IL CORPO DISEGNATO

Artiste a confronto con il gesto tracciato e vissuto, diventato opera

IL FONDACO
EDIZIONI

IL CORPO DISEGNATO

Artiste a confronto con il gesto tracciato e vissuto, diventato opera

a cura di Silvana Peira e Emanuela Genesio
14 aprile / 29 giugno 2019

IL FONDACO
EDIZIONI

IL CORPO DISEGNATO

Artiste a confronto con il gesto tracciato e vissuto, diventato opera

14 aprile / 29 giugno 2019

Catalogo a cura di / Catalogue edited by
Silvana Peira e Emanuela Genesio

Progetto Grafico / Layout
Daniele Fazzone
www.underovercomunicazione.it

Ringraziamenti / Acknowledgements
Maria Mazzotta – Giuseppe Raineri
Simona Tibaldi, Giulia Spada,
Roberto Peira

Stampa digitale / Digital printing
www.underovercomunicazione.it

Copyright 2019
Edizioni Il Fondaco
www.ilfondaco.org

IL FONDACO
Città di Bra
Unipol Alba - Bra ASSICURAZIONI
IRIDE FRANCE

Il corpo disegnato. Sei donne a confronto con il gesto tracciato e vissuto, diventato opera

Emanuela Genesio

"Il corpo proprio è nel mondo come il cuore nell'organismo: mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile, lo anima e lo alimenta internamente, forma con esso un sistema"
M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, 1945

Due esposizioni diverse tra loro per mezzi, temi e approcci alla materia dell'arte raccolgono opere di sei artiste a Il Fondaco. Scorgere il filo che eventualmente le collega, come una linfa che si diffonde dal tronco ai rami, non è stato un pretesto, ma un'azione nata da uno sguardo largo.
Lo sprazzo d'intuizione che ha innescato il ragionare è sorto nel momento in cui si è fatto un passo indietro, fino a scorgere quel gesto creativo che spinge l'artista alla genesi dell'opera. Da quel punto è scaturita una riflessione sulla possibilità di guardare all'artista come a colui che riporta a galla l'essenza poetica insita nelle piccole cose, le più semplici e ordinarie, ma anche colui che costeggia il campo dell'indicibile. Gli attimi di chiaroveggenza che sostengono le pratiche quotidiane di ascolto della realtà è divenuto il fulcro della conversazione, insieme al valore del disegno come gesto primario del fare arte.

Che abbiano lavorato singolarmente come Maura Banfo e Gosia Turzeniecka, o a quattro mani come Alessia Zuccarello e Alessandra Barilla (AZAB), Barbara Bonfilio e Moira Franco (che espongono però a Il Fondaco anche opere eseguite autonomamente), ognuna delle sei artiste ha confermato che percepire il proprio corpo "mosso", l'insieme del proprio essere attraversato da venti creativi, è un'esperienza magnifica. Attraverso brevi dichiarazioni, ognuna di esse ha indicato l'arte come uno dei mezzi per vivere un tempo sincrono[1], ovvero la preziosa coincidenza tra corpo, mente e strumenti con i quali si realizza l'opera. La meraviglia che ne scaturisce è allora portatrice di senso, vicina a ciò che i greci definivano *aisthesis*, "la cui radice rimanda a un "introiettare" e "inspirare": quel trattenere il fiato" che Hillman definisce "la risposta estetica primaria" dell'essere umano[2].

Maura Banfo
Cadeaux
Stampa b/n – 2019 – 34x46 cm

Nel corso del Novecento (e in maniera pioneristica in precedenza), nei diversi campi del sapere della cultura occidentale, si è giunti ad attestare scientificamente la "presenza della mente nel corpo". Candace Pert, e con lei altri scienziati, ha dimostrato che "la mente non domina il corpo, ma diventa corpo" e che le emozioni sono "segnali cellulari coinvolti nel processo di traduzione delle informazioni in realtà fisica, che trasforma letteralmente la mente in materia"[3].
Queste "molecole di emozioni" sono gli elementi biochimici che consentono "un massiccio scambio di informazioni" nel corpo e dimostrano che il nostro cervello è mobile (una "rete psicosomatica attraverso la quale le informazioni intelligenti viaggiano da un sistema all'altro").
I neuropeptidi e i recettori, "ovvero le basi biochimiche dell'emozione", sono altrettanto materiche che altri componenti del corpo fisico e costituiscono gli strumenti per vivere l'unione corpo-mente percepita da un certo tipo di artista. Questi stati di meraviglia, che alcuni artisti descrivono come momenti di estasi, consentono di portare a coincidenza il corpo-oggetto (la macchina che compie attività automatiche al di là dell'intenzione) e il corpo-vissuto (dell'esperienza soggettiva, nell'unità essenziale di percezione, movimento, senso). Si tratta di attimi di unità in cui avviene la sovrapposizione senza sbavature tra corpo agente e mente agita; attimi che permettono di riassociare i frammenti dell'essere in "composizioni immaginative": "what is dissociated – sostiene Michael A. Franklin – can be reassociated through artwork by reengaging with fragmented story lines and piecing them together within imaginative compositions"[4]. Queste visioni dell'immaginazione funzionano come un ponte per accedere al magma di creatività che sobbolle nel corpo-mente, blocchi di materiale potenzialmente espressivo che nutrono e sostentano le successive fasi di progettazione del lavoro dell'artista. "Come dipendo assolutamente da zampilli di pensiero che mi vengono mentre cammino, mentre mi siedo; cose che roteano nella mia mente, componendovi un incessante corteo", scriveva Virginia Woolf[5]. Cose che accadono nei momenti più disparati, meno scelti, più liberi.

"La chiaroveggenza vive in noi, almeno credo così, proprio attraverso la nostra libertà": Maura Banfo sostiene che la naturalezza regalata dall'arte le consente di ricalcare l'andamento della vita, quel vivere "che coincide con il fare".

Maura Banfo
Esercizi di natura
Stampa b/n –2019 – 9x9 cm

Nei suoi mari burrascosi esposti a Il Fondaco, l'orizzonte non ha quasi mai largo spazio: sono piuttosto i gorghi delle onde e la compattezza della massa marina a occupare lo spazio quadrato delle polaroid. Il cielo compare accidentalmente, un terzo al massimo dell'immagine complessiva.
Non è un'atmosfera rarefatta, non una spuma vaporosa quella che esplode nei flutti, ma schizzi vischiosi di sale che sferzano lo spettatore con una certa veemenza.
"Prima c'è la vita poi c'è quello che si è", prosegue Maura Banfo, lasciando intuire che "l'atto creativo, che dà un senso alle cose" sia quello che le condensa, "di modo che non restino astratte nelle testa". L'universo marino eletto dall'artista come principale soggetto della sua esposizione a Il Fondaco può allora diventare significativo: un primordiale stato delle cose da cui se ne generano altre. Come non ascoltare allora l'eco di uno dei miti più celebri della Grecia antica sussurrato da quelle conchiglie? La bellezza non è sottintesa, è il nodo centrale, forse altresì espressa attraverso la vibrazione che sfoca leggermente alcune delle fotografie e produce una sovrapposizione tra il corpo dell'artista e l'oggetto sorretto.
La conchiglia è anche un ingombro che cela il viso, una massa chiara che vela lo sguardo dell'artista. Quando non sta palesemente al posto di qualcos'altro, è appoggiata sul palmo della mano, mostrata attraverso quella parte del corpo che – come gli occhi – serve a dare vita all'opera. Se è vero allora che "prima c'è la vita, poi c'è quello che si è", la conchiglia può fare le veci del "prima", indice di una continuità tra l'elemento naturale e quello culturale dell'uomo.
Forse per questa ragione Maura Banfo definisce il suo occhio come il principale strumento, il dispositivo che le consente di percepire la mano che scatta in totale continuità con "la capacità di osservare ciò che ci circonda".

Nei suoi *Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara*, Shitao, uno dei più straordinari pittori cinesi dell'antichità, sosteneva che è un "unico tratto" a generare il visibile, uomo compreso, e che quando i segni da esso tracciati mantengono quella naturalezza sono esperienza di una stessa energia che pervade il tutto (il Qi, soffio vitale): "nei tempi antichi non vi erano regole, e l'estrema naturalezza non si era ancora infranta. Quando la naturalezza si infrange, appaiono le regole; queste si basano sull'unico tratto di pennello. L'unico tratto è origine di ogni cosa, è radice di tutti i fonemi"[6].

Grazie alle rivoluzioni culturali apportate dal Novecento, il disegno si è affrancato dalla stretta valenza di "contorno dell'idea"[7]. La materializzazione misurata di una prospettiva progettuale, che dal Rinascimento in poi definisce l'arte grafica, si apre alla possibilità dell'informe[8]. Il disegno si fa più largo, fino a rappresentare un ponte tra l'attività del pensare e la pulsione-piacere dello scarabocchiare, l'espressione di un istinto primordiale chiaramente esemplificato dalla definizione di *morphologie autre* che il critico Michel Tapié conia per le opere di Dubuffet et Fautrier. "Il pensare condivide con il disegnare molti aspetti [...] il loro fine è quello di incanalare e delimitare il flusso incessante di idee che non ha ancora assunto una propria forma – afferma Giuseppe Di Napoli, ma prosegue specificando che "nella mente i flussi di pensiero possono dare luogo a reti di inestricabili connessioni, legami e combinazioni tra svariati dati sensoriali, tracce mnestiche, pulsioni e impulsi inconsci"[9].

AZAB
Fino a domani
Stampa Lambda – 2016 – 65x100 cm

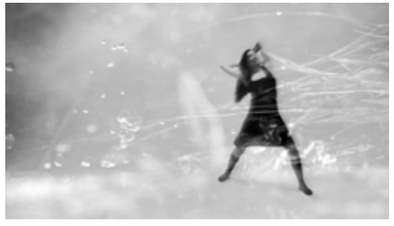
Benché non compaia alcuna carta disegnata tra le opere esposte da AZAB a Il Fondaco, Alessia Zuccarello e Alessandra Barilla ne accentuano la rilevanza nelle diversi fasi del loro processo creativo.

Per Zuccarello, il disegno è al tempo stesso "contorno, ovvero una linea che dà una forma definita a ciò che si vuole fare" e "linea di continuità, perché è la genesi dell'opera, che evolverà in una precisa direzione". Nel video introduttivo al montaggio esposto sulla parete principale, il corpo di Alessandra Barilla si vela di rami, acqua, cielo.

Il dialogo tra gli elementi naturali e il movimento della performer si stabilizza per il tramite di linee e segmenti che disegnano una struttura condivisa e separata insieme. In questa condizione di partecipazione, il disegno è quell'intricata connessione di consistenze che mette in comunicazione le cose viventi. "Nel momento in cui l'intensità dello sguardo raggiunge un certo grado ci accorgiamo che un'energia altrettanto intensa viene verso di noi, attraverso l'apparenza della cosa che stiamo vagliando, qualunque essa sia"[10]: il disegno così inteso diventa un ricevere, un "processo a doppio senso" che va sostenuto con fede.

Forse è grazie a questa consapevolezza che i ruoli delle due donne si avvicendano durante le loro performance. "Per un artista osservare non riguarda solo l'uso degli occhi; è il risultato della sua onestà, della lotta con se stesso per capire quel che vede", afferma Berger. "È incredibile il legame tra due persone leali; io credo nell'onestà!", gli fa eco Barilla; "lo chiamiamo progetto a due cuori – prosegue Zuccarello – per noi l'input creativo arriva sicuramente dalle emozioni, materia su cui ho ampiamente sperimentato e lavorato già da sola negli anni". E se le emozioni, come ci ricorda Pert, sono il "punto di congiunzione tra materia e mente", il cuore è la pompa che ne diffonde il dialogo, oppure la conversazione stessa "che si svolge fra livelli autonomi e subconsci dell'unità corpo/mente"[11].

In "Your big art is in your eyes and everybody says", il primo piano degli viso di Alessandra Barilla, gli occhi che si umidificano e producono lacrime, sono "il cuore della bellezza". Nel saggio *Il pensiero del cuore*, James Hillman arriva a sostenere che la risposta estetica è incarnata da quella bellezza che è il nocciolo duro della nozione di *aisthesis* affrontato sopra, "creazione in quanto manifestazione". Da questo punto di vista, la bellezza è la qualità percettiva delle cose, si mostra in termini di tattilità, tonalità, sapori e funziona da innestatrice di emozioni: "la bellezza [...] non è trascendente rispetto a ciò che è manifesto, e neppure nascostamente immanente in esso, bensì riguarda le apparenze in quanto tali, così come sono create, nelle forme in cui sono date: dati dei sensi, nudi fatti, *Venus Nudata*". Alessandra Barilla è una Venere nel senso che ci porta ai sensi, la sua bellezza "rimanda alla superficie lucente di ciascun evento particolare, alla sua trasparenza, alla sua particolare brillantezza, al fatto stesso che le singole cose si mostrino alla vista e proprio nella forma in cui si mostrano"[12]. Questa pluralità è, come dire, universalizzata dall'organo del cuore che è capace di trovare intimità, di trasfigurare il volto della singolarità in un archetipo.



AZAB
Importante fino a ieri
Stampa Lambda – 2016 – 80x45 cm

Gosia Turzeniecka
Acquerello su carta – 2016 – 110x127 cm

Lo san bene gli occhi di Alessia Zuccarello che riprendono quelli dell'amica con integrità e affetto, lasciando che "l'ispirazione arrivi come un respiro, in maniera naturale".
La gestualità della loro danza trasposta nella forma del video – come si vede in special modo in "Sì lo so, sei sempre stata con me prima di ogni pensiero" e in parte in "Importante fino a ieri" – è un segno tracciato nello spazio che gioca con i chiaroscuri della luce e con la consistenza dell'aria. La narrazione intesa come un susseguirsi di fatti concatenati semanticamente è per AZAB solo un punto di partenza da smontare, un "memo" che nella resa finale del video si fa astratto fino a "scomparire, per non lasciarne traccia nel lavoro finito".
È uno spazio vivo e ricettivo quello che dialoga con i corpi delle artiste e non di certo uno sfondo: "disegnare bene qualcosa, è toccarne la resistenza"[13], scrive il John Berger al figlio James; "il disegno è una necessità nel processo creativo, è l'inizio di tutto" gli fa eco AZAB.

Questo gesto onesto e spontaneo è lo stesso che muove la mano di Gosia Turzeniecka.
La rapidità con cui l'artista traccia segni sulla carta è talmente istantanea da escludere quasi sempre qualsiasi riferimento al linguaggio.
Il titolo è un orpello inutile, nessun filtro tra l'occhio e la mano. L'azione spontanea che nello Zen è definita "attività meravigliosa", nell'opera di Gosia Turzeniecka si manifesta attraverso un disegno fluido, che sembra sgorgare direttamente dalla mano senza passare per la testa: "la qualità essenziale della naturalezza è la sincerità della mente indivisa che non oscilla fra le alternative"[14]. Quando Alan Watts espone il proprio punto di vista sullo Zen, sottolinea quanto "il cercare di essere naturali" sia un'affettazione aberrante in qualsiasi azione che non nasca sinceramente spontanea. Lo ricorda citando una delle massime raccolte nello *Zenrin* del XV secolo, scuola Rinzai di Kyoto: "non puoi ottenerlo pensandoci; non puoi ottenerlo non pensandoci". Questa assenza di pensiero è quella "presenza del cervello nel corpo" raccontata da Candace Pert, un lasciarsi scivolare nell'azione, quell'aderirvi in maniera totalizzante che è la cifra stilistica dello Zen.
"Spesso senza pensare al risultato finale, dipingo. Niente più pensieri, niente rumori, semplicemente meraviglia per la pennellata": la pittura di Gosia Turzeniecka è una pratica nel senso orientale del termine, esclude una differenza con la teoria o, meglio, non ne vede la necessità. Come insegna la pittura cinese, acqua e inchiostro di china nero son più che sufficienti per evocare un mondo intero, definito per altro da elementi ordinari privi di scala gerarchica, sviluppati in senso orizzontale.
"A volte il respiro viene trattenuto, subito dopo accompagnato da un altro molto profondo", dice Turzeniecka sottointendendo che "repentinità e raccoglimento" non si neghino a vicenda, ma "si compenetrino perché una cosa risulti bella: il lampo dell'occhio e la silenziosa pazienza delle mani"[15]. La rapidità dello spirito che Elias Canetti esprime in questo aforisma disegna l'atteggiamento con cui l'artista guarda al mondo nel momento in cui lo crea, il corpo dell'artista essendo "il cuore dell'organismo che mantiene continuamente in vita lo spettacolo del visibile, lo anima e lo alimenta" (M. Merleau-Ponty)[16].
Non è una forma di vanità, ma piuttosto una forma di azione inevitabile, un attestare il formicolio dell'esistenza attraverso il gesto, la comunicazione di un evento in corso che T.D. Suzuki decrive così: "il fatto è che la mente che risponde non "si ferma" in nessun posto, ma risponde per via diretta senza darsi pensiero della proprietà della risposta"[17].
Se emozione c'è – "oltre il pennello, colore, foglio, uso principalmente le emozioni quando dipingo", ribadisce Turzeniecka – diventa letteralmente ciò che crea il campo dello spazio-tempo in cui si dimenano le esperienze umane. L'artista è attraversato da una serie di forze di cui è solo in parte l'autore. Quando incontra il mondo, non vede narcisisticamente la propria immagine riflessa nelle superfici specchianti, diventa specchio: "lo specchio è terso e riflette qualunque cosa gli capiti innanzi, eppure nessuna immagine rimane appiccicata allo specchio"[18]. Al maestro giapponese Benkei, risponde limpida la constatazione di Turzeniecka: "fin da bambina, avevo questo desiderio: di poter un giorno cogliere con un solo gesto, pennellata chi ho di fronte".
"Chi ho di fronte" sono figure che si trovano percettivamente sulla stessa strada dell'artista, persone care che abitano il quotidiano, sconosciuti incrociati in situazioni casuali o cercate, ma raramente progettate sulla scia di un'idea che sia una *forma mentis*. Perché possa esser rappresentabile è sufficiente che pulluli di vita (animali, piante, fiori, elementi naturali) cose che occorre inseguire abbandonandosi al ritmo del loro mutare.

Gosia Turzeniecka
Sabine
Acquerello su carta – 2012 – 78x57 cm

Barbara Bonfilio
Potuta episcopalis
Acrilico e olio su tavola – 2018 – 30x30 cm

L'acquerello esalta questa fluidità dell'andare, le velature del tempo che scorre mentre lo si consuma. Le assenze di materia sono spazio pulsante che valorizza il pieno, quella materia che non è nulla senza il vuoto. Il bianco del foglio, rende significante la forma, essenzializza l'evento nella sua matrice vitale. Perciò i tagli prospettici proposti dall'artista sono al tempo stesso epifanie e assenze, visioni dal vero presentate attraverso una dimensione dello spazio del tutto personale, in cui le figure e gli oggetti spesso "stanno" sul foglio senza poggiare in alcun luogo. Pur mettendola in luce, lo sfondo non è altro dalla figura, figura e sfondo respirano della stessa materia, dello stesso nutriente vuoto[19].

Un mondo quasi agli antipodi si affaccia nell'opera di Barbara Bonfilio e Moira Franco.
I disegni realizzati a quattro mani sono un dialogo intessuto nel 2016, allorché le due artiste sono lontane geograficamente l'una dall'altra: "abbiamo iniziato questa corrispondenza usando come medium per i nostri disegni scanner, mail e stampante, che ci hanno permesso di avere uno scambio immediato e molto dinamico; successivamente abbiamo anche alternato questo mezzo con la posta tradizionale, facendo viaggiare delle cartelle con i fogli. [...] Grazie a questa distanza abbiamo iniziato a comunicare". La condizione che ha permesso l'innescarsi di uno scambio è dunque la lontananza fisica, la materia dei fogli, e non quella dei corpi, ha veicolato il dialogo creativo (non lo scambio comportamentale, relazionale della voce, dei gesti).
Non si tratta però di un gioco surrealista tipo *cadavres esquis* – sebbene l'effetto sorpresa per l'una e per l'altra abbia certamente costituito un'epifania ricca di potenzialità progettuale –, perché la visione del lavoro da riprendere "in una maniera completamente nuova" ha espressamente funzionato come mezzo per "uscire dagli schemi di produzione artistica individuale".
In realtà la composizione è così fluida che, per l'occhio non allenato a riconoscere lo stile dell'una e dell'altra, non è affatto scontato pensare a una doppia "maternità" dell'opera. Realizzati principalmente con matita e biro, i disegni a quattro mani sono composti da figure e segni che s'intrecciano, s'intercalano e a tratti si proseguono senza soluzione di continuità. "Nel mio lavoro mi piace l'idea di paragonare la linea ad un filo e pensarmi una tessitrice (forse un po' anche per il nome che porto)", afferma Moira in relazione al proprio operare.
Ma anche per le opere a due, la metafora della tessitura è calzante: il disegno a grafiti e inchiostro potrebbe almeno in parte rinviare stilisticamente a un ricamo, una perizia manuale di matrice femminile che richiama la gestualità della tessitura.
Tuttavia, nonostante questa compiutezza sia palese nei lavori autonomi come quelli a coppia, è sovente una separazione degli elementi che salta preponderante agli occhi, un isolare le singole entità figurative in funzione della loro iconicità simbolica.
Il simbolo costituisce l'esisto di un processo che non può fare a meno della mente. È la veste che ricopre i dati del reale, restituiti per ossimoro in maniera realistica eppure metaforica (alcuni dei disegni a due, in special modo dove compaiono porzioni di corpo umano e dettagli di vegetali e fiori, la resa tecnica si avvicina a uno stile che si potrebbe definire da Encyclopédie). Le due artiste scelgono d'immergere i dati del sensibile nel pozzo profondo del pensare, in processi d'interiorizzazione che si compiono rigorosamente in solitudine: "l'isolamento dell'atto creativo è un momento di gestazione; il segno è per me un cordone ombelicale che collega la mia *fons sapientiae* al mondo esterno, dando alla luce un disegno", afferma Moira Franco. Certo il corpo è pienamente implicato in questo iter, ma anche per Bonfilio la genesi passa per una "ideazione mentale", un "processo creativo che trasforma i sentimenti e fa combaciare più elementi, che toccano anche l'aspetto più razionale del pensiero". Si tratta di un processo apparentemente contraddittorio che concede all'artista di accedere a "una realtà più profonda fatta di sensazioni, vissuti, immagini, emozioni, tremori, per ritrovare prima di tutto il contatto con il corpo". Il pensiero razionale e l'inconscio non sono contrapposti, ma "giustapposti", possono cioè esistere fianco a fianco come dichiarano palesemente i dittici di Franco: un ritratto di una persona conosciuta e l'universo sconosciuto che scatena l'azione del rappresentarla. La descrizione che l'artista fa della serie "Dx Sx" è molto chiara: "destra e sinistra, maschile e femminile. Attraverso "Dx Sx" ho intrapreso un percorso di esplorazione simbolica del cervello umano: maschile è l'emisfero sinistro, razionale, logico; è il ponte tra la nostra dimensione più intima e profonda e il mondo esterno.

Barbara Bonfilio
Dragonfly #45
Grafite su carta – 2018 – 55x75 cm

Moira Franco
Iceberg
Acrilico e biro su carta – 2018 – 35x70 cm

Femminile è l'emisfero destro, intuitivo e creativo, la forza primordiale dell'istinto contro il raziocinio del calcolo. I dittici che compongono la serie "Dx Sx" rispecchiano la polarità della coscienza umana: i due elaborati che li compongono sono stati realizzati in momenti diversi, uno con la mano sinistra e l'altro con la destra, per far dialogare tra loro queste due opposte nature".

Nelle serie "Iceberg" e "Metempsicosis", Moira Franco sembra invitare a stemperare la frattura che separa le due entità del dittico, suggerendo di tanto in tanto il loro collegamento fisico visibilmente (una linea colorata, cerchi concentrici dell'acqua che travalicano i bordi della carta per proseguire sul foglio adiacente...). Si tratta di un ponte che ricorda un passaggio di in-formazione, una forza che scaturisce da un nocciolo comune e che unifica il senso dell'opera.
Negli "Iceberg", l'acqua è presente per "condurre in profondità, verso ciò che è invisibile all'occhio cerebrale", verso quelle "parti simboliche inconsce e sommerse che cercano di prendere vita, manifestandosi per il compimento dell'esistenza".
"Il simbolo presuppone sempre che l'espressione scelta sia la migliore indicazione o formulazione possibile di un dato di fatto relativamente sconosciuto ma la cui esistenza è creduta o ritenuta necessaria"[20], sostiene Volli riflettendo sul valore semiotico dell'uso del simbolo. Di fatto, l'inevitabile grado d'imprecisione nella resa del collegamento tra la vita e la sua rappresentazione simbolica ("questa esperienza vede l'invisibile all'improvviso lacerare e disgregare il visibile", afferma Bonfilio riferendosi al proprio lavoro) si può sfumare. Il destra e sinistra, il sopra e il sotto, il visibile e l'invisibile, si compenetrano quando è la sincronicità a emergere. Quella "coincidenza temporale di due o più eventi non legati da un rapporto causale – dice Jung – che hanno uno stesso o un analogo contenuto significativo"[21].
Per Moira Franco come per Barbara Bonfilio, sembra che l'atto del disegnare implichi una traduzione poetica dei dati sensibili in segni nuovi, appartenenti a un vocabolario che si giustifica e magnifica soltanto adopera compiuta: "strada facendo scopro questa trasformazione – dice Bonfilio –. Pur sapendo tramite le intuizioni e sensazioni come la mia opera potrebbe diventare, la modifico durante la sua stessa realizzazione; non la conosco prima, ma posso riconoscerla una volta creata, con una gioia inaspettata che mi pervade". È un senso del fare che ricorda il concetto di artista-medium raccontato da Duchamp durante l'intervento del 1957 alla "Convention of the American Federation of Arts", nel momento in cui sostiene che "l'artista agisce apparentemente come un essere medianico che, dal labirinto al di là del tempo e dello spazio, cerca la sua strada verso uno spazio aperto"[22].
In questo senso, l'artista non è pienamente cosciente di quello che fa o del perché lo fa e "tutte le decisioni da lui prese durante la realizzazione artistica dell'opera rimangono nell'ambito dell'intuizione e non possono essere tradotte in un'auto-analisi, sia essa condotta a voce, scritta o anche pensata". Nei fondi piatti e perfettamente adimensionali in cui si stagliano le figure femminili e altre misurate presenze animali e vegetali, Barbara Bonfilio sembra restituire l'opacità del reale, la necessità di sovrascriverlo per vederne l'eloquenza. "Disegnare è guardare, esaminare la struttura delle apparenze. [...] Mentre la visione dell'albero viene registrata quasi istantaneamente [...] – esemplifica Berger –, l'esame della visione dell'albero [...] implica, deriva da e rimanda a un'enorme esperienza precedente di osservazione"[23]. Moira Franco e Barbara Bonfilio sembrano pienamente coscienti che "il disegno di un albero non mostra un albero, ma un albero che viene osservato" e forse questa diventa una delle ragioni per giustificare i numerosi autoritratti che costellano la produzione di entrambe. Benché l'opera terminata non costituisca una prova di un'autoanalisi avvenuta, può probabilmente diventare la manifestazione dello scarto tra "l'impossibilità di esprimere in modo completo la propria intenzione, [la] differenza tra quanto aveva programmato di realizzare e quanto ha effettivamente realizzato", proseguendo sulla scia di Duchamp[24]. In questo senso, le tecniche diverse che identificano le opere singole delle due artiste paiono apparentarsi. Anche i tracciati sfilacciati e graffianti dei dipinti di Moira Franco assumono la valenza di "facitori di mondi": mettono letteralmente insieme porzioni di realtà che la mente e i processi di interiorizzazione hanno prima smembrato e poi ricomposto. "È appunto l'atto di disegnare che costringe l'artista a guardare l'oggetto che ha di fronte, a sezionarlo con gli occhi della mente e a rimetterlo insieme; o, se disegna a memoria, che lo costringe a dragare la propria mente, a scoprire il contenuto della propria riserva di osservazioni passate"[25].

È proprio con John Berger che terminiamo il percorso lungo il dialogo tra le opere delle sei artiste esposte a Il Fondaco. Perché la personalità poliedrica di questo giornalista, pittore, critico d'arte, scrittore, esperto di cinema e soprattutto di quell'atto del "guardare" che identifica l'uomo, gli ha permesso di anticipare le nostre conclusioni: "tutta l'arte autentica si avvicina a qualcosa di eloquente che tuttavia sfugge alla nostra piena comprensione. Eloquente perché tocca qualcosa di fondamentale. Come facciamo a saperlo? Non lo sappiamo. Semplicemente lo riconosciamo". Questo riconoscere proprio alla forma dell'arte è ciò che ci permette di fare sistema con il mondo, di continuare a vivere l'incontro con l'esistente con meravigliata freschezza e rispetto. "L'arte non può essere usata per spiegare il misterioso. Però ci rende più facile avvertirlo. L'arte rivela il misterioso. E, una volta avvertito, e rivelato, esso diviene più misterioso"[26].

[1] Il termine sincronicità è deliberatamente citato per richiamare il senso che Gustav Jung gli attribuì nella propria teoria psicanalitica, intendendo quegli "atti creativi nel tempo" che manifestano una tendenza naturale alla creazione continua e "una peculiare interdipendenza degli eventi oggettivi tra loro, come pure tra essi e le condizioni soggettive (psichiche) dell'osservatore e degli osservatori", C. Jung, Prefazione all'edizione inglese, in *I Ching*, a cura di R. Wilheim, Milano, Adelphi, 2008, p. 18.
[2] "Nella fisiologia degli antichi greci e nella psicologia biblica, il cuore era l'organo della sensazione, ed era anche il locus dell'immaginazione. Nel cuore e intorno al cuore era localizzato il senso comune [...], la cui funzione era l'apprensione delle immagini", J. Hillman, *Il pensiero del cuore*, in *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Milano, Adelphi, 2002, p. 87.
[3] *Molecole di emozioni* è il testo con cui Candace Pert racconta la sua esperienza di scienziata scopritrice dei peptidi e di donna alle prese con le contraddizioni sociali che la propria carriera di ricercatrice produce in relazione al suo essere madre e femmina in una società scientifica altamente maschilista, C. Pert, *Molecole di emozioni*, Milano, Tea, 2015, pp. 224-227.
[4] M. A. Franklin, *Art as contemplative practice*, State University of New York Press, Albany, 2017, p. 20.
[5] V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, Minimum Fax, Roma 2009, p. 87.
[6] Shitao, *Sulla pittura*, a cura di M. Ghilardi, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2008, p. 51.
[7] Il contorno è uno dei principali concetti per differenziare il disegno dalla pittura, "la tradition occidentale y reconnaît l'élément générateur de la figure, par priorité humaine", H. Damisch, *in Traité du trait*, Catalogo mostra al Louvre, 26 aprile – 24 luglio 1995, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 61.
[8] "La forma non si riduce più al solo aspetto che momentaneamente le consente la materia, ma si investe delle possibilità di rendere sensibile un evento, un impulso energetico attraverso il quale l'energia si trasforma in materia e la materia a sua volta si fa gesto creatore di un evento unico e imprevedibile", G. Di Napoli, *I principi della forma*, Torino, Einaudi, 2011, p. 366.
[9] Idem, *Pensare il disegno*, in "Doppiozero", rivista online www.doppiozero.com/materiali/pensare-il-disegno, 16 agosto 2018.
[10] J. Berger, *Sul disegnare*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 88.
[11] C. Pert, *Op. cit*., p. 226 e p. 343.
[12] J. Hillman, *Op. cit*., pp. 82-83.
[13] Lettera del 17 febbraio 2004, in J. Berger, *Op. cit*., p. 131.
[14] A. W. Watts, *La via dello Zen*, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 151-152.
[15] E. Canetti, *La rapidità dello spirito*, Milano Adelphi, 1996, p. 22.
[16] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 277.
[17] T. D. Suzuki, *Zen Buddhism and Its influence on Japanese Culture*, Eastern Buddhist Society, Kyoto, 1938, p. 80.
[18] Y. Bankei, *Daiho shongen kokushi hogo*, a cura di Furata e Suzuki, Tokyo, 1943 in A. W. Watts, *Op. cit*., p. 158. Non si tratta di cantare l'ottusità della mente, ma di un approccio alla realtà che Giangiorgio Pasqualotto descrive così: "cogliere il vuoto che consente ad un qualsiasi contenuto di manifestarsi liberamente: equivale a pulire perfettamente quello "specchio" che è la mente, in modo che ogni cosa e parola, ma anche ogni idea e pensiero, vi si rifletta senza aloni o sfocature, evidenziando netti e chiari i propri caratteri", G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 64.
[19] "[...] Secondo la Gestalttheorie, lo sfondo di una di una figura non è il semplice "fondo" su cui essa è collocata, ma ne è fattore costitutivo, funzione formante", Ibidem, p. 99.
20 U. Volli, *Il simbolo: plusvalore semiotico*, in *Sul simbolo*, a cura di M. Melotti, Roma, Luca Sossella Editore, 2004, p. 74.
21 C. G. Jung, *Sincronicità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980, p. 39. Sulla nozione complessa di "senso" Jung prosegue affermando che "il senso è un'interpretazione antropomorfa [...], costituisce il criterio indispensabile del fenomeno della sincronicità. In che cosa consista in sé il fattore che ci appare come "senso", è cosa che si sottrae alla possibilità di conoscere", p. 80.
22 M. Duchamp, Intervento alla "Convention of the American Federation of Arts", Houston, Texas, 3-6 aprile 1957, pubblicato in "Art News", vol. 56, n. 4, estate 1957.
23 J. Berger, *Op. cit*., p. 84.
24 M. Duchamp, Intervento alla "Convention of the American Federation of Arts", cit.
25 J. Berger, *Op. cit*., p. 11.
26 Ibidem, p. 91.

Maura Banfo

Butterfly
Stampa b/n – 2019
117x97 cm

Esercizi di natura
Stampa b/n – 2019
9x9 cm

Senza titolo
Stampa b/n – 2019
46x34 cm

Allestimento negli spazi de Il Fondaco

Chine
China su carta cotone – 2019
20x30 cm

Gosia Turzeniecka

Acquerello su carta – 2019
197x78 cm

Acquerello su carta – 2003
130x117 cm

Acquerelli su carta – 2018

Acquerelli su carta – 2018
20x20 cm

Allestimento negli spazi de Il Fondaco

AZAB

Alessia Zuccarello – Alessandra Barilla

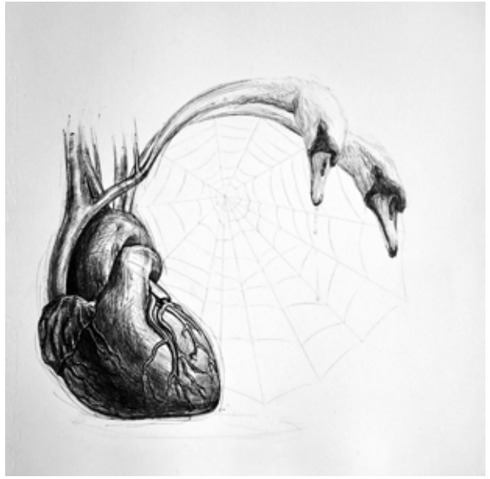
Allestimento negli spazi de Il Fondaco

Si lo so, sei sempre stata con me prima di ogni pensiero
Foto stampa Lambda – 2015
55x100 cm

Your big art is in your eyes and everybody says
Foto stampa Lambda – 2015
40x45 cm

Stormi
Foto stampa Lambda – 2019
10x12 cm

Moira Franco &
Barbara Bonfilio



bbfm / Bonfilio Barbara e Franco Moira
Matita e penna su carta – 2018
50x50 cm

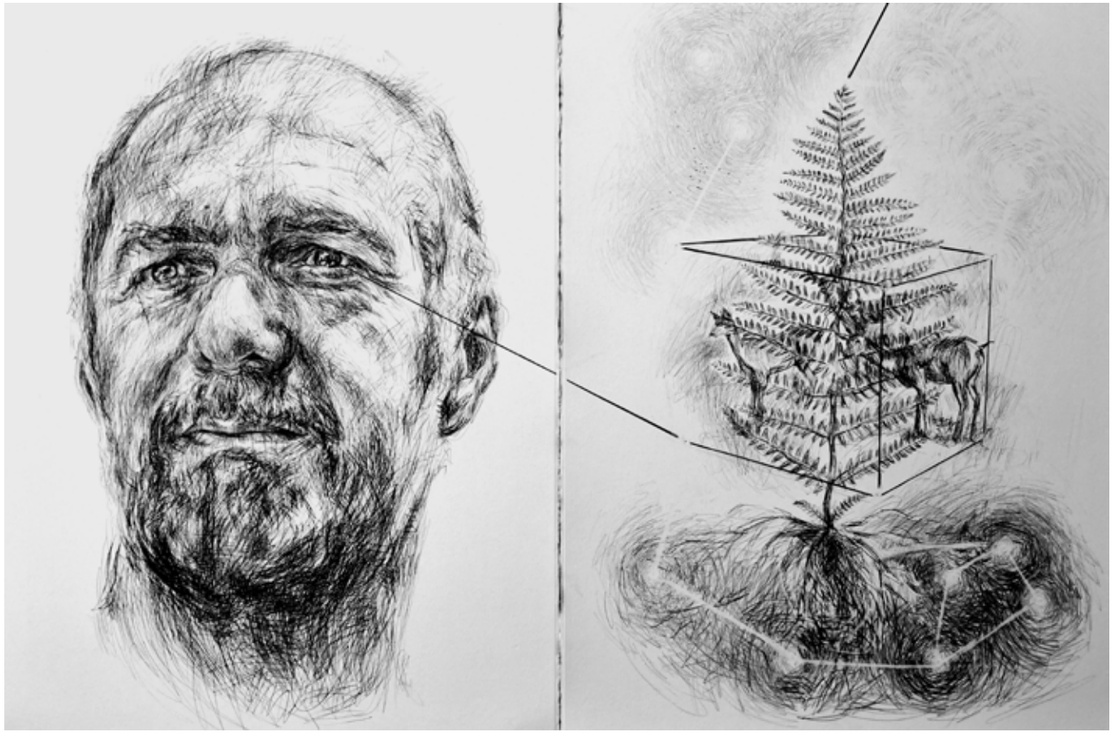
bbfm / Bonfilio Barbara e Franco Moira
Matita e penna su carta – 2018
50x50 cm

Barbara Bonfilio – #0039
Acrilico / Olio su tavola – 2018
120x120 cm

Barbara Bonfilio – #0047
Acrilico / Olio su tavola – 2018
125x125 cm

Barbara Bonfilio – Apis mellifera
Acrilico / Olio su tavola – 2018
20x20 cm

Barbara Bonfilio – Morpho menelaus
Acrilico / Olio su tavola – 2018
20x20 cm



Moira Franco – La que sabe
Biro, grafite e bitume su carta – 2018
150x110 cm

Moira Franco – La que sabe
Biro, grafite e bitume su carta – 2018
150x110 cm

Moira Franco – Iceberg
Acrilico e biro su carta – 2018
85x72 cm

Allestimento negli spazi de Il Fondaco

Finito di stampare in Giugno 2019

www.ilfondaco.org