An abstract painting by Dario Righetti, titled 'I Serpenti'. The artwork is a dense, textured composition of thick, expressive brushstrokes. The color palette is vibrant and varied, featuring large areas of red, blue, yellow, and grey, with black outlines defining the forms. The overall effect is one of intense energy and movement, with the colors and lines creating a complex, layered visual structure. The text 'Pharmakon' is overlaid in the center in a bold, white, sans-serif font, while the subtitle 'I Serpenti di Dario Righetti' is positioned below it in a smaller, white, italicized font.

Pharmakon

I Serpenti di Dario Righetti

Pharmakon

I Serpenti di Dario Righetti

Bergamo, 26 settembre - 11 ottobre 2015

Centro Culturale San Bartolomeo

Curatori

Daniela Rosi

Angelo Piazzoli

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Elisa Valtolina

Crediti fotografici

Marco Ambrosi

Caterina Parona



In collaborazione con



Laboratorio
Artisti Outsider

Pharmakon

I Serpenti di Dario Righetti



Prefazione e Saggi



Pharmakon

«Tutto è veleno, e nulla esiste senza veleno. Solo la dose fa in modo che il veleno non faccia effetto.»

Paracelso

Antinomia, antitesi, paradosso. Sono questi i termini di riferimento della complessa e suggestiva esposizione dedicata a Dario Righetti, che riassume il senso di una intensa vicenda esistenziale – segnata dalla malattia e dal dolore – nonché il significato di un personale e profondo itinerario di arte, inteso quale strumento di comunicazione, di espressione, di lotta, di liberazione, di redenzione.

Antinomia certamente. I ricordi velenosi del passato sono una presenza esistenziale necessaria e, nel contempo, un tormento; tornando all'etimologia, sono *pharmakon* (φάρμακον), veleno e medicina insieme. I colori – usati in modo espressivo e con grande capacità tecnica – danno un'impressione immediata di leggerezza e gaiezza, a cui si contrappone un senso di acuta oppressione e di straniante angoscia, derivanti dall'ossessiva ripetizione di schemi e di figure, apparentemente simili, ma tutti diversi, in una pressoché infinita variazione di modulazioni cromatiche e di linee sinuose.

Nel contempo – in modo paradossale e antitetico – grande armonia. Con innato talento Righetti procede infatti ad accostamenti di toni e di colori, che, normalmente, apparirebbero stridenti e che – proprio grazie alle qualità tecniche e alle capacità immaginifiche dell'artista – del tutto inopinatamente appaiono suggestivi e accattivanti; essi rendono esteticamente piacevoli e persino rasserenanti lavori da cui emergono chiari il dramma esistenziale e la battaglia quotidiana per esorcizzare, controllare e sconfiggere i ricordi, che – giorno dopo giorno – si ripresentano in un diuturno duello interiore che trova nell'arte il suo rimedio, il suo conforto, il suo momento di mediazione. Il *Pharmakon*.

La mostra dedicata a Dario Righetti – allestita in forma di *Wunderkammer* – è una splendida opportunità in quanto ci consente di ammirare opere d'arte di grande valore qualitativo e di approfondire un percorso costante di ricerca esistenziale e artistica, scoprendo nel catalogo epoche ed esperienze di grande suggestione, che i saggi critici e la biografia dell'artista ci riveleranno; ci permette infatti di conoscere le esperienze di operatori dell'arte (artisti, curatori, attori, registi, scrittori e musicisti) che hanno

scelto di lavorare e di portare la loro ricerca in luoghi solitamente non deputati all'arte, come luoghi di cura o marginalità (sociali, culturali o etniche), condividendo il percorso in una relazione paritetica.

In particolare ci richiama l'intelligente e lungimirante azione di persone e formazioni sociali che hanno operato in tale ambito, quali l'antesignana iniziativa di Michael Noble negli anni cinquanta e sessanta del Novecento (con l'Atelier di San Giacomo della Tomba) di cui si occuparono scrittori e intellettuali del calibro di Alberto Moravia, Corrado Alvaro, Camilla Cederna, Dino Buzzati (curatore di un catalogo dal titolo *Sono dei veri artisti*).

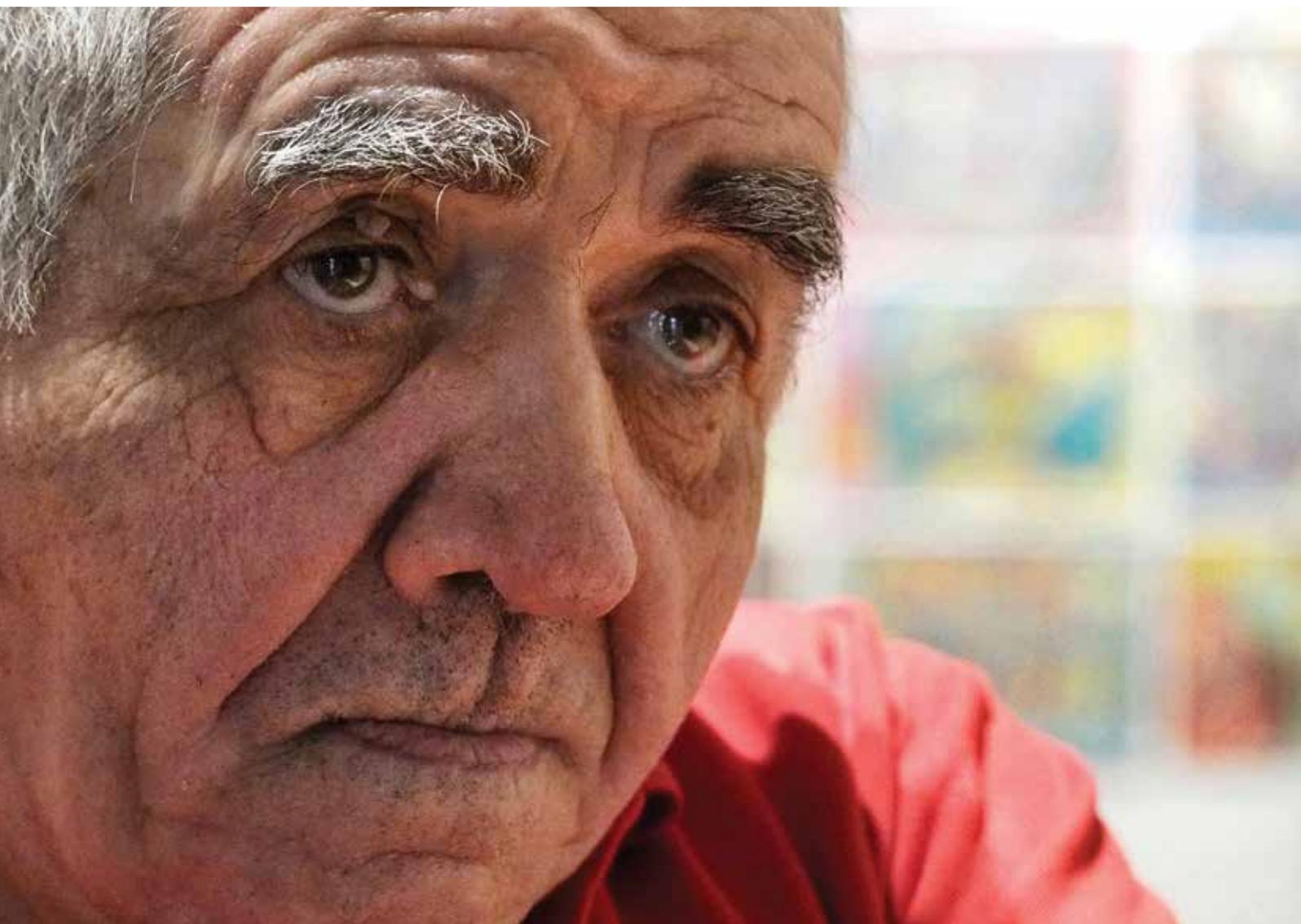
La nostra Fondazione crede molto alla valenza sociale dell'arte; sono note le mostre di dipinti – facenti parte della collezione del patrimonio artistico del Banco Popolare – in Case di Riposo al fine di consentirne la "narrazione sociale" da parte degli anziani ospiti, le iniziative nelle carceri a fini didattici e (ri)educativi (si pensi all'esposizione dell'*Erbario* di Giacomo Manzù, di nostra proprietà, in istituti penitenziari), le mostre itineranti su temi esistenziali, spesso di frontiera. Sono attività ormai consolidate, con un ottimo seguito di pubblico e con lusinghieri risultati in termini di apprezzamento, in quanto affiancano alla qualità artistica una forte valenza di supporto alle comunità e alle persone.

Forse è meno noto che, da tempo, abbiamo in corso un *Progetto Outsider* che ha come scopo la ricerca, il sostegno e la promozione di artisti che si trovano in una posizione di marginalità sociale – definiti nella nomenclatura internazionale come *artisti outsider* – vivendo situazioni di bisogno, di solitudine, di malattia.

Nostro auspicio e intendimento è dunque che questa esposizione – ricca di colore, di fascino e di suggestione – non si manifesti solo quale doveroso tributo ad un artista di eccellenti qualità ma costituisca l'occasione per diffondere una cultura antistigma, che educi a considerare l'artista per il valore delle sue opere, essendo egli prima di tutto un artista con un vissuto di malattia e non un malato che fa arte.

Bergamo, giugno 2015

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Creberg



Ritratto fotografico di Dario Righetti.

Una strenua passione: l'arte necessaria di Dario Righetti

«Tu vivi e non mi fai nulla»¹

Aby Warburg

I ricordi, come serpenti velenosi, tornano sempre a tormentarmi. Dipingo i bissi per farli uscire dai miei pensieri. I bissi per me sono il male che ho subito, ma anche la cura che mi dà sollievo. Con queste parole, Dario Righetti spiega tutta la sua opera. Si tratta di un corpus imponente di dipinti astratti, centinaia e centinaia di fogli, tutti recanti lo stesso titolo: *bissi*². Sappiamo che 2500 anni fa, in Grecia, le persone colpite dal morbo sacro venivano trascinate all'interno del tempio accanto a una fossa contenente dei serpenti. Adagiando il malato molto vicino ai rettili s'intendeva spaventarli per procurargli delle allucinazioni visive del dio chiamato a guarirlo. Il serpente, simbolo del male, si tramuta così in portatore di bene.

Questa ambivalenza di significato (*pharmakon*) la si ritroverà in tutto il pensiero occidentale. Anche nell'Ebraismo e nel Cristianesimo, come sappiamo, a Dio è necessario Lucifero, «Senza quest'ultimo non ci sarebbe stata alcuna storia di redenzione. L'ombra e il contrasto sono le necessarie condizioni di ogni realizzazione³.»

Questa convivenza di male e rimedio nello stesso oggetto simbolico è presente anche in altre culture. Aby Warburg nell'aprile del 1923, al fine di dimostrare di essere di nuovo in grado di riprendere la sua attività scientifica e di essere quindi guarito⁴, tiene una conferenza sul "rituale del serpente" nelle danze propiziatorie degli indiani Pueblo d'America di fronte ai medici e ai pazienti della clinica Bellevue di Kreuzlingen, in Svizzera, dove si trovava ricoverato dal 1921.

Nel suo discorso Warburg fa notare come vi sia coincidenza di Male e Redenzione nel simbolo del serpente: «Perché il serpente non è soltanto, come direbbero gli indiani di Cushing, il morso letale – già dato o pronto a colpire – che annienta senza pietà: deponendo la spoglia esso mostra con il suo esempio come il corpo, abbandonata la pelle – sgusciando per così dire dall'involucro del corpo – possa nondimeno continuare a vivere. Il serpente può infilarsi nella terra e riemergere. Il ritorno dalla terra, dove riposano i morti, e insieme la capacità di rinnovare la spoglia fanno del serpente il simbolo

più naturale dell'immortalità e della rinascita da una malattia o da un pericolo mortale⁵.»

In questa occasione Warburg fece anche una considerazione preliminare molto interessante ai fini del nostro discorso. Dopo aver parlato del disinteresse che aveva provato durante il suo viaggio negli Stati Uniti per la cultura del Nuovo Mondo, egli fece una precisazione: «Inoltre mi era subentrato un vero e proprio disgusto per la storia dell'arte estetizzante. La considerazione formale dell'immagine – incapace di comprendere la sua necessità biologica come prodotto intermedio fra la religione e l'arte – ... mi sembrava condurre soltanto a uno sterile chiacchiericcio.» Introducendo così un concetto fondamentale nel fare artistico, il concetto cioè di "necessità biologica"⁶. Questa continuità storica e geografica della simbologia del serpente, questa ripetizione a distanza del rito e questa vicinanza di sorte e di tema fra il colto Warburg e l'assai poco scolarizzato Righetti ci apre a molti interrogativi.

Disegnare i serpenti per Dario Righetti, rievocare cioè il ricordo di chi gli ha fatto del male, significa oggettivare il dolore e porlo fuori da sé, traendo dal male esternato (tratto fuori dal fango della memoria) la cura per la guarigione.

Giorno dopo giorno, Righetti dipinge i suoi bissi. Solo la loro riproduzione può esorcizzare tanto dolore, dipingerli è una necessità: per liberarsi dai serpenti è necessario evocarli con arte.

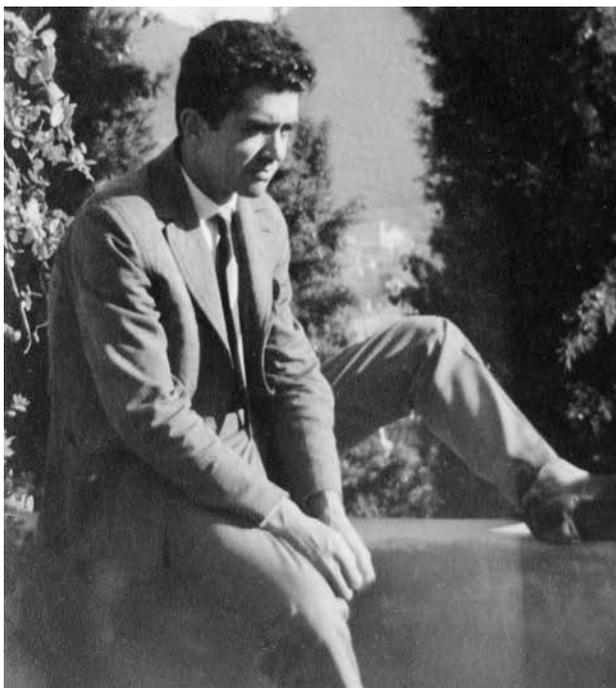
Nella ripetizione quotidiana del rito, che dura ormai da un decennio, ci troviamo di fronte a una produzione straordinaria: una lunga teoria di opere astratte, di un'armonia e di una coerenza rare. Un esercizio di stile davvero magistrale.

I bissi di Dario si snodano in soluzioni e direzioni sempre nuove. Le cromie sono molto ricche e reiterate per il tempo della durata di una tavolozza. Così passando in rassegna foglio dopo foglio, possiamo notare un periodo dominato dai rosa, uno dai rossi, un altro dai blu, dagli arancioni, dai verdi e così via. Talvolta i colori sono vividi, talaltra le tinte sono tenui. Il suo linguaggio è assolutamente coerente con lo spirito artistico del dopoguerra⁷.

Potremmo parlare della sua opera come dell'opera di un artista informale, di un espressionista astratto. Anche se sappiamo che nella sua giovinezza Righetti qualcosa deve aver visto, sorprende constatare come la sua opera fosse allora così sapiente e in armonia con le espressioni colte del contemporaneo. Eppure non è mai andato a scuola ed è sempre stato assolutamente digiuno di nozioni di storia dell'arte. Il suo stile è rimasto coerente anche nella ripresa, a partire dal 2005. Uno stile, tra l'altro, che ancora oggi, dopo quasi sessanta anni dagli esordi, non ci appare certo datato. Vi è infatti una grande modernità nella sua opera: per come usa il colore, per il ritmo del gesto, per l'urgenza con cui, con entrambe le mani, impugna il pennello, lo intinge nel colore e traccia segni/serpenti.

Cenni biografici

Dario Righetti nasce nel 1935 in un quartiere popolare di Verona. Durante il periodo della guerra, vive sfollato in una corte agricola a Quinzano con la madre e la sorella. Il padre muore quando lui ha solo sei anni. Anche se è ancora un bambino molto piccolo, Dario lavora per i proprietari della casa in cambio di vitto e alloggio. La sua principale mansione è quella di pascolare le mucche. Un giorno gli accade un grave incidente: una mucca, impigliatasi con una gamba in una crepa della roccia, cade in uno strapiombo, facendo un salto di una cinquantina di metri. In seguito allo spavento, iniziano a manifestargli delle violente crisi convulsive. Righetti attribuisce a questo traumatico evento la causa dell'insorgenza della sua malattia. Le crisi, che si fanno sempre più frequenti e



Dario Righetti nella tenuta sul Lago di Garda, anni '50.

più gravi, finiscono con il farlo ricoverare, quando ha solo tredici anni, all'Ospedale psichiatrico provinciale di San Giacomo alla Tomba a Verona.

Inizia così per lui il periodo più buio della sua vita, che lo segnerà per sempre.

Durante l'internamento, gli vengono affidati diversi lavori di bassa manovalanza, come la pulizia dei reparti e il trasporto del carbone e della legna, e dei lavori artigiani, come la tessitura per la realizzazione delle lenzuola dell'ospedale.

L'ambiente manicomiale è quello di allora: un sovraffollamento di ricoverati, maschi e femmine, senza più alcuna relazione con la famiglia che, spesso, vergognandosi di avere un parente malato in manicomio, cambia addirittura indirizzo.

Nel 1957, però, qualcosa cambia.

Michael Noble, uno scultore scozzese, fa costruire e mettere a loro disposizione un atelier, con lo scopo di favorirne la libera espressione, convinto che questo avrebbe anche giovato a un maggiore benessere psicologico.

È qui che inizia l'avventura pittorica di Dario Righetti. Se nelle intenzioni iniziali di Noble vi è la convinzione di svolgere principalmente un'attività umanitaria, ben presto ha modo di verificare che si sta compiendo anche un vero miracolo sul piano artistico.

Righetti è fra i primi ad arrivare in atelier. Mike (come lo chiamano i pazienti) presenza una o due volte alla settimana. Poiché la maggior parte dei presenti inizialmente non sa come orientarsi fra carta, pennelli e colori, è Noble a invitarli a immaginarsi che cosa ci possa essere fra due oggetti da lui disposti sul tavolo e a sollecitarli a disegnare quello che la loro immaginazione suggerisce. A volte invece lascia delle macchie di colore sui fogli e il tempo a disposizione per pensarci. Noble, nelle sue visite all'atelier, porta con sé locandine e materiali illustrativi provenienti dalle diverse gallerie d'arte che frequenta. Quindi possiamo ipotizzare che i frequentatori dell'atelier "qualcosa" abbiano visto, anche se non possiamo sapere se questo possa aver influito nella realizzazione delle loro opere. Quello che sappiamo per certo, però, è che, pian piano, ognuno di loro ha intrapreso una sua propria strada, ognuno con una personalità ben definita e uno stile via via sempre più chiaro e riconoscibile⁸.

Righetti, per un periodo, gode anche del privilegio di poter uscire dall'ospedale psichiatrico per vivere in una casetta fatta costruire nella tenuta di Noble, dove si occupa del giardino della villa e dove può frequentare un laboratorio di ceramica condotto da Pino Castagna, oltre che dipingere nello studio della villa assieme a Noble. Dario ricorda questo come uno dei rari periodi sereni della sua vita. La bella avventura si chiuderà però nel 1963, in seguito alla



Dario Righetti, giardiniere a Villa Idania.

separazione di Noble dalla moglie. Rientrato ancora in ospedale, Righetti ne esce qualche anno dopo per entrare a far parte della Comunità di Emmaus, dove rimane per un anno. L'esperienza comunitaria per chi, come lui, ha vissuto internato troppo a lungo, non può certo essere la giusta risposta alle tante aspettative. Dario vuole essere finalmente libero e indipendente ed è questa la motivazione che lo convince ad abbandonare la Comunità. Non avendo dove andare, dapprima viene ospitato dall'amico Giuseppe Bianchi (pure lui qualche tempo prima dimesso dall'ospedale psichiatrico) e poi alloggiato in una casetta trovata dalla signora Luigia (la barista), una delle poche persone di cui Righetti conserva ancora oggi un ricordo positivo, come di chi gli ha voluto veramente bene.

In questo periodo cerca di costruirsi un'attività in proprio recuperando e rivendendo la carta. Purtroppo gli aspetti burocratici e le tasse lo obbligano ad abbandonare la nuova impresa.

In seguito al diritto maturato di una piccola pensione d'invaldità, alla fine può ritirarsi in una casa popolare messagli a disposizione dal Comune. Nel frattempo

ha anche trovato una compagna che, come lui, ha avuto la sventura del ricovero in giovane età nello stesso ospedale di San Giacomo alla Tomba. Righetti finalmente ha una famiglia. La sua vita inizia a trascorrere tranquilla, senza particolari avvenimenti di rilievo. Per tanti anni Dario non prende più in mano un pennello. Una volta rimasto di nuovo solo, però, la solitudine gli rinnova il tormento dei cattivi ricordi e così sente il bisogno di tornare a dipingere. Lo fa a partire dal 2005, dopo essere stato sollecitato da una venditrice di libri. Come nella miglior tradizione degli artisti *outsider*, che spesso iniziano a dedicarsi all'arte in tarda età, Dario riprende a dipingere a settant'anni. Egli sente di dovere moltissimo a Michael Noble, quanto appreso alla scuola⁹ di Mike non è mai venuto meno e dopo cinquant'anni di silenzio, il filo del suo discorso riparte da lì.

Un maestro d'eccezione

Michael Noble, scozzese di nascita, era giunto in Italia nel 1944 come responsabile del Psychological Warfare Branch. Maggiore dell'esercito inglese, gli era stato affidato il compito di rimettere in piedi la stampa libera, dopo l'appiattimento dell'informazione dovuto



Michael Noble all'inaugurazione di una mostra dell'atelier (foto John Phillips).

al monopolio fascista dei mezzi di comunicazione. Nel 1952 si sposa con Ida Borletti e si stabilisce a vivere stabilmente in Italia. Noble era uno scultore e per questo motivo Ida Borletti acquistò una tenuta sopra Garda, vicino alla quale si trovava la fonderia dove il marito andava a fondere le sue opere.

Questo posto così bello e così importante diventò fin da subito un luogo di apertura verso gli altri, non solo un salotto buono dove si riuniva l'intelligenza e il mondo artistico di tutta Europa, ma anche uno spazio da condividere con gli ammalati dell'ospedale psichiatrico che qui venivano condotti, sia per continuare la loro esperienza artistica che per passare qualche ora di spensieratezza passeggiando, ascoltando musica, ballando e anche nuotando.

Villa Idania, la casa padronale, divenne così l'estensione della straordinaria esperienza che Noble aveva iniziato poco tempo prima all'Ospedale psichiatrico di San Giacomo alla Tomba a Verona con l'apertura dell'atelier. Una realtà unica in Italia (e non solo) per la sua impostazione. Desideroso di fare qualcosa per le persone qui ricoverate, sostenuto dalla moglie, Noble si era presentato al direttore dell'Ospedale psichiatrico di Verona, professor Cherubino Trabucchi, per offrire il suo aiuto ai degenti. Ottenuto il consenso

a procedere da parte del Direttore medico, Noble fu messo in contatto con il primario prof. Mario Marini, con il quale ebbe fin da subito un'ottima intesa, che li portò a stringere un solido rapporto di amicizia e a realizzare un progetto d'avanguardia, una sorta di anticipazione della legge Basaglia, che sarebbe arrivata più di vent'anni dopo.

Essendo un artista, come prima cosa Noble mise a disposizione colori, pennelli, carta e altro materiale utile alla creazione e sollecitò le persone ricoverate a esprimersi liberamente. Dopo aver per un breve periodo lavorato negli spazi della falegnameria che gli erano stati messi a disposizione, Noble decise di aprire a proprie spese un vero e proprio atelier.

Uno spazio libero, bello e luminoso, accessibile (sia pure in modo separato)¹⁰ sia ai maschi che alle femmine. Adottò fin da subito un metodo di conduzione completamente innovativo, un metodo, potremmo dire, anti-didattico. Fu proprio questa la sua grande intuizione: non insegnare nulla. Pratica adottata partendo dalla sua stessa esperienza, che lo portava a rifiutare ogni forma di omologazione, non «essendo assolutamente in grado di copiare niente e nessuno.» In ogni caso lui dichiarava di sentirsi a proprio agio con tutto ciò che si presentava come "primitivo"¹¹.

L'assoluta libertà espressiva di cui godevano gli artisti nell'atelier di Noble (talvolta messa in dubbio da qualche studioso, specie di fronte alla maestria dell'opera di Zinelli. Dubbio sollevato a suo tempo dallo stesso Dubuffet) mi è stata confermata sia da Dario Righetti che da Giuseppe Bianchi, che dell'atelier erano appunto degli assidui frequentatori¹².

Il metodo innovativo e la costruzione materiale dell'atelier suscitavano un grande entusiasmo nel corpo medico. I risultati si rivelarono davvero straordinari. I malati stavano molto meglio e sul piano artistico realizzavano opere sbalorditive.

Nel 1957 (anno di apertura ufficiale dell'atelier) venne anche organizzata una mostra alla Galleria La Cornice in piazza Bra a Verona. Di questa mostra s'interessò la stampa e ne parlarono molti intellettuali, fra questi Alberto Moravia, Camilla Cederna e Dino Buzzati ne curò il catalogo.

Seguirono altre mostre a Milano e a Roma. Le uscite fuori dalle mura ospedaliere si fecero sempre più frequenti. Noble s'impegnò attivamente su tutti i fronti, anche per educare il linguaggio giornalistico. Uscirono infatti molti articoli sulle mostre dell'atelier di San Giacomo alla Tomba che non si potevano far leggere agli interessati, per non turbarne la dignità, dal momento che, come scrisse Noble ai direttori delle diverse testate: «nei titoli o nel corpo degli articoli, ricorre la parola "matti", "folli", "pazzi" o, peggio, "dementi"¹³.»

Noble manifestò sempre un rispetto assoluto nei confronti dei pazienti-artisti e questo loro lo sentirono con estrema chiarezza, tanto che l'essere stati degli artisti di quell'atelier, per loro pesa, ancora oggi, identitariamente molto di più che l'essere stati dei ricoverati in manicomio. Dario Righetti, ma anche gli altri, hanno sempre trovato in questa loro esperienza motivo di grande orgoglio e di riscatto sociale.

Noble non credeva, a differenza di Dubuffet, che si dovessero esporre le opere di questi artisti in luoghi diversi da quelli dell'arte ufficiale. In questo fu veramente all'avanguardia. Un vero rivoluzionario senza alcun pregiudizio, che considerava assolutamente sullo stesso piano le opere che uscivano dall'atelier di San Giacomo alla Tomba e quelle che venivano realizzate negli studi privati dagli artisti del "mainstream".

È nota la risposta che egli diede agli artisti veronesi quando, letto il titolo del catalogo della mostra *Sono dei veri artisti*, scritto da Dino Buzzati, provocatoriamente gli chiesero: «E allora noi chi siamo?» «Dei mediocri» rispose Noble.

Una risposta che è un manifesto contro la banalità dello stigma in arte.

Daniela Rosi
Curatrice della mostra

¹ Riferito alla vivacità delle immagini che, in quanto vive, possono agire... Aby Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen kunstpsychologie*, opera postuma, Warburg Institute, London; citato da: Gombrich (1970a, p. 98); Kany (1989, p. 13). Cfr. Mainberger (2010, pp. 251-252).

² Il termine "bissi" è espressione dialettale veneta che sta per "serpenti".

³ C. G. Jung, *Saggio d'interpretazione psicologica del dogma della Trinità*, in C.G. Jung, *Opere*, vol. XI, Mondadori 1984, pag 190.

⁴ Warburg, come è noto, era in cura da Ludwig Biswanger che credeva in un metodo terapeutico poco invasivo, dolce e lento, basato soprattutto sulla capacità di autoguarigione del paziente.

⁵ Aby Warburg, *Il rituale del Serpente*, Adelphi Edizioni, Milano 2011, p. 54.

⁶ Ulrich Raulff, *Postfazione*, in Aby Warburg, op. cit., p. 75.

⁷ Dario Righetti inizia a dipingere nell'atelier di San Giacomo alla Tomba (Vr) alla fine degli anni cinquanta.

⁸ Le opere di Carlo, come sappiamo, sono arrivate addirittura nella collezione di Art brut di Dubuffet, e sono state esposte nella mostra di Harald Szeemann *Insania Pingens* a Berna nel 1963. La fama del più noto, purtroppo, con il tempo, ha offuscato quella di tutti gli altri, anche se fra loro vi erano

artisti davvero molto interessanti, come appunto Righetti.

⁹ L'atelier di Michael Noble fu in realtà un'anti-scuola per l'impianto di assoluta libertà su cui si fondava e sul fatto che presupponeva l'autodidattismo come unica didattica.

¹⁰ A quei tempi vigeva un divieto assoluto di promiscuità fra i generi.

¹¹ È un problema molto dibattuto anche oggi quello dell'influenza che un conduttore può esercitare sugli artisti che operano nell'atelier da lui diretto. Qualcuno sostiene che, a volte, pur non conoscendo l'opera di un artista, si riesca a capire da che atelier arriva, poiché vi si può leggere, pur nel mantenimento della soggettività, un'adesione di fondo allo stile generale di quell'atelier.

¹² Questa assoluta libertà, ho potuto constatarla anche di persona, in un'occasione in cui invitai Righetti e Bianchi a partecipare a un laboratorio assieme agli studenti dell'Accademia di belle arti di Verona. Quando il professore che lo conduceva iniziò a dare delle consegne, entrambi si rifiutarono di seguirle, dicendo che loro avrebbero dipinto liberamente quello che gli veniva in mente, come avevano sempre fatto con Noble, senza perciò attenersi alle indicazioni del docente.

¹³ Noble scrisse ai direttori delle diverse testate una lettera di protesta per il linguaggio usato, in quanto lesivo della dignità degli artisti che venivano segnalati per la loro malattia piuttosto che per il valore della loro arte.

Il labirinto della sensibilità assoluta

Una delle questioni più affascinanti della cultura artistica del nostro tempo è quello della visibilità dell'arte visiva. In quale ottica è vista l'arte? Quali sono gli indicatori usati per calibrarla? Nella mescolanza delle culture che tutte ora convergono a livello globale, quali misure si scelgono per presentare e guardare l'arte e poi soprattutto per vedere quello che si guarda? In questi quesiti si innestano le storie personali degli artisti, ciascuna un nastro gettato nel flusso degli eventi.

Perduti i riferimenti maturati nelle svariate civiltà dei millenni passati, quando ogni comunità generava i suoi propri codici per l'arte, nei tempi moderni molti sono ancora alla ricerca di termini di riferimento che possano sostituire le certezze perdute e sostenere non solo lo sguardo ma anche la presunzione del giudizio estetico condivisibile e concordato. I surrogati più comuni sono le categorie oggi usate per definire in modo semplicistico la qualità di un'opera: il nuovo, lo spettacolare, il politico e sociale, l'originale, il marginale, la tendenza, e l'outsider, l'insider (parole per le quali non trovo equivalenti in italiano) ecc. Si tenta di ancorare la visualità dell'opera a definizioni esterne ad essa. Gli strumenti dominanti per giustificare il giudizio e tradurlo in valore di mercato sono la moda e la pubblicità, potenze esercitate in modo sottile, non sempre avvertibili, che, mancando in arte gli appigli condivisi, si infiltrano subdole per convincere il pubblico della qualità del prodotto che promuovono.

Coloro che capiscono la futilità della nostalgia di ristabilire criteri comuni e capiscono come il vuoto di consensi sullo scopo dell'arte stia offrendo occasioni di manipolazione farisea agli operatori del campo, devono invece affidarsi a due condizioni. Una è quella che chiamerei osmosi critica, cioè una permanente attenzione, a tutti i livelli, dal più erudito al più ingenuo, per tutta la circostante rete di stimoli visivi che la nostra mente individuale registra come rilevante, mai lasciandosi intrappolare da categorie surrogate. L'altra è il coraggio di fidarsi della propria intuizione soggettiva che, fondata su una filtrata

conoscenza, nasce rinnovata e contraddittoria in ogni momento del nostro pensiero. Il perduto consenso sullo scopo dell'arte scatena un potenziale senza precedenti di esperienze singole, ricche e vive.

È così che io mi ritrovo a pensare che Dario Righetti è uno degli artisti di più alto valore del mio presente. Fu lo scultore inglese Michael Noble che introdusse sia Dario che me all'arte e noi ne traemmo un impegno longevo per la pittura. Io uscivo da una situazione privilegiata, faticavo a studiare e andavo alla deriva nei collegi di studio. Dario venne dal polo opposto delle più umili origini, niente scuola, orfano precoce di padre, rinchiuso in istituti soffocanti. Noble offriva a chi incontrava le chiare e poche chiavi di pensiero che permisero a tutti di sentirsi liberi e al contempo concentrati nell'inseguimento del proprio fare arte. Faceva conoscere ai pupilli qualche riferimento storico e tecnico e poi li incoraggiava nella solitudine della loro ricerca.

Un po' dopo il primo contatto con Noble negli anni cinquanta, Righetti smise di fare arte, e ricominciò nel 2005 all'età di settant'anni continuando la tecnica scoperta in quegli anni lontani come se non ci fossero state interruzioni. Da allora dipinge con persistenza e produce molte opere ogni giorno in un fluire continuo che non è ossessivo ma è condotto dalla passione e dal senso che il tempo sfugge e che deve tracciare quanto possibile del mondo che scaturisce dalla sua sensibilità e dalla sua mano.

Salvo poche eccezioni, le dimensioni delle opere sono sempre cm 34,8 x 49,8. È un formato che meglio si adatta alle misure del tavolo di cucina dell'appartamentino nel quale vive in periferia a Verona. I colori usati sono tempere ad acqua e il supporto è carta per belle arti venduta in blocchi per acquerello. I colori sono spinti direttamente dal tubetto su un vassoio che funge da tavolozza dalla quale poi sono ripresi con il pennello anche quando sono asciugati.

Questo artista ha sviluppato un linguaggio visuale



Dario Righetti mentre dipinge a casa sua.

che gli permette di tradurre in pittura un universo incrociato di calligrafie private che sono eco di emozioni e racconti che trascinano l'aneddoto e si fissano in campiture sfaccettate infinitamente variate. Non ho voluto intervistarlo né per chiedere quali siano i suoi intendimenti né per farmi raccontare se nei suoi quadri sono rappresentate narrative specifiche. Proietto la mia immaginazione in essi, li ricreo nella mia mente mentre li guardo. Ci scorgo mappe e circuiti, viaggi, echi, ricordi, specularità, ingorghi e liberazioni, radici e voli che mi trasportano sia su pianeti lontani sia dentro il mio cosmo emotivo.

Il gesto pittorico di Dario ha una sapienza che si rivela nella scioltezza esatta di come applica il colore. Malgrado le sue forme irregolari non corrispondano a oggetti riconoscibili esse sono precise, come se indicassero entità precise. La sua pittura è un condensato chiaro e semplice nel quale si stratificano molti anni di pensiero. Pone un mosaico di colore sul rettangolo di carta. Le pennellate, a volte dense a volte diluite, articolano l'area colorata nel modo diretto e senza remore dei grandi maestri. Dopo ma anche durante la stesura del colore egli contorna le isole di colore con del nero mai troppo controllato, area dipinta esso stesso. A volte ci mette del bianco. Ne risulta un tratteggio non predisposto, improvvisato ma esatto, che forma un reticolo intenso che unisce i colori in forme e sequenze che si alternano come

immagini. Dentro ognuna delle forme, piccole delicate pennellate nere accentuano o imitano i corpi dei pigmenti colorati che sono stati generati dalle diverse densità che sorgono dalla semplice applicazione di pittura più diluita o più corposa.

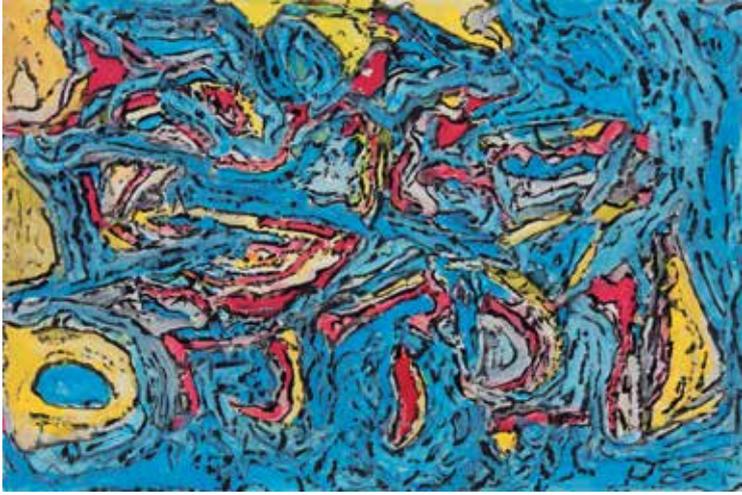
Aree più piene si alternano ad aree più vuote. Un colore, per esempio un rosa scuro, si ritrova tutt'intorno a un brulichio di articolazioni e viene letto come fondo in cornice, ma poi lo si ritrova frammisto alla massa delle altre forme nel ruolo di fondo che pare uscire da dietro la rete di esse, ma ci è dipinto vicino, non sotto. Oppure, la parte superiore di un quadro ha colori incorniciati da linee grigie ma poi il grigio lasciato solo in basso diventa come il primo piano di un paesaggio immaginario. Oppure ancora, strisce che sembrano pellicce di bruchi si intrecciano con archi che ricordano architetture fluide di un mondo di fiaba. Nodi spaventosi di segnali introspettivi diventano perni intorno ai quali danza l'affollato mosaico di scaglie colorate.

Quella di Righetti è una pittura che trova l'equivalente nelle fughe ben temperate di Bach e nel trambusto aggrumato di una sinfonia di Mahler.

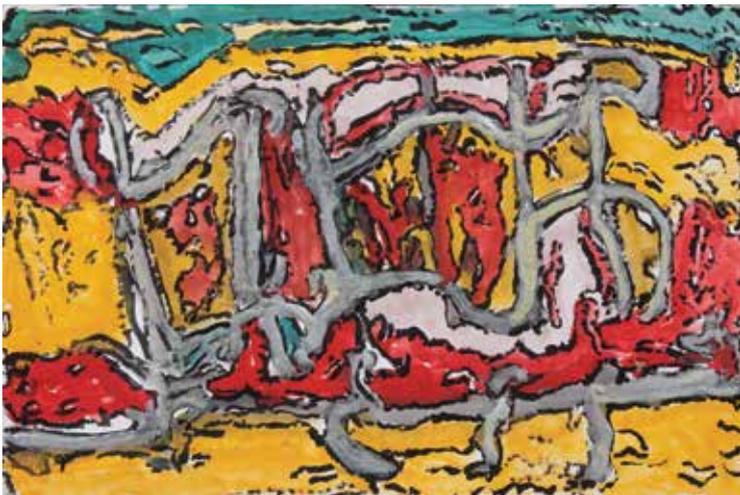
Lucio Pozzi
Artista

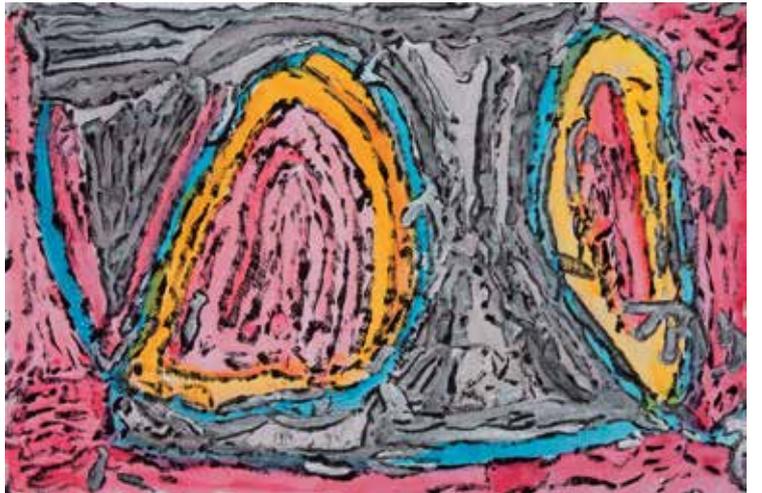


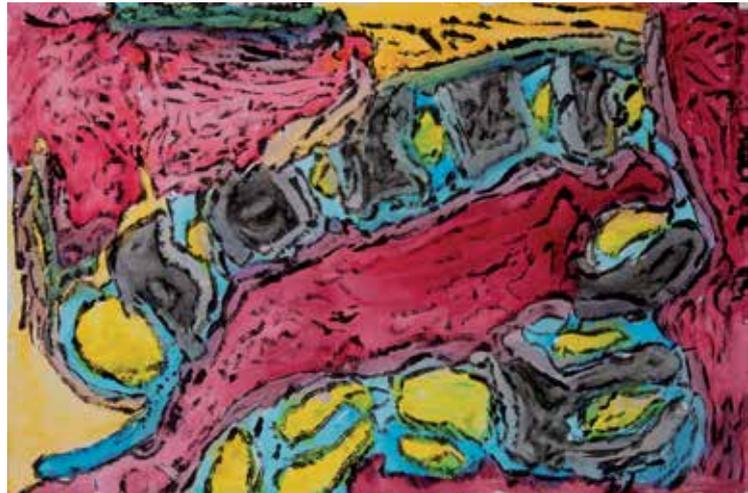
Opere in mostra

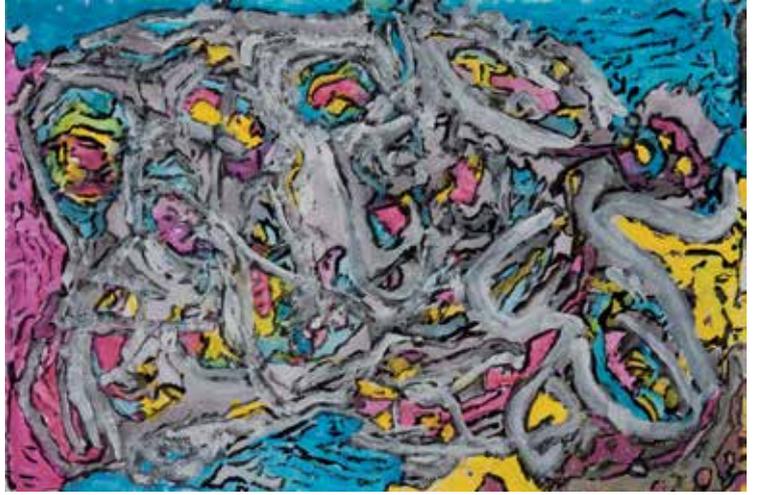
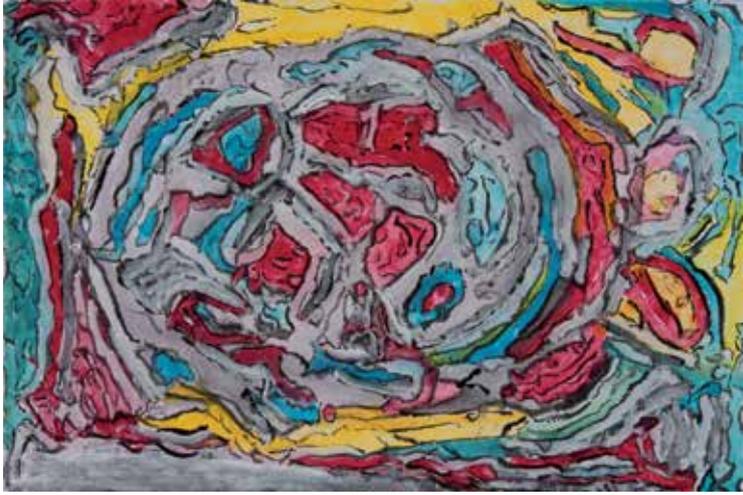




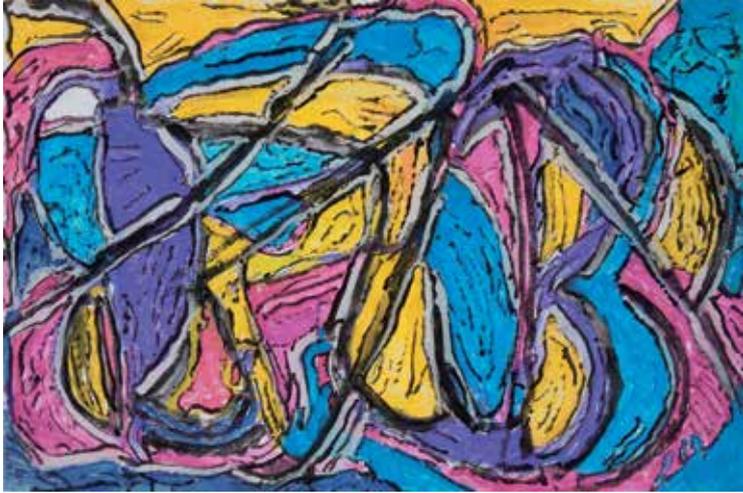


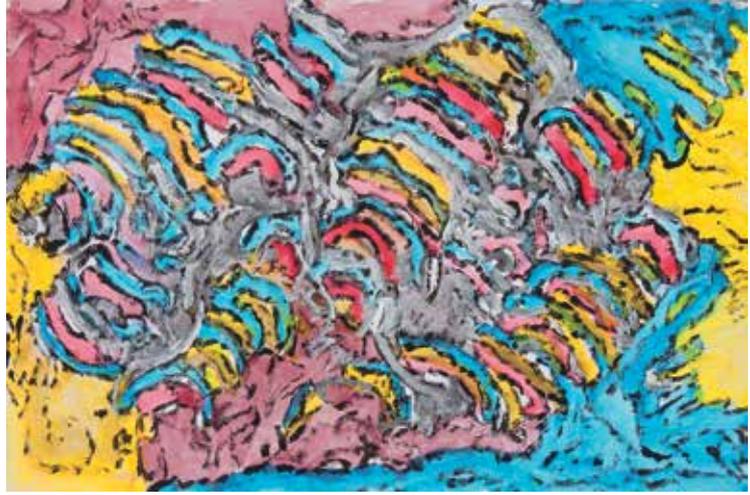


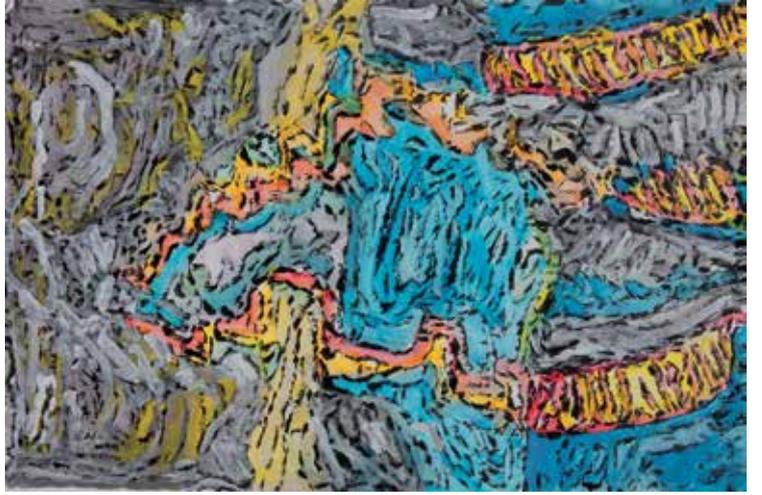






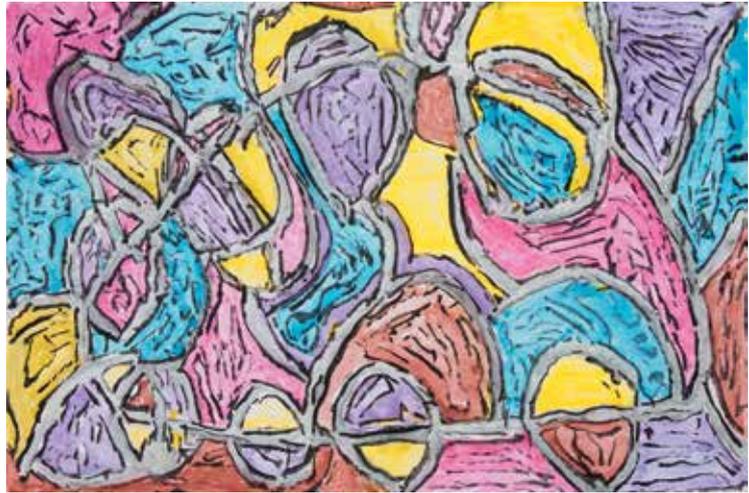




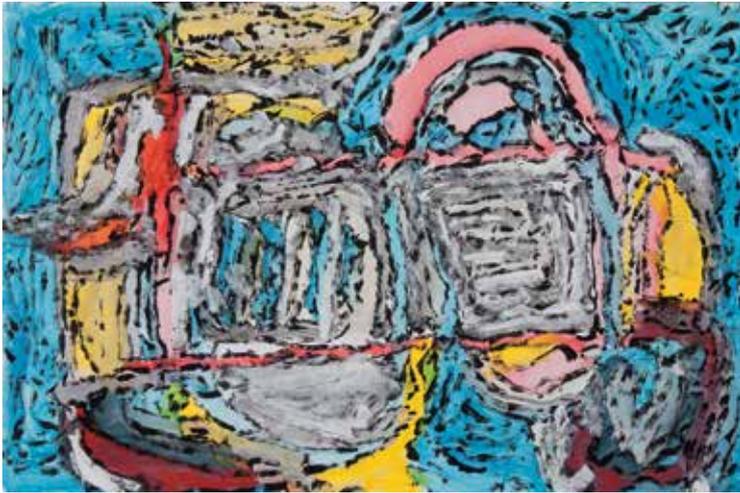


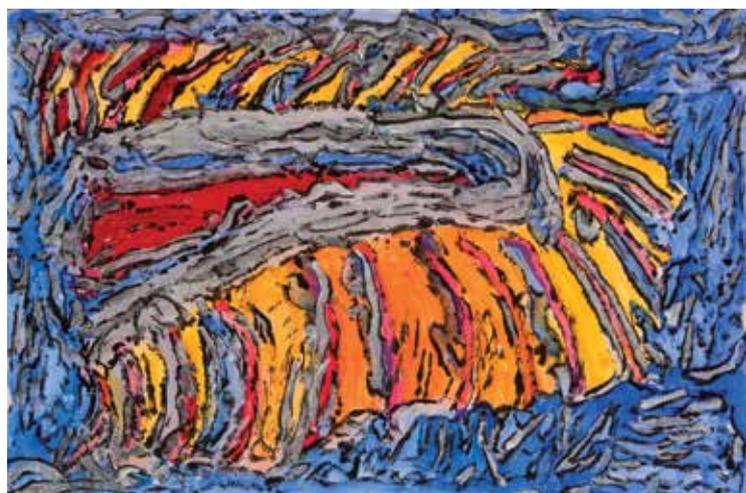












Tutti i dipinti in catalogo sono intitolati *Bissi* (serpenti in dialetto veronese), realizzati con tecnica "tempera su carta" e misurano cm 34,8 x 49,8

Biografia

DARIO RIGHETTI è nato a Verona il 6 maggio 1935.

Inizia a dipingere attorno ai vent'anni, nell'atelier aperto dallo scultore scozzese, Michael Noble, a San Giacomo alla Tomba, nell'ex Ospedale psichiatrico di Verona.

Righetti entra a far parte fin da subito del gruppo di pittori che Michael Noble promuove, facendoli partecipare a diverse mostre a Verona, Milano, Roma.

Di questo atelier si sono occupati scrittori e intellettuali del calibro di Alberto Moravia, Corrado Alvaro, Camilla Cederna e molti altri. In particolare, Dino Buzzati scriverà il testo del catalogo della mostra che nel 1959 l'atelier terrà alla Galleria La Cornice a Verona.

La sua eco arriverà fino a Parigi con le opere di Carlo Zinelli che entreranno a far parte della collezione della Compagnia dell'Art Brut fondata da Jean Dubuffet.

Uscito dall'ospedale ormai adulto, Righetti si dedica a diversi mestieri senza riuscire però a intraprendere una professione stabile e soddisfacente.

Una volta fuori dall'atelier, non dipinge più. Riprende molto avanti in età, a settant'anni, senza mai più smettere.

La sua prima mostra personale arriva solo nel 2014, a Pergine Valsugana (Trento) nel Teatro delle Garberie, dove il Festival Pergine Spettacolo Aperto gli dedica una installazione di 160 opere. Ha 79 anni.

Quest'anno Dario compie 80 anni. Ci piace pensare che questa mostra sia per lui un bel regalo di compleanno che la Fondazione Creberg gli ha voluto fare.

Bibliografia di riferimento

D. Buzzati, *Sono dei veri artisti*, (catalogo della mostra), Verona 1957.

D. Buzzati, *Inquietanti domande a una mostra d'arte*, "Corriere della Sera", 12 novembre 1957.

A. Moravia, *I pittori malati di Verona*, "Corriere della sera", 6 settembre 1959.

L. Trucchi, *Insania Pingens*, "L'Europa letteraria", luglio-dicembre 1963.

C. Cederna, *Il pennello nelle tenebre*, "L'Espresso", 10 maggio 1964.

C.G. Jung, *Opere*, Mondadori, Milano 1984.

S. Marinelli, F. Pesci, a cura di, *Carlo*, Marsilio Editori, Venezia 1992.

V. Andreoli, S. Marinelli, a cura di, *Carlo Zinelli* (catalogo generale), Marsilio Editori, Venezia 2000.

I. Borletti, *Una vita*, Corraini Editori, Mantova 2001.

M. Bertozzi, a cura di, *Carlo e gli altri*, Bandecchi & Vivaldi Editori, Massa Carrara 2004.

A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi Edizioni, Milano 2011.

M. Praz, *Il patto col serpente*, Adelphi Edizioni, Milano 2013.

H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015.

Ringraziamenti

Ringrazio tutte le persone che, a diverso titolo, hanno reso possibile la realizzazione della mostra e di questo catalogo.

Un grazie di cuore va al presidente del Banco Popolare, avv. Carlo Fratta Pasini, per aver accettato di prendere in considerazione e sostenere il progetto del LAO. Grazie al dott. Antonio Ferriani per aver condiviso il percorso che ha portato alla nascita del LAO.

Un grazie davvero speciale al dott. Piazzoli per aver voluto sostenere tramite la Fondazione Creberg questo progetto e per aver accettato di condividere con me questa bella avventura della mostra e del catalogo. A lui un grazie particolare anche per la pazienza che mi ha dimostrato.

Un grazie a Silvia Manzoni e Lucia Galbiati per la disponibilità e per avermi facilitato il lavoro.

Un grazie alla nipote di Dario Righetti e ai suoi famigliari per il sostegno e la fiducia.

Un grazie riconoscente e affettuoso a Lucio Pozzi; senza il suo sostegno non avrei avuto accesso a tutte le informazioni di cui ho potuto disporre e grazie per la generosità dimostratami, accettando di scrivere un testo critico per Dario, che conosce fin da ragazzo.

Infine, un grazie commosso a Dario, per non aver mai diffidato dell'arte, che gli è stata fedele amica nel tempo e che, sia pure in avanzata età, lo ripaga oggi con i meritati successi.

Daniela Rosi
Presidente Lao

Finito di stampare nel mese di settembre 2015
Inchiostro Arti Grafiche - Gorgonzola (Mi)

© Copyright 2015 Fondazione Credito Bergamasco. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.



Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it



