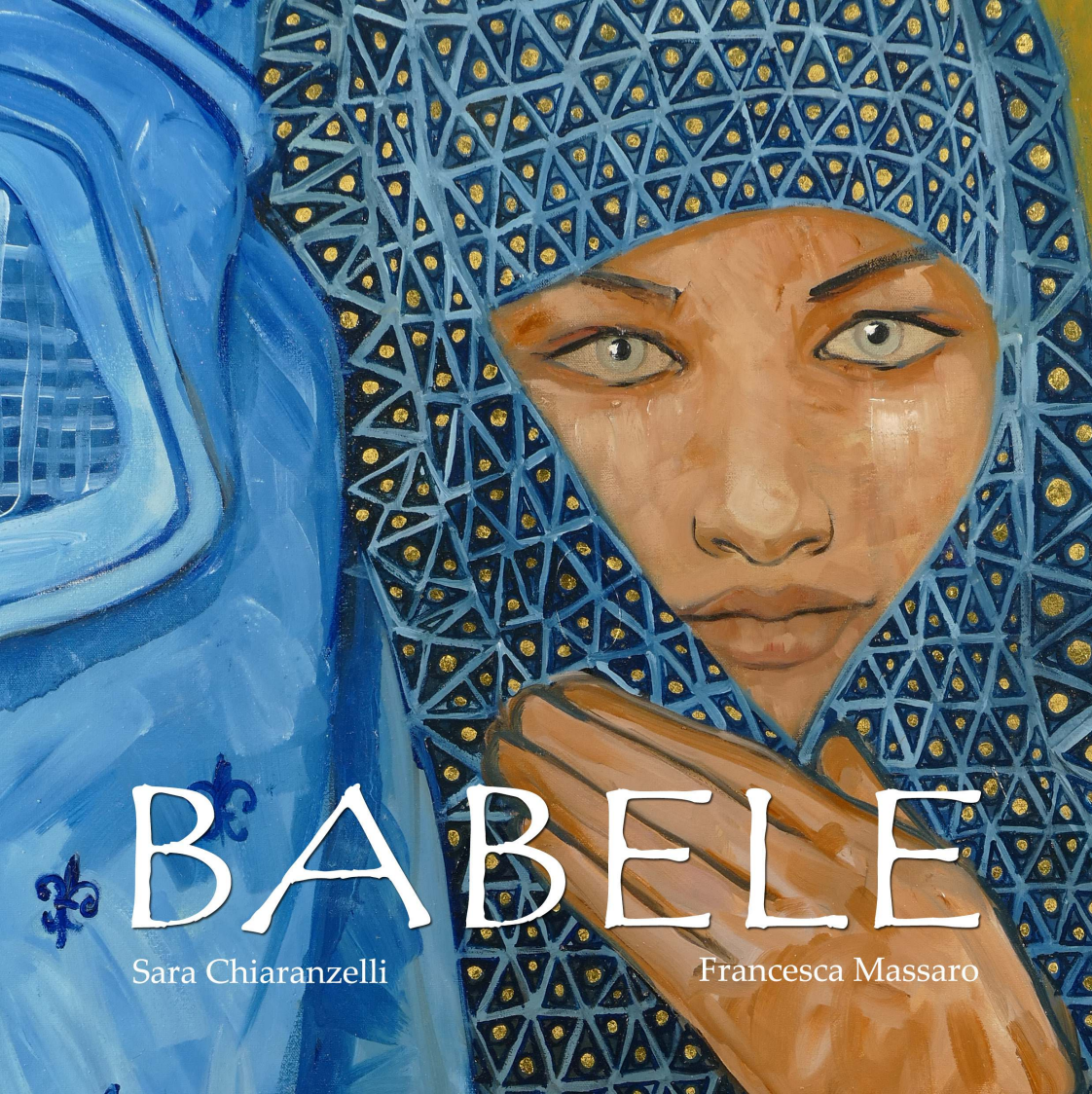




# BABELE

Sara Chiaranzelli

Francesca Massaro

SECONDA RISTAMPA

# BABELE

*Il Signore li disperse di là su tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città.  
Per questo la si chiamò Babele, perché là il Signore confuse la lingua di tutta la  
terra e di là il Signore li disperse su tutta la terra.  
(Genesi, Libro 11, versi 8-9)*

*Il progetto BABELE nasce da uno stimolante dialogo avuto nel 2014 con l'artista e amica Sara Chiaranzelli. Entrambe infatti abbiamo avvertito con particolare intensità il crescente problema che sembra oggi caratterizzare la società contemporanea: la difficoltà nel comunicare. Per quanto infatti, i mezzi di comunicazione siano cresciuti in maniera esponenziale grazie al progresso tecnologico, essi non sembrano aver ottenuto, parallelamente, un ampliamento dell'interazione e della condivisione tra gli esseri umani. Al contrario, al giorno d'oggi, l'individualismo del singolo e la smania competitiva che lo caratterizza, hanno portato a distorsioni comunicative, mistificazioni e aberrazioni sociali che riportano alla mente il caos primordiale della Torre di Babele.*

*Attraverso il potere evocativo della pittura e l'effetto intimistico della scrittura, pertanto, abbiamo voluto rendere tangibile il paradosso dell'incomunicabilità, creando un percorso artistico a tappe che intende portare l'individuo ad interrogarsi sui propri limiti e sui più contingenti problemi della modernità.*

*Sedici opere ad olio su tela si apriranno al visitatore come altrettante "finestre sul mondo",*

*accompagnate ciascuna da un interrogativo attinente al tema trattato. Domande sulla società attuale, intenzionalmente lasciate aperte, per favorire l'interazione tra spettatore e opera e tra il singolo e la collettività. Ognuno di noi infatti può fornire risposte e soluzioni, ricordando così, che il primo passo per frenare il potere corrosivo dell'incomunicabilità, è proprio il confronto.*

*Il progetto, avrebbe dovuto svolgersi all'interno della 722ma Perdonanza Celestiniana ma il drammatico sisma che il 24 Agosto 2016 ha colpito Amatrice e paesi limitrofi, ha imposto un doveroso rinvio come segno di vicinanza ai nostri fratelli terremotati.*

*La riproposizione dell'evento dal 27 novembre al 4 Dicembre 2016, ha voluto simbolicamente rappresentare un segno di speranza e di rinascita ma anche un nuovo interrogativo sui segnali che la natura trasmette, su come il mondo attuale sia effettivamente il risultato dell'interazione (distruttiva o arricchente) tra l'Uomo e la sua Storia.*

*Francesca Massaro*

A Rocco,  
mio straordinario amico e prezioso maestro di vita.  
Ha costantemente creduto in me,  
scorgendo nella mia anima potenzialità di cui non avevo ancora piena consapevolezza.  
Da qualche tempo mi guida dall'alto,  
ma in ogni pagina di questo progetto c'è un segno della sua pacata saggezza,  
del suo rassicurante sorriso e della sua immensa ricchezza interiore.  
Francesca

Quando noi non reagiamo al male altrui, ma teniamo tutto dentro, in qualche modo lo  
coviamo, ci avveleniamo, non aprendoci al dialogo con chi ci fa del male sprofondiamo in  
sentimenti negativi e disgreganti, dove non c'è comunicazione c'è la fine della parola, la  
fine del "verbo", la fine del mondo.  
Sara Chiaranzelli

*A Massimina Pesce, magnifica artista.  
Sara Chiaranzelli*

## IL GIGLIO

*analisi critica di Francesca Massaro*

*La realtà che ho io per voi è nella forma che voi mi date; ma è realtà per voi e non per me; la realtà che voi avete per me è nella forma che io vi do; ma è realtà per me e non per voi; e per me stesso io non ho altra realtà se non nella forma che riesco a darmi. E come? Ma costruendomi, appunto. (Luigi Pirandello Uno, nessuno, centomila, 1926)*

Basterebbe tale aforisma tratto dal celebre romanzo Uno, nessuno, centomila di Luigi Pirandello, a spiegare quella complessità dell'animo umano che ha portato da sempre l'uomo a trincerarsi dietro atteggiamenti stereotipati, cliché già noti e luoghi comuni; una varietà di “forme” che ha condotto la personalità umana ad una frammentazione tale da perdere la propria essenza. Quanto c'è di spontaneo e quanto di costruito nelle interazioni che mettiamo in atto con i nostri simili? E una volta scoperto “l'inganno” siamo capaci di tornare indietro e affermare noi stessi con la purezza e la genuinità tipica dei primi anni di vita, dove tutto è stupore e scoperta? A tutt'oggi la risposta sembra essere negativa: che sia per insicurezza o opportunismo, nel corso della propria crescita l'individuo si attiene in maniera esponenziale a tutta una serie di regole e convenzioni sociali che assottigliano sempre più il confine persona/personaggio. Dall'antichità sino ad oggi la storia dell'umanità ci ha fornito vari esempi in tal senso: si pensi ai personaggi della Commedia dell'Arte, presenti in Italia già dal XVI secolo, caricature di atteggiamenti umani, talmente radicati nella quotidianità da diventare veri “status symbol” (tra i più noti ricordiamo *il Dottore, il Servo imbroglione, l'Ubriaco, Il Vecchio*); oppure alla formazione delle Logge Massoniche presenti sul territorio già dal 1723 tendenti a uniformare le iniziative individuali in rigidi protocolli e a collocare i suoi membri in gerarchie ben definite; oppure ancora alla recente diffusione dei social network, il cui abuso porta alla creazione di identità fittizie, di codici comportamentali basati sul consenso di massa, di una realtà parallela che ci allontana progressivamente dalla nostra coscienza e individualità.

Sarebbe auspicabile un ritorno all'innocenza dell'infanzia, dove l'affermazione di sé era istintiva e la propensione verso gli altri era un'esigenza piuttosto che una formalità;



*Il Giglio*, 2013, olio su tela, cm 72,5x72,5 - Sara Chiaranzelli

bisognerebbe risvegliare quel “Fanciullino” per il quale, secondo il poeta Giovanni Pascoli, *noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia*.

*Il Giglio* si presenta come manifesto di denuncia di una società basata sull'apparire piuttosto che sull'essere; un messaggio chiaro e puntuale che si può facilmente riscontrare analizzando l'opera da più punti di vista: figurativo, simbolico e coloristico.

Dal punto di vista prettamente figurativo, immediato appare il contrasto tra l'inquietante e subdola figura mascherata e le dolci fattezze della bambina: il capo chino e mesto della piccola si oppone alla postura eretta e sprezzante dell'oscuro personaggio; i suoi occhi chiusi e rassegnati, contrastano con lo sguardo fisso e diretto della maschera, sicura e altera nel suo intento mistificatore. Persino l'abbigliamento dei due è antitetico: impossibile capire chi si celi dietro le pesanti vesti dell'oscuro personaggio, che coprono qualsiasi forma riconoscibile; lampanti invece le fattezze dell'infante, non a caso seminuda, quasi a non voler frapporre alcun elemento che nasconda il suo vero io, fisico e spirituale. La bambina infine dà le spalle alla figura mascherata, segno dell'incomunicabilità che da adulti si crea tra le apparenze e la parte più profonda di noi stessi.

Dal punto di vista simbolico, due potenti emblemi caratterizzano rispettivamente il personaggio oscuro e la fanciulla: la maschera e il giglio.

Se si osserva attentamente, quella del dipinto, è una maschera ben precisa e identificabile ossia la Bauta (o Bautta) veneziana; essa era il travestimento tipico della laguna veneta nel XVIII secolo e ha la particolarità di non avere alcuna apertura o, perlomeno concavità, che ne identifichi la bocca; tale caratteristica consente non solo di celare qualsiasi espressione mimica del volto ma persino di alterare in parte la voce. In tal modo non c'è alcuna possibilità di riconoscere chi la indossi ed è anche per questo che alcune persone, nel Settecento, sceglievano di portarla anche al di fuori delle feste carnevalesche, solitamente personaggi di potere che non avevano intenzione di interagire con il popolo o che comunque non gradivano essere disturbati. La Bauta pertanto sembra essere il mezzo più efficace per simboleggiare la barriera comunicativa che in età adulta si crea tra un individuo e l'altro.

Il giglio invece, connotato della fanciulla, è per antonomasia il simbolo della purezza e della verginità; verginità qui intesa come animo semplice e spontaneo, non ancora

corrotto dai condizionamenti, dalle apparenze e dai ruoli che il vivere sociale impone. Il potente valore emblematico di tale delicato fiore è stato riconosciuto da secoli e impiegato nelle più disparate forme d'arte: la civiltà minoica lo elesse motivo privilegiato e ricorrente nell'arte floreale sviluppatasi sull'isola all'incirca dal XXVII secolo a.C. al XV secolo a.C. (addirittura ad Akrotiri, sull'isola di Thera (o Santorini), è stata ritrovata la *Camera del giglio* adibita al rituale nuziale, avente tre pareti interamente affrescate con un paesaggio roccioso in cui alcune rondini volano al di sopra di gigli fioriti); nella pittura sacra medievale e rinascimentale è diventato attributo iconografico della Madonna e di alcuni santi (Sant'Antonio da Padova, Santa Caterina da Siena, San Tommaso d'Aquino, per citarne solo alcuni); persino in epoca vittoriana (1837-1901) ne veniva riproposta l'immagine in particolare sulle lapidi delle donne virtuose.

Dal punto di vista coloristico o tonale infine, i due personaggi sono trattati in maniera antitetica: l'individuo mascherato è trattato con colori performanti, stesi con sgocciolature decise, atte a mistificare qualsiasi caratterizzazione antropomorfa; le tinte delle pesanti vesti assumono una connotazione opaca e polverosa, come se ognuna di esse costituisse uno strato aggiuntivo che si deposita sulla corazza mistificante del personaggio, per appesantirla e renderla ancora più impenetrabile. Le striature bianche del mantello, inoltre, sembrano assumere una valenza disorientante: attirano l'occhio di chi osserva in un seducente gioco di alternanze ma non emanano nitidezza e candore; sono altresì prive di luce e stese in maniera piatta, senza alcun tipo di volume. Da miseri residui della purezza infantile, assurgono a segni destabilizzanti di una spontaneità soltanto illusoria, che si trattiene in superficie per confondere l'interlocutore, ma che mai potrà più penetrare l'essenza dell'animo adulto. Al contrario il corpicino della bambina ha un contorno netto e preciso e la sua pelle eburnea è realizzata con pennellate chiare e tocchi di luce che riflettono la trasparenza della sua anima. I colori accesi del suo costume passano dal rosa, al rosso, al bianco attraverso pennellate energetiche, ampie, materiche, simbolo di quella vitalità e di quella irruenza che in tenera età sono elementi propulsivi dell'agire umano. Lo sfondo è caratterizzato da un arancione opaco sul quale però spiccano punti di rosso acceso quasi a voler simboleggiare la speranza che un ritorno alla spontaneità è possibile, basta trovare il coraggio e la forza di liberarsi del pesante involucro di apparenze e stereotipi che la società ci propone e riaccendere il fuoco della coscienza individuale.

## È DI ALLE CREDENTI DI ABBASSARE I LORO SGUARDI

*analisi critica di Francesca Massaro*

*« E di' alle credenti di abbassare i loro sguardi ed essere caste e di non mostrare, dei loro ornamenti, se non quello che appare; di lasciar scendere il loro velo fin sul petto e non mostrare i loro ornamenti ad altri che ai loro mariti, ai loro padri, ai padri dei loro mariti, ai loro figli, ai figli dei loro mariti, ai loro fratelli, ai figli dei loro fratelli, ai figli delle loro sorelle, alle loro donne, alle schiave che possiedono, ai servi maschi che non hanno desiderio, ai ragazzi im-  
puberi che non hanno interesse per le parti nascoste delle donne. E non battano i piedi, sì da mostrare gli ornamenti che celano. Tornate pentiti ad Allah tutti quanti, o credenti, affinché possiate prosperare. »*

*(verso 31 della sura XXIV)*

Il celebre passo del Corano qui riportato (dal cui incipit prende il titolo l'opera), è incluso nella sura XXIV, capitolo nel quale vengono definiti principi morali e comportamentali tra uomo e donna, con particolare attenzione all'abbigliamento femminile. Le diverse interpretazioni che di esso si sono avute nel corso del tempo, hanno favorito la diffusione di vari tipologie di velo per la donna musulmana e di numerose teorie teologiche riguardo il suo ruolo all'interno della società.

Così, ad esempio, in Iran è maggiormente diffuso lo *Chador*, nel Golfo Persico l'*Abaya*, in Afghanistan il *Burqa*. Quest'ultimo, a differenza degli altri due, include oltre ad un mantello coprente l'intero corpo, anche una griglia all'altezza degli occhi che cela lo sguardo.

Inizialmente destinato alle donne di alto rango per non essere riconosciute e importunate dalla gente del popolo, attualmente è abbigliamento comune per tutte le donne afgane e addirittura un obbligo tassativo per coloro che seguono il regime teocratico talebano.

Proprio per la sua forma atta a coprire interamente le forme del corpo e ad impedire qualsiasi comunicazione visiva con l'interlocutore, il burqa ha generato aspre diatribe morali e religiose sui diritti della donna e sulla supremazia di una religione rispetto all'altra. E' giusto spersonalizzare totalmente i connotati della fisicità umana in nome



*E di alle credenti di abbassare i loro sguardi*  
2014, olio su tela e foglia oro, cm 72,5x72,5 - Sara Chiaranzelli

del valore trascendentale del pudore? O è più pregnante il messaggio di altre religioni fondate sul libero arbitrio?

L'opera in analisi volutamente lascia in sospeso tali domande e pone l'attenzione sul valore universale della donna e sulle difficoltà attuali di comunicazione e dialogo tra le religioni, in particolare tra Cristianesimo e Islam.

Sviluppata su un'alternanza di contrasti e similitudini, la struttura compositiva è tanto semplice quanto densa di sfumature e significati.

La tela ci mostra tre donne, due aventi il burqa e una avvolta da un mantello, a volto scoperto; ciascuna di esse, con il proprio atteggiamento, trasmette un messaggio forte e puntuale. Nello specifico la donna al centro può considerarsi il punto focale del quadro: il suo sguardo intenso e diretto cattura subito lo spettatore rendendo lampante la potenza e l'efficacia della comunicazione visiva, foriera di idee e moti dell'animo.

La donna a sinistra, anche lei rivolta verso lo spettatore, restituisce immediatamente il limite del vestiario afgano: pur avendo la stessa postura e la stessa direzione del personaggio centrale, infatti, non si riesce a rintracciare alcun indizio riguardo l'identità di chi si trova dietro la griglia posta al centro del volto, né cosa stia pensando. Un capo d'abbigliamento tradizionale si trasforma in barriera tra sé e l'altro.

La donna a destra, posta di tre quarti, sembra voler spingere delicatamente indietro la donna centrale, come a ribadire l'irremovibilità del conformismo religioso, il timore della diversità e del confronto.

Tre figure femminili pertanto, poderose nella loro fisicità e nel loro atteggiamento, apparentemente inconciliabili tra loro. Eppure un elemento sugli altri unisce il gruppo, abolendo con un abile *trompe d'oeil*, ogni contrasto visivo ed ideologico: il colore. Le vesti dei personaggi sono interamente giocate, non a caso, sulle tonalità dell'indaco e del blu.

L'indaco è il colore tradizionale del burqa, sia per ragioni di ceto sociale sia per le forti valenze spirituali. Tale capo di abbigliamento infatti fino al XIX secolo, era destinato alle donne nobili e pertanto tinto con polvere di una preziosissima pietra, il lapislazzulo. In seguito alla sua diffusione generalizzata poi, si continua ad utilizzare prevalentemente una gamma di colori tra l'indaco e il blu, in virtù della forte valenza simbolica. Associate al cielo e alla luce (i raggi solari infatti a contatto con l'atmosfera,

si scompongono in fasci blu), le tonalità indaco e blu evocano profondità, intuizione dell'infinito, tensione verso l'ultraterreno, unione con il tutto.

Tale simbologia del colore tuttavia, non appartiene soltanto alla cultura islamica ma anche a quella cristiana. Lo storico francese Michel Pastoreau colloca la diffusione del blu nell'iconografia sacra intorno al XIII secolo, periodo in cui i teologi elaborano nuovi studi sulla luce e si diffonde nelle chiese il culto della Vergine Maria. Poiché la luce dorata del sole si scompone in raggi blu, e per i Cristiani "Dio è luce", appare naturale attribuire alla Madonna vesti blu, azzurre o indaco talvolta rifinite da ricami in oro.

Nel dipinto tale precisazione emerge puntualmente nella rivoluzionaria figura centrale abbigliata non a caso da un mantello blu con motivi geometrici indaco ed inserti in foglia d'oro. Essa si presenta pertanto come una sorta di "Madonna terrena", emblema del valore universale della donna e del credo religioso, al di là delle specifiche connessioni individuali e culturali attuate dai vari tipi di culto.

A tal proposito, un chiaro riferimento sembrano essere anche i piccoli gigli ricamati sul burqa della donna a sinistra del quadro: il giglio infatti, eterno simbolo di purezza e castità, nell'iconografia cristiana è attributo specifico della Vergine Maria e di alcuni santi (ad esempio Santa Caterina da Siena o Sant'Antonio da Padova).

*E di alle credenti di abbassare il loro sguardi* pertanto vuole essere uno spunto di riflessione su come il divario tra culture e religioni sia più fittizio che reale, prodotto di condizionamenti ed estremismi ideologici a volte talmente radicati da portare alla perdita delle identità individuali e, con esse, del più potente strumento di comunicazione umana: il dialogo.

## LA MORTE NON E' NIENTE

*analisi critica di Francesca Massaro*

*"...La nostra vita conserva tutto il significato che ha sempre avuto: è la stessa di prima, c'è una continuità che non si spezza. Perché dovrei essere fuori dai tuoi pensieri e dalla tua mente, solo perché sono fuori dalla tua vista? Non sono lontano, sono dall'altra parte, proprio dietro l'angolo."*

*(dalla preghiera La morte non è niente)*

L'immortalità dell'anima è sempre stato un tema dominante nella storia dell'umanità: elemento ontologico per le correnti religiose, spunto di riflessione per i filoni filosofici, dibattuto ambito di ricerca per le scienze parapsicologiche. Ma dal punto di vista emotivo, come si relaziona l'essere umano al fenomeno della morte? E soprattutto come colma il senso di vuoto e disorientamento per la perdita di un proprio congiunto? Solitamente un adulto può adottare varie strategie compensative che vanno dal ricordo all'atto di fede; se però a subire il lutto è un bambino, il processo di elaborazione è molto più complicato. Verso i sette, otto anni di età, infatti, l'individuo riesce a dare una spiegazione puramente meccanica all'evento della morte, ma non riesce a razionalizzare il senso di privazione e di solitudine che ne derivano.

La sofferenza poi diventa estrema in quei piccoli privati della propria infanzia, costretti ad una vita di lavoro e stenti, che ancora oggi affollano vari Paesi del Terzo Mondo: milioni di bambini africani, latinoamericani o asiatici, per la maggior parte orfani, ogni giorno sono costretti a comportarsi da adulti, rinunciando al loro naturale istinto al gioco e passando ore nelle piantagioni di canna da zucchero o in fabbriche di vario tipo.

Non è un caso quindi, che il protagonista dell'opera, sia un bambino-lavoratore, dedicato alla tintura di palle da gioco e che il sottotitolo "ritratto" sottolinei non già l'estro artistico dell'autrice, ma la denuncia di una drammatica e veritiera realtà contemporanea.

Tale triste condizione si evidenzia già nella paradossale correlazione tra il protagonista e i palloni: oggetti di svago per qualsiasi ragazzino, qui diventano debilitanti strumenti



*La morte non è niente*, ritratto, 2014, olio su tela, cm 72,5x72,5 - Sara Chiaranzelli

di fatica e alienazione, spietati agenti di logorio fisico e mentale. Prove evidenti ne sono la postura accasciata del fanciullo, stridente con la sua giovane età e il suo sguardo meditabondo, estraneo alla spensieratezza tipica dell'infanzia, foriero di un vuoto dell'anima, di una struggente nostalgia per qualcuno o qualcosa che non c'è. Anche riguardo la scelta dei colori, sia gli strumenti di lavoro (palloni e recipiente) che gli abiti del bambino sono trattati con tonalità grigie e nere dai tratti densi e polverosi, come se la miseria della sua precaria esistenza si fosse riversata anche all'esterno, "spegnendo" non soltanto la sua vitalità, ma anche quella degli oggetti a lui abituali.

Ad una più attenta osservazione, tuttavia, accanto al suddetto e più evidente livello di lettura, si scorge anche un messaggio di speranza e di ritrovata energia; il piccolo lavoratore infatti non è da solo: intorno a lui due delicati uccelli, spezzano l'oblio della sua solitudine, ed uno di essi si posa sotto il suo sguardo stanco.

Dalla notte dei tempi, cultura pagana e religione trovano un punto d'accordo nel ritenere le semplici creature del mondo animale e i piccoli fenomeni naturali, simboli del parallelo mondo ultrasensibile che accoglie l'anima oltre la morte, nonché privilegiati "tramiti comunicativi" tra le dimensioni che separano noi e i cari estinti; in particolare proprio i volatili sono il simbolo dell'Anima che sopravvive oltre la morte (nel simbolismo tombale cristiano, ad esempio, la colomba è l'uccello dell'anima, che si libra verso il paradiso dove siede sull'albero della vita, oppure beve l'acqua della vita eterna).

Nella tela gli uccelli sono dipinti con tonalità brillanti di giallo, in netta contrapposizione alle tonalità spente degli altri elementi figurativi, conferendogli un ulteriore valore simbolico, quella dell'impulso vitale e dell'energia; il colore giallo, infatti, evoca le tonalità della luce, del Sole e, per i credenti, del potere divino. I canarini vogliono assumere così i connotati della speranza e del riscatto nei confronti di una condizione di sofferenza poco tollerabile, ma non per questo ineludibile.

"La morte non è niente..." come indica anche il titolo ripreso da una nota preghiera di incerta attribuzione (contesa tra Sant'Agostino da Ippona e il canonico anglicano del XIX secolo, Henry Scott Holland) pone quindi l'accento su quel particolare tipo di connessione affettivo-spirituale che intercorre tra persone affini, anche quando una delle due cessa il proprio percorso terreno; evidenza come questa "comunicazione dell'anima" sia facilitata dalla purezza e dall'istinto dei bambini, liberi dalle sovra-

strutture auto-censuranti dell'età adulta, e bisognosi di conforto e amore totalizzanti nel corso della loro crescita, una crescita che, purtroppo, non si rivela uguale per tutti e non sempre è priva di ostacoli. L'intento dell'autrice pertanto assume una doppia valenza: esaltare il valore pregnante della comunicazione nei suoi molteplici aspetti (anche quelli spirituali ed iconici) e utilizzare gli stessi come strumento di denuncia dello sfruttamento minorile, una realtà inaccettabile nell'era della civilizzazione e del progresso.

## LA SIRENA

*analisi critica di Francesca Massaro*

*«Alle Sirene giungerai da prima,  
Che affascinano chiunque i lidi loro  
Con la sua prora veleggiando tocca»  
(Omero. Odissea XII, 52-54)*

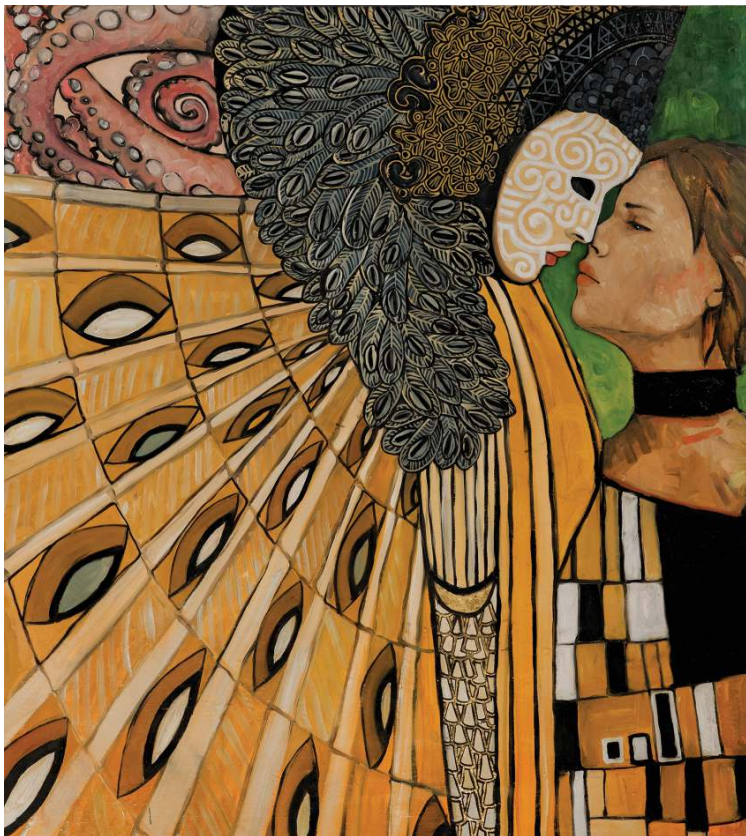
La Sirena è una figura mitologica diffusissima nell'arte, nella letteratura e nelle tradizioni della Grecia Antica. Già nei secoli VII-V a. C. troviamo monumenti dedicati alle sirene ricollegabili al mondo dell'oltretomba: queste infatti, al pari delle Erinni, simboleggiavano le anime dei defunti non onorate dai riti sepolcrali e pertanto ancora attratte dal sangue dei viventi e dai loro connotati terreni. In ambito letterario un esempio celebre si ritrova nell'Odissea di Omero, quando nel dodicesimo canto, la maga Circe spiega ad Ulisse come queste muse del mare riescano ad ammaliare i naviganti con il loro melodioso canto.

La tradizione ellenica, quindi si divide tra due seducenti interpretazioni delle sirene: creature ctonie e persecutrici dell'Ade o "donne-pesce" dotate di poteri incredibili come la voce incantatrice e il sapere sovrumano.

Dal Medioevo in poi è la seconda versione a prevalere e ancora oggi, nell'immaginario comune, così come in tutte le letterature europee, tali creature simboleggiano la seduzione e il potere ammaliatore; potere in ogni caso ricollegabile alla distruzione poiché in grado di irretire e di far perdere qualsiasi volontà individuale.

L'opera *La Sirena*, con il suo titolo evocativo, traspone simbolicamente l'inganno seducente delle mitiche creature ai tempi attuali, ponendo l'accento sulle infinite mistificazioni attuate dall'uomo per raggiungere i propri scopi e dare nel contempo un'immagine di sé attraente e universalmente accettata.

Il binomio "apparire-essere" investe i più svariati campi dell'agire umano: storie d'amore in cui l'altro sembra trasformarsi da amorevole compagno in possessivo ricattatore; rapporti di lavoro in cui lungimiranti supervisori diventano cinici tiranni; ami-



*La Sirena*, 2014, olio su tela, cm 85x95 - Sara Chiaranzelli

cizie dove il reciproco scambio di stima e affetto diventa ben presto prevaricazione e dipendenza.

Sul piano figurativo il concetto è reso in maniera forte e diretta attraverso l'accostamento di due figure in procinto di scambiarsi un bacio. In quella di destra riconosciamo immediatamente le fattezze di una esile donna dallo sguardo rapito, trasognato, come se una forza invincibile la attirasse verso chi ha di fronte. Nell'altro personaggio invece non si intravede nulla di umano, ad eccezione di una maschera bianca dai tratti antropomorfi.

Il resto della sua struttura è costituito da piume di pavone, da un enorme mantello dorato, con fessure simili a cavità oculari, e da inquietanti tentacoli di polipo che spuntano dall'orlo superiore della preziosa veste.

Tale complesso personaggio rimanda ad altrettanti contenuti simbolici: le piume del pavone infatti sono per antonomasia simbolo di vanità e bellezza, così come il mantello dai fori occhiuti induce a pensare alla ruota che il pavone compie con la coda per attirare a sé gli esemplari femminili della specie durante la fase del corteggiamento.

L'elemento più pregnante tuttavia, chiave di lettura dell'intera opera, sono i tentacoli del polipo. Tale creatura marina che con i suoi otto tentacoli, cattura e soffoca le sue prede, ha da sempre rappresentato nella tradizione e nella letteratura, l'insidia, l'ambivalenza, l'oppressione, la brutalità. Esempio celebre in tal senso è il personaggio di Cthulu, mostro tentacolare, ideato dallo scrittore statunitense Howard Phillips Lovecraft. Nei racconti del cosiddetto *Ciclo di Cthulhu* (anche noto come *Miti di Cthulhu*) l'autore e i suoi epigoni lo hanno definito come una divinità blasfema, connessa all'incubo e a sacrifici umani di atroce violenza e, pertanto, adorata da popolazioni degenerate e selvagge.

Il fatto quindi che dietro l'ambiguo personaggio mascherato si celino tentacoli, diventa una sorta di monito visivo, un avvertimento per chi osserva: non sempre allo sfavillio e alla bellezza esteriore, corrisponde un'equivalente luminosità dell'anima. Anzi, a volte, ostentazione, opulenza, apparente regalità, diventano tristi coperture di un'interiorità malsana, volta all'oppressione dell'altro; prevaricazione rintracciabile anche visivamente sulla tela, dato che la misteriosa figura occupa ben due terzi della superficie pittorica e sembra essere in continua espansione.

Anche la tecnica compositiva del quadro ci rammenta la dialettica tra esteriorità e interiorità, citando uno dei più grandi maestri del Novecento europeo: Gustav Klimt.

Il massimo esponente della Secessione Viennese, passa alla storia soprattutto per due particolari cifre stilistiche: l'utilizzo dell'oro puro in foglia, e la ripresa di motivi geometrici tipici dell'arte musiva bizantina. Attraverso la compenetrazione di queste due tecniche, Klimt propone un forte effetto decorativo bidimensionale, teso ad esaltare le poche parti naturalistiche dei suoi personaggi: mani e volto.

Un simile stato di cose si ritrova puntuale ne *La Sirena* dove, gli unici elementi ripresi dal vero sono braccia, spalle e volto della ragazza; il resto è un turbinio di decorazioni in oro (si noti l'elaborata parte superiore della maschera) e motivi geometrici stilizzati (l'abito della fanciulla è una precisa citazione da *Il Bacio* di Klimt) che destabilizzano e disorientano l'osservatore. In tal modo il confine tra un personaggio e l'altro non è netto, così come nella vita non è sempre chiaro il limite tra l'apparire e l'essere.

Come sottrarsi pertanto al seducente inganno? La soluzione, sembra dire l'autrice, risiede non tanto nelle cose che vediamo quanto nelle sensazioni che proviamo: togliere lo sterile primato selettivo al senso della vista per riabilitare il rigenerante potere comunicativo della parola e del cuore.

## IL GIOCO DELLA POLITICA

*analisi critica di Francesca Massaro*

*L'uomo è per natura un animale politico*

*(Aristotele, Politica)*

Il termine politica deriva dal vocabolo greco *polis*. Nell'antica Grecia, la polis indicava la città, ossia un gruppo organizzato di persone e beni stanziato in un luogo specifico; la gestione di tale collettività richiedeva regole comuni, che venivano stabilite dalla *politike tekhnē*, intesa come "scienza delle cose pubbliche". Nel corso della storia tale disciplina è stata oggetto di numerose teorie volte a conferire un assetto coerente all'amministrazione dei pubblici interessi o, per meglio dire, al governo dello Stato.

A tal proposito celebri intellettuali, ci cimentarono in personali argomentazioni: per Aristotele, fare politica significa organizzare uno spazio pubblico nel quale tutti i cittadini partecipano, secondo le proprie idee e le proprie capacità; per Machiavelli, Il fine della politica non è più il bene comune, ma quello del principe, il cui volere coincide con la potenza dello Stato; per Max Weber non è che aspirazione al potere e monopolio legittimo dell'uso della forza; per Karl Marx è l'economia la base fondamentale ed essenziale della società, che viene ad essere modellata e influenzata dai rapporti economici.

Ai giorni nostri la politica si fa "globale" e nella coscienza di molti si delinea come strumento per alimentare relazioni sociali ed economiche, per incrementare la risonanza di problematiche nazionali e internazionali. Attraverso referendum popolari, sondaggi d'opinione, petizioni, dibattiti si tenta di agevolare il rapporto governati-governanti e di accelerare il reciproco scambio di informazioni. Ma si riesce realmente a tracciare una comunicazione lineare tra le parti? Si riescono a tracciare obiettivi comuni, in virtù del bene collettivo?

La storia ci mostra grandi fallimenti in tal senso, il cui culmine è rappresentato dai regimi totalitari europei ed orientali. La dicotomia pirandelliana persona/ personaggio, rischia talvolta di enfatizzare l'ego di chi è al potere o quantomeno di sbiadire la linea di demarcazione tra esigenze individuali e bisogni effettivi di massa. Di contro



*Il gioco della politica, 2014, olio su tela, cm 30x30- Sara Chiaranzelli*

i governati spesso idealizzano i propri politici di riferimento, condizionati sia dalle convinzioni individuali sia dalle carismatiche immagini che ricevono di essi (ormai quotidianamente per mezzo dei sempre più tecnologici mass media).

*Il gioco della politica* si propone di evidenziare, attraverso un contenuto fortemente simbolico, proprio la confusione che aleggia in questo importante settore della società civile e la scarsa chiarezza tra ruoli e funzioni nelle dinamiche politiche attuali.

La parola *gioco*, riferita nel titolo, a quelle incerte strategie d'azione in bilico tra concretezza e immagine di sé, è trasposta sulla tela in maniera letterale: ci troviamo infatti di fronte al gioco degli scacchi, ma in versione rivisitata dove le pedine non sono quelle classiche bensì colorate matriosche (la matriosca russa, come è noto, consiste in un insieme di bambole di legno, di dimensioni diverse, inseribili una dentro l'altra, in ordine decrescente).

Nel dipinto soltanto una sulla sinistra, sembra essere chiusa e completa di ogni sua parte, le altre sono aperte e distribuite in maniera apparentemente disordinata. Una di esse, in primo piano, è stata rovesciata e aprendosi ha rivelato un "seme" (nome che indica la bambolina più piccola dell'insieme, l'unica indivisibile) addirittura senza volto. I rimandi simbolici sono evidenti: i partecipanti al sistema politico non sempre espongono se stessi, preferendo spesso celarsi dietro la copertura del bell'aspetto, della diplomazia, della integrità morale. Alcuni si limitano a sovradimensionare alcune loro virtù, pur mantenendo una certa coerenza (si vedano le matriosche più grandi), altri celano al proprio interno intenti miseri o non sempre chiari e rintracciabili (si veda la bambolina piccolissima senza i connotati del viso).

Anche la scacchiera può assumere diverse valenze: con una prospettiva tendente all'infinito (il punto di fuga è molto alto ed esce fuori dal campo visivo), essa funge da base d'appoggio per le matriosche ma anche da sfondo del dipinto: come se la tendenza ad elaborare strategie e a calcolare le "mosse vincenti", non fosse circoscritta a determinati momenti e a specifiche problematiche, ma riguardasse un *modus operandi* generale e cronicizzato, di cui non si riesce a vedere la fine. L'alternanza poi di riquadri bianchi e neri, sebbene rimandi alle tonalità classiche del gioco degli scacchi, rammenta all'osservatore come le strategie politiche si trovino da sempre in bilico tra bene e male, tra individualismi e benessere collettivo, in un "doppio gioco" basato sull'alternanza di

strategie e cambiamenti di immagine (il binomio scacchi-matrosche, appunto). Da notare, infine, l'atmosfera "magica" che permea l'intera tela: le pedine immobili e lo sfondo potenzialmente infinito, restituiscono un senso di perenne attesa, di sospensione, di realtà estraniante, con oggetti realistici insolitamente accostati tra loro; attributi che senz'altro richiamano alla mente lo stile novecentesco della Pittura Metafisica e alcuni dei suoi grandi esponenti come De Chirico (si pensi ad esempio ad opere come *Le muse inquietanti* o *Il grande metafisico*).

Tale atmosfera immobile e sospesa pare essere l'elemento unificante di un'intensa riflessione sulla politica che ancora oggi sembra preferire il gioco dell'apparenza, alla concretezza di una comunicazione trasparente e propensa al libero scambio di idee.

## LA PERPENDICOLARE

*analisi critica di Francesca Massaro*

*<<...Parlan così i Maestri:*

*Vegliate amici fidi,*

*Sulle forze del ben*

*In un silenzio eterno*

*S'intesson qui gli allori,*

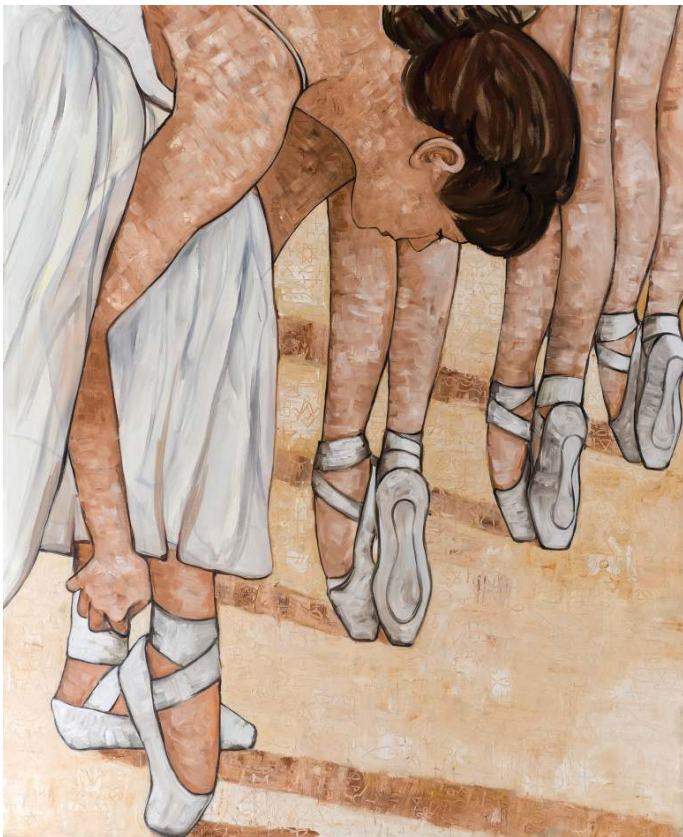
*Conforto ai vostri cuori*

*Ai buoni premio eterno*

*Con noi sperate ognor>>*

*(Wolfgang Goethe, L'inceder del Massone)*

L'esclusività e la segretezza sembrano essere desideri connaturati all'essere umano sin dall'infanzia. Chiunque di noi da bambino ha tentato di affermare la propria individualità attraverso giochi e invenzioni come i messaggi in codice tra i banchi di scuola o le cassette sull'albero, volti a proteggerci da intrusioni e condizionamenti esterni. Nell'età adulta tali condizionamenti vengono recepiti come convenzioni sociali, ossia regole tacite di comportamento che contribuiscono al mantenimento generale dello "status quo". Non sempre però i singoli si rispecchiano in tale ordine generale, disorientati dal divario tra esigenze individuali e esigenze collettive, dal potere della massa che tende a sovrastare e a soggiogare le voci della minoranza. Tale situazione di disagio ha portato nel corso del tempo alla creazione di gruppi e movimenti che in maniera anonima e silente contrastano l'ordine costituito attraverso ideologie, obiettivi, codici etici al margine della legalità: le cosiddette società segrete. Storicamente se ne contano più di centosessanta, operanti in quasi tutti gli ambiti della società civile (politico, sociale, militare, religioso) e con una estensione territoriale che include varie parti del mondo (Europa, Cina, Asia, Stati Uniti). Tra le più famose ricordiamo: l'Ordine dei Templari, l'Ordine dei Rosa-Croce, La Carboneria, Gli Illuminati, fino ad arrivare alla recentissima Anonymous, associazione non ben identificata di rivoluzionari che diffondono idee e contestazioni tramite internet. L'eterogeneità di obiettivi,



*La perpendicolare*, 2014, olio su tela, cm 90x110 - Sara Chiaranzelli

simboli, gerarchie, riti di iniziazione e contesti storici, impedisce di rintracciare un minimo comune denominatore tra queste associazioni, se non appunto la segretezza; caratteristica che per sua stessa natura, preclude un discorso scorrevole ed esauriente su di esse. Anzi l'estrema varietà di questi micro-cosmi autarchici e totalmente autonomi l'uno dall'altro evidenzia come la realtà in cui viviamo altro non sia che un insieme di rituali, codici, gerarchie sottaciute che mostrano il dominio del significante sul significato, del simbolico sul reale. Non a caso quindi *La perpendicolare* non è semplicemente un quadro ma un "microcosmo simbolico" che offre due livelli di lettura tanto pregnanti quanto diversi. Il primo e più immediato livello ci svela il *significante* dell'opera ossia la sua forma, ciò che il nostro occhio vede: quattro ballerine di danza classica, tre delle quali, impegnate ad eseguire una perfetta perpendicolare (da cui il titolo) in quinta posizione croisée ossia in punta di piedi con una gamba più avanzata rispetto all'altra. La quarta danzatrice in primo piano, è orientata in senso opposto alle altre e, accovacciandosi, si allaccia una scarpetta. A primo impatto, pertanto l'osservatore si trova davanti ad un'intensa e serena rappresentazione di balletto che rimanda immediatamente alle delicate ed eteree ballerine dell'impressionista Edgar Degas (si pensi, ad esempio, al celebre dipinto *L'esame di danza*). Avvicinandosi alla tela, tuttavia, e posando senza fretta lo sguardo sui suoi elementi, ecco che il *significato* dell'opera emerge in tutta la sua potenza trascendente e perturbante: sulla superficie pittorica, infatti, sono incisi numerosissimi simboli di varia forma e dimensione; piccoli emblemi la cui peculiarità rimanda inequivocabilmente alla più antica società segreta ancora esistente: la Massoneria.

Nata ufficialmente in Inghilterra nel XVIII secolo, e diffusasi rapidamente in tutto il mondo, si propone come patto etico-morale tra uomini liberi, basato sugli ideali illuministici di fratellanza, solidarietà, lotta al fanatismo politico e religioso.

Il suo principio di segretezza non consente di spiegarne con chiarezza la struttura interna (fortemente gerarchizzata e suddivisa in vari distretti chiamati *Logge*), gli obiettivi e i rituali (che variano a seconda della loggia di appartenenza e della collocazione geografica); tuttavia il suo sistema simbolico è universale e si avvale di segni ben riconoscibili, ricollegabili soprattutto all'antica arte dei *Liberi Muratori* (il termine massone deriva dal francese *franc-maçon* che significa proprio libero muratore ) e, in senso for-

temente allegorico, allo scopo di “ricostruire l’animo umano attraverso l’applicazione dei più elevati principi morali”.

Tra i numerosi simboli disseminati sulla tela ce ne sono alcuni molto diffusi e significativi, come:

- *Squadra e compasso*: strumenti indispensabili per erigere edifici stabili, essi rappresentano le virtù basilari dell’animo umano, rispettivamente: la Morale e la Spiritualità.

- *Il Delta/Triangolo*: rappresentazione geometrica del tre, è il simbolo della divinità come Perfezione. A volte nel centro si trova una G che, a seconda delle interpretazioni, sta ad indicare i vocaboli *God, Gnosi, Generazione, Geometria*.

- *Sole e luna*: il sole rinvia al Maschile, al Principio, alla Ragione che illumina l’Intelletto; la luna invece indica il Femminile, L’Intuizione, la Mutevolezza delle forme. Insieme esprimono la dinamica degli opposti.

- *La colomba*: uccello del paradiso che simbolicamente rammenta il valore della purezza d’animo.

- *La perpendicolare e la livella*: la prima rappresenta il filo a piombo, strumento usato dai muratori per il controllo delle perpendicolari e metafora del “retto cammino” che l’uomo dovrebbe tenere davanti a Dio. La seconda rappresenta l’uguaglianza terrena degli uomini, che non possono sottrarsi alla morte e al giudizio divino.

Tali segni grafici sono volutamente incisi sulla tela: il colore così non viene giustapposto ma asportato, conferendo anche alla tecnica pittorica una forte valenza simbolica. Così come la loro creazione modifica la materia stessa del quadro, così l’adesione a principi e società segrete, cambia l’animo umano conferendogli un’ambiguità che si ripercuote inevitabilmente sulla comunicazione e sul normale vivere civile (si noti come i simboli siano tatuati anche sull’incarnato delle danzatrici). Come mai al giorno d’oggi esistono ancora realtà parallele, riservate a una ristretta élite di animi eletti? E perché la presunta superiorità di tali dottrine passa necessariamente attraverso canali ghetizzanti, mistificatori e clandestini? *La perpendicolare* con la sua destabilizzante ambivalenza (a partire dal titolo) si fa efficace allegoria di tali grandi interrogativi dell’attuale società moderna dove l’apparenza predomina l’essenza, il ruolo soffoca la persona e l’ideologia devia la comunicazione.

## CAPPUCCETTO ROSSO

analisi critica di Francesca Massaro

*“Adesso viene Cappuccetto Rosso diceva la mamma.*

*E ora è venuta davvero. È proprio davanti a lui.*

*Cappuccetto Rosso ha lineamenti duri segnati dal trucco pesante,*

*labbra rosso fuoco, occhi tagliati da mascara nero*

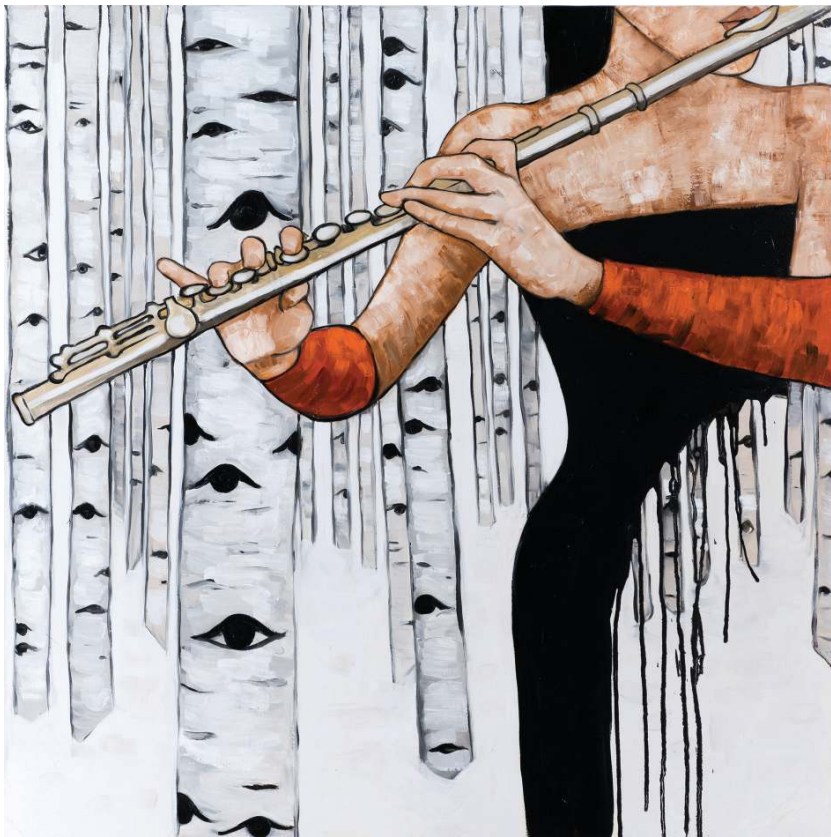
*e uno sguardo intenso e maligno”*

*(Gordano Lupi, Cappuccetto Rosso)*

La fiaba rappresenta da sempre uno dei primi strumenti di conoscenza utilizzati dal bambino per esplorare il mondo circostante e comprenderne i difficili meccanismi sociali. Attraverso una semplice dialettica per immagini tali racconti pongono i più piccoli di fronte alle principali situazioni emotive (innamoramento, solitudine, paura, coraggio) esemplificandone le soluzioni e presentando personaggi che incarnano nettamente il Bene o il Male. In tal modo l’individuo riesce ad immedesimarsi nella narrazione e impara, in maniera diretta e inconscia, a contestualizzare e ad affrontare i problemi che la vita quotidianamente pone.

L’immediatezza del linguaggio fiabesco e il forte intento pedagogico hanno favorito sin dall’antichità il proliferare di una gran quantità di racconti, tale da avere sotto-testi educativi per ogni fase dell’esistenza umana e materiale sufficiente per l’avvio di uno studio interdisciplinare. Psicologi, insegnanti, pedagogisti si sono variamente cimentati nell’interpretazione dell’universo simbolico celato all’interno delle più note fiabe per bambini; tra di essi emerge lo psicanalista Bruno Bettelheim che nella sua opera *Il mondo Incantato* esamina i molteplici livelli di lettura di famose fiabe tra cui Cappuccetto Rosso.

La nota storia, trascritta prima da Charles Perrault e successivamente dai fratelli Grimm, rappresenta, secondo le teorie dello studioso, la metafora della maturazione sessuale nella donna; nello specifico Bettelheim tratteggia la protagonista come una bambina alle prese con i problemi della pubertà, con i desideri contrastanti e le insidie dell’età dello sviluppo. In base a tale interpretazione ogni componente della fiaba di-



*Cappuccetto Rosso*, 2015, olio su tela, cm 80x80 - Sara Chiaranzelli

viene proiezione simbolica di tali conflitti:

- Il *cappuccio rosso* indossato dalla fanciulla indica il fardello del ciclo mestruale;
- Il *bosco* nel quale ella si addentra equivale all'oscuro e insidioso percorso che porta al distacco dal protettivo nucleo familiare e alla conseguente maturità psicofisica dell'età adulta;
- Il *lupo* che la vuole divorare simboleggia l'aggressività e la soggiogante seduzione esercitata dall'uomo sulla donna;
- Il *taglialegna* che salva la bambina dal lupo è metafora della componente positiva dell'universo maschile: il senso di protezione e di tutela verso la donna;

Un simile sotto-testo si avvale di uno stereotipo classico relativo ai rapporti uomo-donna, che conferisce all'universo maschile un ruolo attivo di prevaricazione o di salvaguardia, mentre quello femminile ha connotati ricettivi di fragilità e accoglienza. Un simbolismo questo perfettamente confacente al background sociale a cavallo tra XIX e XX secolo (periodo a cui risalgono le trascrizioni della fiaba) ma, in effetti, poco aderente alla concezione occidentale attuale dell'universo femminile. Dai primi tentativi di emancipazione il ruolo della donna occidentale si è evoluto in maniera esponenziale acquisendo diritti, poteri e capacità sempre maggiori. Se dal punto di vista storico simili conquiste sono state fondamentali per il progresso della civiltà, oggi giorno l'era della tecnologia e della comunicazione di massa restituisce un'immagine ingigantita dell'ego femminile in cui la seduzione non è più conseguenza di virtù innate ma strumento attivo di affermazione e, nei casi più estremi, addirittura di manipolazione. Nelle interazioni con l'altro sesso infatti, i ruoli spesso si invertono: la donna diventa seducente "cacciatrice" e l'uomo inconsapevole "preda".

L'opera *Cappuccetto Rosso*, ricollegandosi agli studi psicanalitici sulla fiaba, vuole evidenziare proprio tale ribaltamento di ruoli, sempre più frequente nella cultura occidentale moderna. La tela interagisce con lo spettatore che già ad un primo sguardo si ritrova catapultato nel cuore di un fitto bosco proprio come la protagonista nella fase iniziale del racconto; eppure tra gli alti fusti non si nasconde una tenera fanciulla ma una donna sensuale dagli abiti eleganti. Cappuccetto Rosso nella tela è già cresciuta e perfettamente consapevole della propria femminilità. Veste un tubino nero che ne esalta le forme, le sue spalle sono scoperte e i lunghi capelli neri cadono liberi sulle

spalle; l'unica nota rossa non copre e non pesa (come invece faceva il cappuccio nella fiaba) ma avvolge e sottolinea le sinuose braccia. La maturità sessuale pertanto, non rappresenta più un potenziale pericolo bensì un efficace mezzo per sedurre e per affermare la propria identità. Sicura delle proprie potenzialità, Cappuccetto-donna non attende passivamente l'arrivo del lupo-uomo ma lo richiama suonando un flauto traverso: sarà lei a decidere se e in che modo essere sedotta dalla potenza divoratrice maschile. Anche il bosco possiede diversi piani simbolici: gli alberi di cui è composto sono volutamente tronchi di betulle; le loro caratteristiche fessure occhiellate vengono rese figurativamente attraverso occhi umani che scrutano impassibili i viandanti che si addentrano nella selva. Ma neanche i loro sguardi sinistri sembrano scomporre il grande ego della protagonista; anzi la sua prorompente figura si lascia penetrare da essi e la sua essenza viene sciolta letteralmente da questo gioco seduttivo. Dense colature di colore nero infatti testimoniano lo sgretolamento della sua entità e il prevalere sulla tela del paesaggio boschivo, rigorosamente bianco: bianchi i tronchi delle betulle, bianco il terreno innevato, bianco il riflesso metallizzato del flauto traverso, strumento ammaliatore. La scelta di tale tonalità da parte dell'autrice non è casuale: la sua intensa luminosità infatti attira, abbaglia, rende indistinte le forme complicando la scelta tra il Bene e il Male. Al di là dei luoghi comuni, la sua azione mistificatrice sembra essere più potente di quella esercitata dall'oscurità e contribuisce anch'essa al grande ribaltamento di ruoli, stereotipi e convenzioni tipici del mondo occidentale moderno. L'opera in esame dunque dimostra in modo ermetico ma prorompente che l'inversione delle dinamiche tra uomo e donna crea una falsa emancipazione; la donna "Cappuccetto rosso" infatti si attribuisce peculiarità prevaricatrici da sempre contestate all'universo maschile e, tacitamente, le approva. In questo modo si mantiene lo stesso identico squilibrio tra i sessi e ci si preclude i due veri grandi traguardi dell'era contemporanea: dialogo tra le parti e parità di genere.

## OSMOSI

*analisi critica di Francesca Massaro*

*Lo sviluppo mentale è una costruzione continua,  
paragonabile a quella di un vasto edificio  
che ad ogni aggiunta divenga più solido,  
o piuttosto alla messa a punto di un delicato meccanismo  
(Jean Piaget, Lo sviluppo mentale del bambino, 1964)*

Lo studio della personalità umana è sempre stato oggetto di notevole interesse per vari settori disciplinari: psicologia evolutiva, psicologia sociale, psicanalisi e pedagogia hanno avviato, a più riprese, accurate ricerche sulla genesi e sulle componenti del vasto bagaglio interiore che ciascun individuo porta con sé dalla nascita. Eminenti studiosi come Piaget, Vygotsky, Montessori, concordano nel ritenere la persona come il risultato dell'interazione tra fattori biologici e fattori ambientali. La crescita infatti avviene attraverso la commistione tra strategie innate e rapporto con la realtà: da questo incontro, sulla base delle esperienze, l'identità individuale non solo cambia, ma assume una forma del tutto simile agli ambienti con cui entra in contatto.

Si possono distinguere tre ambienti o gruppi principali con cui l'essere umano interagisce progressivamente nel corso dell'esistenza: la famiglia, la scuola, e la società di massa.

La famiglia è certamente il contesto sociale fondamentale in cui l'individuo matura la consapevolezza di sé stesso; i genitori, infatti, sono i primi punti di riferimento a cui si ricorre per soddisfare i propri bisogni primari e per interagire con il mondo che ci circonda. Tale connessione avviene già in fase prenatale, quando l'embrione assorbe empaticamente sia gli stati emotivi della madre che i suoni familiari dell'ambiente domestico e prosegue durante la prima infanzia dove gli scambi comunicativi tra genitori e figli avvengono soprattutto a livello emotivo. A seconda della situazione, il bambino piange, sorride, urla e in base alle reazioni dei propri familiari attribuisce in automatico un significato alle proprie emozioni. Non solo, le rassicuranti pareti domestiche rappresentano un micro-cosmo protetto in cui l'individuo sperimenta la propria ca-



*Osmosi*, 2014, olio su tela, cm 120x85 - Sara Chiaranzelli

pacità esplorativa e recepisce i rapporti di causa-effetto: basterà un'unica scottatura, ad esempio, perché il bambino apprenda che non ci si deve avvicinare troppo ad un camino acceso. Ricordi, emozioni, abitudini familiari quindi rappresentano le “fondamenta” della costruzione individuale, il sostrato emotivo sul quale si sviluppa la personalità di ognuno di noi. È per questo che educatori e pedagogisti pongono l'accento sulla serenità e la vivacità del contesto familiare nei primi anni di vita, in quanto deter-

minanti per relazionarsi con il prossimo: maggiori saranno le informazioni assorbite nell'ambiente domestico, più numerose saranno le possibilità dell'individuo adulto di far fronte alle molteplici circostanze che il vivere sociale impone. Un simile sostrato emotivo, è determinante e propedeutico anche per i successivi ambienti o contesti in cui si sviluppa la personalità umana; la scuola e la società di massa infatti forniscono nuove informazioni culturali e diversi strumenti di socializzazione, ma essi attecchiranno in misura più o meno crescente a seconda della sicurezza emotiva e del livello di socializzazione che l'individuo sviluppa nel contesto familiare.

L'opera *Osmosi* vuole proprio evidenziare con un *tromp l'oeil* fortemente suggestivo l'azione plasmante e performante che famiglia e ambiente domestico hanno sulla persona. Al centro della grande tela troviamo una giovane donna distesa su un fianco, di spalle rispetto a chi osserva. Con una leggera torsione di busto e capo, rivolge uno sguardo diretto e penetrante verso lo spettatore, come chi non ha nulla da nascondere, come chi presenta se stesso senza riserve. Nessun abito copre le sue forme, nessun oggetto distoglie il nostro sguardo dalla sua figura nuda.

Potremmo dire che il quadro consta di due soli elementi: la protagonista e il pavimento su cui essa giace; tuttavia, a ben vedere, non esiste un reale confine tra l'uno e l'altro. La pelle della protagonista presenta gli stessi motivi decorativi delle piastrelle e, su di esse si riversano ampie colature del corpo e dei capelli della donna. Come in un processo osmotico, dove particelle in maggiore concentrazione si ricongiungono a particelle in minore densità (e in alcuni particolari casi, viceversa), così ambiente domestico e individuo si fondono l'uno con l'altro, formando insieme un unico complesso organismo: l'identità umana.

La scelta del pavimento come simbolo dell'ambiente domestico è molto efficace; a differenza di pareti, soffitti o mobili di vario genere, il terreno indica il contatto con le radici, i nostri legami ancestrali: i genitori infatti sono le figure più immediate con cui si viene a contatto, ma a loro volta, anche loro si sono sviluppati per mezzo delle generazioni precedenti.

*Osmosi* pertanto, già dal titolo, mette in primo piano la ricettività dell'individuo, complesso meccanismo di elementi innati e appresi, di variabili consce e inconsce.

Soprattutto pone l'accento su come la comunicazione non passi necessariamente at-

traverso vocaboli e ragionamenti logici ma si avvalga molto più spesso dell'intenso canale dell'emozione, l'unico in grado di lasciare un'impronta immediata e diretta nell'animo umano.

## IL QUARTO STATO

*analisi critica di Francesca Massaro*

*La questione sociale s'impone; molti si son dedicati ad essa alacremenente per risolverla.*

*Anche l'arte non deve essere estranea a questo movimento verso una meta*

*che è ancora incognita ma che pure si intuisce dover essere migliore*

*a petto delle condizioni presenti.*

*(Giuseppe Pellizza da Volpedo, estratto dal diario personale, 1892)*

Ciascun individuo nel corso della propria esistenza, per ragioni scolastiche, accademiche, o semplicemente occasionali, si sarà imbattuto nella celebre opera di Giuseppe Pellizza da Volpedo, *“Il Quarto Stato”*. La lunga genesi del quadro (dal 1892 al 1901, passando attraverso tre precedenti elaborazioni) risiede nel forte intento sociale del pittore divisionista che ha voluto rimarcare l'importanza della classe operaia nella società contemporanea. Tra XIX e XX secolo infatti, con l'avvento dell'industrializzazione e il conseguente esodo dalle campagne, l'assetto economico-sociale europeo cambia profondamente; da un lato emerge la figura del capitalista, proprietario delle fabbriche e dei mezzi di produzione, dall'altro un'ondata di lavoratori, lascia le campagne per trasferirsi nei centri urbani industrializzati, subendo pesanti condizioni di vita e di lavoro. Tale enorme squilibrio tra detentori delle risorse e operai sfruttati, consente il diffondersi delle teorie marxiste, lo scoppio delle lotte operaie e la nascita del Partito Socialista, promotore di condizioni lavorative uguali per tutti.

Sembra paradossale che, a distanza di oltre due secoli, i punti più drammatici di un simile quadro storico (sfruttamento, disoccupazione, condizioni di vita precarie) si ripercuotano analogamente sull'odierna società italiana.

Oggi giorno nel nostro Paese si contano oltre tre milioni di disoccupati e altrettanti lavoratori precari, con un tasso di povertà assoluta del 15% circa. Dalla fine degli anni '70, con l'aumento della globalizzazione economica, siamo usciti dal ciclo del Capitalismo Industriale per entrare in quello del Capitalismo Liberale, la cui dinamiche risiedono nelle enormi disparità riguardanti l'organizzazione del lavoro. In un contesto caratterizzato da una disoccupazione di massa, la precarietà dei lavoratori ha cessato



*Il quarto stato*, 2015, olio su tela, trittico cm 210x70 - Sara Chiaranzelli

di essere condizione momentanea, diventando elemento permanente. Una popolazione sempre più numerosa, pertanto, è accomunata dalle stesse problematiche di vita e dallo stesso esasperante controsenso: essere di fatto la più grande forza sociale ed economica sul territorio, senza avere un equo riconoscimento dei propri diritti e del proprio operato.

Ecco spiegata allora la grande fama che l'opera di Pellizza da Volpedo gode ancora oggi (utilizzata, a più riprese, come frontespizio di libri, giornali e addirittura inserita all'interno di pellicole cinematografiche); non si tratta della semplice denuncia di un dato fenomeno storico, ma diviene emblema di una cristallizzata condizione esistenziale.

Dello stesso parere sembra essere l'autrice del trittico in esame che non a caso chiama la propria opera *Il Quarto Stato*. Le tre tele insieme formano un'unica scena in cui ritroviamo una banda di musicisti intenta a suonare tamburi. Il senso di unione è compattezza è rimarcato da tre indicatori principali:

- **struttura a trittico** i tre quadri singolarmente offrono un'immagine frammentaria e ripetitiva, ma una volta riuniti, restituiscono un assemblamento ordinato e coe-

rente;

- **identica mansione** tutti i componenti del gruppo suonano un tamburo e il ritmo dato da ciascuno strumento sembra scandire l'incedere fiero e costante dei loro passi;

- **identiche fattezze** ogni individuo indossa la stessa divisa e non è possibile scorgere il volto, ad indicare che spirito di gruppo e obiettivi comuni annientano le differenze individuali;

Il colore rosso delle casacche inoltre, indica l'energia vitale, il sangue che scorre nelle vene e nel cuore, la passionalità, ed è inevitabile un sottile rimando alle camicie rosse dei Garibaldini, semplici soldati che insieme condussero all'Unità d'Italia.

La forza rivoluzionaria e la tenacia del popolo infatti sono l'unico vero motore di una Nazione che assume il volto dei suoi abitanti e dei suoi ideali.

A ricordarcelo anche la superficie pittorica, delineata non già con tratteggi metodici e lineari, bensì con pennellate veementi e caotiche come la carica impulsiva dei personaggi raffigurati.

Osservando il trittico il gruppo sembra avanzare a passo di marcia verso lo spettatore, quasi attraverso una sinestesia dirompente che ci riporta immediatamente al difficile periodo che la società contemporanea sta attraversando. Da un lato la disperata volontà della gente comune di rivoluzionare lo status quo, rivendicando la propria dignità di uomini e di cittadini; dall'altro l'amara consapevolezza che i principali strumenti di comunicazione e democrazia vengono ciclicamente calpestati dall'ignavia di alcuni esponenti politici e dall'atteggiamento elitario di determinate classi sociali.



## RAMPOLLI

*analisi critica di Francesca Massaro*

*Favore e ricchezza, man mano che si allontanano da un uomo,  
lasciano scorgere in lui il ridicolo che mascheravano  
e che c'era senza che nessuno se ne accorgesse.  
(Jean de La Bruyère, I caratteri, 1688)*

L'ostentazione della ricchezza è un atteggiamento antico quanto l'umanità. Il nobile affermava il proprio potere attraverso lo sfoggio di vesti sontuose e palazzi opulenti, sottolineando in tal modo la propria superiorità rispetto al popolo. L'enorme disparità tra le varie classi sociali tuttavia, si riversava soprattutto nelle reali esigenze quotidiane di ciascun individuo: mentre i più ricchi potevano dilettersi in occupazioni frivole e velleitarie, i più umili dovevano lottare ogni giorno per il soddisfacimento dei bisogni primari.

In epoca moderna tale gigantesca dicotomia è stata mitigata dalla crescita di una classe media che, pur non potendo vivere all'insegna del lusso, ha comunque le possibilità di condurre un'esistenza piacevolmente dignitosa. Una maggiore uguaglianza sul piano economico non ha portato però ad un'analoga equità sociale: l'antagonismo ha soppiantato la condivisione, la forma ha schiacciato la sostanza. La ricchezza così non ha più una valenza utilitaristica ma è un valore puramente esteriore, non occorre più a soddisfare bisogni reali ma concorre a costruire un'immagine di sé più sicura, potente e distinguibile da quella della massa comune.

All'inizio del Novecento, il sociologo ed economista americano Thorstein Veblen descrive tale fenomeno nella sua opera *La teoria della classe agiata*, dove sostiene che i beni di proprietà non rispondono più tanto a necessità di sussistenza, ma assurgono a modelli di distinzione e di prestigio sociale. Una falla questa, della società dei consumi in cui l'attenzione si concentra sul bene prodotto e non sulle indispensabili ore impiegate a produrlo.

Ancora oggi ci troviamo di fronte a un gran numero di persone che non soddisfano in maniera razionale le proprie esigenze, bensì dipendono dal giudizio degli altri, in



*Rampolli*, 2015, olio su tela e finta foglia oro, cm 70x70 - Sara Chiaranzelli

una continua gara a chi ottiene lo status sociale più elevato. In una società in cui tutto è diventato “acquistabile” e i mass media promuovono l’effetto appagante del denaro, non è più il soggetto a connotare il valore di sé ma l’oggetto che egli possiede, tanto più costoso quanto più rilevante.

L’opera *Rampolli* denuncia questo sminuente habitus umano con sferzante e sagace ironia. Il titolo stabilisce subito la categoria su cui riversare la nostra attenzione: giovani benestanti, fruitori di un elevato tenore di vita; ma non si limita a questo. Giocando con la semantica, riempie di pungente sarcasmo il classico binomio parola-immagine. Lo spettatore infatti non si trova davanti giovani uomini blasonati ma dei veri polli, intenti a ruspate. Basterebbe soltanto questo esilarante accostamento a spiegare con chiarezza la vuota apparenza su cui si basano gran parte dei rapporti interpersonali e delle dinamiche sociali al giorno d’oggi.

I protagonisti della tela, non a caso, sono immersi in un ambiente dorato e camminano su un prezioso pavimento maiolicato, anch’esso impreziosito d’oro. Tale luccichio li induce automaticamente a beccare, incuranti di chi li osserva, e ignari che dalle colorate piastrelle non potranno ricavare alcun nutrimento. Il loro appagamento e la loro serenità derivano dal sontuoso ambiente e dall’appartenenza ad un gruppo omogeneo, emblemi di un cosmo elitario, foriero di ipocrite adulazioni e utilitaristici scambi di favore. Nulla induce i rampolli a coltivare le virtù dell’animo e a conoscere l’interiorità del prossimo; la loro apparente perfezione estetica li acceca e li riduce al culto dello stereotipo. Lo sguardo vitreo dei volatili ne è lampante esempio: nessuna vitalità li anima, non c’è segno di reale interazione tra di essi; ognuno è ripiegato su se stesso intento insistentemente a beccare il terreno per ottenerne esclusivo vantaggio. Soltanto uno di loro rivolge uno sguardo presente allo spettatore; ma il suo non sembra essere un tentato approccio al dialogo, piuttosto un’ostentata fierezza per ciò che è diventato: un possente gallo dalla vaporosa coda e dai lunghi bargigli.

Riguardo l’uso del colore, la tela è un’esplosione di tonalità vivaci e intense: la luccicante foglia oro domina sulle altre, per poi guidare l’occhio di chi osserva direttamente sulle maioliche, decorate con vibranti colori primari (giallo, rosso, blu). Paradossalmente i protagonisti dell’opera vengono notati dopo, caratterizzati volutamente da colori cupi, opachi e terrosi, spenti come la loro essenza.

L'opera *Rampolli*, pertanto, si presenta come satirico manifesto di denuncia verso una grande fetta della società odierna che ottusamente crede ancora che la superiorità sia data dalla ricchezza materiale e non da quella interiore. Gente che promuove imperterrita, l'anacronistica equazione essere = appartenere (ad una determinata classe sociale, o ad una certa élite), senza in realtà capire che l'unica condizione per essere se stessi, per vivere a pieno le proprie potenzialità, è la libertà: libertà di pensiero, di parola, di dialogo, lontano da ogni stereotipo e da ogni sterile cliché sociale.

## PICCHETTO D'ONORE

*analisi critica di Francesca Massaro*

*Non avendo ottenuto che gli uomini mettano in pratica quello che insegna, la Chiesa di oggi si è rassegnata a insegnare quello che mettono in pratica.*  
(Nicolás Gómez Dávila, *Tra poche parole*, 1977/92)

La Chiesa Cattolica è sempre stata parte integrante della vita sociale e politica della propria epoca. La sua solida presenza sia come istituzione autosufficiente che come punto di riferimento spirituale ha provocato continue e reciproche interferenze tra il potere spirituale e quello temporale.

Non a caso lo Stato Pontificio, quale ente giurisdizionale universalmente riconosciuto, ha esercitato pieni poteri sul proprio territorio dal 752 d. C. al 1870 (anno in cui Roma fu annessa al regno d'Italia), influenzando indelebilmente le dinamiche geopolitiche dell'intero Occidente cristianizzato.

Un simile potere, esercitato in tutti gli ambiti della vita associativa, ha innescato inevitabilmente meccanismi autoritari che poco hanno a che fare con l'elevazione spirituale del mondo cattolico e si discostano nettamente dalla regola aurea del messaggio cristiano.

Basti ricordare le crociate, vere e proprie guerre volte a convertire quei popoli non ancora sottomessi all'egemonia del movimento cristiano, o il tribunale della Santa Inquisizione, nato nel 1542 per perseguitare i protestanti e attivo, sia pure con nomi e vesti diverse, fino alla metà del secolo scorso nella lotta contro gli eretici.

Al giorno d'oggi la Chiesa ha, almeno formalmente, delimitato i propri confini di competenza alla sola sfera spirituale applicando il principio del dialogo interreligioso e dell'uguaglianza individuale. Di fatto però, con la globalizzazione politica, sociale ed economica, il giudizio ecclesiastico si è esteso ai più grandi problemi del pianeta (Terzo Mondo, conflitti armati, salvaguardia ambientale), lasciando pressoché inalterata la sua forte influenza istituzionale.

Tale condizione è peraltro messa in risalto dai sempre più numerosi mass media che sottopongono i principali rappresentanti della società odierna ad una esposizione me-



*Picchetto d'onore*, 2012, olio su tela, cm 70x70 - Sara Chiaranzelli

diatica quotidiana. È emerso così, in maniera molto più rapida rispetto al passato, che tra le pieghe del vasto potere ecclesiale, serpeggiano ancora svariate forme di corruzione.

Si pensi agli inquietanti casi di pedofilia, scoperti in centinaia di diocesi nel mondo, e per i quali Papa Giovanni Paolo II, nel 2000, chiese pubblicamente perdono; oppure agli immani e poco limpidi giri di denaro che intercorrono tra lo IOR (Istituto Opere Religiose) e i suoi correntisti, per un attivo bancario di oltre 5 miliardi di euro e fortemente contestati dall'attuale Papa Francesco. I principali dogmi evangelici di integrità morale e povertà sembrano ancora oggi lontani da una stabile e coerente attuazione pratica, soffocati da un potere sociale e, per certi versi, politico che ha radici millenarie. La tela *Picchetto d'onore* intende denunciare con pochi ma efficacissimi elementi tale dilagante corruzione.

In scorcio si vedono gli imponenti profili di due membri della Guardia Svizzera Pontificia, lo storico corpo militare a servizio e a difesa del papato sin dal 1506; la lancia impugnata dal soldato di destra e lo schieramento in senso trasversale ci fanno intuire di essere in presenza di un "picchetto", raggruppamento in prima linea con il compito di avvistare e reprimere eventuali minacce esterne.

I possenti busti dei protagonisti che invadono l'intero campo della tela, sembrano evocare i fasti di un'istituzione solida e inespugnabile; eppure a ben vedere, tale fierezza è soltanto aleatoria. Le due guardie infatti hanno gli occhi coperti da una benda rossa che impedisce loro il corretto svolgimento della loro funzione difensiva.

Simbolicamente il messaggio è puntuale ed intenso: la cecità procurata dalle bende corrisponde alla "cecità spirituale" di parte della Chiesa attuale, un organismo che dietro un apparente equilibrio cela grandi debolezze e inquietanti ambiguità; la debolezza di non riuscire a scorgere e contrastare il potenziale malevolo che potrebbe intaccarla e l'ambiguità di non denunciare con forza gli individui già corrotti, in nome del mantenimento di un prestigio e di una solidità soltanto esteriori.

Dal punto di vista cromatico ai tipici, sgargianti colori della divisa che consentono un riconoscimento immediato del corpo militare, si contrappongono i volti senza alcuna connotazione specifica e un fondo scuro e opaco che nulla dice dell'ambiente circostante ma, anzi, contribuisce alla staticità e all'isolamento delle due figure.

*Picchetto d'onore* pertanto si presenta come manifesto di una società disorientata e senza solide guide, dove la coscienza individuale viene inibita dall'apparenza delle convenzioni sociali e dalla coercizione del potere. Una realtà purtroppo ben lontana dai principi evangelici cristiani e che pone molte perplessità sui limiti della attuale condizione umana, ontologicamente più propensa alle gerarchizzazioni di potere che ad un cammino di condivisione, comunicazione e solidarietà.

## LA GUERRA DELLE FARFALLE

*analisi critica di Francesca Massaro*

*“Può il batter d'ali di una farfalla in Brasile  
provocare un tornado in Texas?”  
(Edward Norton Lorenz, 1979)*

La notissima citazione qui riportata nasce come titolo di un intervento che il matematico americano Edward Norton Lorenz presenta, nel 1979, alla conferenza annuale della *American Association for the Advancement of Sciences*. Lo studioso osserva per diversi anni le precipitazioni atmosferiche e si rende conto che minime variazioni nel fenomeno considerato, possono determinare importanti cambiamenti climatici in zone geografiche anche molto distanti tra loro. Si tratta del cosiddetto “effetto farfalla”, una delle nozioni principali della *teoria del caos deterministico*, per cui piccole modifiche nelle condizioni iniziali possono produrre grandi variazioni nel comportamento a lungo termine di un sistema.

Il complesso modello elaborato da Lorenz ha avuto un tale successo che l'espressione “effetto farfalla” ha presto travalicato i confini della meteorologia e della fluidodinamica ed è oggi comunemente utilizzata per sottolineare come ogni nostra azione abbia, a distanza di tempo, un'enorme influenza su altre situazioni che inizialmente non avevamo previsto. Un rubinetto dell'acqua lasciato aperto nel giro di poche ore può causare un allagamento, un mozzicone gettato in un bosco può causare la distruzione di migliaia di alberi. E dal punto di vista sociale? Una singola azione individuale può alterare l'esistenza di intere popolazioni? La risposta più lampante e drammatica è il crescente numero di paesi oggi giorno vessati dalla guerra: Siria, Israele, Palestina, Iran, Tibet.

Il Tibet rappresenta un caso particolarmente pregnante e significativo di uno sconvolgente “effetto farfalla” di natura socio-politica: nel 1959 infatti l'esercito di Mao Tse-Tung conquista definitivamente questo pacifico popolo, costringendo il Dalai Lama all'esilio (tuttora si trova rifugiato a Darmshala) e ordinando la progressiva distruzione di tutti i templi e monasteri tibetani perché discordanti dalla cultura del regime cinese.

Ancora oggi il Tibet è soggiogato dalla potenza cinese che si arroga il diritto di eleggere tutti gli organi politico-amministrativi della regione, compreso l'incarico di Dalai Lama.



*La guerra delle farfalle, 2015, olio su tela, dittico cm 140x70 - Sara Chiaranzelli*

Questa serie di devastanti soprusi ha scatenato una catena di conseguenze, da una parte erosive verso la cultura tibetana, dall'altra snaturanti la sua essenza: i pochi monaci resistenti alla dittatura, infatti, spesso si avvalgono di metodi di contestazione estremi, contrari alla loro forza vitale e alla rigenerante ascesi della religione buddista, come ad esempio darsi fuoco.

L'opera *La guerra delle farfalle* con un titolo dal potente effetto ossimorico, mette immediatamente in luce come gli "uragani" causati dalle azioni umane siano ormai così frequenti e devastanti da aver trasformato quegli iniziali, delicati battiti d'ali in un fruscio assordante che già di per sé stordisce e confonde. Nessun disegno morale o solidale sembra più guidare le scelte dell'individuo che sull'onda di interessi politici economici e di prestigio, è disposto persino a distruggere l'identità dei suoi simili.

Il soggetto scelto mostra una fila di monaci tibetani in preghiera; eppure, per quanto

l'immagine sia fortemente suggestiva, ciò che immediatamente colpisce l'osservatore è l'uso del colore: un tripudio di tonalità rosse e aranciate che invade l'intera tela. L'autrice, non a caso ha voluto usare una lama per dipingere il quadro, ottenendo così un duplice effetto: colore materico steso su più strati e superficie compositiva graffiata, ruvida, violata da piccoli tagli. Anche la tecnica compositiva pertanto restituisce l'idea della guerra, della lotta perenne tra impulso vitale (tonalità accese e palpabili) e forze distruttive (graffi e incisioni che per contrasto asportano il colore stesso).

Le vesti dei protagonisti sembrano fondersi con tale accesa ambientazione come se questa lotta continua stesse "cancellando" la loro identità (si veda la testa del quinto monaco coperta da pesanti colature arancioni); tuttavia un elemento su tutti riesce ad emergere dal vorticoso fondale, catturando la nostra attenzione: le mani giunte in preghiera. I palmi uniti di ciascun monaco scandiscono ritmicamente la superficie pittorica, inducendo l'osservatore a recepirli come elementi di un'unica, indissolubile catena il cui anello finale coincide con il quadro stesso: la struttura del dittico, infatti, con le due tele unite, ricalca e amplifica il gesto della preghiera. Tale universale simbolo di pace indica un atteggiamento di vita (oltre che religioso), quasi a voler dire che l'identità di un gruppo o di un popolo può essere messa a dura prova ma mai del tutto eliminata se in essa permangono senso di appartenenza ed equilibrio interiore.

Il messaggio dell'opera emerge, pertanto, in tutta la sua potenza evocativa: la forza spirituale può essere la risposta alla cieca brutalità umana e l'introspezione, il nuovo sistema per spostare l'attenzione dai meri interessi individuali e materiali a quelli sociali di solidarietà e condivisione.

Il famoso "effetto farfalla", sembra dirci l'autrice, non necessariamente equivale a una concatenazione esponenziale di effetti negativi, bensì può anche dare avvio ad una serie di azioni corroboranti e positive. Informarsi sulla realtà circostante, predisporre al dialogo con culture diverse, ampliare i nostri interessi al di là della sfera individuale, rappresentano per il singolo piccoli cambiamenti nell'alienante routine quotidiana. Tuttavia la somma di essi, nel lungo periodo, potrebbe restituire al mondo una grande speranza: un'umanità finalmente libera di scegliere.



## LA TORRE DI BABEL

analisi critica di Francesca Massaro

*“Il Signore li disperse di là su tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città.  
Per questo la si chiamò Babele,  
perché là il Signore confuse la lingua di tutta la terra  
e di là il Signore li disperse su tutta la terra”.  
(Genesi, Libro 11, versi 8-9)*

L'acquisizione e l'uso della parola sono notoriamente considerati il tratto distintivo dell'uomo, il limite oltre il quale si distingue dal resto degli esseri viventi. Nel corso della sua evoluzione egli ha imparato che ogni oggetto o stato d'animo può avere un nome e che la diffusione di tale classificazione da origine ad una serie di interazioni tra simili. Attraverso la *comunicazione* l'uomo non solo accresce il proprio sviluppo individuale ma genera una crescita esponenziale del proprio gruppo di appartenenza attraverso la circolazione di idee, opinioni e scambi di pensiero.

In passato la distanza tra i vari gruppi sociali era direttamente proporzionale alla distanza geografica: le difficoltà di spostamento spesso impedivano il contatto tra etnie diverse generando microcosmi autonomi con lingua, cultura e religione a se stanti.

Oggi, invece, il disagio pratico di relazionarsi con persone di diversa nazionalità non sussiste; l'avvento dei mass media e il crescente progresso tecnologico (mezzi di trasporto ultra rapidi, utilizzo del web e di social network) rendono obsoleto il concetto stesso di lontananza. Eppure episodi di xenofobia, guerre civili e fanatismi religiosi sono tra i fattori più frequenti e corrosivi dell'attuale società moderna. A barriere fisiche sembrano essersi sostituite “barriere identitarie”, dove l'essere umano non concepisce il confronto con la diversità un'occasione di accrescimento, bensì una minaccia ai propri connotati culturali, una competizione tra ideologie socialmente rilevanti.

Già all'inizio del Novecento il sociologo americano C. H. Cooley, nella sua opera del 1918 *Social Process*, individua il carattere sperimentale e non razionale della società; organismo contraddittorio in continuo divenire, rivela la scarsa capacità dell'uomo di amalgamare i valori appresi nel proprio nucleo di origine (amore, lealtà, ambizione) con i valori istituzionali



*La Torre di Babele*, 2016, olio su tela, dittico cm 140x140 - Sara Chiaranzelli

(ideologia politica, credo religioso, innovazione tecnologica).

Un simile stato di cose, portato alle estreme conseguenze, corrompe l'identità sociale dell'uomo, portando all'antitesi del suo principale tratto distintivo, ovvero all'*incomunicabilità*.

*La Torre di Babele*, opera cardine del progetto pittorico-letterario qui presentato, si manifesta come potente simbolo evocativo del grande deficit comunicativo che investe oggi la società contemporanea in ogni suo settore: relazionale, politico, religioso.

Il titolo volutamente rimanda all'omonimo racconto biblico riguardante la nascita del pluralismo linguistico nel mondo.

Nell'undicesimo libro della Genesi, infatti, si narra che alcuni dei discendenti di Noè si trasferiscono nelle pianure della Mesopotamia ed iniziano a costruire una torre, che avrebbe dovuto toccare il cielo per consentire loro di raggiungere la divinità. Dio, adirato per la presunzione di tale ambizioso progetto, li punisce confondendo le loro lingue, in modo che non fossero più in grado di capirsi e di continuare la costruzione. Numerose interpretazioni pittoriche sono state date nel corso del tempo di tale celebre mito, divenuto in tutta la cultura occidentale sinonimo di caos, confusione, disordine etico e pragmatico (si pensi ad esempio ai due famosi dipinti dell'artista olandese Pieter Bruegel Il Vecchio, *La Piccola Torre di Babele* e *la Grande Torre di Babele*).

Tuttavia l'autrice del quadro in esame, sceglie di non rappresentare in maniera meramente didascalica la torre di mattoni ma ne dà una rivoluzionaria interpretazione antropomorfa: è la presunzione dell'uomo infatti a generare il caos e a sfidare la Natura, non la costruzione in sé. Ecco quindi che ci troviamo di fronte a delle donne, precisamente in numero di sei come le lettere della parola "Babele". Il loro assemblamento circolare, al primo impatto, potrebbe far pensare ad un'unione, ma se si osserva attentamente ci si accorge del contrario. Il cerchio che esse formano non è (come solitamente accade) centripeto bensì centrifugo, esplosivo verso l'esterno, come se da un unico nucleo si dividessero tante singole unità; le loro braccia non sono legate in una salda presa ma si incrociano appena e non esiste reciprocità di sguardo, ogni volto segue una direzione diversa concentrato sul suo mondo.

Microcosmi differenti rappresentati anche graficamente attraverso un sapiente uso della linea e del colore. Ad un'attenta osservazione infatti ogni singola donna indos-

sa abiti decorati con simboli potenti, rivelanti ognuno il proprio particolare universo: *L'occhio di Dio, l'occhio di Buddha, l'occhio di Allah, l'occhio del pavone, l'occhio del serpente* e i cosiddetti *credo minori*.

Nelle protagoniste mostrate frontalmente, riconosciamo i segni dei culti religiosi più diffusi:

- ***L'occhio di Buddha***, detto anche “occhio del mondo”, rappresenta lo sguardo onnisciente dell'antico profeta. Le più antiche rappresentazioni si riscontrano nei templi del Nepal ed indica saggezza ed indulgenza verso il prossimo;
- ***L'occhio di Allah***, detto anche “Nazar”, è un occhio inscritto in un ovale blu, diffusissimo soprattutto in Grecia e in Turchia. In alcune regioni del Medio Oriente si trova anche inserito nel palmo di una mano (la Mano di Fatima) e rappresenta lo sguardo benevolo della divinità che contrasta gli influssi maligni;
- ***L'occhio di Dio***, detto anche “Occhio della Provvidenza”, è il simbolo tipico del Cristianesimo. Utilizzato anche nei dipinti fino a tutto il XVI secolo, esso è costituito da un occhio circondato da raggi di luce, inscritto in un triangolo. L'occhio rappresenta lo sguardo di Dio che protegge il Creato mentre il triangolo ricorda la Santissima Trinità.

Le altre tre protagoniste, rappresentate prevalentemente di spalle, rappresentano invece dottrine meno note ma comunque caratterizzanti la società odierna.

Nello specifico scorgiamo una ragazza quasi nascosta dalle altre, caratterizzata da una semplice veste a quadri. Scacchi che ben rappresentano l'intricato “mosaico” delle altre religioni: dalle più antiche quali Induismo, Ebraismo, Protestantismo a quelle di nuova generazione come ad esempio Sikhismo, Neopaganesimo, Odinismo.

A seguire due donne da identificare con i cosiddetti “falsi idoli” ossia oggetti, immagini, animali a cui si attribuiscono poteri divini. I loro simboli sono rispettivamente:

- ***L'occhio del pavone***, anticamente considerato dai principali culti religiosi simbolo di resurrezione e armonia cosmica, nell'epoca contemporanea viene adottato nelle idolatrie sataniche come simbolo di perfezione formale e immortalità immanente;
- ***L'occhio del serpente***, già considerato nella simbologia cristiana simbolo del peccato originale, nei culti satanici contemporanei è l'idolo per eccellenza, rappresentante delle forze primigenie del Male;

Anche lo sfondo del dipinto ripropone, vorticosamente, in un turbinio di colori, i simboli qui analizzati, a ribadire che la convivenza tra linguaggi diversi, oggi, non si tramuta in fluida armonia, in confronto costruttivo bensì in turbolenta competizione, in codici comunicativi confusi. Le fratture del gruppo, si ripercuotono formalmente anche sulla tela con la struttura a dittico ossia la divisione dell'immagine in due pannelli distinti.

Eppure, sembra dirci l'autrice, sotto individualismo e incomunicabilità si celano attitudini identiche: ricerca di un ordine cosmico, dipendenza da entità trascendentali, interrogativi sul significato della vita. Spesso dimentichiamo che il linguaggio è una convenzione che incide sulla forma ma non muta la sostanza. Al di là degli idiomi, delle culture e delle religioni, il nostro bagaglio emozionale rimane invariato. Scevri dalle sovrastrutture che la società di massa ogni giorno incentiva, rimane un'unica, ineluttabile verità: l'uguaglianza di tutti gli uomini in quanto, semplicemente, esseri umani.



## LA SPOSA

analisi critica di Francesca Massaro

*Quando perdiamo il diritto di essere differenti, perdiamo il privilegio di essere liberi.*  
(Charles Evans Hughes 1862 – 1948, giurista e politico statunitense.)

L'etimologia della parola *matrimonio* deriva dai vocaboli latini *mater* (madre) e *munus* (compito, dovere). Sin dalle origini, pertanto, l'unione tra due persone implicava come conseguenza diretta la procreazione di figli e il ruolo centrale della donna in quanto genitrice di prole. La cultura cattolica occidentale ha enfatizzato questo concetto attraverso una valorizzazione anche estetica della sposa caratterizzandola con indumenti particolari evocanti proprio il concetto di castità, purezza, dedizione al coniuge e alla famiglia. Il velo ad esempio simboleggia la bellezza interiore e fino a tutto il Medioevo impediva al futuro marito di ripudiare la consorte che i genitori avevano scelto per lui. Sebbene nella società odierna il matrimonio sia ormai una scelta libera e consenziente tra due innamorati, alcuni antichi retaggi culturali e religiosi sembrano ancora permeare la coscienza sociale collettiva. Per un gran numero di persone il matrimonio è preludio imprescindibile per la creazione di una "vera famiglia", per altre la più efficace dimostrazione della propria avvenuta maturità identitaria: individuale, sociale, sessuale.

Convenzioni e rituali sembrano aver sostituito, o quantomeno offuscato ed omologato, l'elemento fondante di qualsiasi unione solida e duratura: l'amore.

Sentimento per eccellenza basato su condivisione e rispetto che dovrebbe superare qualsiasi differenza di ceto, razza, religione o genere sessuale.

Nel nostro Paese le nozze miste (ossia quelle tra persone di diversa etnia) sono entrate già da tempo nelle consuetudini sociali e negli ultimi anni sono addirittura in aumento; di contro, molte riserve si hanno ancora riguardo le unioni tra individui dello stesso sesso. Vietate dalla chiesa cattolica e approvate soltanto nell'anno corrente dalla Costituzione Italiana, esse creano ancora un disorientante contrasto nell'immaginario collettivo contemporaneo. Per quanto infatti l'amore sia universalmente riconosciuto come il più forte dei sentimenti e uno tra i primi diritti dell'uomo, non riesce a supera-



*La sposa*, 2016, olio su tela, cm 100x120 - Sara Chiaranzelli

re il più antico tra i cliché culturali: il binomio uomo-donna.

*La sposa* si pone proprio come manifesto di una realtà che per quanto crei ancora curiosità e in alcuni casi addirittura stupore, fa pienamente parte della società odierna: l'amore omosessuale.

Due donne raffigurate di spalle occupano lo spazio della tela. Il loro legame sentimentale è evidenziato dal gesto delicato e intimo del tenersi per mano; segnale che, oltre a suggerirci la loro unione, diventa simbolo di un erto e lungo cammino verso la libertà di essere se stesse. Le loro schiene infatti evidenziano il procedere inarrestabile quanto solitario verso un futuro libero da pregiudizi. La direzione, non a caso, è opposta a quella dello spettatore: la società in cui viviamo, infatti, è ancora troppo vincolata agli stereotipi della vita coniugale tradizionale per accogliere in maniera serena altre forme di amore per quanto ugualmente vere ed intense.

Lo sguardo che la sposa di sinistra rivolge all'osservatore è una tagliente accusa in tal senso poiché malinconico e sprezzante al tempo stesso. Negli occhi la stanchezza di chi non può permettersi di sorridere accanto al coniuge bensì è chiamato a inutili spiegazioni; ma anche la fierezza di chi è deciso a rivendicare la normalità del proprio sentimento.

Le due donne vestono entrambi abiti eleganti e possiedono i connotati tipici di chi convola a nozze: un prezioso velo ricamato con minuscoli gigli (simbolo di castità e purezza) decora il capo della sposa di sinistra, mentre una classica fede nuziale orna la mano della sposa sulla destra. Dal punto di vista formale c'è tutto ma rimane il dubbio dell'accettazione sociale, un tarlo che, a volte, diventa talmente invadente da portare all'exasperazione, alla sfida.

Se si deve subire il marchio della diversità, ritengono alcuni, tanto vale ostentarlo anziché nascondere. È per tale motivo che le vesti passano gradualmente dal bianco delicato dei corpetti a sgargianti piume di pavone per le gonne. Non semplici motivi ornamentali ma chiari segnali di chi non vuole farsi piegare dal pregiudizio sociale, bensì mostrare con fierezza la propria natura.

Stesse decorazioni stilizzate caratterizzano anche lo sfondo della tela in cui campeggiano le tonalità dell'arancio; non caso un colore caldo e intenso che evoca passione, forza, vitalità. Sentimenti non soltanto inerenti alla sfera affettiva ma anche alla lotta

per la rivendicazione dei propri diritti.

In una società basata sull'apparire – sembra dirci l'autrice – l'uscita dagli "standard" non diventa spunto di conoscenza e reciproco confronto bensì lotta alla supremazia tra elementi apparentemente opposti. L'ostentazione domina sia il pensiero collettivo (piume di pavone stilizzate sullo sfondo) che i singoli individui (piume di pavone sugli abiti nuziali) e la comunicazione ristagna dietro il più grande dei luoghi comuni: l'omologazione.

In natura non esiste un individuo identico all'altro, ognuno ha la propria peculiare personalità che impiega ogni giorno per lo sviluppo di una società libera e imparziale. Essere tutti uguali, semplicemente, significa accettare di essere tutti diversi.

## MARE NOSTRUM

*analisi critica di Francesca Massaro*

*La tragedia dei migranti è seconda solo a quella dell'Olocausto, ma quello che è successo nei campi di concentramento l'abbiamo scoperto solo dopo, mentre quello che succede ora è sotto gli occhi di tutti.*

*(Gianfranco Rosi, regista del film "Fuocoammare", 2016)*

Con il termine "mare nostrum" gli antichi Romani usavano denominare il Mar Mediterraneo, un bacino osannato sia dalla letteratura che dalla storia come crocevia di fiorenti scambi tra ben tre continenti: Europa, Asia e Africa.

Primario punto di scambio culturale ed economico tra Egitto e Grecia, prestigioso teatro del mercantilismo delle Repubbliche marinare italiane, indispensabile traiettoria per la colonizzazione inglese ottocentesca, esso è da sempre ritenuto il protagonista indiscusso dello sviluppo storico della civiltà occidentale e orientale.

Diverso purtroppo è il ruolo che attualmente tali famosissime acque hanno assunto; il "mare nostro" è diventato un "mare mostro", ineluttabile tomba di vite spezzate, di barche affondate, di sogni infranti. E' proprio qui, infatti, che milioni di migranti provenienti da zone di estrema povertà e guerra (quali Libia, Siria, Algeria, Marocco, Somalia, Iraq) trovano la morte, nel difficile tentativo di raggiungere le coste europee e assicurarsi, in tal modo, una vita dignitosa.

Uomini, donne e bambini salgono quotidianamente su imbarcazioni di fortuna e in condizioni precarie: ammassati gli uni sugli altri e alcuni nascosti persino in casse di legno pur di accaparrarsi un posto nel viaggio della speranza.

L'operazione "Mare Nostrum" avviata dalla Marina Militare Italiana nell'ottobre 2013 dopo la tragedia dello sbarco di Lampedusa (dove morirono ben 366 persone su un totale stimato di circa 530) si pone l'obiettivo del controllo e della salvaguardia dei migranti che tentano di attraversare il canale di Sicilia in cerca di salvezza. A tutt'oggi però la situazione resta drammatica: il flusso migratorio è addirittura in aumento da territori in cui gli interessi economici sembrano valere più di qualunque guerra.

E la vita quanto può valere? Questo l'interrogativo che la tela *Mare Nostrum* sembra



*Mare Nostrum*, 2016, olio su tela, cm 140x70 - Sara Chiaranzelli

porre.

Superando gli interrogativi economici e politici sul fenomeno dell'immigrazione, riporta il focus su un fattore troppo spesso lasciato ai margini: le persone.

Come una struggente istantanea il quadro cattura il momento che sancisce la fine del viaggio, l'attimo che segna la fine della vita. Per i migranti il viaggio coincide con l'esistenza. Le sponde europee rappresentano per loro un richiamo potentissimo; come il melodioso canto di una sirena, esse inducono intere famiglie a credere nel sogno della rinascita per poi invece infrangere l'illusione tra i flutti di un mare impietoso e di imbarcazioni fatiscenti.

I corpi esanimi di chi ha perso la vita in mare sono rappresentati come fossero sirene, sprofondati in un sonno eterno; ogni individuo è caratterizzato da una lunga coda di colore nero, tonalità evocante il lutto, il vuoto di esistenze prematuramente spezzate.

Nessuno di loro è raffigurato per intero, ad eccezione del personaggio centrale, le cui pinne gialle sembrano uno spicchio di luna che poggia su un fondo rosso, chiaro riferimento nazionalistico.

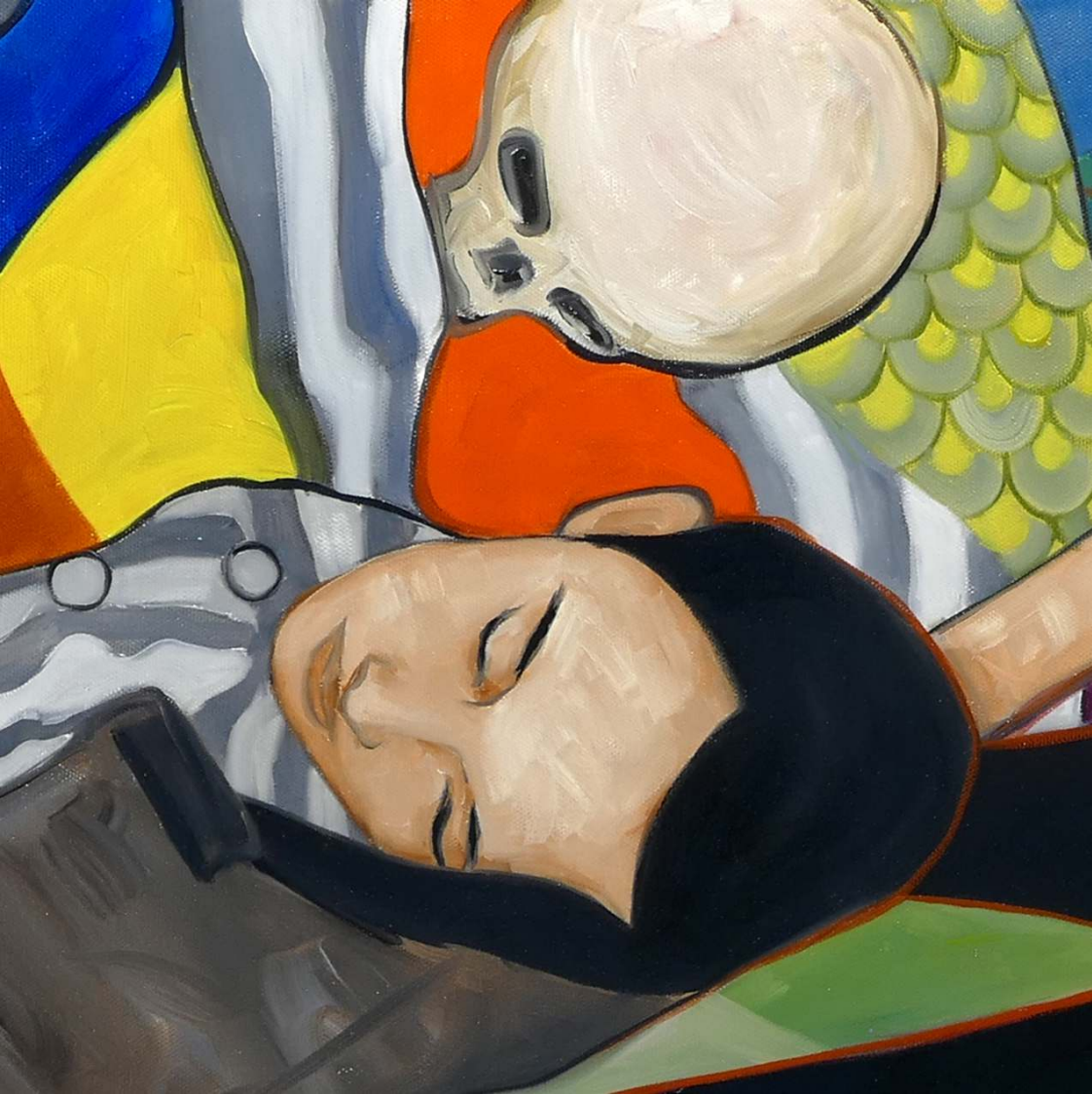
Squame di pesce e colori accesi ruotano intorno agli elementi figurativi inermi, creando un suggestivo contrasto tra forze vitali e forze distruttive. Brandelli di speranza e di vita che ricordano la lotta alla sopravvivenza appena combattuta.

Un ammasso indistinto di parti anatomiche (piedi, braccia, busti, code) da l'idea dell'immensità della sconfitta subita e, al tempo stesso, non consente a chi guarda di capire quali e quante siano le vittime. Non ha importanza. La vita e la morte ci rendono tutti uguali e ogni esistenza ha un valore inestimabile.

Unico particolare che emerge chiaramente in ogni individuo rappresentato è un brandello di stoffa a righe grigie, stesso materiale usato per le divise dei deportati nei campi di concentramento (non a caso la composizione della tela prende ispirazione da una foto storica che mostra, con drammatica verità, i corpi di alcune vittime dei lager nazisti).

Siamo in presenza infatti di un secondo Olocausto, dove persone innocenti diventano semplici numeri da arginare e non persone da aiutare con progetti cautelativi. Sia pure in forme diverse, la storia si ripete con la stessa violenza, con la stessa drammaticità, con la medesima, spietata cecità. Ed è questo il dramma dell'umanità, sembra affermare l'autrice. Il passato non ha lasciato nella coscienza individuale nessun reale insegnamento, conferendo all'agire degli uomini un pericoloso andamento circolare dove non c'è crescita, non esiste comunicazione ma si ritorna inevitabilmente al punto di partenza.

Non è il Mediterraneo ad inghiottire vite umane; l'uomo annega nel mare dell'indifferenza dei propri simili.



## APOCALISSE

*analisi critica di Francesca Massaro*

*Rinchiudere la propria sofferenza,  
significa rischiare che ti divori dall'interno.  
(Frida Kahlo, pittrice messicana, 1907-1954)*

Ognuno di noi racchiude in sé un universo di emozioni che esprime a seconda delle persone e degli ambienti con cui entra in contatto.

Tendenzialmente la reazione agli stimoli circostanti è data dalla commistione tra richieste e aspettative: se tra le due variabili esiste un equilibrio ciò produrrà di certo un feedback positivo, in caso contrario sentimenti negativi altereranno, in maniera più o meno elevata, il benessere psicofisico individuale.

Ben radicati retaggi culturali e consuetudini sociali ci insegnano fin dalla nascita a reprimere e controllare gli impulsi aggressivi come pianto, grida o azioni distruttive etichettandole come capricci o “maleducazione”. Tali insegnamenti nel corso degli anni formano determinati codici comportamentali che vengono generalmente inclusi sotto la definizione di “autocontrollo”.

Lo psichiatra scozzese Ronald Laing nella sua rivoluzionaria opera *The divided Self* (1955) affermava che non soltanto le persone affette da psicosi, bensì tutti, possiedono molteplici personalità; accanto a un Io autentico, che corrisponde ai nostri reali bisogni, cresce un falso Io che invece riflette ciò che gli altri vogliono e si aspettano da noi. Questo falso Io, accomodante e remissivo, costringe l'individuo a “vivere come rispetta agli altri”.

Il bisogno di accettazione sociale da un lato e la diffidenza verso il prossimo dall'altro, ci spingono molto spesso ad annientare la nostra identità e, nel caso di persone particolarmente fragili, a subire addirittura danni fisici e psicologici come evidenziano gli episodi estremi di violenza sulle donne o di bullismo adolescenziale.

Nella società contemporanea l'apparire sbiadisce sempre più i confini dell'essere alimentando e, tacitamente convalidando, il dislivello tra soggetti deboli e soggetti forti. Per ogni desiderio inespresso, per ogni dolore taciuto, la psiche umana altera il suo



*Apocalisse*, 2016, olio su tela e finta foglia oro, cm 70x100 - Sara Chiaranzelli

equilibrio e tale passività contribuisce comunque al compimento di una violenza, non verso il prossimo ma verso se stessi.

La mancanza di comunicazione è la più grande lacuna del nostro tempo, l'essere umano teme sempre più il confronto tra i propri simili e incanala in maniera esponenziale il suo *modus operandi* in un percorso precostituito di atteggiamenti stereotipati e convenzioni. Qualora si incrocino due percorsi esistenziali differenti, nella maggior parte dei casi, non si arriva al reciproco scambio, alla collaborazione bensì alla chiusura, allo scontro, sino a raggiungere l'apice della prevaricazione.

L'opera *Apocalisse* sceglie di mostrare la drammaticità di una simile situazione in maniera potentemente simbolica, reinterpreta una delle più significative iconografie della cultura cattolica occidentale, ossia l'Immacolata Concezione. In base a ciò che troviamo scritto nel dodicesimo capitolo dell'*Apocalisse* di Giovanni<sup>1</sup>, la Vergine è stata sempre rappresentata, nel corso dei secoli, con una corona a dodici punte (come il numero degli Apostoli) nell'atto di schiacciare una falce di luna ed un serpente attorcigliato ad essa, rispettivamente simboli della morte e del Peccato Originale.

Molto diversa invece la Vergine che appare dinanzi allo spettatore: avvolta da un mantello rosso riccamente decorato, è seduta immobile con un serpente accovacciato in grembo. Quattro mani appartenenti a figure fuori campo le impediscono di schiacciare la bestia e il suo sguardo intenso e penetrante sembra malinconico e ammonente al tempo stesso.

Riguardo l'uso del colore l'artista si avvale del rosso per connotare le vesti di Maria. Una scelta stilistica che riprende l'iconografia ortodossa antecedente al XIII secolo dove tale tonalità indicava sia la natura divina (Dio ha la stessa forza generatrice del fuoco, che consente la vita), sia la natura terrena della Madonna (rossa è anche la terra e il sangue dei mortali). I panneggi sono pesanti e vivacemente decorati, a rappresentare il fardello di un'umanità tanto variegata quanto fragile e fallibile.

Il serpente ha le sembianze di una vipera velenosa comodamente acciambellata sulle ginocchia della Beata Vergine, come se li avesse trovato un posto favorevole al suo nutrimento. Il colore principale che la caratterizza è il nero (intervallato da striature blu), simbolo del male e dell'oscurità.

<sup>1</sup> dall'*Apocalisse* di Giovanni Evangelista «La donna e il serpente» (12, 1): «Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle».

Il fondo luminosissimo, trattato con foglia d'oro, è un richiamo alla luce, alla salvezza che il Messia, Il Verbo di Dio, riserva al cammino dei cristiani.

*Apocalisse* pertanto si pone come un temibile presagio e un perturbante ammonimento: se a guidarci sarà ancora la dicotomia passività/prevaricazione (mani che bloccano le braccia della Vergine), il Male si insinuerà in ciascun individuo (la vipera) e perderemo il principale tratto distintivo del genere umano: il dialogo (il Verbo). L'esasperazione del cieco individualismo e dell'incomunicabilità tra gli uomini porterà gradualmente all'implosione della società contemporanea, in una parola alla Apocalisse.

CENNI BIOGRAFICI Francesca Massaro

La storica dell'arte Francesca Massaro nasce a L'Aquila il 31 Agosto 1985.

Studia presso la facoltà di Lettere e Filosofia della città, laureandosi, nel 2008 in Beni Culturali e Ambientali.

Decisa a proseguire i suoi studi storico-artistici, nel 2011 consegue, con il massimo dei voti, la Laurea Magistrale in Storia dell'Arte.

Successivamente, volendo accrescere le sue competenze in ambito di esposizioni e allestimenti, nel 2014 consegue presso L'Università "Tor Vergata" a Roma, il Master in Comunicazione estetica e museale.

Attualmente collabora con artisti locali e scrive articoli per riviste e siti web del settore.

CENNI BIOGRAFICI Sara Chiaranzelli

La pittrice Sara Chiaranzelli nasce a Roma il 12 maggio del 1979, ma da sempre vive e lavora a L'Aquila.

Si diploma in Pittura nel 2005 presso L'Accademia di Belle Arti dell'Aquila con valutazione finale di 110 e lode e bacio accademico, e consegue nel 2007 il successivo Diploma Accademico di Secondo Livello in Arti Visive e Discipline dello Spettacolo Specialistico in Pittura anche con valutazione finale di 110 e lode.

Dal 2010 ha aperto al pubblico dei laboratori artistici sull'approfondimento del disegno, della pittura ad olio e della tecnica dell'acquerello, mentre dal 2002 espone in mostre di pittura personali e collettive.



*Sara e Francesca  
Palazzo Fibbioni, L'Aquila  
inaugurazione mostra  
27 novembre 2016*





















# TESTO INEDITO

**NEUROMANTE** opera di Sara Chiaranzelli  
*analisi critica di Francesca Massaro*

Nella società contemporanea l'utilizzo di internet sembra essere diventato elemento indispensabile per il consueto svolgimento della vita quotidiana, principale strumento di comunicazione e di interazione sociale tra individui anche culturalmente e fisicamente distanti tra loro. L'evoluzione del famoso ARPANET (rete di computer realizzata nel 1969 dall'agenzia del Dipartimento della Difesa degli Stati Uniti al fine di sviluppare nuove tecnologie militari) ha portato al compimento di un vero e proprio microcosmo dove si oltrepassano barriere fisiche, culturali ed emozionali; lo stesso acronimo che utilizziamo nel digitare un sito internet "www", ovvero World Wide Web, indica non a caso una "rete di ampiezza mondiale".

Pochi semplici click consentono non solo l'adempimento di necessità pratiche, come mandare un'email o rispondere ad un annuncio di lavoro, ma anche l'ingresso in una piazza virtuale dove identità reali si mescolano ad identità fittizie. Nel cosiddetto cyber spazio non esiste dimensione temporale o fisica pertanto il fascino di poter essere "chiunque, ovunque" diventa un sottile gioco seduttivo, che portato alle estreme conseguenze, può avviare un allarmante processo di spersonalizzazione. Essere utente di un social network può dare l'illusione di avere grandi capacità relazionali, di far parte di un gruppo esteso di amici, ma il dato reale conferma l'isolamento dalle relazioni affettive; la trasmissione di messaggi non è più tipicamente umana, basata sul binomio uomo-uomo bensì ibrida, basata sull'interconnessione uomo-macchina.

Un recente studio statunitense, The World Unplugged, condotto su un campione di studenti universitari provenienti da dieci paesi diversi, ha messo in luce l'inquietante fenomeno del "vuoto digitale": l'allontanamento da internet per ventiquattro ore ha provocato nella gran parte dei ragazzi stati di ansia, insonnia e malesseri fisici del tutto analoghi a quelli causati dall'astinenza da alcool e da sostanze stupefacenti.

L'opera Neuromante dell'artista aquilana Sara Chiaranzelli, esposta dal 16 Settembre al 21 Ottobre al 44^ Premio Sulmona 2017- 'Gaetano Pallozzi' Rassegna internazionale di Arte Contemporanea – Edizione speciale per il Bimillenario Ovidiano, si pone come manifesto di

Neuromante  
olio su tela  
100x110 cm  
Sara Chiaranzelli  
2017



denuncia di questa, ormai diffusissima, dipendenza psicologica.

Il titolo è già di per sé emblematico: vuole essere infatti un omaggio all'omonimo romanzo di William Gibson, scritto nel 1984, pietra miliare del genere fantascifico del Cyberpunk. Lo scrittore, rivoluzionario rispetto ai tempi, immagina un mondo parallelo, il Cyber-spazio, in cui gli individui hanno componenti umane e componenti artificiali che agiscono in stretta interdipendenza tra loro e che influiscono in maniera determinante sull'esistenza del singolo. Anche il neologismo “neuromante” racchiude l'intera filosofia di Gibson. E' infatti una crasi tra i vocaboli “neurone” e “negromante” (stregone che con incantesimi e arti divinatorie invoca gli spiriti e predice il futuro).

Il mondo digitale pertanto può diventare una sorta di subdola malia che porta l'essere umano a rimanere intrappolato nei complessi meccanismi comunicativi del web, riversando in essi il fulcro della propria identità.

Nella tela, non a caso, vediamo un gruppo di donne apparentemente dormienti, accasciate su se stesse, senza linfa vitale; soltanto una tra esse ha gli occhi aperti e lo sguardo dritto verso lo spettatore. Dalla sua testa si diramano particolari tubi colorati, come se la sua mente fosse collegata via cavo ad altri sistemi con cui scambiare informazioni. Particolari connessioni che sembrano avere l'esclusivo potere di animare la ragazza, di stabilire il ritmo del tempo e quindi della sua stessa esistenza.

L'artista nel realizzare tali particolari ha voluto ispirarsi alla chioma di Medusa, una sua opera precedente che traspone in chiave moderna la figura della mitologica Gorgone.

Anche tale parallelismo pone inquietanti spunti di riflessione: nella mitologia classica, Medusa, dai capelli di serpente, pietrifica chiunque incroci il suo sguardo, riducendolo ad uno stato di totale immobilità e sudditanza. Allo stesso modo, sembra dirci l'autrice, la forza manipolatoria della tecnologia assoggetta la persona a schemi comportamentali, ad ideologie di massa, che la costringono gradualmente ad una spersonalizzante omologazione. In tal senso lo sguardo della donna è sì vigile, ma comunque vacuo, perso nel vuoto, come se quei tentacoli gestissero le sue idee al pari dei fili di un burattinaio.

Addirittura chi non è connesso a questa rete comune è in uno stato dormiente come evidenziano le altre donne della tela; i loro occhi sono chiusi, sono letteralmente scollegate dalla realtà.

Paradossalmente lo sguardo non è più attributo del loro essere ma del loro apparire; occhi di

varia forma infatti decorano i loro abiti a simboleggiare un interesse puramente fittizio per la realtà; un'ostentazione di colori e simboli volto a coprire il vuoto interiore che le caratterizza. La veste blu della donna di destra, in particolare, presenta occhi di pavone, simbolo per antonomasia di vanità e ostentazione. Il mondo virtuale, infatti, permette di costruire l'immagine perfetta di se stessi, di ottenere un utopico quanto sterile consenso universale, nascondendo le proprie paure e i propri difetti dietro il rassicurante monitor di un computer. L'opera Neuromante traduce in una cruda istantanea a colori il drammatico sopravvento della tecnologia nell'odierna società di massa; all'abbattimento dei limiti geografici e temporali è corrisposto l'innalzamento di muri interpersonali, al dinamismo della comunicazione cibernetica si contrappone il ristagno di quell'universo di emozioni che è l'Umanità.

*Francesca Massaro*