma è bene ora riprenderlo; in effetti lo sguardo, all'interno del suo modo d'essere risposta e non mera reazione o riflesso, non risponde mai in un solo modo e secondo un'unica misura, e di conseguenza – contro ogni possibile automatismo – bisogna assolutamente essere consapevoli del fatto che la relazione che lo sguardo sempre instaura non sempre, e soprattutto non necessariamente, è orientata al lasciar-essere e alla salvaguardia. L'interpretazione dello sguardo come risposta deve quindi saper ascoltare le diverse risposte del suo stesso rispondere.

L'uomo risponde. L'uomo è risposta. L'essere dell'uomo è e si afferma secondo il modo d'essere del rispondere. Si potrebbe anche affermare: il soggetto umano è il luogo stesso nel quale il reagire – da intendere in ordine alla relazionalità come legge del vivente: in assoluto, laddove c'è vita c'è relazione – vira, ma così anche inevitabilmente si annoda e si drammatizza, nel rispondere. All'interno di quest'ultimo, come si è già ricordato, il soggetto non si limita a reagire a ciò che lo raggiunge, poiché in verità se ne prende cura.

Ora, l'irriducibilità del rispondere al reagire, o anche la frattura che sempre il rispondere rappresenta rispetto all'ordine del reagire, è il tratto essenziale che caratterizza l'orizzonte nel quale, da sempre e fin dal principio, si muove ciò che si è soliti definire «esperienza». Quando si parla di esperienza non si sa mai bene di che cosa veramente si parla; tuttavia almeno una cosa è certa: esperire non è di per sé provare, sentire, toccare, gustare, vedere, e quindi, a maggior ragione, esso non è mai un mero reagire. Più a fondo di simili determinazioni va la concezione che sa riconoscere nell'esperienza – nel provare, sentire, toccare, gustare, vedere in quanto esperienza – la misura, il tono e lo stile del rispondere. L'esperienza appartiene al soggetto; non c'è esperienza laddove non sia presente un soggetto; ma ora bisogna precisare: l'esperienza appartiene alla misura del rispondere del soggetto, anche se immediatamente – nel momento stesso in cui si riconduce il tenore dell'esperire alla misura del rispondere – si deve pure aggiungere: la misura del rispondere del soggetto non è mai qualcosa che il soggetto stesso possa misurare e tanto meno dominare. Certo, il soggetto risponde, e quindi si prende cura, secondo quella che deve essere considerata come una sua misura peculiare, appunto la misura della ratio (...) [Tuttavia] tale misura (misura della ratio, ma al tempo stesso anche ratio come misura, conto e calcolo) non è mai l'unica a governare l'ampiezza del suo rispondere. Il soggetto, proprio in quanto tale, risponde secondo ragione, ma al tempo stesso, e sempre essenzialmente intrecciata con essa, egli risponde anche secondo l'ordine del proprio desiderio, della propria memoria, delle proprie attese e speranze, dei propri timori, delle proprie paure e angosce, della propria immaginazione e dei propri fantasmi, della propria coscienza e del proprio inconscio, di quella che Leibniz, prima di ogni psicoanalisi, ha chiamato «una infinità di piccole percezioni» che non divengono mai coscienza o conoscenza riflessa. Si potrebbe anche affermare che il soggetto risponde sempre all'interno della e a partire dalla pro-

pria storia; ma forse la parola più adeguata per esprimere questo tratto è proprio un'altra (e così si ritorna alla sola vera questione): egli risponde sempre secondo la misura della propria «esperienza». L'affermazione, per certi aspetti del tutto ovvia, secondo la quale è solo nel guardare che il soggetto assiste alla manifestazione di ciò che avanza, deve essere pertanto completata con il riconoscimento che le risposte degli sguardi sono anche il luogo del manifestarsi e del venire alla luce dello stesso modo d'essere del soggetto. Da questo punto di vista lo sguardo è sempre il luogo di una doppia rivelazione: in esso senza dubbio si rivela ciò che viene guardato e di cui ci si prende così cura, ma contemporaneamente qui si rivela anche il modo d'essere del soggetto grazie al quale c'è rivelazione, modo d'essere che appartiene alla misura stessa della sua esperienza.

Se dunque bisogna affermare che è solo rispondendo che il soggetto accede all'esperienza, è necessario anche riconoscere che ogni sua singola risposta è sempre il portato, se così si può dire, di tutta la sua esperienza. E' appunto l'ampiezza o il tenore di un simile portare a costituire ciò rispetto al quale il soggetto non riesce mai ad avere un sapere chiaro e distinto, e tanto meno assoluto; di conseguenza, se è senz'altro vero che l'esperienza è del soggetto in quanto essa appartiene alla sua misura, alla misura del suo rispondere, è altresì vero che tale misura, proprio perché del rispondere, non è mai una, non è mai la stessa, non è mai propriamente «sua» (...) Lo sguardo è risposta; la relazione che instaura lo sguardo è quella del rispondere; nello sguardo e come sguardo l'uomo risponde all'appello della luce facendone così esperienza.

Il bambino più conosciuto del cinema spagnolo è senza dubbio Pablo Calvo di Marcellino, pane e vino (1955) di Ladislao Vajda. Protagonista di molti altri lungometraggi, Calvo ha dato origine, negli anni Cinquanta, a un'interminabile serie di film su bambini sfortunati, soccorsi da adorabili preti e suore. Ammettendo che questi film avessero l'intento di veicolare un qualche problema metafisico, il più delle volte le storie erano appena abbozzate e i personaggi al limite della macchietta. Alla luce dei nostri giorni questi film spagnoli possono essere considerati, a parte qualche rara eccezione, rappresentazioni dell'immaginario di un regime bigotto. Più interessante invece è constatare quanto, nello stesso periodo, quindi in piena dittatura franchista, altri bambini abbiano saputo trasmettere attraverso il loro sguardo problematiche rimosse e inquietudini -legate, ad esempio, agli anni bui della guerra civile- muovendo i primi passi su terreni accidentati, con un certo timore ma anche con rinnovato desiderio conoscenza. I bambini del cinema spagnolo, rispetto ad altre cinematografie, hanno saputo anticipare dibattiti e riflessioni e suggerire, con il loro sguardo penetrante e veritiero, i cambiamenti e gli umori del Paese nel crocevia delle sue scelte politiche e sociali.

Mentre Pablo Calvo era all'apice della sua fama, in Spagna, altri registi, ispirati dal neorealismo italiano e dalla nuvole vague francese, tentavano appunto per la prima volta, nonostante la censura franchista, di raccontare una Spagna diversa. Lo facevano partendo proprio dai bambini ma anche dagli adolescenti, portando sullo schermo una gioventù differente, a volte disperata, vittima di una società autarchica, incapace di comprendere ambizioni e desideri di cambiamento. È il caso di Los golfos (1959), primo lungometraggio di Carlos Saura ma soprattutto di Lo chicos (1960) di Marco Ferreri. La mancanza di richiami ai valori cristiani, una sorta d'indifferenza ideologica, hanno fatto di Los chicos un ritratto

disincantato della gioventù spagnola che non piacque al regime. Come ha sottolineato a proposito del film Maurizio Grande in un articolo: "Il tono grigio e uniforme di mediocri ideali, il rancore sommerso che inibisce consapevolmente ogni impulso di rivolta, lascia nel vuoto un'immagine di gioventù che il franchismo avrebbe voluto rappresentata in modo assai diverso". Di fatto, come evidenziato precedentemente, il film non piacque ai funzionari di regime. Los chicos restò bloccato, cioè non arrivò a ricevere il contributo di reintegrazione sugli incassi previsto per i film spagnoli. A distanza di anni è da rilevare invece il valore profetico che emerge dall'opera di Ferreri: lo sguardo dei ragazzi nel film sarà lo stesso delle generazioni di giovani a venire, almeno fino alla metà degli anni Settanta.

Gli anni Settanta furono un periodo cruciale. La dittatura stava giungendo al termine -Francisco Franco morì il 19 novembre 1975- e i bambini tornarono a popolare nuovamente gli schermi cinematografici. I film realizzati nei primi anni Settanta e quelli girati durante la transizione, sono fondamentali punti di riferimento per comprendere la psicologia e i sentimenti vissuti in quel determinato periodo storico. La transizione e gli anni che l'avevano preceduta avevano portato un rinnovato vigore ed entusiasmo nel popolo spagnolo. Ma avevano fatto riemergere anche una serie di fantasmi che non permettevano di affrontare il cambiamento con la dovuta lucidità. Per la prima volta gli spagnoli provavano a scavare nel proprio passato: veniva portato alla luce il rimosso della storia della Penisola Iberica. È soprattutto il cinema a farsi espressione di un sentimento collettivo. E sono appunto gli sguardi dei bambini a rendere visibili i fantasmi e le contraddizioni irrisolte di quegli anni. I registi sentono la necessità di guardare con occhi nuovi, ancora puri, innocenti, come fosse la prima volta -di fatto è così-, gli anni appena trascorsi. I registi spagnoli riconoscono, insieme agli spettatori, di non essere in grado di affrontare la guerra

civile, ma anche gli anni della dittatura franchista, con lo sguardo lucido di un adulto consapevole. Perché una consapevolezza vera e propria non ha ancora avuto il tempo di svilupparsi. Servendosi dei bambini i registi ammettono di trovarsi ancora all'origine di una riflessione. Non è un caso che i bambini ricoprano un ruolo così importante nel cinema spagnolo degli anni Settanta. Per spiegare meglio il concetto prendo in prestito una sequenza celebre da Germania anno zero (1948) di Roberto Rossellini: il piccolo Edmund mentre cammina tra le macerie di una Berlino che non c'è più. Ecco, sembra quasi che tutti i bambini che popolano gli schermi spagnoli negli anni Settanta siano tanti piccoli Edmund che si aggirano, spaventati e curiosi al tempo stesso, tra le rovine di un mondo scomparso. Nel corso dell'esplorazione questi piccoli protagonisti si interrogano continuamente: Quale passato? Quale futuro? Sono queste le domande di un popolo e che i cineasti riflettono negli occhi dei bambini. Lo spirito dell'alveare (1973) di Victor Erice è il primo lungometraggio che prova a dare una rilettura della storia degli anni Quaranta e dell'autarchia franchista. Il protagonista, Fernando, padre di due bambine, Ana e Isabel, vive facendo l'apicoltura in un paesino della Castiglia. La sua esistenza vegetativa viene spezzata con l'arrivo in città del film Frankenstein (1931) di James Whale. Ana, la minore delle sue figlie, resta impressionata dalla visione del mostro e, a causa di un successivo incontro con un repubblicano ferito, comincia a non distinguere più la realtà dalla fantasia. Lo spirito dell'alveare, oltre a offrire diverse chiavi di lettura -a partire dal titolo che è un chiaro riferimento al film franchista Lo spirito di una razza (1941)-, risulta essere il primo tentativo di contestualizzare quegli anni. Ma Erice non cerca le ragioni dell'incubo. Si limita ad aprire un varco, a far entrare un po' di luce, a guardare dentro l'abisso con occhi sensibili, con occhi di bambino. La realtà mostrata assume quindi le fattezze di una fiaba mostruosa -il film inizia con la scritta c'era

Il destino negli occhi: lo sguardo dei bambini del cinema spagnolo

Simone Saibene

Regista e critico cinematografico

una volta. E il personaggio di Ana, di fronte a quelle terribili visioni che spezzano l'apparente tranquillità e immobilità della vita nel piccolo villaggio, può reagire soltanto con il delirio. Ana Torrent è protagonista di un altro film, *Cria Cuervos* (1975) di Carlos Saura. Alla sua uscita il film venne considerato un epitaffio del franchismo: uno sguardo sempre metaforico ma meno fiabesco e un poco più esplicito rispetto a *Lo spirito dell'alveare*. Nel 1973 Saura aveva già girato un film che riapriva alcune ferite del passato, *La cugina Angelica* (1973), pesantemente osteggiato dalla censura che in quegli anni cercava ancora di far sentire la propria autorità. Con *La cugina Angelica* si ritorna direttamente agli anni della guerra civile con continui salti di tempo. Il protagonista, José Luis Lopez Vazquez, interpreta il ruolo dello stesso personaggio bambino e adulto. In questo lungometraggio si testimonia quindi ancora più l'esigenza di recuperare lo sguardo del bambino, anche nell'adulto. Il film suggerisce ulteriormente che, senza quello sguardo, è impossibile comprendere le lacerazioni e i conflitti che hanno caratterizzato gli ultimi quarant'anni di storia spagnola. *Camada negra* (1977) di Manuel-Gutiérrez Aragón, film concepito quando Francisco Franco era ancora in vita e distribuito ufficialmente nel 1977, è ancora più esplicito. Racconta le vicende di Tatin, un giovane dal carattere sensibile e facilmente suggestionabile che entra a far parte di un gruppo clandestino di estrema destra. Innamorato della leader del gruppo, una donna matura e affascinante, viene spinto da lei a compiere un crimine allo scopo di dare l'esempio ai suoi camerati. Manuel Summers, sempre negli anni Settanta realizza una trilogia sull'infanzia e sull'adolescenza. Film come *Adiós, cigüeña*, *adiós*, (1971), *El niño es nuestro* (1973) e *¡Ya soy mujer!* (1975) affrontano il tema della sessualità e ottengono un grande esito commerciale. Pur non essendo film critici nei confronti del franchismo, testimoniano e anticipano, attraverso lo sguardo di bambini

e adolescenti, una liberazione dei costumi in corso. Un'apertura a temi considerati, fino a quel momento, tabù. Un processo che inizia quindi attraverso gli occhi di questi giovani e che sfocerà, nella sua massima espressione, nelle provocazioni cinematografiche di Pedro Almodóvar degli anni Ottanta.

Nel ventennio che succede agli anni Settanta, le pagine oscure della storia spagnola vengono di nuovo alla luce, ma questa volta in maniera diversa, e sono ancora i bambini i testimoni principali di questo nuovo sguardo. Le storie raccontate negli anni Novanta fino ai giorni nostri, sono indubbiamente più esplicite ma anche meno semplicistiche rispetto al passato. Le vicende mostrate sono più reali e complesse di quelle sulle quali si erano posati timidamente gli occhi dei bambini negli anni Settanta. Si sente la necessità di mettere a fuoco drammi concreti, dettagli di fatti storici, anche a costo di rivedere di nuovo il sangue scorrere dalle ferite. Lo spettatore spagnolo sente la necessità di trovare le parole giuste oltre che le immagini più significative per descrivere uno sgomento fino a quel momento vissuto solo attraverso uno sguardo innocente e non giudicante. Così il racconto dei bambini sugli anni della guerra civile e sul franchismo, nel corso degli anni Novanta, viene spesso accompagnato da quello degli adulti. L'esplorazione curiosa del bambino è guidata dalle parole di un pedagogo o dai racconti di un anziano. Da qualcuno cioè che tenti di dare voce e corpo alle paure, ai dubbi, alle domande che luccicano negli occhi dei piccoli protagonisti. I film realizzati dagli anni Novanta in poi sono quindi decisamente più maturi. Due film su tutti, *Secretos del corazón* (1997) di Montxo Armendáriz e *Il volo delle farfalle* (2000) di José Luis Cuerda. *Secretos del corazón* è ambientato nei primi anni della dittatura franchista. Rende esplicito il tema del cambiamento traumatico e della rassegnazione che ne consegue. È un film sulla morte dei propri padri e sulla ricerca delle proprie origini. Per tutto il film, Javi, il piccolo protagonista, ha uno sguardo di paura

negli occhi. È uno sguardo che racconta una paura comune a tutti gli spagnoli in quel periodo storico: ha le stesse domande, la medesima curiosità e voglia di capire qualcosa che, forse, non era possibile comprendere in quel momento. Nel corso del film quindi Javi ha lo sguardo spaventato ma anche curioso, interrogativo. Cerca di capire, cerca di scoprire. Alcune cose non le comprende ma le ripete così come sono. E al termine del racconto si rassegna per la perdita di quello che lui ha creduto padre per sempre. Si rassegna perché scopre anche il motivo per cui questo accade. Probabilmente la ferita che lui subisce in questa perdita non si rimarginerà con gli anni, a noi spettatori non è dato sapere, però c'è una sorta di risarcimento, di restituzione e anche di accettazione e di crescita. Altrettanta profondità è riscontrabile in *Il volo delle farfalle* di José Luis Cuerda. Il film può essere definito una retrospettiva su un periodo chiave della storia spagnola: la guerra civile. Accanto agli avvenimenti storici del 1937, si muove la vita di Moncho, della sua famiglia, del maestro Don Gregorio e degli altri abitanti di un piccolo villaggio dell'entroterra galiziano. L'opera da cui Rafael Azcona -sceneggiatore che aveva già lavorato con Marco Ferreri al tempo di *Los chicos*- ha sviluppato la sceneggiatura è *¿Que me quieres amor?* un tipico romanzo di formazione dello scrittore Manuel Rivas. Il film affida un ruolo fondamentale al linguaggio. È questo infatti lo strumento attraverso il quale il maestro Don Gregorio riesce ad arrivare al cuore di Moncho. Le lezioni all'aria aperta che il pedagogo imparte al suo giovane allievo rappresentano metaforicamente l'ideale repubblicano di un insegnamento nuovo, umanista. Nel frattempo i fatti storici si susseguono a velocità vertiginosa e in maniera tragica. L'espressione pratica di un ideale che, fino a quel momento si era dimostrato valido, con l'avvento della guerra civile, viene soffocato dalla realtà, brutale e spietata. Gli insegnamenti di Don Gregorio subiscono così un ribaltamento semantico.

Paradossalmente e drammaticamente, il comportamento degli abitanti del paese gradualmente incarna il concetto darwiniano di selezione naturale che il maestro aveva provato a trasmettere al suo giovane allievo riferendosi però al solo mondo animale. Con il volo delle farfalle siamo quindi di fronte alla fine delle illusioni e al riconoscimento di una realtà crudele che ha cambiato tragicamente lo sguardo di un popolo. È lo sguardo omicida e pieno di rancore che il bambino rivolge al repubblicano Don Gregorio, mentre quest'ultimo viene portato via dai franchisti su una camionetta. Quello sguardo negli occhi di Moncho rappresenta chiaramente il passaggio traumatico alla vita adulta: la rinuncia ai sogni, la piena sottomissione al codice spietato degli uomini. Gli occhi del bambino riflettono il destino, già scritto, del suo popolo.

uno specchio, le paure e le inquietudini di un popolo.

Nella Spagna degli ultimi dieci anni si è assistito a un altro fenomeno interessante che si è riflesso nello sguardo del bambino: la ricerca della trascendenza. Con la fine del franchismo, il laicismo è stato uno dei cavalli di battaglia del nuovo governo. Trascorsi più di vent'anni, in film horror come *The Others* (2001) di Amenábar, nel *Labirinto del fauno* (2006) di Guillermo del Toro o in *El orfanato* (2007) di Bayona, si avverte quasi l'esigenza di riaprire il dialogo con una spiritualità perduta. I film in questione non hanno nulla a che vedere con quelli degli anni Cinquanta interpretati da Pablito Calvo. Lì il cattolicesimo era espressione del potere franchista e la religione veniva mostrata nella sua forma più superficiale e stereotipata. I bambini dell'horror spagnolo contemporaneo sono molto più autentici e portatori di verità. Nel loro essere sospesi tra due mondi, segnalano comunque e sempre un'apertura al trascendente. Riaprono un dialogo che si era interrotto con la fine del franchismo –e probabilmente molto tempo prima–, stimolando nuovi dibattiti e riflessioni. Anche in questo caso quindi i bambini sono ancora lì. Riflettono sui loro occhi, come in

François Truffaut. Riflessioni sui bambini al cinema

Barbara Sorrentini

Critico cinematografico

Da Il piacere degli occhi, libro su François Truffaut, alcune riflessioni del regista francese sui bambini al cinema:

"Rispetto all'importanza che ha nella vita quotidiana, il bambino al cinema è poco rappresentato. Naturalmente esiste un certo numero di film con bambini ma pochi film sui bambini. Perché? Semplicemente perché non ci sono divi bambini. Poiché i film sono commercialmente costruiti sull'esibizione di attori famosi, il bambino non può essere che utilizzato in sovrappiù, ai margini dell'azione e spesso in funzione decorativa. Eppure un tempo a Hollywood ci furono dei divi bambini che il pubblico amava ritrovare di film in film, in una serie di avventure. A mio parere, quei film, spesso ottimi e che offrivano un divertimento di qualità, non potevano tuttavia arricchire la nostra conoscenza dell'infanzia, anzi rischiavano perfino di darne al pubblico un'idea falsa. Quasi sempre erano irreali perché si rivolgevano a un pubblico giovanile che si voleva rimpinzare di ottimismo. In certi film capita che il bambino venga tradito da un vizio di forma della sceneggiatura e cioè che lo si faccia quasi sparire a vantaggio di un elemento considerato poetico, con più immediatezza, un oggetto, a volte un animale. Ma i bambini recano con sé automaticamente un senso di poesia e quindi credo si debba evitare d'introdurre elementi poetici inutili in un film di bambini in modo che la poesia nasca da sé, come un di più, come un risultato e non come un mezzo, e nemmeno come uno scopo da raggiungere. Per essere più concreto, trovo più poesia in una sequenza che mostra un bambino mentre asciuga i piatti che in un'altra dove lo stesso bambino vestito di velluto raccoglie dei fiori in un giardino al suono di un brano di Mozart. Non bisogna mai dimenticare che il bambino è un elemento patetico al quale il pubblico è subito sensibile, per cui è molto difficile evitare la sdolcinatezza e il compiacimento. Ci si riesce solo attraverso una secchezza voluta e calcolata. Il che non significa che lo stile non sarà vibrante. Un sorriso di bambino sullo schermo e la partita

è vinta. Ma giustamente quello che salta agli occhi quando si osserva la vita è la gravità del bambino rispetto alla futilità dell'adulto. Per questo ritengo che si raggiungerà un maggior grado di verità filmando non solo i giochi dei bambini ma anche i loro drammi che sono immensi e senza alcun rapporto con i conflitti tra adulti. Il mondo degli adulti visto dai bambini è il mondo dell'impunità, quello in cui tutto è permesso. Un padre di famiglia racconta agli amici come ha fracassato la macchina contro un platano. Viceversa se il figlio di otto anni lascia cadere una bottiglia cercando di rendersi utile crederà di aver commesso un crimine. Perché il bambino non fa differenza tra un incidente e un delitto. Da questo esempio può nascere un dramma per lo schermo e questo ci dimostra come un film sui bambini possa nascere partendo da avvenimenti banali perché in realtà niente di ciò che riguarda l'infanzia è banale. Per lo spettatore adulto l'infanzia è legata all'idea di purezza e soprattutto di innocenza. Ridendo e piangendo di fronte allo spettacolo dell'infanzia l'adulto s'intenerisce, in realtà su se stesso, sulla sua innocenza perduta. È per questo che qui, più che in qualsiasi altro campo è importante essere realisti. E cos'è il realismo se non il rifiuto del pessimismo e dell'ottimismo in maniera che la mente dello spettatore possa decidere liberamente senza la spintarella del regista. Secondo me l'età più affascinante, quella che offre maggiori possibilità cinematografiche si situa tra gli otto e i quindici anni, l'età del risveglio della coscienza, la pre-adolescenza. Per i genitori il periodo che precede l'adolescenza e la stessa parola adolescente non hanno nessun significato. Per papà e mamma restiamo bambini fino al servizio militare da cui ritorniamo uomini, pare. Eppure l'adolescenza porta con sé la scoperta dell'ingiustizia, il desiderio d'indipendenza, lo svezamento affettivo, le prime curiosità sessuali. Dunque è l'età critica per eccellenza. L'età dei primi conflitti tra la morale assoluta e la morale relativa degli adulti, tra la purezza del cuore e l'impurità della vita. Infine è dal punto di

vista di qualsiasi artista, l'età più interessante da mettere in luce. So che il far recitare un bambino nel cinema o in teatro gode in genere di una cattiva fama. Personalmente non credo affatto che la personalità dei bambini che diventano attori sia massacrata. Al contrario. E poi adesso sono protetti molto bene da una regolamentazione del loro impiego abbastanza severa. In Francia una commissione studia la sceneggiatura, i dottori esaminano il bambino, il direttore della scuola dà il suo parere, il caso passa davanti a una commissione prefettizia. Ai genitori non va più del 20% del compenso del bambino. Il resto è versato in un libretto della cassa di risparmio. Se il film è girato durante il periodo scolastico, un'insegnante si occuperà della sua educazione. Gli attori adolescenti portano in un film una purezza straordinaria che non sempre si ottiene da altri professionisti. Se c'è qualcosa di ridicolo nell'azione o nel dialogo lo sentono immediatamente e non esitano a farlo notare. Sta al regista avere abbastanza modestia e flessibilità per utilizzarne la franchezza e il senso del reale modificando di conseguenza questo o quel dettaglio e adattando il personaggio al giovane attore piuttosto che costringere il giovane attore a diventare artificialmente il personaggio. Un film sui bambini dev'essere fatto con la collaborazione dei bambini perché il loro senso della verità è infallibile quando si tratta di cose naturali. In una scena in classe, ad esempio, sanno benissimo che è fondamentale il rumore delle penne nel calamaio. A differenza degli attori professionisti i bambini non hanno trucchi. Non cercano di porsi in posizione più favorevole rispetto all'obiettivo, non sanno se hanno un profilo migliore dell'altro, non scherzano mai con un sentimento. Tutto quello che un bambino fa sullo schermo, curiosamente sembra farlo per la prima volta. Questo doppio senso, questo equilibrio tra il fatto singolare e il suo valore di simbolo generale, rende particolarmente preziosa la pellicola che registra giovani volti in trasformazione. Ecco perché sono vent'anni

che non mi stanco di girare film con bambini. Ecco perché nei prossimi anni dedicherò loro anche altri film".

Quest'altro invece è un articolo che François Truffaut ha scritto nel 1975 per il Corriere dell'Unesco e riassume il suo modo di fare cinema. A mio avviso, riassume un po' tutto quello che i registi venuti prima di lui, da Rossellini a De Sica hanno in qualche modo mantenuto durante la lavorazione di un film. I quattrocento colpi è il primo lungometraggio di François Truffaut ed è girato nel 1959. Per la prima volta compare Antoine Doinel, l'attore Jean-Pierre Léaud che per parecchi film seguirà poi Truffaut. Come Truffaut è arrivato a scegliere Jean-Pierre Léaud? Per chi ha visto I quattrocento colpi, saprà che quello che si vede nel film è la storia vera di François Truffaut. In questo passo Truffaut racconta chi è Antoine Doinel: "Nel settembre del 1958 avevo fatto pubblicare un annuncio su France Soir per trovare un ragazzo di 13 anni che interpretasse il ruolo di protagonista di I quattrocento colpi. Si presentarono una sessantina di ragazzi a cui feci dei provini individuali in 16mm. Mi accontentai di fare a loro domande abbastanza semplici perché il mio scopo era quello di trovare una somiglianza più morale che fisica con il ragazzo che credevo di essere stato. Molti erano venuti per curiosità o spinti dai genitori. Jean-Pierre Léaud era diverso da loro. Voleva la parte con tutte le sue forze. Si sforzava di avere l'aria serena e scherzosa ma in realtà era pieno di paura e da quel primo incontro ricavei l'impressione di ansietà e di intensità. Ripresi i provini il giovedì seguente. Jean-Pierre Léaud si distinse dal resto del gruppo e presto decisi di affidargli il ruolo di Antoine Doinel. Gli altri ragazzi comunque non si erano disturbati invano dato che furono trattenuti per una settimana per girare le numerose scene scolastiche presenti nel film. Jean-Pierre Léaud che allora aveva 14 anni, era meno sorridente di Antoine Doinel che fa sempre tutto di nascosto e finge sottomissione per fare alla fine di testa

sua. Come Doinel, Jean-Pierre era solitario, asociale e ai limiti della ribellione. Ma come adolescente aveva una salute migliore e spesso si mostrava sfrontato. Al primo provino davanti alla macchina da presa disse: "Pare che stiate cercando un tipo strafottente, per questo sono venuto qui". Jean-Pierre, contrariamente a Doinel, leggeva pochissimo. Aveva senz'altro una vita interiore e pensieri nascosti. Ma era già un figlio dell'audiovisivo. Cioè avrebbe più volentieri rubato dei dischi di Ray Charles che non dei libri. Quando iniziarono le riprese del film, Jean-Pierre Léaud era già diventato un prezioso collaboratore del film. Trovava i gesti più autentici da solo e correggeva il dialogo con precisione. Io lo incoraggiai ad esprimersi con parole sue. Guardavamo gli spezzoni in una saletta di visione con quindici e venti poltrone soltanto. Per questo Jean-Pierre credeva che il film non sarebbe mai stato proiettato nelle normali sale cinematografiche. Quando vide il film finito, Jean Pierre, che durante tutte le riprese non aveva smesso un attimo di ridere, scoppiò in singhiozzi. Riconosceva un po' la propria storia in quella che era stata la mia storia". C'è una scena celebre in I quattrocento colpi che ci aiuta a capire come Truffaut ha lavorato con Jean-Pierre Léaud: è quella dell'interrogatorio con la psicologa. In questo punto del film Antoine Doinel è chiuso in riformatorio perché ha rubato una macchina da scrivere insieme al suo amico René. Vive lì, recluso, non vede mai i genitori e sta per incontrare la psicologa. Nelle interviste raccolte da Anne Gillain a François Truffaut si parla della scena dell'interrogatorio con la psicologa. Gillain chiede a Truffaut come è stata realizzata. Il regista risponde: "Inizialmente era stata concepita in modo classico, con un test normale, le solite macchie d'inchiestro che si utilizzano in quei casi. Avevamo solo fatto molta attenzione a non riprendere i test usati in Cani perduti senza collare. Sentivo che doveva essere fatta in un altro modo. Oltretutto era impossibile trovare l'attrice

per il ruolo della psicologa. Volevo un volto nuovo. L'attrice che desideravo in quel momento disgraziatamente non si trovava a Parigi. Così cominciammo a girare le sequenze con Jean-Pierre rimandando a più tardi i controcampi. Non avevamo nulla di scritto, non facevamo nessuna prova prima di girare. Avevo dato soltanto a Jean-Pierre una vaga indicazione del senso delle mie domande e gli lasciavo completa libertà nel rispondere perché volevo il suo vocabolario, le sue esitazioni, la sua totale spontaneità. C'era ovviamente una certa relazione tra quello che io sapevo dei suoi problemi di vita quotidiana e le mie domande. Gli avevo soltanto chiesto di riflettere sulla sceneggiatura e di non dire niente che contraddicesse la storia del film. Per le riprese avevo fatto allontanare tutti dal set ed eravamo rimasti solo Jean-Pierre, l'operatore ed io. Fu proprio l'operatore che, rivedendo i giornalieri, mi disse: sarebbe una follia girare i controcampo, bisogna lasciare tutto così com'è. Ed è ciò che facemmo, con la differenza che avevamo girato venti minuti e nel film ne abbiamo conservati solo tre." Altro film, Ragazzo Selvaggio. È il 1969, sono passati dieci anni da I quattrocento colpi. Ragazzo selvaggio è la storia di un'educazione. E sempre dalle interviste rilasciate ad Anne Gillain, Truffaut spiega la scelta di Jean-Pierre Cargol come protagonista: "Nella scelta del ragazzo che doveva interpretare il ruolo principale ho pensato a due tipi distinti. All'inizio a ragazzi estremamente allenati o a figli di ballerini celebri, a ragazzi che seguono i corsi di danza all'Opera. Ero arrivato a questa idea vedendo fotografie di Nureyev. Penso spesso a Nureyev come a qualcuno che sarebbe formidabile in un film non come ballerino ma come uomo selvaggio. Perciò sono partito con l'idea di trovare un Nureyev bambino ma poi ho rinunciato perché i piccoli ballerini che ho visto erano troppo delicati. E sono arrivato all'idea inversa, a quella di riallacciarmi un po' a Les mistons, il mio primo film, in cui avevo diretto cinque ragazzini di Nîmes dei quali uno o due erano dei veri selvaggi. Mi

sarebbe piaciuto trovare un ragazzino di quel tipo. Ho mandato la mia assistente all'uscita delle scuole di Arles, Marsiglia e Nîmes, ed è in una strada di Montpellier che ho notato, interrogato e fotografato, un bambino gitano, Jean-Pierre Cargol. Il ruolo di Victor può sembrare molto penoso per un ragazzo. Per dirigere Jean-Pierre ho fatto continuamente ricorso ai paragoni. Per gli sguardi gli dicevo come un cane, per i movimenti della testa come un cavallo. Io ho mimato Harpo Marx quando dovevo esprimere la meraviglia negli occhi rotondi ma le risate nervose e malaticce erano per lui difficilissime, perché era un bambino molto dolce, molto allegro e molto equilibrato che poteva fare solo cose tranquille. Le scene difficili come quella dell'emorragia nasale e delle crisi nervose sono state appena accennate. Con questo film non volevo far paura o impressionare, ma raccontare".

Nel 1976, Truffaut va a girare in una scuola il film *Gli anni in tasca*. I ragazzi sono quasi tutti presi dalla strada. Anne Gillain domanda al regista: "Mi sembra che fosse un progetto di lunga data?" E la risposta di Truffaut è: "Sì, è la realizzazione di una vecchia idea. Al tempo di *I quattrocento colpi* ebbi modo di girare per cinque giorni in una classe e mi dissi che mi sarebbe piaciuto restarci per tutta la durata di un film senza essere prigioniero di una sceneggiatura lineare. In seguito, per *Ragazzo selvaggio* sono stato tre giorni nell'istituto per sordomuti e mi è tornata la voglia di fare un film su una moltitudine di bambini. *Gli anni in tasca* significava questo: installarmi con una troupe in una città di provincia per due mesi interi, giocare sull'unità di luogo e di tempo con tutta una scuola a mia disposizione e la città intera sullo sfondo. Sicuramente non avrei potuto fare questo film se non ci fosse stato prima *Effetto notte* nella misura in cui questo film mi ha insegnato a mescolare una dozzina di personaggi, intrecciarli, fare in modo che ci si interessi a ciascuno di loro. Mi sembra che *Gli anni in tasca* sia una sorta di combinazione tra *Effetto notte* e *Baci rubati*."

Nella scena tratta da *Gli anni in tasca*, in cui la bambina rimasta sola a casa urla dalla finestra "Ho fame!" emerge con estrema ironia l'atteggiamento che Truffaut ha nei confronti dei bambini, in relazione agli adulti. Da una parte c'è l'innocenza, la creatività, la fantasia e il gioco; dall'altra la rigidità, l'ottusità e l'adesione alle regole sociali condivise, esclusivamente per conformismo.

