

INQUIETUDINE DELLE INTELLIGENZE.
Contributi e riflessioni sull'Arte Irregolare

A cura di Daniela Tassinari, Chiara Fumagalli

tion and similar papers at core.ac.uk

bro



I quaderni di PsicoArt

Vol. 6, 2015

Inquietudine delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte Irregolare

A cura di Bianca Tosatti e Stefano Ferrari

ISBN - 978-88-905224-5-1

Editi da *PsicoArt - Rivista on line di arte e psicologia*

Università di Bologna

Dipartimento delle Arti

Piazzetta Giorgio Morandi, 2

40125 Bologna

Collana AMS Acta AlmaDL

diretta da Stefano Ferrari

ISSN 2421-079X

www.psicoart.unibo.it

psicoart@unibo.it

Indice

- 5 BIANCA TOSATTI
Mettere le cose in chiaro: progetto per un libro
- 33 STEFANO FERRARI
Alcune riflessioni su Outsider Art e psicologia dell'arte
- 47 Marzio Dall'Acqua
"Da non essere mai solo neanche quando non ho nessuno". Il collezionismo compulsivo di Ettore Guatelli nel "bosco delle cose" di Ozzano Taro
- 67 Anna Ferruta
Apple Monster
- 79 Vanda Franceschetti
La collezione de La Fabuloserie: la scelta privata
- 97 Maria Inglese e Sergio Manghi
Dal vivo della ferita. Corpi sensibili, corpo sociale e azione teatrale
- 117 Gianluigi Mangiapane, Anna Maria Pecci, Rosa Boano, Emma Rabino
Massa
Un patrimonio culturale e un percorso di valorizzazione
- 133 Alessandra Mantovani
L'arte naïf della Collezione Charlotte Zander: è ancora auspicabile che una raccolta di arte irregolare comprenda questo genere di opere? E queste opere sono poi davvero "un genere"?
- 159 Roberto Mastroianni
Figure dell'umano tra desiderio, marginalità e istituzioni. Note a margine di una pratica della critica d'arte intesa come critica filosofica
- 189 Annalisa Pellino e Beatrice Zanelli
Schedare, studiare e curare l'Arte Irregolare. Un'esperienza sul campo
- 199 Lina Pispico e Gabriele Mina
Scelto per fare tutto questo. Storia di un santuario babelico

- 211 Daniela Rosi
Outsider in Occidente, insider in Oriente. Il caso Caterina Marinelli
- 233 Tea Taramino
I luoghi del possibile. Dal Laboratorio La Galleria a InGenio Arte Contemporanea
- 251 Wolfram Voigtländer
Il sogno di volare di Gustav Mesmer

ROBERTO MASTROIANNI

Figure dell'umano tra desiderio, marginalità e istituzioni. Note a margine di una pratica della critica d'arte intesa come critica filosofica

L'articolo propone una riflessione filosofica sul valore antropologico del desiderio, della marginalità e delle istituzioni, a partire da una pratica della critica d'arte intesa come critica filosofica. Dopo una premessa teorica sul rapporto tra contemporaneo, arte, filosofia, psicanalisi e scienze umane in relazione al valore antropologico dell'arte come specchio della condizione umana, vengono presentati tre casi esemplari di applicazione di questa impostazione. Tre artiste (Sonia Ros, Lucia Nazzaro e Claudia Virginia Vitari) vengono messe a confronto, individuando nelle loro opere gli elementi che uniscono produzione artistica e riflessione sui saperi e poteri che tengono assieme marginalità, umanità e istituzioni.

Human Figures between Desire, Marginality, and Institutions. Marginal Note to Art Criticism Practice Interpreted as Philosophical Criticism. *The article proposes a philosophical reflection on the anthropological value of desire, margins and institutions, from a practice of art criticism understood as philosophical criticism. After a theoretical introduction on the relationship between contemporary art, philosophy, psychoanalysis and human sciences in relation to the anthropological value of art as a mirror of the human condition, article presents three case-studies of the application of this approach. Three artists (Sonia Ros, Lucia Nazzaro and Claudia Virginia Vitari) are compared to identify the elements in their works that combine artistic production and reflection on the knowledge and power that hold together marginality, humanity and institutions.*

Questioni di metodo e prospettiva

La contemporaneità è spazio di tensioni e conflitti di forze materiali e simboliche che producono nuovi assetti sociali e forme del reale e dell'umano. Questo è specialmente vero per quella fase socio-storica che abbiamo imparato a chiamare "modernità" e che si è caratterizzata per una coincidenza tra nuove configurazioni del politico e dell'umano, globalizzazione terrestre e sviluppo tecno-economico, rendendo il mondo un'"ultima sfera" unificata dai transiti di "merci, testi, personaggi in visita e capitali".¹ Questa fase storica e sociale si è accompagnata alla nascita e allo sviluppo di pratiche e apparati

istituzionali che, come ben evidenzia la lezione foucaultiana, hanno saputo coniugare saperi e poteri, dando vita a dispositivi di disciplinamento e a raffinate strutture di domesticazione dell'uomo e della società. Abbiamo in questo modo assistito negli ultimi secoli, prima nel mondo occidentale e poi nel mondo globalizzato, alla nascita e alla diffusione della clinica e della follia,² con conseguente strutturazione di un sistema di reclusione carceraria o manicomiale, e a un disciplinamento del desiderio e della sessualità, attraverso la costruzione di regimi di senso capaci di tenere assieme retoriche di verità e logiche di dominio. Il potere e il sapere si sono infatti uniti nella costruzione di "micro-fisiche del potere", capaci di istituire apparati simbolici e materiali di senso, significazione e disciplinamento pervasivi e performanti, i quali hanno strutturato campi di inclusione ed esclusione basati su modelli di umanità e vita giusta. La teoria, inconsciamente fedele al motto hegeliano secondo cui "ogni filosofia è il proprio tempo espresso in concetti", è stata/si è sentita chiamata a rendere ragione di questi cambiamenti: prima, attraverso un'analisi ispirata alla "scuola del sospetto"³ e, successivamente, attraverso una critica genealogico-decostruttiva oppure scientifico-politica, come nel caso dell'esperienza basagliana.⁴

La teoria contemporanea ha dovuto prendere atto, pertanto, della pluralità di pratiche e saperi che non solo danno forma alla nostra enciclopedia, ma che concorrono a mettere in forma il reale e la nostra collocazione nel mondo e che possono essere messi in campo in funzione critica, per rendere ragione della contemporaneità in tutte le sue complesse configurazioni. Nello stesso tempo, la riflessione estetica è giunta alla consapevolezza che l'arte è un sistema primario di modellizzazione che entra in gioco nella configurazione del reale, nella sua rappresentazione e percezione e proprio per questo è importante nello svelare le forze e le tensioni in campo nel contemporaneo. L'arte, inoltre, ha assunto in tutto il "secolo breve" il ruolo di specchio delle trasformazioni socio-storiche, divenendo il palcoscenico in cui le questioni sociali, politiche e spirituali e le sperimentazioni su codici, linguaggi e materiali hanno conteso alla filosofia il ruolo di dispositivo esplicativo del proprio tempo e del proprio mondo. A partire dai movimenti artistici di carattere avanguardistico, che hanno attraversato la scena internazionale tra metà

del XIX e la fine del XX secolo e che noi potremmo definire, con categorie gehleniane, "concettuali", "astratti" e "post-historici",⁵ l'arte ha infatti maturato consapevolezza del proprio ruolo nella messa in forma della realtà sociale, storica e umana, presentandosi come il dispositivo produttore di "quadri d'epoca" (*Zeit-Bilder*) ovvero di "immagini in cui si cristallizza il proprio tempo" e il proprio "mondo", facendosi in questo modo "propriamente storia"⁶ e veicolando sistemi di senso e significazione dal carattere ontologicamente e antropologicamente denso. Per questi motivi, la contemporaneità è divenuta, nel Novecento, terreno di elezione di una critica filosofica che spesso ha preso le forme della critica d'arte o della riflessione estetica, facendo delle conoscenze post-strutturaliste di matrice linguistica-semiotica, socio-antropologica e filosofica i propri strumenti operativi. Insomma, critica d'arte e critica filosofica hanno intrecciato e integrato i propri sguardi sul reale e i propri strumenti per comprendere e spiegare un mondo in rapida trasformazione.

Con questo non si intende negare che l'arte contemporanea ci abbia abituato a pratiche e logiche discutibili e tutte interne al sistema e mercato dell'arte, più interessate al profitto che alla ricerca e alla sperimentazione, come: la vana frammentazione degli stili; la ripetizione parassitaria e di maniera; l'incapacità tecnica spesso contrabbandata per concettualismo; la sperimentazione dei materiali priva di riflessione teorica; la singolarità dell'artista star; le ferree leggi del mercato e il citazionismo ossessivo figlio di un post-modernismo abusato e per questo motivo svuotato di ogni forza teorica e applicativa. Vogliamo solo evidenziare che l'arte è stata, e rimane, uno degli apparati simbolici più importanti nel rappresentare le tensioni, le forze, i valori e i conflitti della contemporaneità e, proprio per questi motivi, è diventata uno dei campi più importanti, nel quale articolare una riflessione sulle dinamiche socio-culturali e il loro portato generalmente antropologico. Inoltre la ricerca filosofica contemporanea, in special modo una certa filosofia del linguaggio di matrice strutturalista o post-strutturalista (la semiotica), la metaforologia (Lakoff, Sloterdijck...), l'ontologia dell'arte di matrice esistenzialista ed ermeneutica (Heidegger, Gadamer...) o la psicanalisi di derivazione freudiana e lacaniana hanno fornito elementi per chiarificare il carattere "denso" e non "trasparente" della realtà, in

quanto prodotta dai giochi di linguaggio pre- e para-linguistici, che danno vita a effetti di senso e configurazioni del reale non semplicemente ascrivibili a forme di realismo più o meno ingenuo. Per questi motivi, la critica d'arte ha potuto/dovuto e può assumere ancora valore di critica filosofica, rendendo ragione di quelle dinamiche che intercorrono tra esperienza estetica e fenomeni di margine di tipo politico, sociale o culturale. In altre parole, l'arte si presenta ancora come uno degli spazi emblematici dell'emersione delle contraddizioni e delle forze in campo nel contemporaneo e proprio per questo si candida a essere uno dei luoghi privilegiati in cui poter esprimere riflessioni dal valore teorico e critico. Inoltre, le opere e le pratiche, messe in campo dalla sperimentazione artistica e dagli artisti, si presentano come casi di studio importanti per verificare la validità di teorie e prospettive teoriche, fornendo oggetti concreti e processi su cui testarne l'applicabilità. Abbiamo deciso, pertanto, di presentare in questo saggio tre casi esemplari di una pratica della critica d'arte che si presenta fedele a questa impostazione, tentando di individuare artisti e opere che si sono posti nella nostra esperienza come elementi di sollecitazione della teoria o sui quali essa potesse essere testata. Presenteremo quindi l'opera di tre artiste italiane, di diversa generazione e formazione, che abbiamo curato in esposizioni di carattere museale, nazionali e internazionali: Sonia Ros, Lucia Nazzaro e Claudia Virginia Vitari. Tutte e tre si sono poste con linguaggi differenti il problema del rapporto tra soggettività, istituzioni e messa in forma dell'umano con particolare attenzione al potere vincolante e disciplinate dei modelli di vita giusta, imposti e veicolati dalla società. Nel caso della Nazzaro e della Ros siamo in presenza di due artiste dalla formazione pittorica, che hanno scelto di orientare la propria ricerca in diverse direzioni, a partire da una spinta interiore e autobiografica: nel primo caso, la pittura si fa materica per affrontare i temi del dolore, dell'inquietudine, della sofferenza psichica e fisica; nel secondo, la pittura sceglie di orientarsi verso la sperimentazione delle forme, verso una forma di astrattismo inedito e viscerale interessato a portare a rappresentazione eros e desiderio. Nel caso della Nazzaro, infatti, siamo davanti a una pittura materica quasi scultorea, che a partire da una ricerca sulla pittura e sulle sue possibilità espressive dopo il "taglio di Fontana" si

dirige verso il tentativo, mai definitivamente compiuto, di rendere ragione della sofferenza psichica, emotiva e fisica davanti alle universali inquietudini dell'umano. In questo caso la soggettività non viene posta in relazione al desiderio, ma al collasso psichico e alla dimensione del disagio esistenziale che si fa esperienza collettiva e artisticamente universale e non solo autobiografica. Sonia Ros, invece, propone una ricerca pittorica che mette al proprio centro il nesso desiderio-corporeità, attraverso una tecnica pittorica raffinata e dai tratti stilistici inediti, che in modo anti-narrativo cerca di rendere ragione del costituirsi della soggettività e delle sue configurazioni in relazione al sé e all'oggettualità desiderata. Nel caso della Vitari, infine, siamo in presenza di una produzione scultoreo-installativa interessata a rendere ragione delle forme e delle dinamiche delle "istituzioni totali"⁷ e incentrata sull'indagine del nesso tra istituzioni e soggettività, a partire dall'esperienza carceraria e manicomiale. In tutti e tre i casi siamo, dunque, innanzi a una ricerca sui margini e i confini dell'umanità, delle pratiche e degli effetti di senso che disciplinano il rapporto tra paradigmi di vita giusta, messa in forma dell'umano e forze antropologiche in campo. Insomma una ricerca sui "margini" e sugli "scarti" delle retoriche sociali e culturali, che permette di indagare la costitutiva "non trasparenza" del reale, nella convinzione che proprio nella marginalità dei fenomeni si annidi quell'eccesso di senso, che le retoriche in *technicolor* della nostra società non riescono completamente a normare dal punto di vista estetico, logico e ontologico.

Sonia Ros e le figure del desiderio

L'uomo è un animale incompleto, plastico e desiderante: desidera ciò che non possiede e la sua struttura psichica è regolata da quella dimensione che viene chiamata "mancanza". Il desiderio è, da questo punto di vista, una tensione caratterizzata da un intervallo spaziale e temporale tra ciò che si desidera e l'incontro con l'oggetto/soggetto che soddisfa il desiderio. Desiderare significa, dunque, produrre una concatenazione di eventi di natura psichica, simbolica e materiale che mettono insieme pulsioni, materialità e

rappresentazioni. L'uomo è, infatti, un animale simbolico (oltre che desiderante), dotato di una capacità (la rappresentazione produttiva) di "mettere in forma" sé stesso e il mondo, attraverso un'attività di padroneggiamento percettivo e interpretativo della "cosalità brutale" (l'ambiente e le cose materiali che lo compongono) e della propria "realtà bio-psichica". La soggettività e il mondo sono infatti legati da una relazione di natura polimorfica e plurale, al contempo, biologico-pulsionale, materiale e simbolica. Che si intenda la struttura psichica come un "teatro del sé" (Freud) o come "macchina desiderante"⁸ (Gilles Deleuze e Félix Guattari), il desiderio e la rappresentazione sono elementi fondamentali della presenza dell'uomo nel mondo, che è caratterizzata dalla dimensione della "carenza/mancanza" e dalla capacità "immaginario produttiva".

La realtà umana (individuale e collettiva) è infatti popolata di immagini di natura psico-semantica dalla funzione vincolante, che hanno il compito di delineare i contorni del pensabile, quindi del dicibile e del rappresentabile, grazie al quale l'uomo orienta la propria azione nel mondo. Il desiderio ha però una natura ambivalente: da una parte, desiderare significa attivare/produrre/agire/subire un immaginario, che travalica la realtà rendendola "opaca" e "porosa", al fine di "padroneggiarla" e, in qualche modo, "sovvertirla" alla ricerca della soddisfazione di una "mancanza" (questo perché il desiderio implica sempre il cambiamento e l'alterità); dall'altra, questa tendenza al cambiamento per potersi manifestare e sopravvivere deve essere incanalata, controllata "addomesticata", attraverso un "catalogo dei desideri possibili" che noi chiamiamo "immaginario". Questa "ambivalenza del desiderio" ha sempre una struttura narrativa e figurale:⁹ il nostro immaginario è popolato di forme e figure e noi attribuiamo agli oggetti i nostri valori soggettivi, ancorché culturalmente determinati, e in questo modo ci definiamo come corpi e soggetti sociali e, quindi, come individui. La produzione artistica in generale, in questa prospettiva, è uno strumento privilegiato della rappresentazione del nostro immaginario e della forza desiderante che lo muove, in quanto la realtà è, in qualche modo, "opaca" e "porosa" e non facilmente rispecchiabile nella e dalla nostra coscienza.

Alcuni artisti fanno del desiderio e della sua capacità di “mettere in figura il mondo” il tema principale del loro lavoro: questo è, ad esempio, il caso di Sonia Ros.

La sua ricerca artistica si propone di indagare il rapporto tra desiderio, realtà e umanità, mettendo in scena le “figure del desiderio”, attraverso le quali questo rapporto prende forma. La produzione artistica della Ros è interessata, infatti, a portare a rappresentazione, attraverso una pittura colta e raffinata, “il momento stesso in cui il desiderio incontra la realtà” e, in questo modo, dare vita a un’“epifania del corpo”. Questo manifestarsi epifanico della corporeità svela i corpi nella loro funzione di “macchine desideranti” metamorfiche e plurali, sede di pulsioni e di energie sessuate e sensuali, capace di integrare organico e inorganico, presentandosi come “figure della narrazione” e dell’immaginario individuale e collettivo sempre in relazione con il desiderio.

I grandi *tableau* dell’artista veneziana, fedeli a quest’impostazione, mettono in scena immagini anti-narrative e anti-iconiche, che in maniera poco grafica portano a rappresentazione l’alleggerimento dei corpi, (*Il Guardiano*, Fig. 1), la loro esplosione/implosione e la loro integrazione con l’oggetto del desiderio, sia esso organico o inorganico. (*Il Richiamo della Foresta*, Fig. 2).

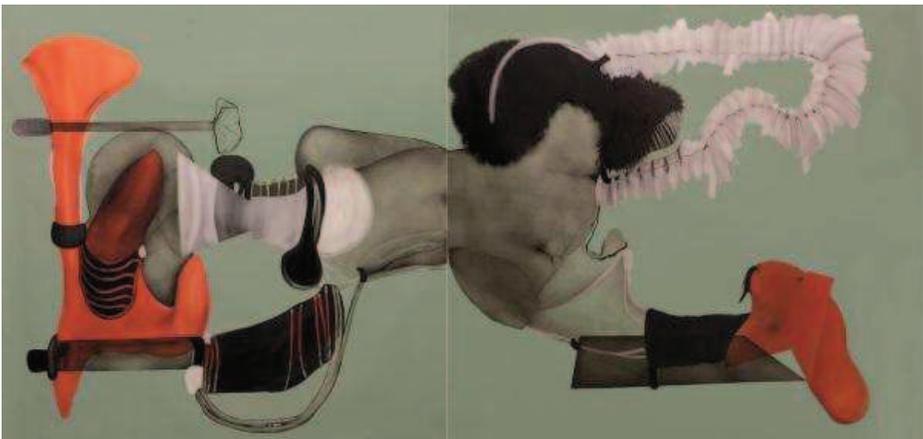


Fig. 1 - S. Ros, *Il Guardiano*, tecnica mista acrilico e olio su tela, 2 tele, 2013.



Fig. 2 – S. Ros, *Il Richiamo della foresta*, tecnica mista acrilico e olio, 1 tela, 2012.

Il tempo e lo spazio del desiderio e “l’epifania del corpo”

La pittura di Sonia Ros è una pittura filosofica, interessata a una fenomenologia del tempo, dello spazio e dei corpi e nasconde un segreto: il segreto costitutivo dell’io e del mondo. La pittura di Sonia è il frutto di questa “epifania del corpo” e cerca di restituire in immagini il momento esatto in cui il desiderio incontra la realtà e l’umano – come direbbe Helmut Plessner – prende coscienza di “essere un corpo” e di “avere un corpo”.¹⁰ L’intuizione dell’artista non è solo personale, ma in qualche modo astratta e generale e pertanto filosofica: lei sa che l’incontro dei corpi con la realtà è prodotto da una tensione, che produce un eccesso di senso nel preciso istante in cui i corpi prendono coscienza di sé e dell’ambiente, dando forma a se stessi e al mondo. Lo sguardo e il gesto pittorico cercano quindi di immortalare la dinamica profonda di quell’incontro costitutivo dell’“io” e del “mondo”. Sonia Ros è però una pittrice e non una filosofa, perciò non parla, non teorizza, ma dipinge. Pertanto la consapevolezza del momento “kairotico”,¹¹ in cui il desiderio incontra la realtà, le impone di rendere in immagine un’intuizione filosofica, che lei vive come concreta e non astratta.

I corpi e il reale vengono, quindi, colti nel “momento opportuno”, in cui si incontrano mossi dal desiderio, e sotto il suo sguardo di pittrice esplodono/implodono e si ri-articolano in creature organiche/inorganiche, fissando l'istante preciso in cui la realtà fa attrito con il desiderio e quei vettori della forza desiderante che sono i corpi. Questa pittura viscerale che mette in scena una figurazione densa, attraverso colori, segni, oggetti, si presenta come l'evoluzione di un percorso artistico da sempre interessato al corporeo e alle sue evoluzioni. Ros tesse infatti un dialogo continuo con la tradizione pittorica a partire da una figurazione *à la* Francis Bacon, attraversando un informale che si nutre del primitivismo di Pinot Gallizio e del gesto di Mathieu, per arrivare, infine, a questa specie di “figurazione surrealista”, figlia di una certa pittura/scrittura automatica, che contraddistingue le sue ultime opere. In ogni caso la visceralità profonda del suo segno ha sempre messo in scena un inconscio plastico fatto di pulsioni, energia e materialità organica e inorganica. La sua figurazione è infatti il risultato di un alleggerimento percettivo e cognitivo capace di produrre un universo simbolico sessuato e sensuale, al tempo stesso, cerebrale e viscerale, che mette in scena la corporeità destabilizzata e destabilizzante, riempiendo lo spazio di grandi tele contenenti una continua metamorfosi delle forme che si danno in una pittura priva di volontà rappresentativa, finalizzata a imporre emozioni e visioni primordiali. Il suo gesto artistico restituisce infatti un evento estetico, un accadere ontologicamente denso, in cui gli oggetti essenziali della fisicità (organi, movenze, elementi tecnologici, piume, peli, ossa...) si articolano in “organismi organizzati e organizzabili”, che danno forma ad apparati anti-naturalistici e labirintici che raccontano dell'incontro e della costituzione dell'io e del mondo (*Scacco Matto*, Fig. 3).

La corporeità è per Sonia Ros uno spazio totalmente esplorabile, un luogo di pulsioni, energia e tensioni, una “macchina desiderante”, che lei analizza e descrive nelle sue parti costitutivamente eterogenee. La Ros ha capito che la realtà custodisce un segreto e che esso può essere svelato dallo sguardo filosofico e dal gesto dell'artista, il segreto dell'epifania del corpo che si dà nel “momento esatto” in cui il desiderio incontra la realtà.



Fig. 3 - S. Ros, *Scacco Matto*, tecnica mista acrilico e olio, 1 tela, 2013.

Kairos. Istantanee pittoriche dalla Wunderkammer

Il centro della poetica dell'artista veneziana è sempre stato il rapporto tra desiderio e realtà, che lei affronta con una pittura astratto/concettuale capace di rendere in modo anti-naturalistico le forme e le figure del desiderio. Questo processo di alleggerimento e simbolizzazione allusiva restituisce delle istantanee pittoriche di *mirabilia* esonerati dalla necessità della figurazione realista: è come se la realtà fosse per l'artista un'enorme *Wunderkammer* e lei fosse in grado di restituire in un "patchwork surrealista" lo sguardo sull'insieme di oggetti meravigliosi che essa contiene. In questa prospettiva, gli elementi che formano la realtà interiore ed esteriore vengono colti nella loro individualità e parzialità, un momento prima di divenire cose percepite e conosciute, e ri-assemblati in un bestiario fantastico, che si presenta come la sintesi di tutto ciò che

produce stupore e desiderio. È come se lei guardasse dal buco della serratura di una *Wunderkammer* e si girasse verso la tela per rappresentare la visione estatica di un insieme di frammenti di realtà, accomunati dal filo rosso del desiderio di un collezionista assetato di forme eccezionali. Le “camere delle meraviglie” sono, infatti, l'esempio di una musealità ingenua e istintiva che sfida tassonomie e classificazioni e che risponde solamente alle logiche del desiderio e dello stupore. In esse gli oggetti venivano collezionati solo al fine di soddisfare il desiderio e le pulsioni di appropriazione del mondo ed erano accatastati seguendo la logica di un godimento estetico prodotto dallo sguardo del collezionista: i *naturalia* (oggetti naturali, piume, elementi eccezionali per forma e colori...) e gli *artificialia* (particolari oggetti tecnologici), erano raccolti in quanto *mirabilia* (degli oggetti meravigliosi, capaci di destare stupore), non in quanto elementi di una narrazione utile a raccontare il mondo e la realtà. Questa tensione al soddisfacimento del desiderio, all'accostamento anti-narrativo di oggetti, organizzati secondo il regime dello sguardo desiderante, è presente nelle figurazioni dell'artista veneziana. L'unione di elementi geometrici, voluminosità di forme organiche e inorganiche mettono in scena contemporaneamente un “mondo/*patchwork*”, prodotto dall'attrito tra la forza del desiderio e le cose percepite, e un “teatro del sé”, proiettato e rispecchiato nella scelta e nell'integrazione degli elementi rappresentati. L'antinaturalismo e l'antirealismo che caratterizzano queste forme sono il frutto di una forte consapevolezza post-umanista, che rifiuta l'elemento ordinatore di un “soggetto fondamento” e cerca di restituire la realtà come sintesi relazionale, scomponendola nei suoi elementi e ricomponendola in forme e figure che sfidano l'idea di limite e separazione tra i vari livelli e campi della realtà (*Africa Nera*, Fig. 4). Sonia Ros è, infatti, consapevole che la realtà è il frutto di un processo di padroneggiamento percettivo e interpretativo e che il soggetto che si relaziona con la realtà è un “rapporto che si rapporta” con sé e con l'ambiente. Per questo motivo, le figurazioni pittoriche dell'artista sono come degli autoritratti (il proprio sé messo in scena, mentre si relaziona con il mondo), che lei compone articolando gli oggetti colpiti dalla forza del suo desiderio e dando vita a creature metamorfiche, che vengono restituite alla percezione dello

spettatore come in “un’istantanea pittorica”, capace di incarnare l’universo visionario di un realismo magico, quasi sciamanico.

Le gradevolezze ipertonali, la liquida luminosità e la trasparenza dei colori pastello, accompagnate da dissonanze acide e da forme che occupano lo spazio imponendosi su una campitura piena e monocromatica, caratterizzano quadri di grandi dimensioni, in cui forme geometriche e apparati organici si prestano a continue metamorfosi delle forme, frutto di un affinamento linguistico e di una tecnica pittorica fuori dal comune. Sonia Ros possiede un segreto, l’epifania del corpo nel momento in cui il desiderio incontra la realtà, e sa che questo segreto si manifesta alla percezione delle persone solo in quell’istante in cui la realtà fa attrito con l’energia vitale del soggetto desiderante. La sfida che lei ha accettato è di dipingere quella tensione e quel momento.



Fig. 4 – S. Ros, *Africa Nera*, tecnica mista acrilico e olio, 1 tela, 2012.

La strage degli innocenti. Che cosa resta? Resta quel che resta

Il bianco e il nero, i bambini e i topi, la garza, il colore, la paglia e il filo di ferro che cuce e articola spazialmente una pittura materica, che si interroga sul "resto" e sui "resti": sono questi alcuni dei tratti caratteristici della poetica di Lucia Nazzaro.

A partire da *Il resto* (Fig. 5), uno dei suoi primi lavori (1984), il filo e il ricucire si fanno elementi specifici di una pratica che spinge l'artista a un continuo tentativo di ri-assemblare una tela smembrata attraverso il filo di ferro, cercando di ricucire quel "taglio di Fontana" che sembra aver lacerato definitivamente le tele novecentesche. Lucia Nazzaro, al fine di interrogarsi su ciò che resta del dipingere dopo la crisi-negazione tardo novecentesca della pittura, fa proprio questo gesto concettuale, ponendolo come base di tutta la sua ricerca artistica. Il "resto" è, inoltre, una specie di manifesto poetico, redatto in quegli anni dalla stessa artista, che individua nello spazio degli scarti e della residualità la matassa da cui si dipanerà il "filo rosso" capace di tenere assieme tutta la sua produzione, il culmine e compimento di questa prospettiva è un quadro del 2010: *La strage degli innocenti* (Fig. 6). In quest'opera, infatti, si assiste a una chiarificazione di interesse e attenzione nella poetica della Nazzaro, che rende esplicito l'interesse per l'umanità e le sue inquiete forme e sofferenze, operando uno scivolamento teorico e rappresentativo dal "resto" ai "resti": da "ciò che resta della pittura" novecentesca ai "resti di un'umanità violata", che la maternità e l'amore disperato (posto a difesa degli innocenti) tentano di ricucire tentando, al contempo, di ricomporre il senso lacerato dalla sofferenza inutile, incontenibile, inconcepibile.

Tutta la produzione della Nazzaro si muove, infatti, tra questi due poli: quello della pittura, dell'arte e dell'armonia e quello della sofferenza, della violenza, dell'inquietudine. Da una parte, la ricerca dell'armonia delle forme e della proporzione, basti pensare al continuo riferimento al "canone egizio" (utilizzato per produrre forme umane a partire dall'astrazione geometrico-matematica); dall'altra, la rappresentazione del dolore e dell'incomprensibilità di una vita che sembra non avere senso.



Fig. 5 - L. Nazzaro, *Il Resto*, tecnica mista filo di ferro e acrilico e olio, 1987.

Tra questi due poli una tensione quasi religiosa, che cerca di rendere ragione della sofferenza e della violenza e della banalità del male, che alberga nell'umano. La scelta di materiali poveri e poco raffinati (il filo di ferro e i pezzi di garza immersi nel colore e nella colla) e di soggetti della rappresentazione di natura archetipale permette all'artista di andare verso la riproduzione di forme e figure appartenenti alla storia dell'arte e della cultura, in una specie di razionalizzazione del Caos mossa dal tentativo di imporre un ordine laddove sembra non essercene. I fili di ferro (tesi, attorcigliati, articolati in figure e riempiti di rimasugli, come la paglia di ferro, e ricoperti di garza colorata di nero o di bianco) diventano, quindi, il simbolo di un'inquietudine, che si fa scheletro di una rappresentazione delle contraddizioni e della condizione umana.

In questo modo la bidimensionalità del quadro viene ulteriormente spazializzata, attraverso la sovrapposizione di materiali che articolano le figure e, nello stesso tempo, imprigionano la ricerca di ordine, senso e significato in un ripiegarsi su di sé della forza espressiva e della ricerca di senso.



Fig. 6 - L. Nazzaro, *La Strage degli innocenti*, tecnica mista fil di ferro, paglia di ferro, garza, acrilico, 2010.

Le immagini di questa pittura trasfigurata dal volume e nel volume diventano così "figure dell'umano", che vanno collocate in una riflessione più ampia sul "resto" e i "resti" di un'umanità, che nella violenza e nel dolore diventa disumanità o sub-umanità. La marginalità, la residualità, la metafora dello scarto in tensione con quella della maternità diventano quindi figure che interrogano il fruitore sull'impossibilità di generare uomini, che non siano simili ad "animali da pattume", animali abituati a vivere nei margini, nei resti e dei resti dell'umanità ovvero topi. Per molti anni, infatti, gli uomini e le forme geometrico-matematiche, temi della sua pittura giovanile, sono scomparsi dalle opere dell'artista: sono stati sostituiti dai ratti (topi neri, topi bianchi, grandi pantegane partorienti, ratti crocifissati...), in una fase della sua produzione, emblematicamente rappresentata da *Il grande Topo Madre* (2009, Fig. 7), in cui i topi diventava-

no uomini e figure di ispirazione religiosa, tratte dalla storia dell'arte, a indicare il destino di un'umanità violata e ridotta a sub-umanità. I ratti, specialmente i topi femmine, diventano così metafore inquietanti della condizione umana, incapaci di generare uomini e, nello stesso tempo, incapaci di generare significato e senso per l'apparente non senso. Per questi motivi l'artista può dire che questo grande "Topo Madre" è "come la Madonna e bisogna chiedersi cosa sarebbe successo se al posto di generare il Cristo essa fosse stata un topo e avesse partorito solamente altri topi".¹²



Fig. 7 - L. Nazzaro, *Il grande Topo madre*, tecnica mista fil di ferro, paglia di ferro, garza medica, acrilico, 2009.

La risposta a questa domanda si trova in quella grande struttura nera (*Il grande Topo Madre*) che rappresenta il parto di piccoli topi da parte di un topo femmina, che mette in scena la metafora di un'umanità che si trasfigura in qualcosa di sempre e da sempre indesiderato, sporco, nocivo e repellente per gli uomini: i topi appunto. I topi generati da altri topi, come gli uomini che li disprezzano (a meno che non siano utili come cavie da laboratorio), subiranno una sorte simile a quel "figlio dell'uomo" centrale nella nostra tradizione religiosa: saranno crocifissi, torturati, umiliati, uccisi e saranno bianchi o neri come il desiderio di luce e ordine o la rappresentazione della violenza, del dolore, del male e dell'angoscia (*Ultimo atto - Crocefissione in nero* del 2009, di cui esiste anche la versione in bianco, Figg. 8-9).



Fig. 8 - Lucia Nazzaro, *Ultimo Atto - Crocefissione in nero*, tecnica mista legno, acrilico, garza medica, filo di ferro, paglia di ferro, 2009.



Fig. 9 - L. Nazzaro, *Ultimo Atto - Crocefissione in bianco*, tecnica mista legno, acrilico, garza medica, filo di ferro, paglia di ferro, 2009.

La risposta apparentemente angosciante è che il destino dei topi come quello degli umani o che, viceversa, il destino degli uomini e come quello dei ratti: un destino di dolore e sofferenza, di inutilità e non senso che deve essere in qualche modo ordinato, razionalizzato, significato. Il topo diventa pertanto una metafora polisemica ed in questo modo diviene la cifra poetica della produzione di Lucia Nazzaro. Il ratto nero è infatti la metafora del “male di vivere” di un’inquietudine paralizzante e annichilente che trasforma il “non senso” in “non vita”, di quel male oscuro che vive nell’anima dell’artista, la quale parla di esso come de “il topo”, ma nello stesso tempo diventa la metafora di un’umanità sottoposta alla violenza produttrice di sub-umanità ed inumanità. Come nella *graphic novel* di Art Spiegelman (*Mauss. A survivor’s Tale*) i ratti diventano il segno di un’umanità inerme in balia di una “banalità del male”, che prima rende abietta l’umanità e poi la tortura e annienta. I topi sono quindi la metafora di corpi sottoposti a quelle che Michel Foucault chiamerebbe “logiche di dominio ammantate di retoriche di verità”,¹³ di quelle logiche in azione in quella specie di macchina di domesticazione che è la società, la quale produce più o meno violente forme di esclusione, inclusione, disumanità e umanità.

Dal "resto" ai "resti"

Dalla domanda su "cosa resti" della pittura, delle sue possibilità espressive e del desiderio di armonia, ai "resti" di un'umanità in frantumi, rappresentata come ciò che cresce e si riproduce tra i resti, i rimasugli e gli "scarti di umanità": tra le varie "immondizie" e i vari "rifiuti" prodotti da ciò che i modelli di vita giusta definiscono come "scarto", come non umano o subumano. Questo è il "filo rosso" che attraversa l'opera dell'artista e che, concretizzandosi nel "fil di ferro", produce scheletri di opere, in cui l'umanità in gioco si muove tra le figure degli uomini a quelle dei ratti e viceversa, fino a palesarsi smascherando la stessa "metafora del topo". Dai "resti di un'umanità" si alza però la domanda su "cosa resti" e alla fine si ottiene anche una risposta: "resta quel che resta" ovvero ciò che realmente ci rende specificamente umani. L'interesse antropologico, l'umanità in questione, si presenta quindi come il tema centrale della produzione della Nazzaro: se all'inizio della sua carriera era intenta a produrre figure umane, utilizzando il fil di ferro in modo che rispondessero ai criteri di perfezione e armonia geometrico-matematica del "canone egizio", in seguito quest'uomo ideale e armonico si trasfigurerà in topo per rendere ragione della violenza e dell'umanità ferita e umiliata per poi ridiventare essere umano e smascherare una metafora del dominio e della sofferenza (i ratti). L'interrogazione sul "resto" e i "resti" si arricchisce, inoltre, di una riflessione sulla capacità creatrice, attraverso l'esplicitarsi della metafora della maternità. Sono proprio questi "resti" dalla forma topina ad essere messi in scena come le madri e gli innocenti, in modo da assumere la forma di corpi contorti e ripiegati su se stessi e interrogare sul nesso sofferenza, maternità, valore della vita e dell'umanità. *La strage degli innocenti* è infatti una grande struttura fatta per essere appesa che, nella continuità stilistica, mostra il "filo rosso" di una produzione, che mette in scena i resti di un'umanità, che si interroga su "ciò che resta" dell'umano in questi tempi bui. La risposta è semplice e sta tutta nelle linee di quel fil di ferro che disegna i corpi dei bimbi (simili a topi) protetti dai corpi delle madri (simili a grandi topi), che ripiegate sui loro figli tentano di difenderli dall'insensata furia omicida di un carnefice assente.

La risposta è un'umanità che è capace di ritrovare nell'amore e nel riconoscimento di una comune condizione, il dovere di difendere i propri figli dalla crudeltà e dalla sofferenza inutile, usando i propri corpi come scudi, offrendo un sacrificio in difesa dell'inerte, che non può salvarsi e che alla fine non si salverà. La risposta è che "resta quel che resta", ciò che realmente è fondamentale per renderci umani: una specie di *pietas* che ci accomuna nelle sofferenze e nella difesa della nostra umanità.

***Le città invisibili* di Claudia Virginia Vitari**

Il "percorso galera" che porta a Nikosia

Claudia Virginia Vitari è una "cantastorie" dell'umanità, delle sue forme. Lei racconta storie (epiche, scientifiche, letterarie, individuali, collettive...) e lo fa in un modo particolare: non parla, ma scrive, scolpisce, disegna. Lei, giovane artista italiana dal profilo internazionale, porta a rappresentazione l'epica quotidiana dei "figli di un dio minore", degli esclusi e dei marginalizzati (criminali, matti, migranti...), che "l'ordine del discorso"¹⁴ di una società produce. Lei racconta la persona folle, il carcerato, lo scarto sociale che viene accantonato, rinchiuso, medicalizzato da una società, solo apparentemente bene organizzata, grazie alle retoriche del successo, dell'efficienza e della normalità. Nello stesso tempo, racconta l'emancipazione possibile dall'"istituzione", la dignità, le emozioni, l'umanità ferita, il disagio che porta ad entrare in un'istituzione totale o che da essa è generato. Esiste una storia, tutta occidentale, che porta alla strutturazione di quelle particolari "istituzioni totali", il carcere e il manicomio, sulle quali la Vitari si interroga e agisce artisticamente: una storia nel doppio senso di storia/narrazione e storia/storicità. Esiste, infatti, una "storia della follia nell'età classica e moderna", una "storia della clinica" e del "sistema carcerario" che sono in sé storicamente determinate e narrativamente organizzate, in modo da imporre un "ordine del discorso", che come direbbe Foucault, "ammanta con retoriche di verità logiche di potere". Esistono però anche la "storie individuali" del recluso e del folle, del

marginale: la sua biografia, recitata in prima persona oppure dalle istituzioni che di lui si sono occupate. A ben vedere è questa doppia narrazione che diventa il centro dell'interesse di Vitari e lei lo declina analizzando artisticamente il rapporto tra individuo-società-istituzioni e le pratiche che la società mette in campo, facendo degli individui e dei loro corpi oggetti/soggetti di disciplinamento. Al centro di questa riflessione e pratica artistica viene, quindi, posto il tema della natura del potere, del suo valore disciplinante e definitivo, in base al quale emergono criteri e statuti di "normalità" e di "vita buona e giusta" o "di anormalità, esclusione e marginalità" che una società persegue.

Claudia Virginia Vitari ha deciso pertanto di raccontare queste storie di normale umanità e disumanità, sempre collettive e individuali, infarcite di nozioni scientifiche, di riferimenti letterari, storici e artistici: ha deciso di attraversare e restituire artisticamente l'immaginario della marginalità, che è sempre un immaginario di umanità in frantumi, di emozioni, sentimenti e relazioni e per fare ciò ha intrapreso un viaggio che l'ha portata dalle carceri ai manicomi, dalle "istituzioni chiuse" (i manicomi, il carcere...) ai progetti di "apertura" (come *Radio Nikosia*),¹⁵ autonomia ed emancipazione, che al seguito dell'esperienza e della teoria di Franco Basaglia propongono altre modalità di relazione con la persona folle. Il risultato della sua ricerca è una pratica artistica capace di integrare disegno, scultura, scrittura, al fine di produrre atmosfere, installazioni figurative in ferro, resina, vetro in cui la narrazione prende corpo tra la figurazione morbida, veloce e abbozzata del ritratto/schizzo e la scrittura serigrafica dei testi letterari, sociologici o filosofici sulle istituzioni totali. Le atmosfere prodotte dalle installazioni diventano così il palcoscenico delle narrazioni di "un'epica quotidiana del marginalizzato", che si presenta come il resoconto di un viaggio, che (a partire dal 2007 fino ad oggi) ha portato Virginia ad attraversare prigioni e ospedali psichiatri in un dialogo continuo con l'altro, al fine di recuperare i cocci di un'umanità in frantumi, per rimetterli assieme e porli in dialogo con l'osservatore, con la tradizione, con la classificazione scientifica. Da *Percorso Galera* (Fig. 10) a *Le città invisibili* (Fig. 11), Vitari racconta di un viaggio di ricerca artistica, filosofica, sociale, perché in fin dei conti la "galera" è un'antica nave ai

cui remi sono incatenati prigionieri (i galeotti) e quella nave arriva fino a Nikosia, la capitale di Cipro, unica città dell'Europa e del Mediterraneo ancora divisa in due dopo la fine di una guerra. Una città i cui abitanti (i "nikosiani") diventano metafora della scissione profonda nell'identità dell'uomo folle: tra le mille cose che potrebbe e vorrebbe esprimere e la mancanza delle parole per farlo, a causa delle costrizioni interne ed esterne che glielo impediscono e della condizione di inclusione ed esclusione che comunemente viene definita disagio mentale.



Fig. 10 - C. V. Vitari, *Percorso Galera*, installazione scultorea, light box, tecnica mista vetro, ferro, resina, serigrafia, 2009. Fotografia di Janine Marpurga.



Fig. 11 - C. V. Vitari, *Le città invisibili*, installazione scultorea, light box, tecnica mista vetro, ferro, resina, serigrafia, 2009 -2011.

Da "Nikosia" alle Città invisibili

Claudia Virginia Vitari produce atmosfere, in cui la rappresentazione dell'umano è collocata come in un museo, in una galleria, a formare un repertorio di immagini di umanità (un "immaginario"), che presentano la devianza e la marginalizzazione in una narrazione complessa, finalizzata a rendere la tonalità affettiva, relazionale, storico-discorsiva dei processi di inclusione-esclusione e della loro genesi storico-scientifica e letteraria. In questa prospettiva, il ciclo scultoreo-installativo *Le città invisibili* rappresenta il punto d'arrivo del suo percorso di ricerca artistica e teorica, iniziato con *Melancholie* e *Percorso Galera* (realizzati a partire dalle esperienze nell'ospedale psichiatrico di Halle an der Saale in Germania e la Casa Circondariale Lorusso e Cutugno di Torino) e che ha visto in Nikosia e nei nikosiani (l'esperienza "non istituzionale" di Radio Nikosia, a Barcellona) un punto di svolta fondamentale per definire il centro dei suoi interessi, la sua poetica e le sue modalità espressive. Il ciclo è composto da diciassette installazioni (quattordici cubi posati a terra

e tre vetrine) e due video (un documentario e un video artistico); attraverso queste opere l'artista ri-articola la logica della catalogazione scientifica di tipo lombrosiano (evidente nel gruppo di quattordici cubi che danno forma a *Le città invisibili-La maschera*) e la genesi linguistico discorsiva della narrazione dominante sulla marginalità, la follia e l'uomo folle (nelle tre vetrine/moduli narrativi, *Le città invisibili-Nicosia*, Figg. 12-13).

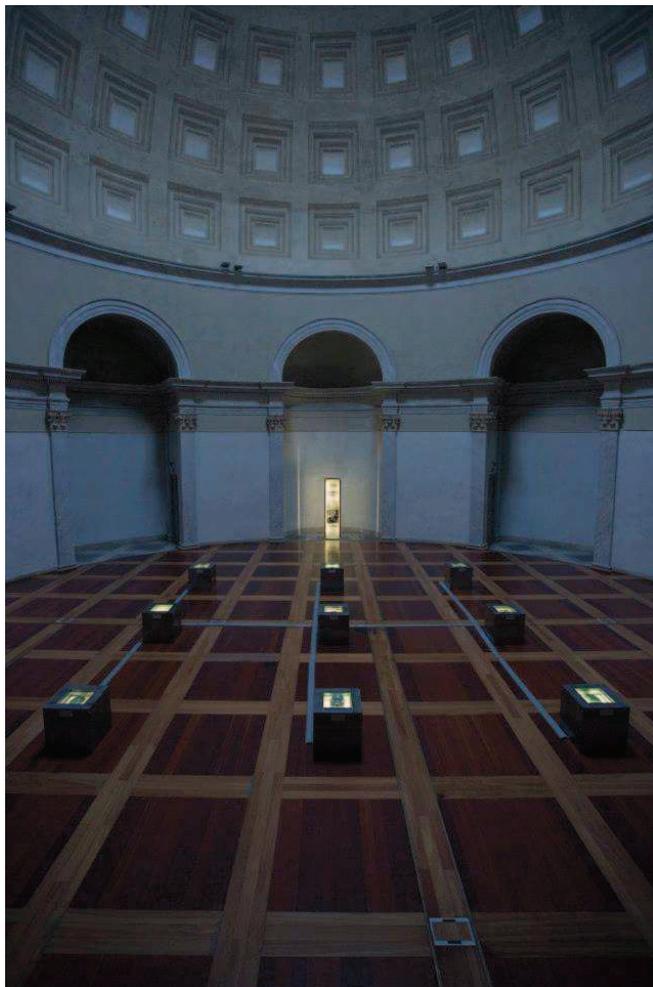


Fig. 12 - C. V. Vitari, *Le città invisibili - Nicosia*, installazione scultorea, light box, tecnica mista vetro, ferro, resina, serigrafia, 2009 -2011.



Fig. 13 - C. V. Vitari, *Le città invisibili-Nikosia*, installazione scultorea, light box, tecnica mista vetro, ferro, resina, serigrafia, 2009 -2011.

Vi è una consapevolezza profonda del valore antropologico delle istituzioni nel lavoro di Claudia Virginia Vitari: lei è cosciente che la “messa in forma dell’umano” risponda sempre a dinamiche di disciplinamento, a pratiche istituzionali, comunicative e simboliche, a “micro-fisiche del potere”, e che queste dinamiche diventino evidenti nei processi di esclusione/marginalizzazione operati dal discorso della reclusione, della medicalizzazione e della psichiatrizzazione. Le “istituzioni totali” di Goffman diventano, quindi, il caso studio esemplare capace di diventare oggetto di analisi e pratica artistica, al fine di portare alla luce, rendere visibile, le narrative, le costrizioni simboliche e materiali messe in campo dalla società, per organizzare in modo bio-politico se stessa, producendo forme di inclusione ed esclusione. Vitari mette in scena, in questo modo, una “fenomenologia artistica dell’invisibile”, fedele all’idea che l’arte debba portare a percezione ciò che rimane occultato, invisibile, e renderlo comprensibile nelle sue dinamiche profonde.

La logica della catalogazione scientifica viene quindi “ri-articolata”, come direbbe Stuart Hall, in modo che gli stessi argomenti (le citazioni scientifiche, letterarie, le narrazioni dei pazienti o dei carcerati...), legittimanti la marginalizzazione, possano diventare elementi di una narrazione sull’individualità, e sul valore e la dignità della persona. Attraverso le sue installazioni Claudia impone pertanto un nuovo “ordine del discorso”, che forza la gabbia dell’istituzione totale e rimette al centro della “narrazione” l’umanità violata, ferita, restituendo parola e dignità alla marginalità che le “retoriche di verità” istituzionali tendono a presentare come pericolosa, non auto-sufficiente, criminale.

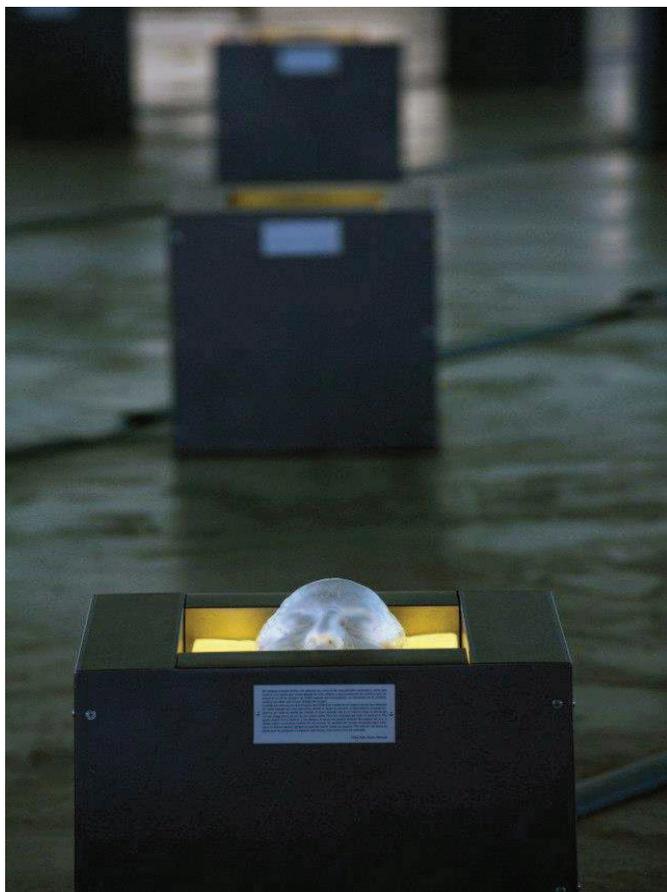


Fig. 14 - C. V. Vitari, *Le città invisibili-La maschera*, installazione scultorea, light box, tecnica mista vetro, ferro, resina, serigrafia, 2009 -2011.



Fig. 15 - C. V. Vitari, *Le città invisibili-La maschera*, installazione scultorea, light box, tecnica mista vetro, ferro, resina, serigrafia, 2009 -2011.

Il lavoro sui materiali, la pratica di scrittura e la figurazione permettono infatti all'artista di mettere in evidenza quei margini simbolici e fisici che separano inclusione ed esclusione: i cubi e le cornici in ferro delle vetrine diventano metafora dei vincoli posti dalle "istituzioni totali"; il vetro e la resina, materiali diafani e trasparenti, assumono il valore di una lente con cui meglio osservare l'umanità marginalizzata e nello stesso tempo producono una distanza gelatinosa, che fa percepire le distanze sociali tra "normalità" e "anormalità" e il distacco culturalmente organizzato verso gli esclusi; mentre la serigrafia rende visibile la pratica scritturale che i discorsi ege-

moni producono, imponendo “regimi di verità” con cui legittimare l’esclusione e la marginalizzazione e, al contempo, marchiare simbolicamente e materialmente il marginale. Il percorso espositivo mette quindi in scena porzioni di umanità (i volti), che emergono dai “cubi”, come fossero orme/tracce, su cui sono serigrafate le storie, biografiche ed autobiografiche dei soggetti, che dialogano con la scrittura sulle “vetrine”, dando forma ad affabulazioni figurali (scrittura, parola, ritratti) su cui sono impressi i testi di autori come Goffman, Kafka, Foucault e scritti epici o antichi come *l’Epoepa* di Gilgamesh (Figg.14-15). Claudia Virginia Vitari, dicevamo, è una “cantastorie delle forme di umanità” intenta a raccontare l’epica quotidiana dei processi di disciplinamento ed istituzionalizzazione, cosciente che i vincoli simbolici e materiali delle istituzioni rispondano a “retoriche di verità che ammantano logiche di potere”, cui le persone possono in qualche modo sottrarsi, innescando processi di liberazione basati sulla narrazione e la ri-articolazione simbolica del sé e del mondo. Perché alla fine tra le cornici delle istituzioni, rimane la figura umana la cui vita personale, come la resina naturale utilizzata dall’artista, continua a cambiare, crescere, modificarsi, espandersi, nonostante i vincoli fisici e simbolici e le marchiature che le società lasciano sui corpi.

ROBERTO MASTROIANNI - Filosofo, curatore e critico d’arte, ricercatore indipendente di semiotica, estetica filosofica e filosofia del linguaggio presso l’Università degli Studi di Torino. Laureato in Filosofia Teoretica, sotto la supervisione di Gianni Vattimo e Roberto Salizzoni, è dottore di Ricerca in Scienze e Progetto della Comunicazione, sotto la supervisione di Ugo Volli. Si occupa di Filosofia del linguaggio, Estetica filosofica, Teoria generale della politica, Antropologia, Semiotica, Comunicazione, Arte e Critica filosofica.

NOTE

¹ P. Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale*, Meltemi, Roma 2006.

² M. Foucault, *La nascita della clinica: un'archeologia dello sguardo medico*, Einaudi, Torino 1998; Id., *Storia della sessualità*, Feltrinelli, Milano 1978; Id., *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Feltrinelli, Milano 1984; Id., *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, Feltrinelli, Milano 1985; Id., *Follia e psichiatria. Detti e scritti, 1957-1984*, Raffaello Cortina, Milano 2006; Id., *Storia della follia*, Rizzoli, Milano 1980; Id., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2008.

³ P. Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano 2002.

⁴ F. Basaglia, *Conferenze Brasiliane*, Raffaello Cortina, Milano 2000; Id., *Che cos'è la psichiatria*, Einaudi, Torino 1973.

⁵ A. Gehlen, *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, Guida, Napoli 1989.

⁶ Ivi.

⁷ E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 2010.

⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipo*, Einaudi, Torino 1975.

⁹ U. Volli, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Raffaello Cortina, Milano 2002.

¹⁰ H. Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

¹¹ AA.VV., *Sonia Ros. Kairos*, Vianello Editore, Treviso 2014.

¹² Lucia Nazzaro, comunicazione privata.

¹³ M. Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino 1977.

¹⁴ M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino 2004.

¹⁵ Radio Nikosia di Barcellona (ES) è una realtà post-basagliana completamente gestita da ex psichiatriche all'interno del quale la Vitari ha condotto buona parte delle sue ricerche.