

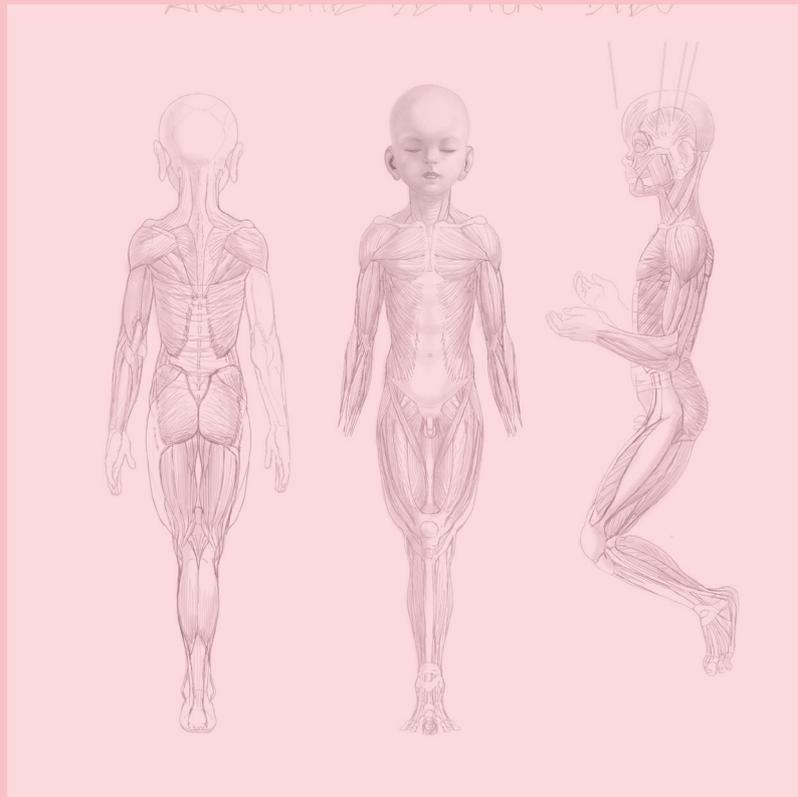
Silvio Cadelo

# IL BAMBINO E LA MOSCA

*dettagli*



## APPUNTI PER UN PRE-MEMORIA



## **PERCORSO INTERIORE**

Con questo pre-memoria, mi é data l'opportunità di rallentare il tempo della produzione e di sollevare la testa per riflettere su di essa.

Se questi due atti sono indispensabili per guardare in avanti, ci si rende subito conto che ciò che proiettiamo verso il futuro é fatto in gran parte di ciò che é stato nel passato e che l'uno e l'altro hanno una progressione comune nella coscienza.

Non esiste una reale rottura nel processo di una vita artistica, cio che chiamiamo rotture sono delle scosse necessarie a ristabilire la continuità della sua integrità interiore.

Il corpo che é la macchina che ci tiene in rapporto con il mondo in movimento, marca la nostra unicità.

La sfera degli affetti, la posizione nello spazio e nel tempo, la contingenza sociale e politica nella quale gli é dato d'agire, rendono la sua esistenza unica e non riproducibile.

È di questa singolarità, inevitabilmente singolare, che ho voluto ritrovare le tracce nella mia esperienza artistica.

In questo percorso, ho cercato di evocare i segni costanti che ritornano come il volo di una mosca, testarda, arbitraria e determinata, per tentare di riconoscerle e accettarle .

Per le fare intimamente e definitivamente mie, le rendere intelligibili e aprire così le premesse di un nuovo diagramma nel quale si potranno iscrivere le tracce di un nuovo progetto artistico.



Maternité faisant partie du portfolio « STRAPPI » édition AEDENA 1983-84  
Imprimé sur toile et rehaussé à l'acrylique diam. cm 30

## ALLA RICERCA DI CIO CHE HO TROVATO

Modena. In questo giorno del 1963 all'uscita dall'Istituto d'Arte A. Venturi acquisto la monografia di Carlo Crivelli nella collezione "I Maestri Del Colore". La sfoglio incuriosito dalla singolarità di questo pittore veneziano del XVsecolo.

Ha frequentato la bottega dello " Schiavone" a Padova, con Mantegna, Cosmé Tura, Gentile e Giovanni Bellini e altri, tutti sostenitori della novità toscana: il Rinascimento. La luminosità cristallina di Mantegna e la torsione del rilievo con cui Donatello lavora sulla forma influenzano e arricchiscono l'opera di Crivelli da cui nasce una visione figurativa molto personale.

In Crivelli, la forma classica ei nuovi principi di prospettiva propri del linguaggio del Rinascimento convivono con l'astrazione della linea, la sua eleganza irreal, l'assoluto senza tempo dei fondi d'oro e la morbidezza di un'emozione allo stesso tempo umano e mistico dell'esperienza bizantina.

Sfoglio velocemente le pagine. Mi Colpiscono subito le mani, gli occhi, i visi, i cetrioli. Niente è fuori posto, o meglio, tutto è in un ordine diverso. Il San Giorgio del Polittico di Ascoli Piceno é qui un gentiluomo elegante che porta in alto a sinistra del suo corsetto nero un ricamo d'oro (come un logo di oggi) che rappresenta la sintesi dei suoi gesti: un piccolo drago sormontato da una croce. Marie Magdalena è una signora vestita in modo prezioso; i suoi capelli sono onde finemente pettinate a cui rispondono l'eleganza ricercata delle sue mani dalle dita particolarmente animate.

I gesti che li hanno resi "famosi" appartengono al passato, ne portano il ricordo delle loro gesta e godono della gloria che hanno acquisito.

Nelle "Deposizioni" le ferite sul corpo di Cristo sono bocche aperte come quelle degli angeli e delle Madonne che intorno a lui gridano di dolore.

In tutti questi dipinti non si tratta mai di rappresentazione della realtà, di mimesi, ma di visioni interiorizzate del soggetto e aggiornati al gusto urbano per le immagini di quel momento.

Di fronte alla doppia pagina che riproduce la "**Madonna con bambino**" del **Metropolitan Museum di New York**, rimango ipnotizzato.



OPVS·KAROLI·CRIVELLI·VENETI

## LA MADONNA LENTI

La guardo ancora oggi: il suo fascino agisce ancora ...

Le due parti della ghirlanda che recano, tra l'altro, la metonimia visiva di Crivelli, i cetrioli, scendono verso il centro e incominciano il volto della vergine leggermente girato e inclinato alla sua destra.

I suoi occhi con le palpebre abbassate ci incitano a seguire una linea discendente che passa per la spalla poi il braccio e porta alla percezione di una mosca sulla balaustra.

Il corpo della mosca stessa è posto nella continuazione di questa linea e sembra rispondere-confrontarsi allo sguardo della madre, noto di sfuggita che la sua ombra è ambigua; è proiettato sulla balaustra o sulla superficie della pittura? Dalla mosca parte la linea orizzontale fino alla fessura sul piano della balaustra a formare la base stessa del triangolo che inquadra i due personaggi. La mosca e la fessura sono simmetriche e portano tutto il peso simbolico della fatalità del destino che vi è iscritto.

Da lì sale e chiude il triangolo culminante con gli occhi della Madonna.

Dietro di lei, un tessuto rosa broccato la stacca dal paesaggio di fondo e mette in risalto il suo mantello ricamato in oro. Le sue mani segnano una seconda linea orizzontale sopra la ringhiera che attraversa la figura del bambino, raddoppiando con questo gesto la sua maestà.

Anche l'infante è iscritto in un triangolo che, per la sua rotazione laterale, diventa una piramide.

La sua iconologia si pone tra "la vergine e il bambino in maestà" e "la vergine della tenerezza" L'immagine è luminosa, solare, eppure un sintomo la turba.

La scena è costruita in un'inquadratura serrata. Il volto della vergine è molto vicino ed è attraverso di esso che gli affetti mi raggiungono.

Il mio sguardo viene subito catturato dal suo, poi scruta il disegno del naso e si posa sulla piccola bocca chiusa.

A l'ovale del volto della "Madonna" fanno eco la rotondità dei frutti della ghirlanda dietro la sua testa. L'aureola, che mi fa pensare a una torta ricoperta di frutta secca, è iscritta nel suo cerchio e conferisce al suo volto, lo stesso valore cromatico di quello dei frutti con la loro stessa sensualità.

La pelle del suo viso è così assimilata a quella di una mela; le nostre dita possono ricordare il suo contatto.

Frutto tra i frutti, Crivelli ci invita ad accarezzarlo. Il rilievo che dà alla presenza delle mani tese, eleganti ed espressive come creature autonome, è un richiamo alla memoria del tatto, che è un senso molto sorvegliato dal cattolicesimo. Il cristianesimo ha iscritto la figura della "Madonna" nella teologia dell'Incarnazione. È attraverso di essa che Cristo si rende visibile ed è dietro alla sua figura che dio si cela per rimanere puro desiderio. La "Madonna", ci dice M.J. Mondzain, è il desiderio di credere.

Come non "credere" a una madre, alla sua presenza carnale, carne della carne di qualunque osservatore davanti la sua immagine.

La fede, quindi, è fondata sul corpo, e la suacarne.

Sebbene sacrificale, nell'immagine religiosa si cela un panteismo sensuale.

## Il bambino e la mosca

70° in basso, in massa, sulla balaustra che nasconde la parte bassa della figura della madre, c'è il bambino seduto su un cuscino.

Ovviamente è il futuro salvatore.

Un leggero movimento verso le loro destre segna un turbamento nelle due figure. Seguendo il loro sguardo nel capanno la ragione: una mosca si avvicina e minaccia l'amicizia.

Il presagio di morte rigira il bambino che tiene stretto fra le mani il cardellino.

Anche per noi così la mosca simboleggia la morte, ma con essa occorre la finitudine di un tempo conato. Questa consapevolezza ci spinge a godere dei frutti della vita, a coccare la carne pelata, a risvegliare i propri ed i loro sensi, a contentarsi della natura che sta dietro il tessuto rosa innocente, ad amare la luce dorata del presaggio.

Il bambino tiene il cardellino sul petto, segno della risurrezione dopo la morte e della perpetuità del suo messaggio.

Per noi pagani e ate è la certezza che il frandellino prenderà il volo e visiterà il presaggio del cielo, cambierà il punto di vista, canterà e sarà libero.

Ma per me, adolescente, il bambino teneva il cardellino troppo stretto. Lo guardo di nuovo, le sue mani esercitano una pressione verso l'interno del petto, segno che il cardello deve sorgere dal feticcio del corpo e con essa quella sua idea di consistenza del desiderio, di cui quell'uccello è l'immagine.

Altrimenti, come seguirlo e vedere attraverso i suoi occhi i luoghi e le cose su cui volerà? Come disegnare ciò che è invisibile ai nostri occhi che ci impediscono di vedere? Come nutrire i desideri, essendo presenti nel mondo e rendendolo intelligibile?

Come essere consapevole di essere un punto di vista singolare, condizionato dalla contingenza su, ma in queste realtà, singolare per sempre?

## La madre e il figlio

Nella continuità dell'iconografia antica della "dea-madre", del dogma del parto salvifico e del principio femminile mediatore, la Madonna mostra il bambino al mondo e il mondo al bambino nella sua natura umana e Divina.

Questa ambivalenza irradia il tutto; i frutti della ghirlanda, la campagna, i personaggi e la natura fuori campo che possiamo intuire oltre i limiti del dipinto.

La madre è luminosa, una divinità che porta in sé l'assoluto del mondo e il mistero che racchiudeva e formava il bambino. Lei, senza la quale nulla sarebbe potuto accadere, nella sua piena condizione umana, ha generato un'immagine di dio. Il suo ventre simbolicamente "vergine" è il ricettacolo della "verità" cristiana su cui si basa l'intera economia dell'imgo.

Come la "Madonna" ha donato al mondo, la carne del figlio di Dio a l'immagine del Padre, il pittore mostrerà al mondo, l'immagine diafana di questo dio generato a immagine dell'uomo.

## Il bambino

**Jean-Marie Delassus**, l'inventore della "**Maternologia**", ci ricorda che il bambino viene dall'assoluto, dall'originario grembo materno e ne porterà per sempre l'impronta.

Durante il periodo dell'infanzia, l'assoluto é ancora presente in lui, in tutta la sua pienezza.

Il vento percorre i corridoi alberati, fa scorrere le nuvole, accarezza la pelle e i frutti con la stessa dolcezza.

Le mani della madre, che lo mantengono stabile sul suo ventre, lo assicurano sulla certezza che il mondo è una luminosa espansione del ventre materno e del suo liquido natale dove tutto è nella continuità del suo proprio corpo.

Ma ora il tempo s'impone, la mosca si posa sul frutto e sulla pelle, il dettaglio inopportuno si invita. Il bambino gira lo sguardo e sceglie il cardellino. La sua autonomia, il suo spirito di opposizione, la sua volontà si manifesta in un movimento - la ricerca di un nuovo equilibrio che annuncia la perdita dell'assoluto.

Questo sentimento di pienezza, di adesione fusionale con la natura delle cose e al loro mistero, Crivelli lo rende visibile sul volto della Madonna - madre - dea.

Nel turbamento che prova alla vista della mosca si legge, al di là dell'annuncio del tragico destino evangelico riservato al bambino, il rimpianto materno di vederlo allontanarsi dall'originario assoluto, che li unirà solo per un tempo.

## La mosca o la morte viene dal di fuori

La mosca è l'insetto-sintomo della pittura, è il suo dettaglio, la sua immagine-movimento.

**Daniel Arasse** ha dimostrato come il motivo della mosca in pittura ha acquisito nel tempo una propria storia durante la quale il suo significato ha subito notevoli variazioni.

L'aneddoto riportato dal **Vasari** secondo cui **Giotto** avrebbe ingannato il suo maestro dipingendo una mosca sulla sua pittura, sarà interpretato come virtuosismo mimetico dei nuovi mezzi di rappresentazione artistica, quindi come idea della pittura quale artificio. La mosca acquisirà quindi un complesso statuto polisemico nei dipinti di soggetto religioso come nel caso del "**memento mori**" e dell'"**imago pietatis**" dove evocherà le ferite di Cristo. Simboleggerà come un insetto, il gradino più modesto nella gerarchia dei valori della bellezza, per assumere gradualmente un peso iconografico specifico attraverso il suo potere di richiamare lo sguardo e l'attenzione. Fino a diventare, secondo Daniel Arasse, la metafora stessa dell'occhio del critico d'arte, costretto a indagare da vicino sulla superficie del dipinto per leggerne i dettagli.

Qui la mosca è allo stesso tempo il punto di convergenza degli sguardi dei personaggi all'interno del dipinto stesso, l'origine del suo turbamento e il generatore del suo movimento.

Crivelli gli conferisce, per la prima volta, lo status di personaggio introducendolo nella "historia". Le dimensioni della mosca sono più proporzionali alle dimensioni del dipinto che a quello dei personaggi. L'ospite inopportuno viene quindi dall'esterno del quadro e vi entra perché nulla è incorruttibile. Porta con sé la preoccupazione della passione triste assoluta: la paura della morte, la stessa alla quale la cristianità si oppone con la promessa del paradiso. Con lo strofinamento delle zampe anteriori, semina dubbi. Benché scacciata ripetutamente essa ritorna con il suo volo ostinato, arbitrario, determinato, ossessivo. Per la mosca, tutte le cose del mondo non sono che superfici su cui posarsi, i volti come i frutti, gli esseri viventi come i morti; per essa non esiste né il dritto né il rovescio, nessun dogma o bestemmia.

Diventa il perno del quadro, è attraverso essa si innesca il movimento della vergine e del bambino e con esso il tempo e le sue correlazioni come la memoria e la consapevolezza della finitudine della vita. Si apre così la breccia dell'alterità del reale. Alla certezza rassicurante dei dogmi teologici, come quello della risurrezione simboleggiato dal cardellino, o quello della verginità della madre su cui si basa il dogma stesso dell'Incarnazione, prende posto la molteplicità delle sfaccettature del dubbio.

La mosca è il sintomo del potenziale collasso del dipinto e dei suoi dogmi. È lei la tensione stessa che vi crea, una tensione persistente e operativa, che fa del quadro un'immagine. La mosca non può essere scacciata perché è lei che fa entrare questa immagine nella dimensione del sublime.



“ MECHANTE 1 ” Caisson lumineux cm 60 X 130

## La cultura dell'immagine

Lo storico dell'arte **Thomas Golsenne** propone l'opera di **Carlo Crivelli** come esempio della persistenza della preziosità gotica e bizantina nel Rinascimento. Riportando Carlo Crivelli alla cultura dell'immagine, oppone con **George Didi-Huberman**, **Marie-José Mondzain** e molti altri storici dell'arte, una griglia di lettura alternativa e fertile opposta a quella ereditata dalle **"Vite"** del Vasari e dall'**"Iconologia"** di Panofski. Secondo essi il dipinto è una rappresentazione fedele di un momento che deve poter essere identificato e riconosciuto senza ambiguità; Guardare una pittura è leggerla individuando il riferimento dei suoi vari elementi ricomponendone il messaggio criptato nell'apparenza visiva. Lo storico dell'arte dovrà ricorrere a l'erudizione necessaria per raccogliere la quantità necessaria di informazioni e diventare così un antiquario della memoria.

Questo approccio, sebbene necessario per penetrare lo spazio significativo del dipinto, non qualifica lo stile dei dipinti o gli effetti complessi che producono su chi li guarda. **George Didi-Hubermann** colloca la pittura nella grande famiglia dell'immagine autonoma e la mette in risonanza con la psiche, il simbolismo e l'immaginario degli individui.

Questa autonomia d'esistenza dell'immagine la libera dai soli rigidi schemi storici delle sue origini per farle agire in uno scambio trasversale e interdisciplinare. **L'immagine penetra i nostri corpi e nel suo rapporto intimo, onirico, l'invisibile partecipa alla costruzione della nostra singolarità.** Se per l'**Alberti**, nel **De Pictura** (1436,) il dipinto è una finestra aperta sulla 'historia', per noi contemporanei l'immagine è una **PORTA** da aprire ...

Tutti questi studiosi concordano nel riconoscere l'origine bizantina dell'arte occidentale nella teologia dell'incarnazione cristiana e nel pensiero 'economico' che l'accompagna. Questa strategia della visibilità regola il rapporto tra il visibile e l'invisibile dell'immagine e determina la scelta iconofila della cristianità.

L'immagine di dio non è rappresentabile, come citato nel secondo comandamento dell'antico testamento, perché dio deve rimanere desiderio. L'incarnazione di questo desiderio è Cristo e lui stesso è il testimone della parola di Dio. **Marie-José Mondzain** ci ricorda che la carne di Cristo appare nelle immagini, per decisione dei patriarchi della chiesa, (tra cui **Nicéphore nell'VIII-IX secolo**). Dopo molteplici iconoclastie, l'iconofilia trionfò intorno all'XI secolo con la Cultura dell'Imago ma le battaglie iconoclaste l'accompagneranno nel corso dei secoli. **Marie José Mondzain** attribuisce all'iconoclastia permanente la prova della vitalità, efficienza e necessità dell'immagine.

## **Jean Claude Schmitt scrive :**

*“Oggi le immagini invadono tutti gli aspetti della nostra cultura”  
“Attraverso il cinema, la televisione, il computer, le stesse immagini inondano il pianeta.*

*La maggior parte di esse sono nuove, molto diverse dai dipinti, dalle fotografie o dalle incisioni che, fino a poco tempo fa, erano le uniche ad esprimere e fissare l'immaginario individuale e collettivo.*

*Si dice che le più recenti siano virtuali: queste immagini sembrano non avere altra origine che se stesse; come le immagini dei sogni, sono generate dal loro stesso movimento e in modo casuale. Per lo storico, invece, non c'è nulla di nuovo se non inscritto in una lunga storia che invita a ristabilire le continuità temporali che l'osservazione immediata del presente rischia di mascherare, senza nascondere le mutazioni e le rotture nelle forme e gli usi, che lo hanno plasmato.*

*Il termine “imago” si riferisce in fatti alla nozione teologico-antropologica fondamentale che nella "genesì" definisce l'uomo come immagine: "a immagine di Dio". Plasmandoli nella materia, l'uomo riproduce il gesto creativo dell'immaginario divino. La parola imago designa anche le immagini mentali, le produzioni intangibili ed evanescenti dell'immaginazione, della memoria, dei sogni, di cui gli uomini conservano solo tracce fugaci, scritte o figurative, ma che la psicologia e la psicoanalisi ci hanno insegnato nel nostro secolo. 'importanza cruciale per la storia di individui e gruppi (...)'*

## **Eric Michaud,**

*ci illumina sul ruolo dell'immagine "a cavallo del XIX secolo in cui non viene più considerata come un documento o una testimonianza del passato, ma come un attore della storia.*

***Se fino a quel momento il cristianesimo aveva progettato un futuro pre-formato dall'immagine del passato, il "nuovo cristianesimo" dei "Saint-Simoniens" basa la sua strategia sulla funzione degli artisti, "uomini con immaginazione", che pone in prima linea della società col compito di plasmare il nuovo futuro: Spettava a loro ispirarlo: "Portare la proiezione del paradiso terrestre da un passato consunto a un futuro promettente".***

L'ultimo terzo del secolo si sviluppò sotto il segno della scienza, agito dai nuovi concetti di 'induzione psicomotoria' e di 'suggestione', una scienza in cui la virtù essenziale era quella di influenzare i corpi, per produrre ciò che i "santi-simoniens" definivano "Un obbligo di agire" per fondare un nuovo ordine sociale. **Gustave Le Bon, Nietzsche, Bergson o Georges Sorel** teorizzavano questo potere attivo dell'immagine che la propaganda e la pubblicità utilizzeranno, nel XX secolo, per accelerare la corsa delle masse verso la loro felicità futura.

**L'immagine si posò così come fonte di nuovi miti collettivi, matrice della storia e trovò il suo apice nella propaganda del nazismo.**

"L'era della democrazia moderna", continua Eric Michélet, "ha sciolto il rapporto tra il visibile e il non visibile che governava l'ordine monarchico dell'Ancien Régime.

**La disincarnazione del potere portata avanti dalla rivoluzione francese non fu solo un districare il politico dal religioso, ma anche e simultaneamente una scollamento del visibile dall' invisibile - una separazione cruciale i cui effetti si fanno ancora oggi sentire nel mondo delle Immagini.**

È da questa non-incarnazione che deriva in campo politico, una non-figuratività dei luoghi del potere, un vuoto non-appropriabile che possiamo sentire risuonare nella celebre frase di **Michelet**: **"La Rivoluzione ha per monumento il vuoto"**. E sappiamo che l'esigenza democratica veglia con cura a preservare questo vuoto o questo non luogo, che le è essenziale, poiché è lui che genera la divisione e il conflitto che costituiscono lo spazio vitale proprio alla democrazia.

L'atomizzazione delle pratiche e delle forme dell'arte, la sua auto-dissoluzione, la rinuncia alla propria "volontà di potenza" e, in ultima analisi, la sua progressiva disincarnazione nel corso del XX secolo sono state le uniche risposte che poteva apportare l'attività artistica all'incessante affermarsi del mito produttore come creatore dell' avvenire.

Se l'attività artistica operava per preservare quel vuoto di potere essenziale alla democrazia, l'industria culturale andrà in seguito progressivamente a riempirlo fino a colmarlo.



caisson lumineux : " PATERNITE " cm. 50X 156. détail



## **L'IMMAGINE NELLA MIA ESPERIENZA DI AUTORE DI FUMETTI.**

Intervista rilasciata alla rivista italiana "Blue" nel 2012.  
La redattrice, **Laura Scarpa**, è anche autrice di fumetti.

**SILVIO:** Ciao Laura, Ho ricevuto gli argomenti per l'intervista per la rivista "**Blue**". Tu la chiami chiacchierata ma i temi delle tue domande sono piuttosto quelli di un'analisi, del mio lavoro e non spetta a me di farla. Proverò a indicare un tracciato anche se arbitrario di quello che mi ha nutrito e accompagnato in questo lavoro da schiavi. Elucubrazioni che potrai trovare arbitrarie e contraddittorie nutrite come sono di fantasmi, percezioni riflessioni, affetti, intuizioni soggettive. Insomma il caos che mi ha accompagnato negli anni e il misero sentiero che ho potuto tracciare per farlo con gioia e uscirne vivo (credo).

Quanto tempo e spazio mi dai per farlo? Ho paura di essere troppo lungo oltre che essere troppo cerebrale

Dovresti farlo tu da sola, sei partita bene. Per esempio : Prendi il tema dell'alterità per spiegare i corpi immaginari, la volontà di infrangere i luoghi comuni e gli stereotipi per rinnovare lo sguardo sul mondo, per ritrovare quello della prima volta, prima che le cose avessero un nome. Il mio punto di vista vuole essere quello della "monade" di cui parla Leibniz, una "monade" unica tra i miliardi di unicità in continuo movimento, ognuno con un punto di vista riccamente particolare ma obbligatoriamente universale sulla totalità (te l'avevo detto che sarebbe diventato cerebrale).

Provo a dirlo meglio : I corpi sono progetti di corpi "altri" che proiettano altri spazi, altre relazioni, civilizzazioni altre, altri conflitti e armonie.

Lo sguardo deve destabilizzarsi non per fuggire ma per ritornare alla realtà con lo spirito rinnovato, disposto ad osservarla (la realtà) nella sua unicità immanente. La difficoltà consiste nel fatto che guardiamo le cose sovrapponendo a queste delle immagini mentali già assimilate.

Nella pratica artistica **Deleuze** spiega bene cosa succede quando parlando del diagramma di **Francis Bacon**, dice che il mito della pagina-tela bianca che si stende davanti all'artista angosciato è falsa perché ciò che è motivo d'angoscia è il fatto che la pagina-tela è in realtà nera.

Nera perchè piena di cose viste, di rimandi, di memorie, di cliché e in questo caos occorre aprire un passaggio, tracciare la propria strada.

Non ti nego que questa rivelazione mi piace molto

Per i corpi immaginari potremmo tu o io dire che forse di questi corpi ne cerchiamo uno solo, sublime, quello che conteniamo da sempre a nostra insaputa. Insomma dimmi tu cosa devo fare. Continuo io o continui tu ?

**LAURA :** Carissimo, tu continua così, poi sistemiamo, nel senso che spezziamo con mie frasi più semplici :) Ma racconta anche un po' di te e i tuoi approcci al fumetto. Per il resto benissimo, quanto spazio vuoi? 5 o 6000 battute (comprese le mie) o di più? Vedi tu.

**SILVIO:** D'accordo, allora riprendo le tue domande una alla volta se no è un casino. Le battute non le so contare.

**LAURA:** Intanto il tuo approccio al fumetto; Nel '79 venivi dalla grafica e dal teatro. Che cosa, quale curiosità o quale desiderio, ti ha portato in via Lanino, a incontrarci... a disegnare quella storia con Antonio?

**SILVIO:** Sì, i miei approcci al fumetto risalgono alla fine degli anni settanta. Nel periodo di militanza politica precedente ero stato impegnato in qualità di "agit-prop" artistico (nella eccezione brechtiana del termine). Grafica, teatro e canzoni al servizio della "lotta di classe". Una volta terminata questa esperienza ho continuato a fare teatro ma il fumetto che si imponeva attraverso **Metal Hurlant** e il fiorire di riviste anche in Italia mi è apparso come un linguaggio artistico coerente con l'epoca storica. Ci offriva da un lato la possibilità di fare passare delle idee, di costruire mondi e dall'altro di offrirli a un grande numero di persone attraverso la riproduzione.

Mi allontanai a malincuore dal teatro per fare fumetti che mi offrivano una autonomia totale che in quel momento mi era vitale. Poi devo aggiungere che avevo scoperto i disegni di Moebius nel rigore del quale vedevo una certa continuità con il gusto del disegno proprio alla pittura italiana e fiamminga che aveva infiammato la mia immaginazione di studente delle belle arti.

Il mio primo fumetto "la pietra nata nel cielo" lo avevo eseguito per un'agenzia di pubblicità a Reggio Emilia

Ma il mio obiettivo era di lavorare per delle riviste.

Una serie di circostanze tra le quali l'incontro con Bona mi misero in contatto con l'**Editiemme** che preparava una collana di fumetti di fantascienza, mi proposero di farne uno con **Antonio Tettamanti** come sceneggiatore.

Lo scambio con lui fu fertile e mi portò a precisare quello che avevo voglia di disegnare.

Nello stesso tempo l'**Editiemme** mi aveva chiesto di illustrare "**introduzione alla zoologia fantastica**" su testi di **Ettore Tibaldi** un libro che in seguito

mi condusse grazie a **Bona**, a fare le illustrazioni del gioco **VII LEGIO della "International Time"** concepito dal bravissimo **Marco-Alberto Donadoni**

In effetti fu lì, alla **Editiemme** che ci incontrammo Laura, perché anche tu producevi per la loro collana di fumetti.

Ci ricordiamo della rivista numero unico "**Nemo**" alla quale abbiamo partecipato e che fu il biglietto da visita per il festival di Lucca dell'81 mi sembra. Fu in quella occasione che incontrai gli editori francesi e **Dionnet** di **Metal Hurlant** in particolare.

**LAURA:** I tuoi disegni, anche di "macchine" e astronavi, erano biologici, animali. Hai poi disegnato la zoologia fantastica... il corpo mi sembra interessarti molto e nel corpo, le mutazioni. È vero? E in che senso? Che cosa in particolare ami del disegnare il corpo e poterlo anche modificare?



**SILVIO** : Mi piace dire che “Disegnare è rivelare” e parafrasando Leonardo: “disegnare è cosa mentale”. Il disegno ci rivela ciò che “gli occhi ci impediscono di vedere” una sorta di protesi dello sguardo e altri sensi, come lo sono le sonde che si inviano su pianeti sconosciuti per esplorarli. È una macchina per immaginare per progettare, pre-vedere per mostrare e dimostrare, insomma il disegno è il segno di “dio” come lo definiscono i nostri maestri toscani. Questo approccio del disegno mi è più congeniale di quello realista, della mimesi, anche se non lo fuggo; dal momento che diventa disegno anche il reale vi è trasfigurato.

Il corpo è in fusione con lo spazio, gli occhi, che per fortuna non vedono tutto, ne selezionano quella parte utile al suo movimento, alla sua azione. Insomma se hai due gambe selezioni lo spazio nel quale proietti la tua azione di corpo con due gambe, progetti una architettura per quel corpo, immagini storie e idee, fai affreschi, sport; utensili , eccetera, per quel corpo. La storia, l’esperienza passata insomma tutta una civilizzazione é fondata sulla forma del corpo. Finiamo col convincerci che è normale e che è merito nostro di avere due gambe.

Avrai capito a questo punto che se cambio un elemento del corpo, il cambiamento si ripercuoterà su tutto il resto, compresi il pensiero e i rapporti tra queste creature che, ci tengo a precisarlo, non sono mai mostri, esseri inferiori o andicappati sofferenti. Sono altri esseri che portano un altro sguardo sul mondo che si proiettano in un altro spazio.

Sono una nostra virtualità siamo noi prima di essere noi, sono molte cose prima di esserne una sola in apparenza. **Deleuze** parlando di **Leibniz** dice che **il barocco è ciò che è fatto di pieghe e che sono infinite** . Ebbene i miei corpi sono delle pieghe della nostra anima. **Dice che il mondo è una macchina che contiene macchine che contengono altre macchine all’infinito. Ogni macchina non è una parte frattale del tutto ma un mondo in se che contiene altri mondi autonomi all’infinito.** ( Leibniz ha vissuto nel momento barocco della scoperta del microscopio ) Ecco per il corpo.

**LAURA** : Elementi erotici attraversano già le tue prime opere ... presto hai disegnato su testi di **Jodorowsky** ... che ricordo ne hai?

**SILVIO**: **Jodorowski** si era interessato al mio lavoro dopo avere scritto la prefazione del portafoglio “**Strappi**” edito da, allora non ancora, **Aedena** di **Jean Annetai**.

Ne fui ovviamente onorato e il lavoro con lui mi spinse a esplorare un nuovo territorio, Non sono sicuro che lui abbia apprezzato il mio sforzo, penso che avrebbe preferito un lavoro più realista e rassicurante malgrado il suo indiscutibile barocchismo o molto più semplicemente, non sono stato io all’altezza. Con la distanza giudico quel lavoro, almeno nel primo volume, rigoroso e innovante anche se la storia è confusa. Se l’avessi continuata sarebbe apparsa in tutto il suo potenziale ma l’ho interrotta per fare “**Vogliadicane**”; Insomma è un “non finito” infinito

L’erotismo l’ho affrontato con **Il fiore amoroso**; fino ad allora era presente come sensualità diffusa .

**LAURA:** Ma è con **voglia di cane**, che inizi a scrivere e a sviluppare una tua poetica che coinvolge disegno e storia in un unico. Ancora mutazioni del corpo, desiderio più che sesso... come è nato? come lo vedi ora?

**SILVIO:** Per il bisogno di illustrare un racconto di Boris Vian "**L'rachache coeurs**" per la rivista "**FRIGIDAIRE**", cominciai a disegnare un personaggio in fuga dopo aver strappato un cuore. Nel movimento del corpo che saltava un ostacolo, una gamba nascondeva l'altra e l'atto di disegnare la seconda mi sembrava inutile, avrebbe annullato la forza di quella inaspettata figura che così mi appariva. Quella sua anatomia anomala non mi scioccava affatto anzi, mostrava una certa armonia. La logica stessa del disegno mi aveva spinto ad accettare l'incidente" (**Boris Vian** lo avrebbe permesso). Successivamente, il disegno di questo personaggio ha gradualmente occupato la mia immaginazione e con essa la visione di un mondo che corrispondeva al suo corpo e attraverso il suo corpo, la sua storia e la sua origine si sono affermate progressivamente.

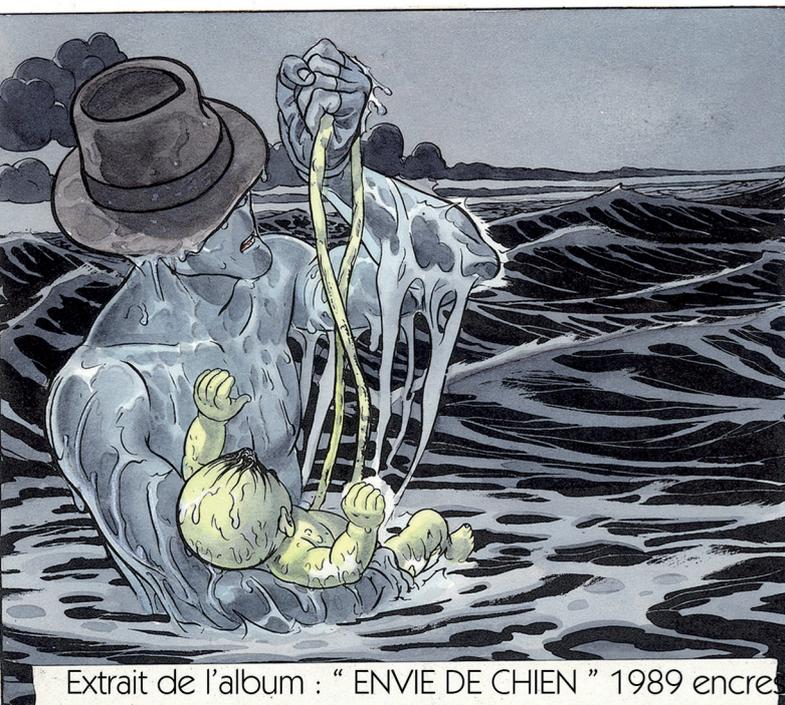
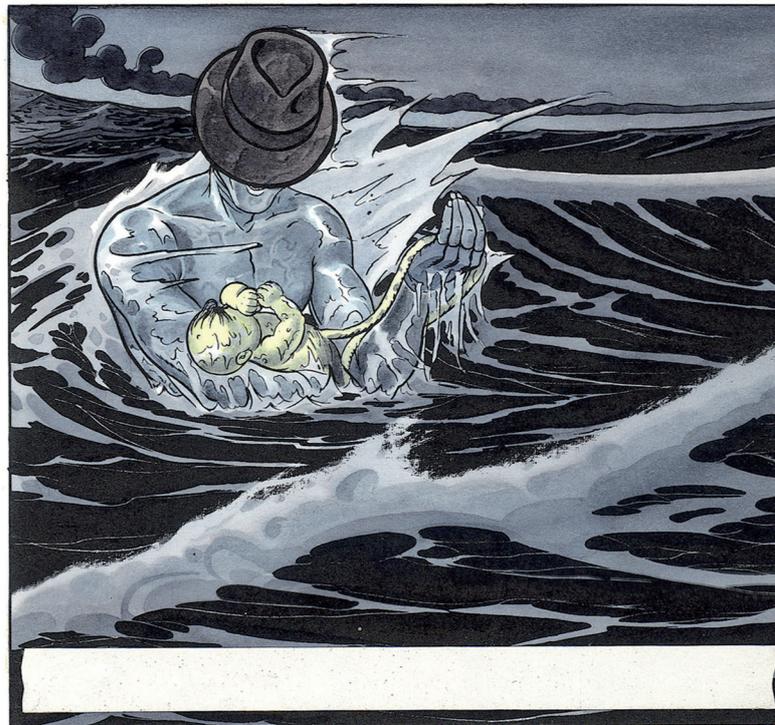
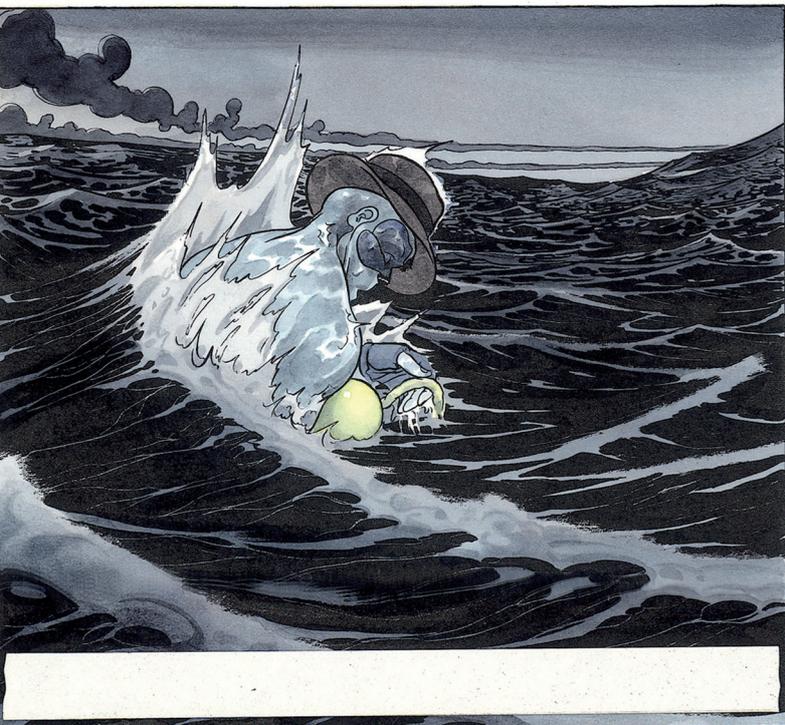
Lo considero il mio personaggio emblematico, la cristallizzazione delle mie più compiute visioni del mio lavoro o quanto meno una delle sue tappe più importanti; l'ho vissuta come una macchina generatrice di percezioni nuove di affetti e concetti. Ma non sta a me dirlo, sei tu che dovresti parlarne.

Insomma così l'ho vissuto e continuo a viverlo. Resta in ogni caso una mia sensazione chiave dal punto di vista grafico. Narrativamente la volevo, come la sentivo, portata da una atmosfera densa e malinconica dove la crudeltà doveva fondersi con la dolcezza. Non si trova più in libreria; perché non fai una re-edizione di tutti i volumi con una introduzione ragionata. (scherzo, ma mica tanto)

Non vorrei dilungarmi troppo ma a distanza di tempo e se li cerchi, si trovano li registrati i miei temi preferiti: la dignità e il mistero dell'alterità, il corpo simbolico e carnale, il tema della paternità, del desiderio come forza vitale, della persistenza dell'essere eccetera, eccetera. Come dici tu? una poetica?. Una semplice "piega dell'anima".

Vedi bene che tutto ciò diventa presuntuoso se non si collocano tutti questi «deliri» nella **fase pre-artistica**, nel sonnambulismo che ci nutre e ci spinge ad affrontare il caos della pagina- tela-superficie di lavoro; Non si decide di affrontare un supporto vergine senza essere passati da questa fase ed essere così armati dalla necessità di farlo. Spetterà agli altri giudicarne il risultato.

**LAURA: Il fiore innamorato e perversa Alice.** Ecco, qui invece sesso, desiderio e innamoramento, ma sempre un po' tra "specie" diverse. Ostacoli o fantasie erotiche, gli amori di una pianta e una ragazza?



Extrait de l'album : " ENVIE DE CHIEN " 1989 encre



COUVERTURE de " LE DIEU JALUX " 1984 Acrylique

**CADELO:** Per “**Il fiore innamorato**” valgono gli stessi elementi ma sul versante erotico. Ho voluto ribellarmi agli stereotipi del genere erotico introducendo il tema dell’alterità, che è in fondo quello fondamentale. Quando ci si innamora è perché vediamo un altro diverso da noi e questo innamorarsi è anche un desiderio di trasformarci di uscire da uno stato vegetale, è un desiderio di metamorfosi . gli schemi di questo genere presentano il sesso con una morbosità colpevole e violenta che ci deriva dal cattolicesimo, una malattia. Preferisco una sessualità solare luminosa e innocente . Una energia intrinseca alla natura. Una pianta che grazie a l’amore diventa uomo una fanciulla che vive l’amore come un’esperienza sconvolgente un’ incontro con un altro mondo. Sei d’accordo spero.

**LAURA:** In queste due storie le protagoniste sono adolescenti, bimbe che diventano donne. Anche questa è una trasformazione? o che cosa ti interessa di questo stadio del femminile?

**CADELO:** Lo hai detto tu : La trasformazione il passaggio da uno stato all’altro il corpo e lo spirito che si “dispiegano” che si rivela al “ tutto aperto” che è il mondo. Il femminile mi interessa in quanto maschio . Forse perché l’altro sesso è doppiamente altro.

**LAURA:** I disegni che pubblicheremo a che cosa sono legati? Sono un progetto? Hanno una storia?

**CADELO:** Sono illustrazioni che provengono da un album che porta il titolo “**Ypsine**” e la carte du tendre” una parodia de “ **la carte du tendre**” di **Madeleine de Scudéry**” Una “preziosa” che fa elaborare dalla sua eroina “**Clélie**” omonima del suo romanzo fiume del 1653 una cartografia del sentimento amoroso. Un classico qui in Francia. Ypsine é uscito in Francia nel 2004 e ho poi ripreso parte di queste immagini per dar loro un’ autonomia e indipendenza dal libro.

**LAURA:** La tua vita influisce o è influenzata dalle tue opere?

**CADELO:** Certo, come tutti sanno ho due sessi maschili che fanno la gioia della mia compagna... (scherzo).  
Come sai bene La vita e il lavoro artistico sono inseparabili. Ma scopriamo col tempo delle cose di ciò che si fa e si ha fatto; La comprensione è sempre in ritardo. Una vita come un gesto non lo si può comprendere fino a quando non è compiuto nella sua interezza, il tutto è nella sua continuità.

**LAURA:** Oggi meno fumetti e più quadri e opere diverse. In che direzione ti stai muovendo? Il corpo continua a trasformarsi?

**CADELO:** Ti scrivo qui la formula completa di Leibniz che ti ripeto da un po' perché la trovo rivelatrice e fertile :

**« Un'anima non può sviluppare d'un solo gesto tutte la sue pieghe perché sono infinite »**

i territori da esplorare sono vasti e restano in fondo sempre gli stessi, La **video arte** mi stimola, l'immagine-movimento coinvolge il pensiero e l'immaginario più di quanto non ci si aspetti.

Conservo nel cassetto dei progetti di fumetti molto personali che non realizzerò mai. Il fumetto non è in se un'arte ma è un media che si può riempire di tutto, dalla pubblicità a l'arte pura. I suoi codici grafici sono circoscritti malgrado le variazioni stilistiche che cambiano col gusto del momento e del mercato. La sua logica commerciale alla lunga limita la libertà e non ho più voglia di fare degli esercizi di stile per seguirla. Nel "gesto" è compreso il fumetto che ha nutrito la mia immaginazione ma devo continuare a compierlo.

Lo capirò quando sarà terminato?

Devo fare la confessione di ciò che solo ora, comincia ad apparirmi con più chiarezza :

Non mi sono mai sentito all'altezza del mio lavoro. Ciò che mi ha sostenuto e mi sostiene, è una tensione cocciuta a volerlo essere, a riempire quel vuoto , a spingermi al di là delle mie forze per sorpassarmi. Ma senza mai riuscirci.

Questa condizione non mi ha mai abbandonato e non mi abbandonerà.

Tu che ne dici?

Baci.

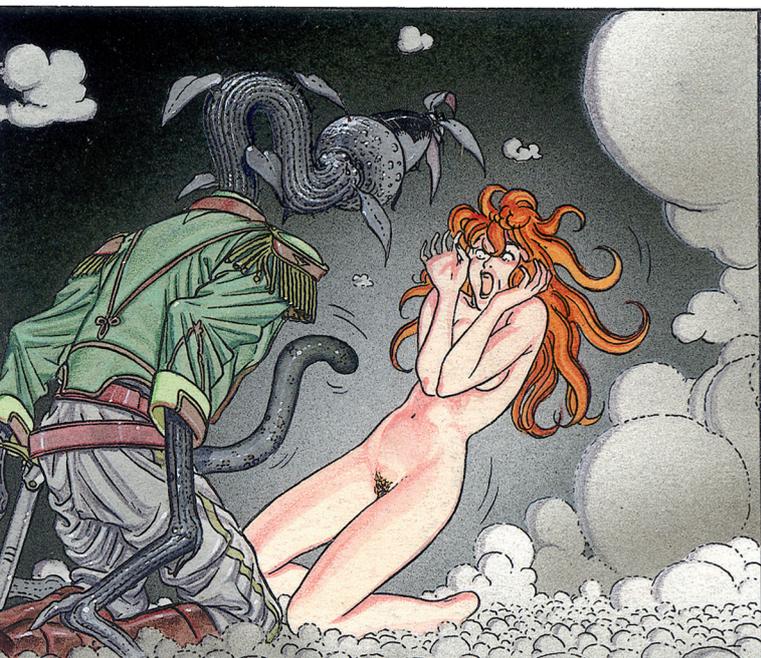
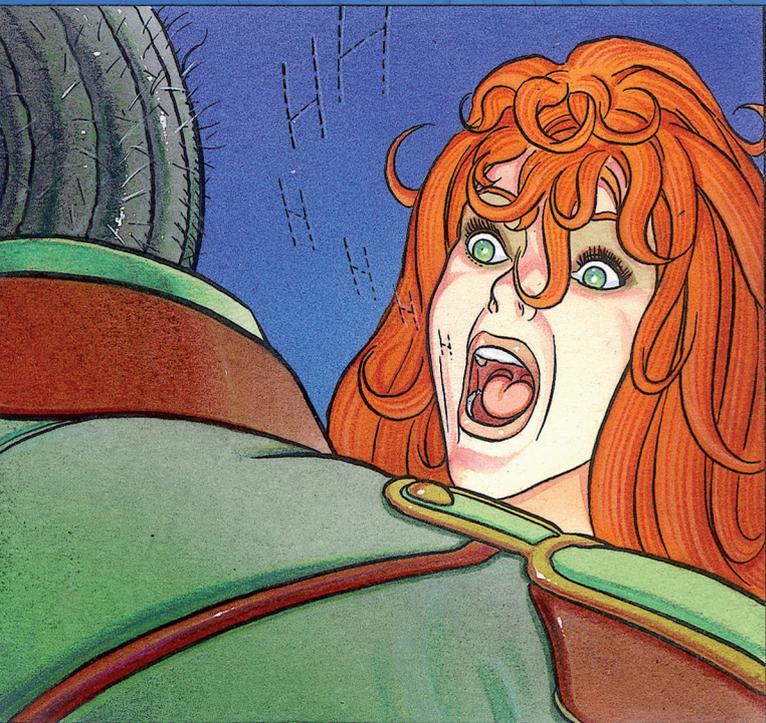
Silvio







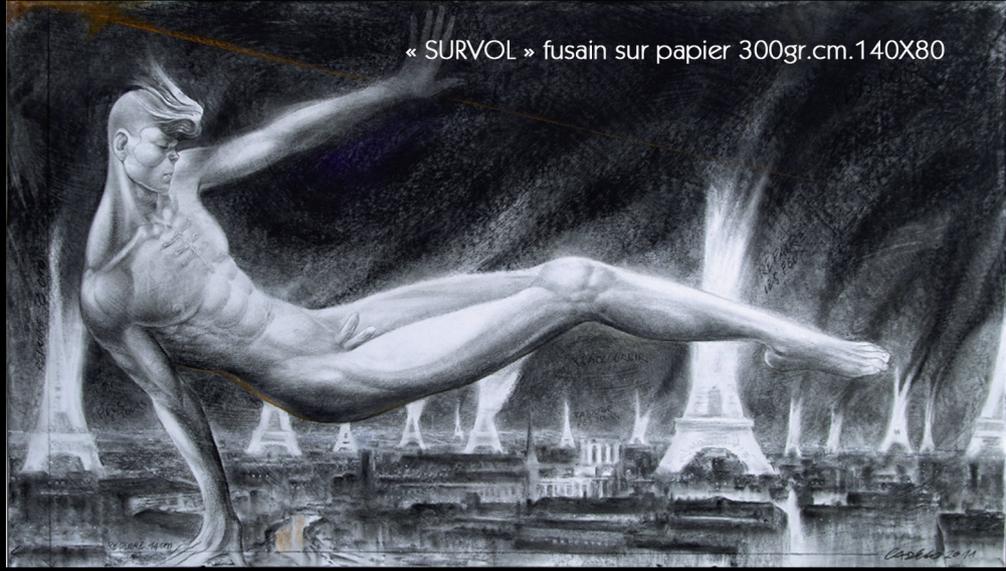






“ L'ATELIER ” extrait de l'album “ YPSYNE ” Encres et gouache

« SURVOL » fusain sur papier 300gr.cm.140X80



« LES SOINS » tirage numérique rehaussé à l'acrylique cm 35X50



« MILLE TOURS » tirage numérique rehaussé à l'acrylique cm 80X98



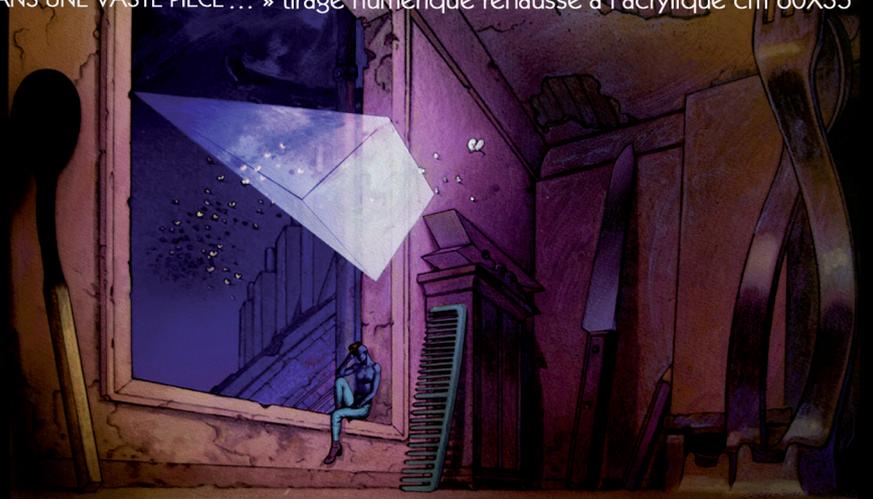
« EN ATTENDANT PAPA » tirage numérique rehaussé à l'acrylique cm 80X98



« REPAS BLANC » tirage numérique rehaussé à l'acrylique diam.cm 50



DANS UNE VASTE PIECE ... » tirage numérique rehaussé à l'acrylique cm 60X35



« LA VISITE » tirage numérique  
rehausse à l'acrylique cm 35X50 2010

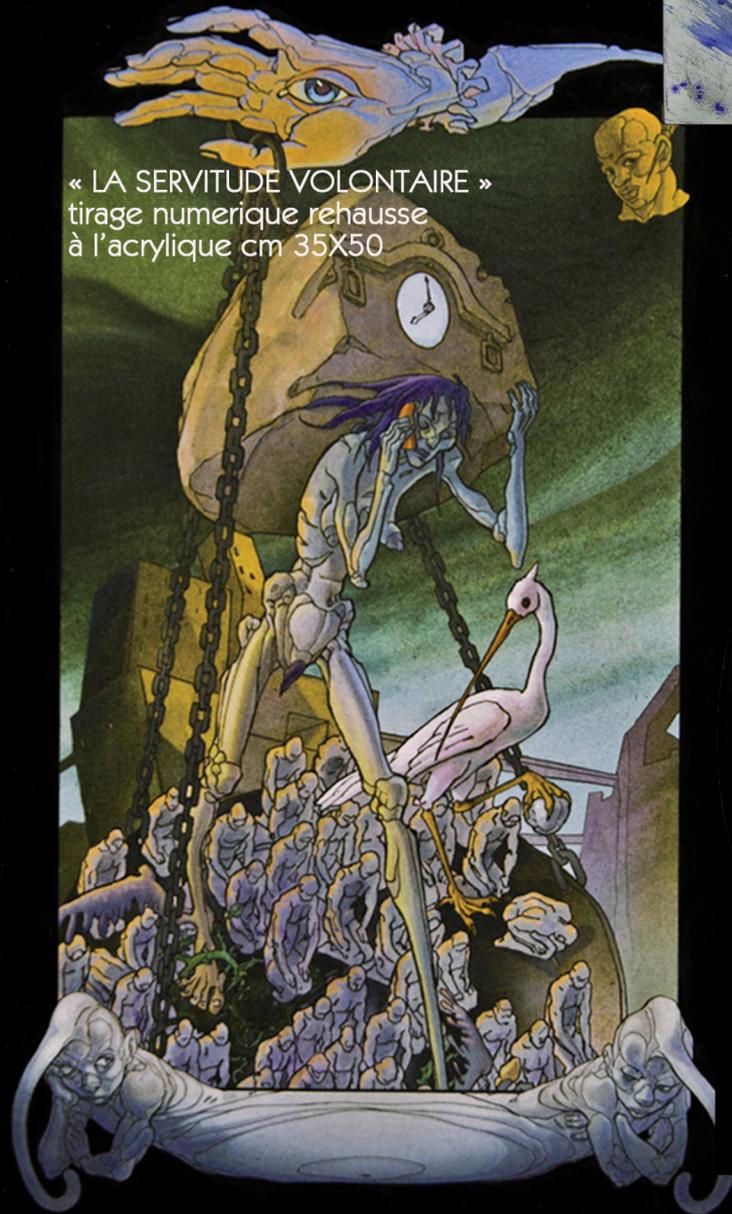


« LEÇON DE VOL » tirage numérique rehausse à l'acrylique cm 60X40 2010



« NATIVITE » fusain sur papier 300gr.cm.140X80

« LA SERVITUDE VOLONTAIRE »  
tirage numérique rehausse  
à l'acrylique cm 35X50



« PATERNITE DU MERCREDI »  
tirage numérique rehausse  
à l'acrylique diam.cm 30



## **DATEMI UN CORPO !**

**Gilles Deleuze** nei suoi corsi sul **cinema** propone una formula quale "**immagine del pensiero**" di questa arte: "**Datemi un corpo per credere al mondo**" Condivide la riflessione che **Roberto Rossellini** fa sulla crisi della società del dopoguerra: (*... Ciò che resta del legame dell'uomo con il mondo non è altro che paura, angoscia e tragedia ...*) (*... l'uomo si allontana sempre più dal mondo poiché esso è fatto in tutto e per tutto dall'uomo ...*) (*... lo osserva come attraverso una vetrina ...*) (*... Il legame senso-motore è rotto, ci troviamo di fronte a situazioni ottiche e sonore, a cui non reagiamo, o reagiamo senza crederci, influenzati da avvenimenti che ci riguardano solo a metà ...*) (*...Dobbiamo trovare il modo per ritrovare le ragioni, qualunque esse siano, per credere a questo mondo così com'è...*) (*... Cineasti e artisti di ogni genere in quanto uomini, sono partecipi di questa condizione.*

Secondo **Godard**, il mondo si è messo a fare del cinema, ed è il cinema che deve darci le ragioni per credere nel mondo ...) (*... Quindi abbiamo bisogno di etica o fede. Rossellini ha scelto di fare un cinema di etica e fede, quello che lui chiama: un cinema didattico puro ...*) (*... Cosa significa credere nel mondo? "Credere nel mondo significa necessariamente credere alla vita nel mondo. E cosa significa credere alla vita nel mondo? significa dire che, a dispetto delle vetrine, tra due vetrine, da qualche parte, c'è qualcosa che vive. Se troviamo un legame tra l'uomo e il mondo, proprio questo stesso legame costituirà una nuova forma di azione Quindi credere o trovare ragioni per credere nel mondo è soprattutto credere nel corpo. **Datemi un corpo. "Datemi un corpo" o "ridatemi delle ragioni per credere nel mondo", è lo stesso ...***) [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id\\_article=372](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=372)

## **VIDEO-ARTE**

la video è un'arte dell' "**immagine-movimento**" concetto caro a **Bergson**. Essa aderisce per il suo artificio automatico all'immagine del pensiero che **Deleuze** dà al cinema.

Come per i **fratelli Lumière**, **Dziga Vertov** e poi il cinema sperimentale, l'occhio della macchina da presa cattura il mondo senza ricostruirlo artificialmente, permettendo la cattura di azioni spontanee, di sequenze di immagini che svelano il **mistero del banale**. Il carattere crudo delle immagini ci mette in contatto con le loro verità, la loro forza ipnotica ci allontana da noi stessi e ci obbliga a contemplarle.

L'immagine video è legata agli enormi progressi tecnologici che, per la prima volta nella storia dell'immagine in movimento, consentono agli artisti di entrare in possesso dei mezzi di produzione. Dall'acquisizione con telecamere HD all'editing al computer e alla trasmissione su Internet, il ciclo di produzione è autonomo e libero nei suoi temi e nelle sue forme, così come nei vincoli economici che sono il flagello del cinema industriale.

Il lavoro di montaggio delle immagini-movimento ha come supporto il tempo e la durata che è, secondo la metafora di **Bergson**, il tempo incompressibile, necessario al cambiamento qualitativo; Lo zucchero versato in un bicchiere d'acqua impiega un tempo incompressibile per cambiarne la sua qualità in acqua dolcificata. La durata è il sinonimo di "cambiamento qualitativo". È d è lo stesso cambiamento qualitativo che subisce attivamente la coscienza dell'osservatore di quella sequenza, in simbiosi con il proprio automa spirituale, anch'esso in perpetuo movimento.

## Filmare è rendere visibile il tempo

Nel suo lavoro fotografico "Città", **Raymond Depardon** utilizza la nozione di "tempo debole" per indicare un tempo fluttuante, intermedio, non determinante: Un **momento banale**. La scelta di questo tempo implica un posizionamento fisso dell'inquadratura ad altezza dello sguardo umano "discreto"

All'origine della "video" c'è lo schermo televisivo e la sua luce.

**Nam June Paik** (del **gruppo Fluxus**) è riconosciuto come il pioniere fondatore nel 1960 di questa nuova arte divenuta poi emblematica della ricerca plastica degli anni 80.

Il terreno di ricerca che è il **tempo**, ha ispirato **Bruce Neumann** nella sua rete di telecamere di sorveglianza.

**Michael Snow** per "**Central Region**", costruisce una macchina che riunisce quattro telecamere ciascuna ruotante attorno a un asse diverso, che cattura la totalità del paesaggio. La terra così vista diventa un luogo sconosciuto.

Anche **Andy Warhol** sarà affascinato dalla materia della durata.

**James Turrel ipotizza** una luce divenuta essa stessa materia in movimento e non più rappresentazione. Con essa, la luce è una presenza sublime che colpisce il corpo e l'immaginario.

Oggi la video-arte viene riconosciuta e accettata nell'arte contemporanea. L'evoluzione di questa disciplina resta intimamente legata al progresso tecnologico che permette agli artisti di rinnovare il proprio linguaggio, i propri modi di produzione e distribuzione.

**Bill Viola**, dopo la sua prima fase di sperimentazione con la materia elettronica, strumenti video e sonori, ha preso in considerazione l'aspetto della ricezione video. Presentando il suo lavoro su grandi schermi, abbandona la sala oscura propria del rito della narrazione cinematografica. L'immagine non è più proiettata dietro lo spettatore come nella metafora della caverna di Platone, ma si pone davanti a lui come una presenza in sé.

### L'occhio interiore

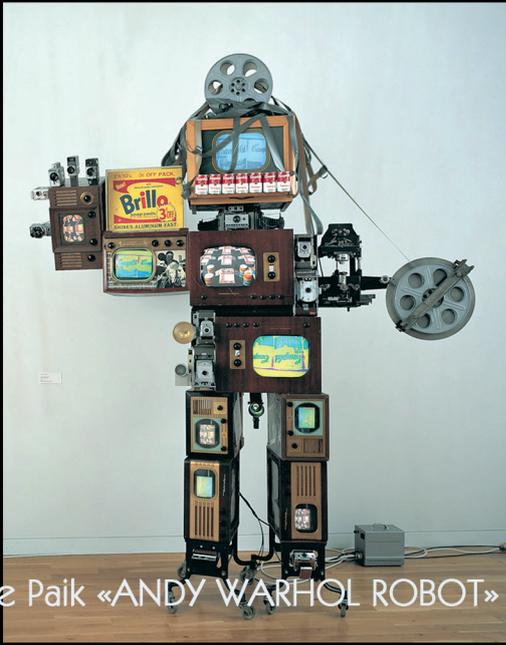
**Bill Viola** ha portato la video-arte alla sua massima maturità. Dalla ricerca sperimentale dei suoi esordi passa progressivamente ad una riflessione filosofica sulla continuità dell'esperienza dell'immagine e si proietta nel futuro annunciato dalla tecnologia:

*"Ho capito che c'era un legame potente, o virtuale, tra la tecnologia nella sua attuale evoluzione e le culture artistiche tradizionali dell'Oriente ma anche con la cultura occidentale prima del Rinascimento, quando i suoi modelli erano molto vicini a quelli della cultura orientale. (...)*

*Penso che rompendo con il principio della luce come fondamento dell'immagine, ci sarà un ritorno a certi aspetti della tradizione anteriore, alla maniera con la quale erano concepite le immagini nel Medioevo in Europa, e lo sono ancora oggi in Oriente.*

*L'immagine non è vista come una sospensione del tempo, un'azione arrestata nel suo acme, un effetto di luce - niente di tutto questo. Si pensa che essa esiste nella mente di chi guarda. È la proiezione, l'interazione tra lo spettatore e l'immagine che conta. L'immagine tende ad assomigliare più a un diagramma. Il mandala rappresenta in forma schematica, un diagramma, un sistema più vasto e non un oggetto come appare all'occhio esterno. (...) La tecnologia ci porta a costruire oggetti secondo un processo che va dall'interno all'esterno, piuttosto che il contrario. (...) "*

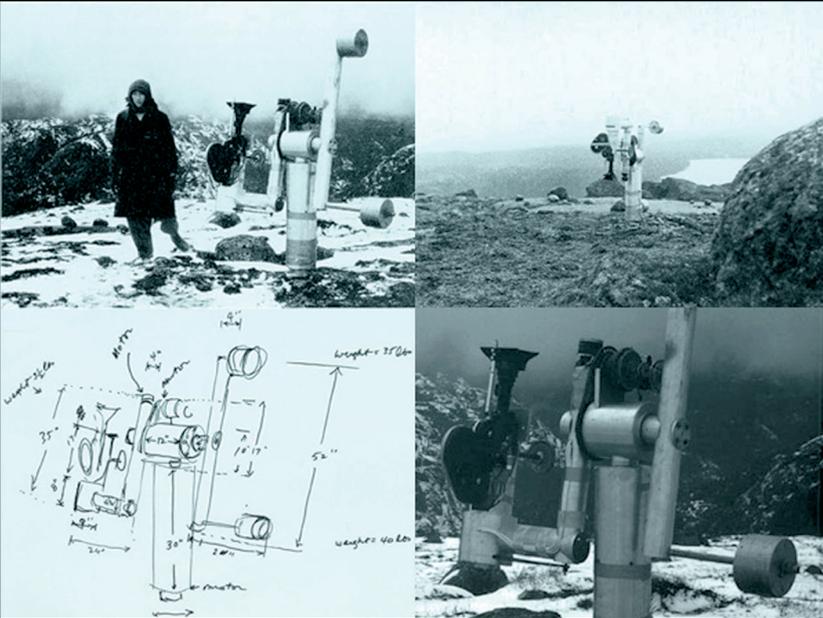




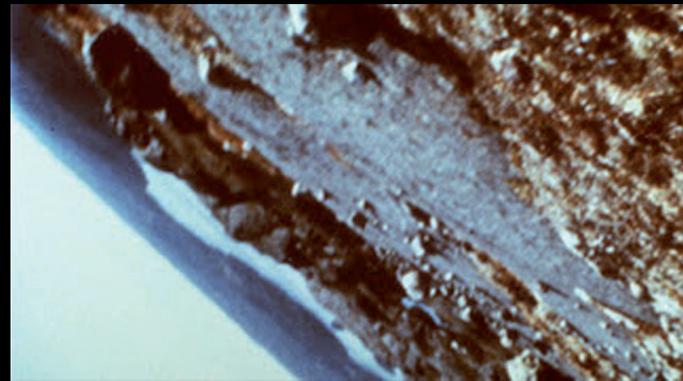
Nam June Paik «ANDY WARHOL ROBOT» 1994



Bruce Neumann « COULOIR » 1970



Michael SNOW « LA REGION CENTRALE» 1971



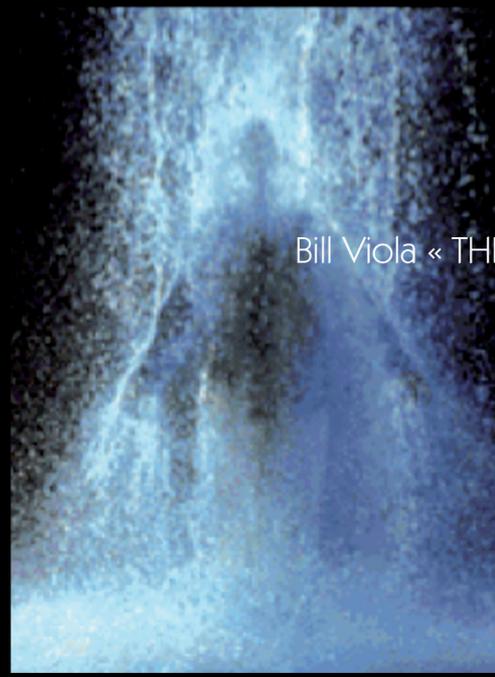
Andy Warold « SLEEP » 1963



James Turrel « WIDE OUT - MAK - WIEN » 1998



Bill Viola « REFLECTING POOL »



Bill Viola « THE CROSSING »

## TRANS-FIGURALE

"L'immagine restituisce allo sguardo lo sbocciare del visibile" 1, scrive **Laurent Lavaud**. In quanto "manifestazione dell'apparire nell'ordine fenomenico", l'immagine è dunque un'epifania, "una rivelazione del suo modo di offrirsi".

**George Didi-Huberman** osserva che il carattere assolutamente operativo e differenziale di questa nozione [**la figura**] [...] manca di qualcosa. Questa natura puramente operativa della figura spiega perché sia così difficile, se non impossibile, definirla come una cosa o come una semplice relazione: la figura è sempre tra due cose, due universi, due temporalità, due modi di significazione. .]. È tra la forma sensibile (schema) e il suo opposto la forma ideale (eidos) "in **Fra Angelico. Dissemblance et figuration**, Parigi, Flammarion, 1995, p. 96.

Il neologismo del "**figurale**", forgiato dapprima da **Merleau-Ponty** e poi concettualizzato da **Jean-François Lyotard** nella sua opera "**Discours-Figure**". Designa per questi autori un particolare tipo di manifestazione del senso che va oltre il significato.

Ma questo concetto ha una lunga e strana genealogia: risale ai **Padri della Chiesa Cristiana che stabilirono con la figura una "economia del visibile"** in cui i giochi di divari e di conversione tra figurazione e dissomiglianza regolavano i rapporti del visibile e (a?) dell'invisibile nel mistero dell'incarnazione di Cristo.

**Dionigi l'Areopagita** (V-V secolo) è categorico: "**il simile ci inganna**". Perché la verità divina è precisamente **in-vero-simile**. Solo "**le immagini irragionevoli, scrive Denys, elevano la nostra mente meglio di quelle che si formano alla somiglianza del loro oggetto**". Solo le immagini dissimili, che rinunciano alla pretesa di rappresentare, acquisiscono la facoltà di manifestarsi.

Riabilitando il lavoro pionieristico dello storico dell'arte tedesco **Aby Warburg** sulla sopravvivenza di gesti e figure repressi dalla cultura, il filosofo francese **Georges Didi-Huberman** ha riscoperto alla fine del XX secolo l'importanza del paradigma figurale in una storia dell'arte che sceglie quindi di pensare come un'antropologia del visivo.

**La figura e il figurale** sono quindi concetti dinamici che permettono di cogliere le formazioni dell'immaginario e dei prodotti dell'arte dai processi primari (istintivo, anti-riflessivo, prelinguistico) e dalle loro manifestazioni intensive: intrusioni del visibile nel leggibile, della forza nella forma, del ritmo nella melodia, dell'espressione nel significato ... parte presa per la metamorfosi piuttosto che per la metafora. L'immagine è un fenomeno che si rivela, oltre che essere un sintomo.



# **IDEOMAGINI**

## **Ridateci le nostre immagini per credere alla nostra presenza nel mondo**

Tutte le espressioni artistiche occidentali, ciascuna con il proprio modo di esistenza fanno parte della grande famiglia dell'immagine, erede della cultura dell'Imago.

Separata dai temi religiosi, l'immagine partecipa alla costruzione del soggetto, all'esperienza del suo singolare rapporto con il visibile e l'invisibile.

Abbiamo un appuntamento quotidiano con un mondo in cui la proliferazione esponenziale delle immagini è preda dei modelli ideologici che la riproducono.

### **Fare vedere è far credere**

Il corpo, che è la macchina che ci tiene in contatto con il mondo in movimento, segna la nostra unicità fisica nello spazio e nel tempo, la sfera degli affetti, la contingenza sociale e politica in cui gli è dato di agire, la sua esistenza unica e irripetibile.

Per affrontare questo mondo, sviluppiamo le nostre immagini uniche e molteplici che emergono dalle nostre memorie e dalle nostre culture, che animano i nostri automi spirituali :

Le "**Ideomagini**". sono gli automatismi che quotidianamente generano le immagini della nostra presenza al mondo

**La mia IDEOMAGINE è un bambino  
che salta alla corda con una mosca,  
ad occhi chiusi**



PROJET : " INVASION DES ECRANS PUBLICS ". PARIS Gare du Nord







... **Mais sur ton cœur tu as du poi**

« *MUTATIO ANIMI* » L'état de « crise » que Pétrarque appelle « *Mutatio animi* »  
*Film vidéo durée : 06:15*

Lien : <http://dai.ly/x14yao>



« PATERNITE AU PORTABLE » Questionnement sur la paternité autour du mythe d'Abraham et Isaac.

Installation 2 photos cm 21X32, Boîte en acier,  
lecteur DVD incorporé, film vidéosur DVD durée 08:12

Lien : <http://dai.ly/x7r39y>

## DETTAGLI

COLLEGAROLA ( Modena-IT ) 1954

Mia madre è indaffarata in cucina.

La guardo, sospeso nell'insolito silenzio che regna nella stanza, nessuno dei miei sei fratelli è presente, siamo soli, lei ed io.

Ho quasi sei anni e non so come siamo arrivati qui a Collegarola, per venire ad abitare in queste due stanze al piano terra di questo vecchio condominio. Non so ancora che i miei genitori palermitani sono venuti in questa città del nord appena in tempo per partorirmi.

Quello che so è che ho una richiesta importante da fare a mia madre questo pomeriggio d'estate, aspetto il momento giusto per non interromperla nel suo rito.

La stanza respira di un'aspetto terso nonostante l'umidità delle pareti, nessuna stoviglia ingombra il lavandino, le mosche non trovano più niente su cui posarsi e volteggiano ronzando nel vuoto. Alcune macchie brillanti rimangono sul pavimento dopo il passaggio dello straccio bagnato

Guardo mia madre; il suo corpo snello al comando dei due occhi azzurri, si muove, fluido, nello spazio e si dirige verso la finestra. Mi sembra di udire una melodia siciliana uscire dalle sue labbra chiuse. Avvicina le imposte ad angolo, le ombre invadono la cucina e il profumo dell'aria estiva la pervade per un attimo. Una sensazione di pace e protezione mi avvolge.

Lo sguardo di mia madre scruta lo spazio, penetra nelle ombre degli oggetti. Una mosca si posa sul peperone giallo.

Estrae dal cassetto un panno bianco con cui copre il vassoio di melanzane, peperoni sedano e altre verdure in attesa della prossima "caponata", al centro della tavola.

La osservo: indossa un abito bleu tempestato di punti bianchi ordinati, prende la pompa del D.D.T. da sotto il lavandino. e mi dice in dialetto siciliano: "Accura a'matri ... nesci (ascolta la mamma, esci)"

Voglio vedere, e poi ho una cosa da chiederle, torno nell'angolo tra l'armadio e il muro. Mia madre mi volta le spalle e dall'angolo opposto da dove mi trovo inizia a far funzionare la pompa. Una nuvola si alza e diffonde l'odore acre del D.D.T. Il ronzio si fa più intenso, devo uscire, ma non prima di fare la mia domanda ... Adesso: "Mamma, posso uscire a piedi nudi?" "... (non posso dire: Per correre sui sassi, sull'erba, toccare con i piedi la superficie della terra ...)

« No a' matri, ci sunnu vitri di buttigghia (no figlio mio, ci sono i cocci di bottiglia), È pericoloso! »

È stato il timore di quella risposta a farmi esitare e che ora mi lascia senza speranza. Strisciando la schiena contro il muro, mi lascio scivolare verso il basso, finché non mi ritrovo seduto sui talloni, le ginocchia contro il mento.

La guardo: ha finito di spruzzare l'insetticida, i suoi occhi perforano il soffitto in cerca di un bersaglio. Il silenzio dura pochi istanti poi un ronzio lo interrompe, un altro lo segue. Davanti ai miei piedi una mosca morente, le zampe in aria, ruota sul dorso spinta dal movimento convulso delle sue ali, i suoi centri nervosi sono colpiti.

La mosca domestica, acerrimo nemico di mia madre, è morta, mia madre l'ha sconfitta.

«Ancora docu stai? nèsci, vattinni fuora,! (sei ancora lì ? esci,vai fuori!) "  
»posso andare a piedi scalzi?» «No! ti rissi! (Ti ho detto di no!)»

Esco nell'atrio raschiandomi la gola, sputo.

Seduto su un gradino, mi tolgo i sandali per indossarli come guanti, le dita tra le laniere e inizio a correre. Sotto i miei piedi i sassi pungono ancora fortemente, ma accelero perché so che non bisogna pensarci, devo rilassarli, è così che la pelle si ispessirà fino a diventare solida come il cuoio alla fine dell'estate.

Corro, nuoto, volo, non ho bisogno di sapere quanto fa due più due, finché il vento mi accarezza le guance e mi soffia nelle orecchie, che i profumi caldi della campagna e i suoni del mondo mi proteggono. Non potrà succedermi niente di male finché mia madre ucciderà le mosche in cucina.



travaux en cours:

TRIPTYQUE « A CARLO CRIVELLI »  
Une re-interprétations des tableaux :  
"MADONNA LENTI" et "L'ULTIMA CENA"  
comme acte d'allégeance à "CARLO CRIVELLI"

Volé 1: « MATERNITE A LA MOUCHE »  
Film vidéo durée : 08:35

Lien : <http://dai.ly/x16s5pz>

Volé 3 : « MAMMA! »  
Film vidéo durée : 05:19

Lien : <http://www.dailymotion.com/video/k4Ot3dmyU0JBTA3ftGedailymotion>

[www.cadello-art.fr](http://www.cadello-art.fr)

<https://www.silviocadello-art.fr/survivance-des-lucioles-affiches-publiques/>

<https://www.silviocadello-art.fr/textes-documents-liens/>

VIDEOMAGES ( videos )

BIOGRAPHIE et BIBLIOGRAPHIE :

<https://www.cadello-art.fr/biographie-biography/>

Bibliographie :

INTRODUZIONE ALLA ZOOLOGIA FANTASTICA	
texte de Ettore Tibaldi.....	Ed. EDITIEMME
VII° LEGIO jeux de rôle	Ed. International Time-
STRAPPI	Ed. Gentiane
SKEOL	Ed. Aedena
LA SAGA D'ALANDOR	Ed. Humanoïdes Associés
PERVERSE ALICE	Ed. Humanoïdes Associés
DECOLLAGE	Ed. Casterman
ENVIE DE CHIEN	Ed. Casterman
ENVIE DE CHIEN « DEUX MOUCHES BLANCHES »	Ed. Casterman
LA FLEUR AMOUREUSE	Ed. réédition: DELCOURT
LES PLAISIRS DE SATURNIN	Ed. Glénat
L'HOMME AUX DINOSAURES Texte de J-P Andrévon	Ed. du Seuil
LES FLEURS SECRETES Poèmes de Pierre Louÿs	Ed. Vertige Graphique
ENVIE DE CHIEN « LES ENFANTS DE LUTECE » 3 tomes	Ed. U S A
SULIS ET DEMI-LUNE 2 volumes :	
1 ENTRE SANG ET EAU	
2 ENTRE GLACE ET FEUX .....	ED. DARGAUD
YPSINE et la carte du tendre.....	ED. BAGHEERA
LIBERA tome 1 « TI MÖM » co-scénariste P. BOISSERIE.....	ED. GLENAT
LIBERA tome 2 « GRAN MOM » co-scénariste P. BOISSERIE....	ED. GLENAT