

UN DOUX RAYON

A D.M.R.

Si notre destin est caché dans le nom, je dirais qu'un doux rayon* d'ombre en périphérie peut indiquer le chemin mieux qu'une centaine de flèches ensoleillées.

Si dans le nom le destin nous paraît sournois, je dirais que Davide a lancé ce caillou avec sa petite fronde de clématisite tressée, construite d'un jet lorsque les heures sortent lentement de l'obscurité (alors que les autres ne prennent pas de poissons), contre le front obtus, majestueusement grand du Compère Préjudice. Du front et du Caillou, Artevenere est née, la Belle jamais assez aimée, devenue un jour l'épouse de Monsieur Boscofitto. Ainsi, ont vu le jour Sassomatto et Lungobacco, frères en éternel conflit. Si le frère a tué le frère comme le veut la tradition, Madame Cortecciadipinta a sauvé la solide lignée qui descend directement du bizarre Quadrincollato.

Que raconter, maintenant, des derniers nés, après le vétuste et long empire du Piattorilievo fluet ?

Sont-ils des petits espiègles à la chevelure rebelle ? Des sœurs échevelées au sang ligneux comme les corbeilles au cœur fleuri? Si dans le nom est caché le secret, je dirais que c'est la fureur de la flamme qui réunit, le plus souvent plus d'une centaine de tristes prières, aux Dieux.

Claudio Costa
Gênes - Quarto, juin 1990

*mansueto raggio. In italiano coindice con il nome di battestimo dell'artista, Davide Mansueto Raggio.

Réalisation: © Caterina Nizzoli

Images: © Franca Giovanrosa, Massimo Casiccia et Archive de la famille Del Soldato

Traduction: Nelly Manderville et Caterina Nizzoli

Avec la collaboration du I.M.F.I.



© 2013 Edition Rizomi_art brut
© 2014 Edition Galleria Rizomi art brut
© 2015 Edition Galleria Rizomi art brut

Galleria Rizomi art brut

via Massena 53/b
10128 Torino
+390114367910
www.rizomi.com

Emprimé en septembre 2015

Couverture
Davide Mansueto Raggio, *Pinocchio*, technique mixte, 38x23x20 cm (détail)



SOMMARIO

B. Tosatti, <i>Davide Mansueto Raggio</i>	p.7
G.F. Vendemiati, <i>La circonference de "Rayon"</i>	p.9
Biographie	p.11
OEUVRES SUR CARTON	p.13
A. Slavich, <i>Préface à Une "Peripherie créative de l'être"</i>	p.93
M. Cristaldi, <i>Le mystère du "faire"</i>	p.94
C. Costa, <i>Un temps pour être et un état pour exister</i>	p.95
M. Cristaldi, <i>Une peinture comme voix de la nature. Une nature comme gisement de la sculpture</i>	p.97
D. Menozzi, <i>Davide Raggio</i>	p.99
D. Menozzi, G. Voltolini, <i>Davide Mansueto Raggio</i>	p.103
M. Levo Rosenberg, <i>Je suis une légende vivante</i>	p.106
F. Giovanrosa, <i>Claudio COSTA - Davide Mansueto RAGGIO</i>	p.108
L. Ferrannini, <i>Pratiques fragiles et homme de bois</i>	p.109
FURIE ET PINOCCHI	p.113
REMERCIEMENTS	p.136



DAVIDE MANSUETO RAGGIO

Bianca Tosatti

Un abandon systématique et une prolifération de chantiers ont dénaturé aujourd’hui l’ensemble psychiatrique de Quarto : il s’agit d’histoires indécentes de négociations sans fin entre institutions publiques et privées et de la cupidité immobilière, compréhensible pour un des lieux les plus panoramiques et fascinants de la côte ligure, le plongeant ainsi dans un état d’incertitude pré-agonique. Quelques volontaires intrépides contrastent la destruction, luttent contre la négligence tout en conservant jalousement la mémoire de l’une des expériences les plus révolutionnaires de l’histoire de l’art et de la psychiatrie moderne.

Davide Mansueto Raggio est l’artiste qui, plus que tout autre, représente cette expérience.

Probablement il a toujours dessiné : en partant de ses œuvres les plus lointaines on trouve une certaine familiarité avec la représentation humaine et celle du paysage ; certainement il s’agit d’une représentation qui ne correspond pas aux formes d’expression formelle, ce sont des messages d’un monde visuel organisé qui flottent dans la conscience et que le dessin expriment spontanément. Mais quand on rencontre à Quarto des personnalités extraordinaires (le psychiatre basaglien Slavich, l’artiste anthropologue Costa, des médecins ouverts tant d’esprit que de cœur, ainsi que des artistes généreux appartenant au monde génois, incubateur de certaines avant-gardes intéressantes de l’après-guerre), le court-circuit culturel provoque une chaîne d’événements capitaux dans l’histoire de l’ « Art Irrégulier »

Ainsi naît l’ « Institut pour les Matériaux et les Formes Inconscients » ; les œuvres d’artistes de passage à l’Institut sont accrochées aux murs aux cotés de celles des patients ; Claudio Costa préside le IMFI dans un pavillon désaffecté attribué par Slavich à la nouvelle institution muséale ; critiques, directeurs de musées, artistes « de système » entrent ainsi en contact avec ce monde qui s’ouvre à la recherche artistique la plus raffinée.

La révolution touche aussi Davide Mansueto Raggio : le monde sous ses yeux est devenu un essaim dense et frémissant d’impulsions, Claudio Costa est l’ami qu’il n’a jamais eu, le grand parc de broussailles et la nature toute entière avec ses secrets et ses sonorités que peu d’êtres peuvent décrypter, les pavillons abandonnés qui grâce à leurs cavités et recoins préservent les formes des

matières précieuses et animées qu’ils abritent.

Ce sont les matériaux qui parlent, qui racontent des histoires, qui évoquent la douleur ou menacent des peurs : noeuds de branches et de racines qui s’entrelacent aux doigts arthritiques du vieil homme puissant qu’a été Raggio, cavités au travers desquelles s’échappe la fumée de son éternelle cigarette, fissures qui grinent et gémissent comme des bouches entrouvertes, ou encore des branches qui se détendent du tronc comme des bras qui demandent votre mainet « Davide Raggio est certainement fait de bois », dit Claudio Costa.

Et puis il y a les terres jaunes et les boues grises, les poussières de brique rouge et le fameux noir indescriptible, bitumineux, graisseux : ce noir brûlé que connaissaient Tapies et Burri et que Raggio obtient en brûlant des journaux. Dans ce noir se révèlent des vapeurs de vision, des traces de formes qui ont existées ou qui n’existeront jamais.

Mais certainement le prodige de la révélation se produit avec les cartons des emballages : c’est comme si Raggio eut analysé la stratification qui les rend moelleux et poreux, c’est comme si dans l’épaisseur du carton il eut deviné ces formes mystérieuses que seul le geste magique de l’artiste peut rendre visibles : jamais aussi proche de Claudio Costa et juste au moment où Claudio est venu de façon inattendue à manquer avec sa mort soudaine. L’homme de bois dépouille de ses doigts le carton en forme de branches avec son regard plein de questionnements et d’émerveillement ; comme le disait Picasso - et comme le disent tous les artistes – le regard et les mains de Raggio « ne cherchent pas, mais trouvent plutôt » : trouvent comme dans les civilisations lointaines on trouve la rue en chantant, ou comme on trouve la mémoire en passant entre les mains les noeuds d’une corde.

Il y a quelques années, dans un salon du Palazzo Ducale et à la suite d’une salle dédiée à Claudio Costa, une petite pièce fut presque entièrement occupée par une foule de créatures en bois dont les chevelures emmêlées comme des racines s’échappaient vers le haut, se balançaient sur de gros fils de fer avec des membres ramifiés en morceaux cruels, en ricanant dans les plis de vieilles écorchures. C’étaient les Furies de Davide Mansueto Raggio et l’exposition s’intitulait « Figures de l’âme ».



LA CIRCONFÉRENCE DE « RAYON »

Gian Franco Vendemiati
Président de I.M.F.I.

Il est difficile d'identifier toute action sous le prétexte de l'appeler « un hommage à Davide Mansueto Raggio ». Davide ne peut être connu qu'au travers de son histoire, mais plus encore à travers ses œuvres. Dans chaque œuvre de Davide, il y a tout Davide : sa façon de communiquer, sa nature et son rapport avec le monde et la difficile et ardue reconnaissance de lui-même, qui a mûrie entre les murs de l'hôpital, au contact avec son art ou peut-être grâce à lui.

Bien avant que la Déclaration d'Alma Ata en 1978 ne définisse les concepts de santé, Davide avait atteint son « équilibre - au-delà de la santé et de la maladie - dans la société », dans cette société d'internés de l'asile de Gênes-Quarto, Davide s'était conquis ses espaces en surmontant même les résistances institutionnelles, mais jamais au détriment de ses « collègues » hospitalisés. Au début du printemps il ramassait les feuilles des palmiers, pour pouvoir, pendant les jours qui précédent Pâques, offrir pour quelques sous aux fonctionnaires des bureaux des Services de la Sécurité Sociale les feuilles de palmes tressées prêtes à être bénies.

Avec une petite souris qui lui rendait visite chaque jour, il partageait un morceau de fougasse ou un morceau de fruit récolté dans le Bois. La souris se déplaçait dans son atelier en toute tranquillité, parmi les feuilles sèches, les tresses de clématite, les petits Pinocchio fabriqués en bois de sureau, ainsi que les dessins et les peintures réalisés avec des journaux brûlés (le noir) et de brique râpée (le rouge) ou des installations de « Sassomatto » (caillou fou). Je me souviens de sa tristesse lorsque l'atelier pris feu et qu'il retrouva sa petite souris morte. Dans ses yeux (un regard inoubliable) on percevait beaucoup de colère, mais je suis certain que sa tristesse venait du fait qu'il s'était mis en colère et que d'en être conscient le gênait beaucoup : ses Personnages du Bois ne l'auraient jamais mis en colère ! Un nouvel espace lui fut offert non loin de la maison-atelier de l'Institut des Matériaux et les Formes Inconscients où il rencontra son ami Claudio Costa, ancien président de l'I.M.F.I., avec qui il partagea les fruits récoltés dans le Bois.

Parmi les premières peintures que j'ai vues - demeurant en admiration - je me souviens en particulier d'une qui représentait une chambre où une chaise était déposée sur un côté et éclairée par une source de lumière prove-

nant d'une fenêtre virtuelle ; un autre tableau représentait un animal (genre dinosaure) aux prises avec un essaim d'abeilles qui l'entourait (cela me rappela King Kong qui chassait les avions du gratte-ciel à New York) puis un autre encore en noir et blanc, représentant deux figures mythologiques face à face, telle une rencontre entre un humain et un centaure. Et beaucoup, beaucoup de petits Pinocchio, des dizaines, voire des centaines, installés le long des couloirs qui conduisaient aux ateliers, tel un public dansant qui louangeait les gens de passage ... j'avais l'impression d'entendre les cris d'une foule en liesse et le son des tambours d'accompagnement d'une grande fête tribale ... mais pour les autres (surtout ceux qui depuis des années travaillaient dans ce lieu) cela créait un effet inverse : de tristesse !

Après la mort de Claudio, Davide s'est arrêté de créer pendant une longue période. Pour lui, la mort d'un artiste était incompréhensible, et surtout celle de Claudio. Il disait : «Les artistes ne meurent jamais ». Puis il fallut presque un an pour qu'il revint vers nous pour nous exposer ses nouvelles certitudes : « Amedeo Nazzari était un grand artiste, et Claudio Costa était un grand artiste (en fait Claudio, « Costa »...) mais ils sont morts. Vu qu'ils sont morts et que je suis un artiste, un jour moi aussi je vais mourir ... »

Dans le petit cimetière de Saint Colombano Certenoli, le jour de notre dernier adieu, nous avons voulu déposer sur son cercueil un Petit Pinocchio, avant de refermer la tombe afin qu'ensemble Davide et le Petit Pinocchio puissent continuer leur voyage mystérieux dans un monde qui ne sera jamais describable, comme fut indescriptible et impossible à codifier entre les murs d'un asile psychiatrique la relation entre lui et ses Personnages du Bois.



BIOGRAPHIE

1926 – Mansueto, ainsi il était connu, est né à Cellesia-S. Colombano Certenoli (Gênes) dans une famille de paysan, dernier de quatre enfants : très peu d'étude et plein de travail dans la campagne. Davide Raggio était le nom de son père qui est mort trois mois avant sa naissance. Sa mère Maria Giovanna Giambruno en 1927 se remarie avec Giulio Del Soldato et elle va avoir encore trois enfants.

1944 – À 18 ans il est appelé sous les armes à Castelnuovo di Garfagnana, en provence de Lucca. Le front était à Carrara, sur la « ligne Gothique ». Tout de suite il fait partie du peloton d'exécution d'un ami de famille, qui habitait tout près de chez lui et dont il connaissait les enfants. Il refuse de tirer mais finalement il est obligé d'assister à l'exécution. En première ligne, pendant un affrontement il est fait prisonnier par les américains, interné dans un camp de concentration en Toscane où il reste six mois jusqu'au mai 1945. « J'ai souffert faim et peur : tous les jours à contact avec la mort », il rappelle.

1945 – Une fois terminé la guerre, il réussit à revenir chez ses parents. Emacié, maigri, choqué, sa famille presque ne le reconnaît pas. L'exécution d'un ami, le front, la faim avaient perturbé son équilibre psychique. Il ne pouvait plus revenir à sa vie dans les champs.

1950 – Quelque paysan de son village essaie de l'engager dans une équipe de bûcherons qui part travailler dans la hêtraie de Ramaceto, une des plus ancienne montagne de Ligurie. Ils habitent dans le bois pendant l'été jusqu'à l'hiver suivant.

1952 – Il émigre en Argentine. A Buenos Aires il avait

son frère qui lui trouve un travail comme ouvrier dans une usine de boissons. On ne connaît pas les détails,

mais il est impliqué dans les événements politiques qui

font tomber Perón. Arrêté, il est interné dans un asile

judiciaire utilisé à l'époque pour malades, prisonniers

politiques et délinquants communs.

1956 – Il est libéré et grâce à son frère il réussit à rentrer en Italie le 25 juin. Tous les tentatives de réinsertion et réadaptation dans la vie familiale ont échoués. Il semble impossible récupérer les traumatismes provoqué par les horreurs qui a vécu. A la fin de septembre Mansueto s'échappe. Il est trouvé par des bergers sur le Ramaceto, dans la forêt de hêtres où il avait vécu deux ans de sa vie et qui devient un refuge idéal pour libérer ses

visions. Quand il revient à la maison il avait sur soi des petits bouts de bois gravés avec un canif. En octobre il est interné dans l'asile de Quarto. Il avait 30 ans depuis trois mois.

Tout ça comporte une fermeture de son esprit face à la réalité, qui assume les formes de fantômes qui le poursuivent et l'accusent sans cesse. « Je ne veux pas la pièce d'identité : je ne fais pas partie du genre humain mais du Royaume des Animaux. Je ne suis pas les lois de Dieu et des hommes, juste la loi de la Nature ». La vie de l'asile lui procure d'autre trauma et violences. La fracture entre les deux réalités s'empire et le vide laissé par les personnes est comblé par la rencontre avec les objets. « Ils viennent me chercher, ils sautent dans mes yeux, en me révélant formes et figures qui sont déjà dedans ». Les objets deviennent interlocuteurs privilégiés, vécus de façon animiste, habités par présences positives et bienveillants. C'est comme ça que la production de sculptures fantastiques commence, en donnant vie à cailloux, coquillages, racines, glands, noyaux.

1980 – Actuation de la loi N.180/1978 et fermeture de l'Institution asilaire.

1990 – Exposition de ses œuvres à la Librairie « Il Seleno » de Gênes.

1993 – Exposition personnelle au Centro d'Arte La Madalena

2001 – Exposition « Figure dell'anima », Pavie et Gênes.

2002 – Le 22 mai Mansueto meurt après une maladie cardiaque.

2007 – Exposition « Ai margini dello sguardo. L'arte irregolare nelle Collezioni Menozzi »

OEUVRES SUR CARTON

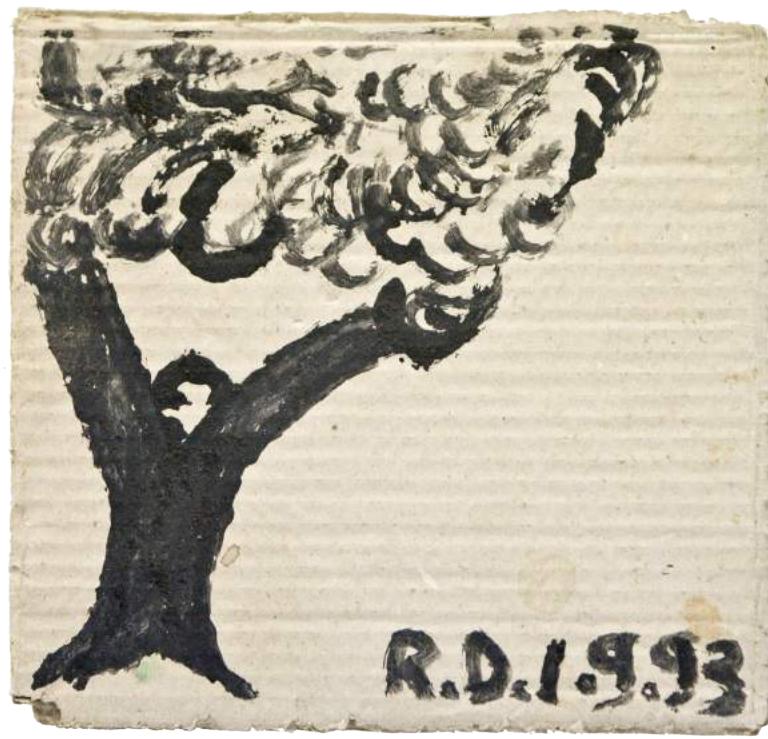
argile et journal brûlé sur carton, 23x24 cm., 1992



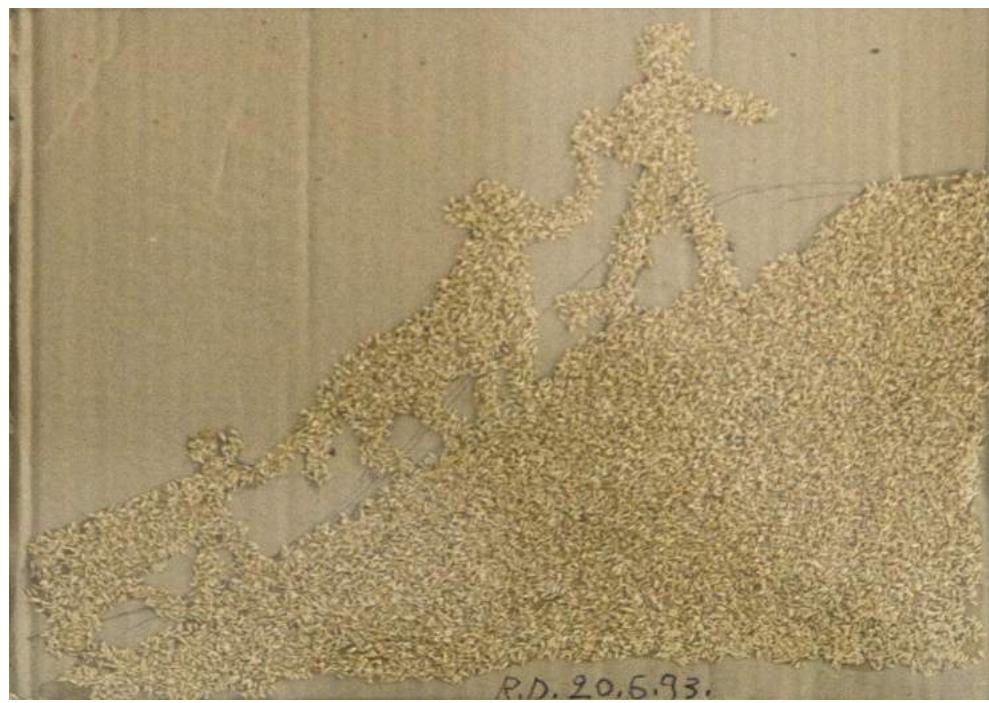
argile, gouache et journal brûlé sur carton, 47x59 cm., 1992



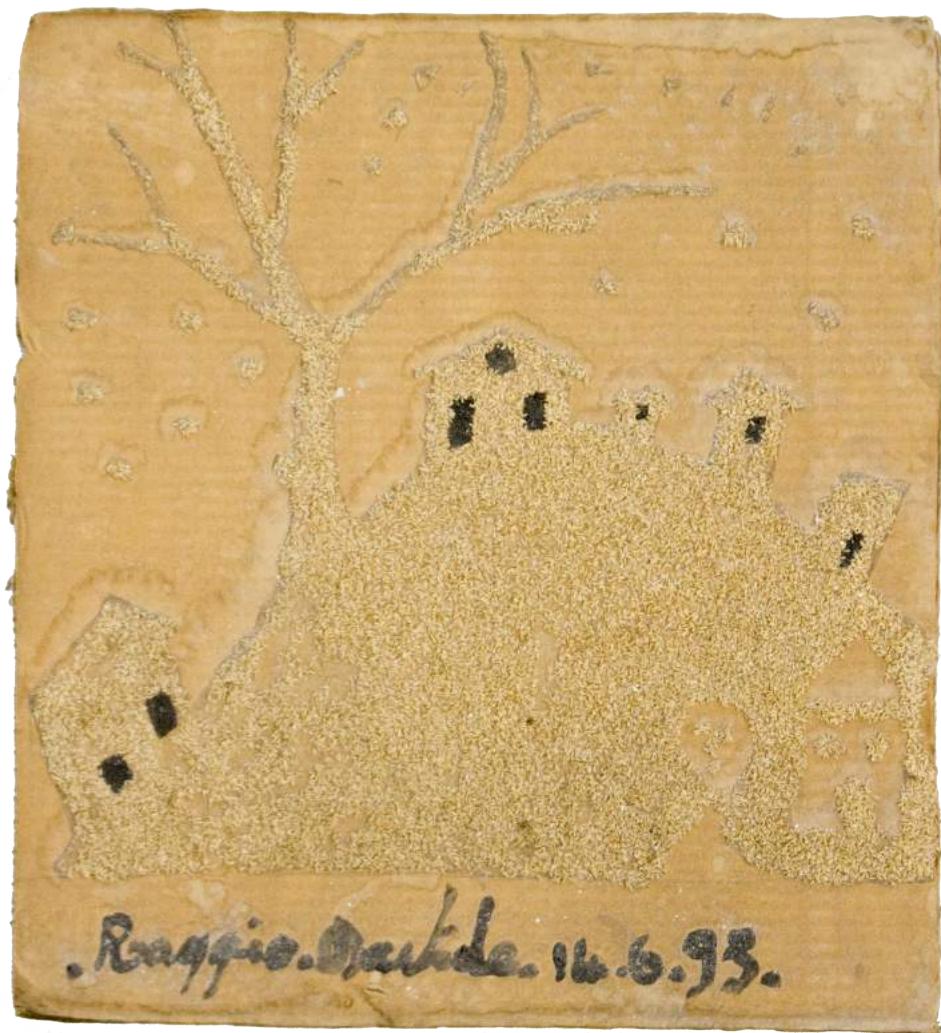
journal brûlé sur carton, 28,5x22,5 cm., 1993



balle sur carton, 29x35 cm., 1993



balle et journal brûlé sur carton, 52x56 cm., 1993

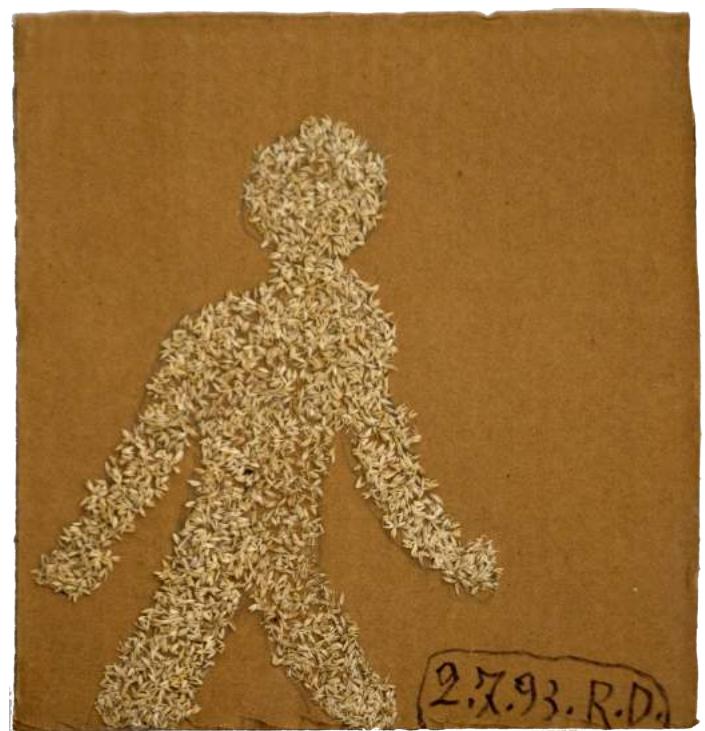


Raggio. Natale. 16.6.95.

balle et élément végétal sur carton, 46x41 cm., 1993



balle sur carton, 22,5x21,5 cm., 1993



pyrographe sur bois et craies couleurs 79x62 cm, 1992, Collection I.M.F.I.



gouache sur carton, 47x50 cm., 1994



carton gravé et craie, 40,5x29 cm., 1993, Collection I.M.F.I.



journal brûlé, colle vinylique, signature avec poudre de brique sur carton, 60x46 cm, 1992, Collection I.M.F.I.



journal brûlé, végétaux, argile sur carton, 92x60 cm, 1992, Collection I.M.F.I.



journal brûlé et colle vinylique sur carton, 60x79 cm., 1993



journal brûlé, brique, argile, colle vinylique sur carton, 40x58 cm, 1992, Collection I.M.F.I.



journal brûlé sur carton, 28,5x28 cm, 1993, Collection I.M.F.I.



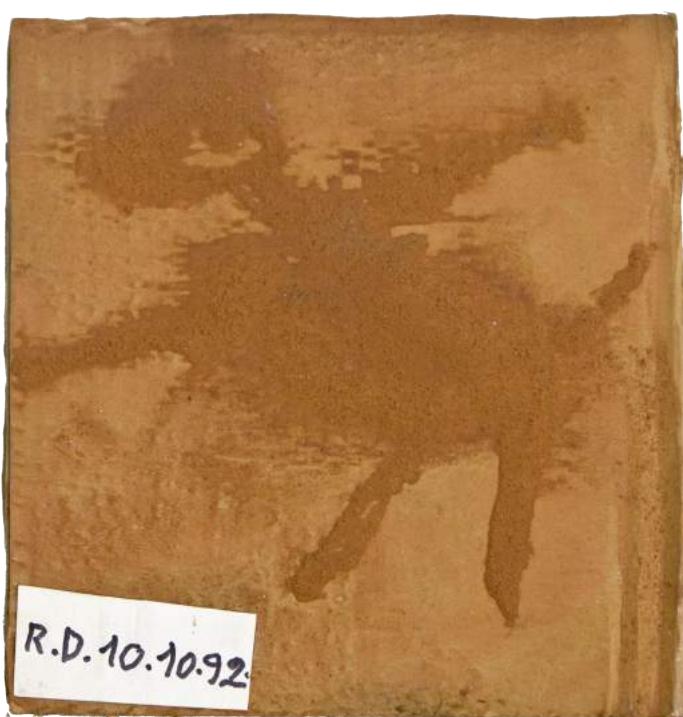
brique et branches sur carton, 23x24 cm, 1992, Collection I.M.F.I.



R.D. 10.10.92.

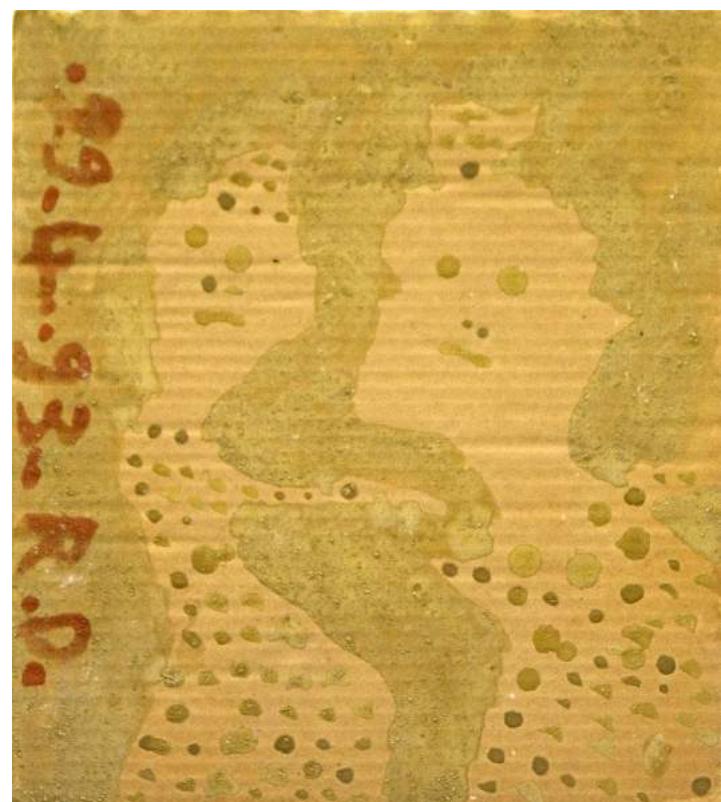


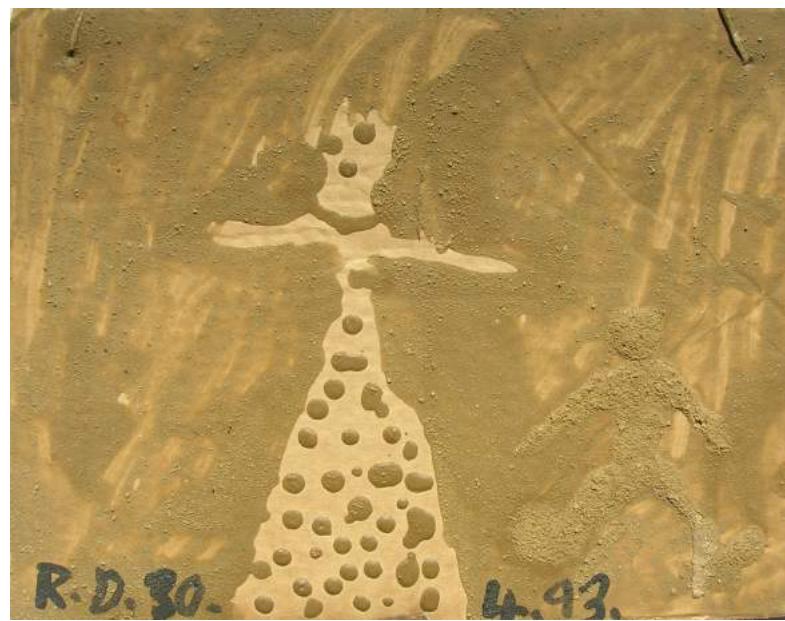
brique et branches sur carton, 23x24 cm, 1992, Collection I.M.F.I.



brique et branches sur carton, 23x24 cm, 1992, Collection I.M.F.I.

argile sur carton, 27x30 cm, 1992, Collection I.M.F.I.



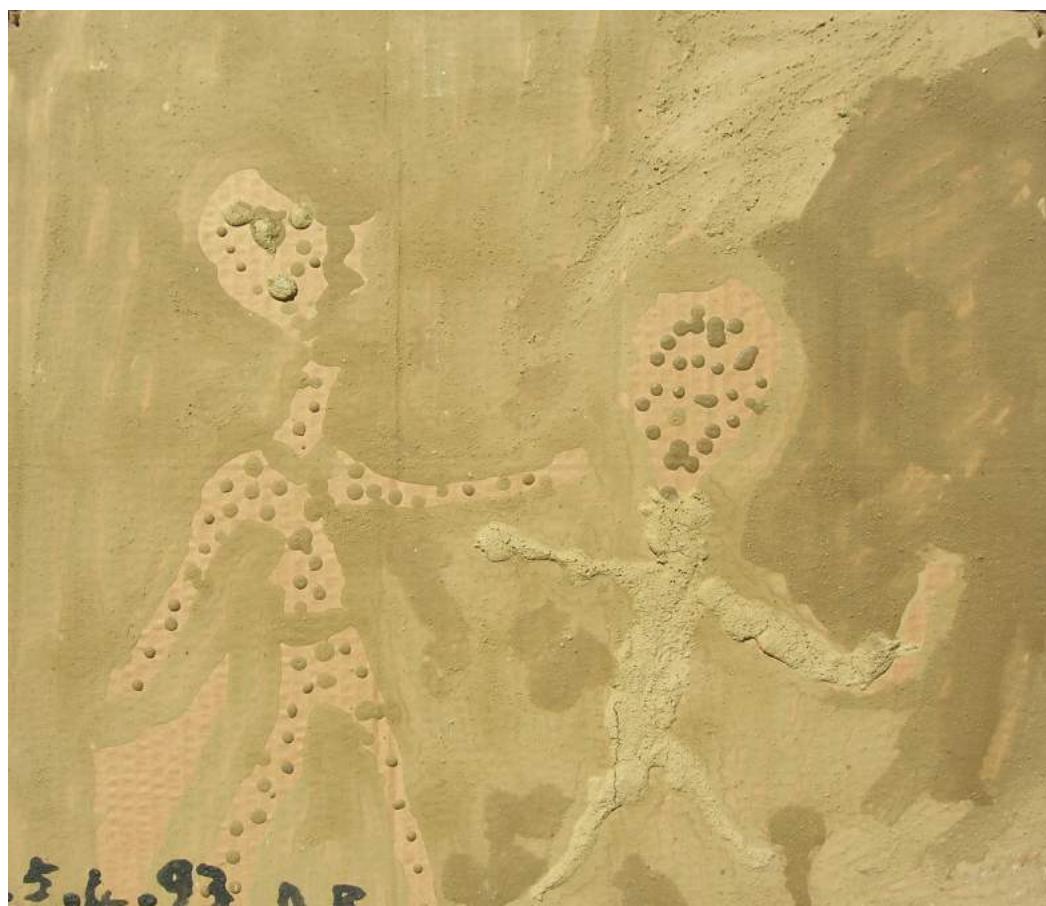


argile sur carton, 24x31 cm., 1993

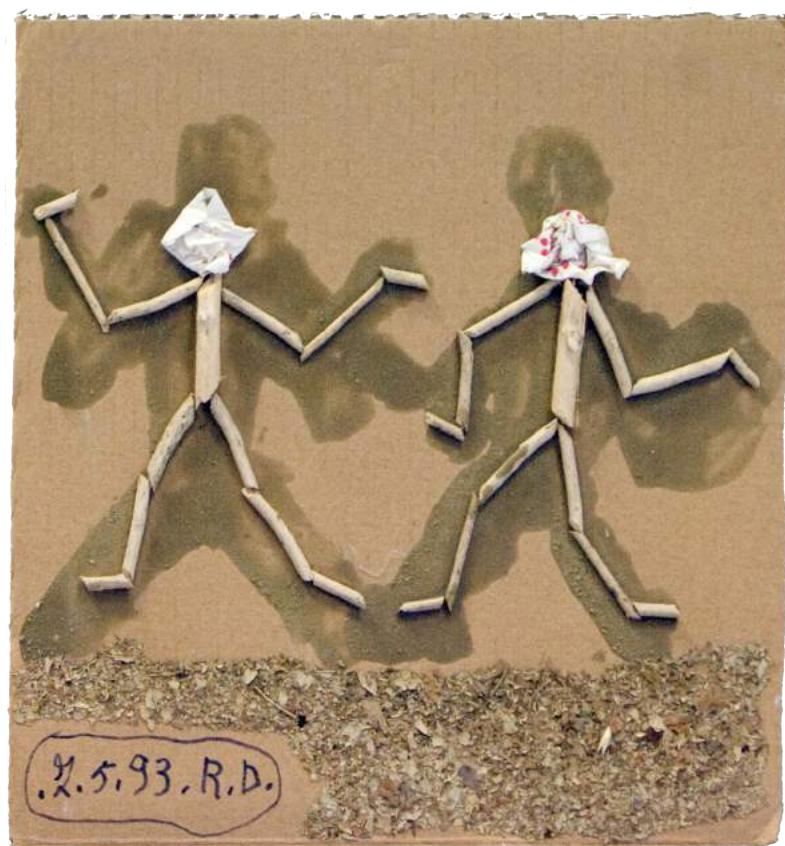


argile sur carton, 23x31 cm., 1993

argile sur carton, 48x55 cm., 1993, courtesy Dammann Collection



balle, bois, papier et argile sur carton, 28x27,5 cm, 1993, Collection I.M.F.I.



.2.5.93. R.D.

liège, bois et gouache sur carton, 31,5x27 cm, 1992, Collection I.M.F.I.



végétaux et balle sur carton, 38,5 x 41,5 cm, 1993



argile et élément végétal, 70x77 cm, 1994, Collection privée



argile et journal brûlé sur carton, 66x80 cm, 1994, Collection privée



Ruggero. Dachida. 18.3.914.

gouache et végétal sur carton, 48x46 cm, 1994, Collection I.M.F.I.



D.S. 12.95

gouache et végétal sur carton, 48x54 cm, 1995, Collection privée



8.12.95.

.R.D.

végétal et pastels sur carton, 47,5x44 cm, 1995, Collection I.M.F.I.



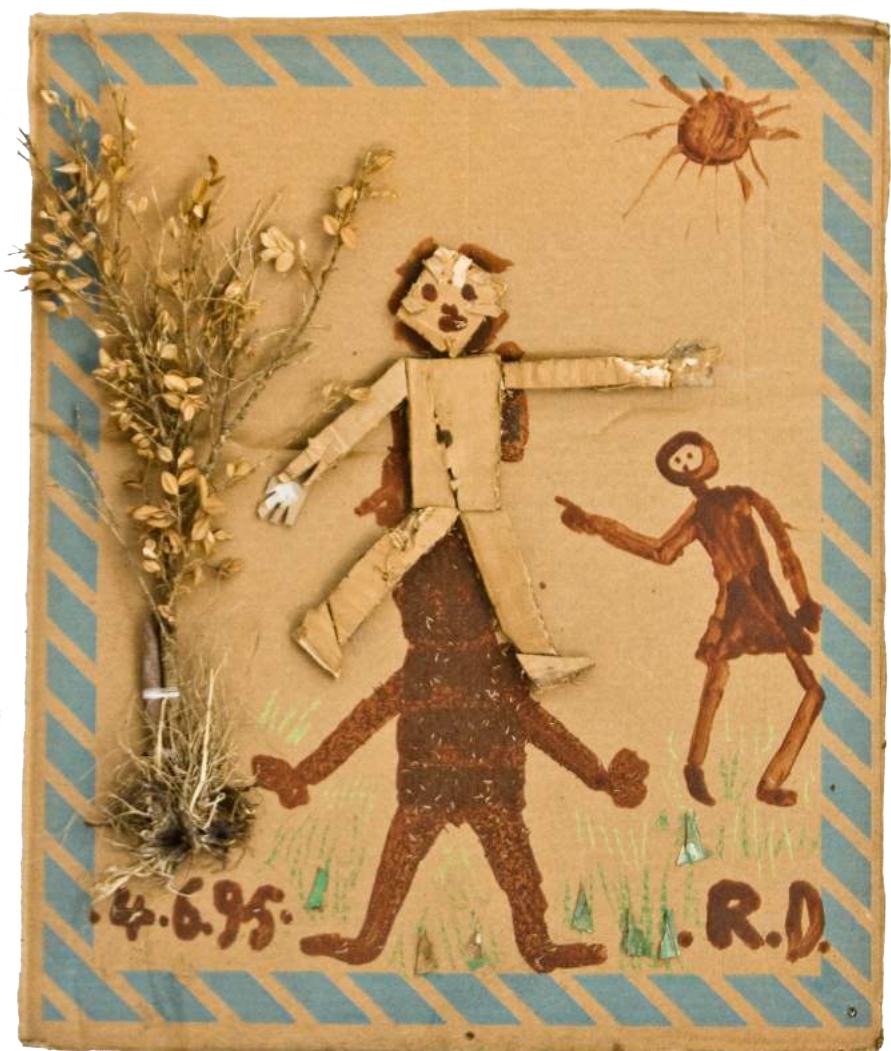
gouache et élément végétal sur carton, 48x46 cm., 1995



gouache sur carton, 58x59 cm, 1995



technique mixte sur carton, 59x49 cm, 1995





gouache sur carton, 45x48 cm, 1995, Collection I.M.F.I.



gouache sur carton, 45x47 cm, 1995



Idole, bois sculpté, 9x17.5x14.5 cm, fin années '80, Collection I.M.F.I.



Idole, bois sculpté, 9x17.5x14.5 cm, fin années '80, Collection I.M.F.I.

racines et technique mixte, 24x24 cm., 1996, Collection I.M.F.I.



racines et technique mixte, 41x46 cm., 1995, courtesy Dammann Collection



bois sculpté, 41x46 cm., 1995, Collection IMF



decollage sur carton, 32x62 cm, 1995. courtesy Dammann Collection



decollage sur carton, 28x49 cm, 1998



Raggio Davide. (9.898.)

decollage sur carton, 59x47 cm, 1998, Collection privée



Préface à "Une périphérie créative de l'être"

Antonio Slavich

Dès les premières années que nous avons passées ensemble dans ce lieu toujours ouvert pour nous bien que toujours séparé, j'ai rencontré - bien avant de connaître son histoire et les paramètres «objectifs» de sa souffrance - son regard transparent et étonnamment profond, qui accompagne la recherche calme et méthodique des matériaux et des signes desquels il interprète et anime ses formes, en les rendant évidentes dans un monde que nous apparaît, au premier abord, inanimé, terne, indifférent.

Nombre de ses œuvres sont maintenant dans l'atelier d'Art-Thérapie ou dans cette exposition. Au travers d'une opération respectueuse, que nous estimons légitime, on essaie de donner une dimension culturelle pour d'autres au « faire » et au « sentir » d'une personne, qui de «sa» culture a fait un élément irremplaçable d'une de ses possibilités d'existence.

C'est un scénario grandiose que celui intérieur de Raggio, mais entièrement privé de tout protagonisme, qu'il laisse transparaître en passant et non sans ironie, au travers de la banalité de la vie quotidienne dans ce lieu. Selon toute vraisemblance dans toutes ses œuvres on reconnaîtra aussi l'Art, et la critique ne manquera pas d'identifier des références culturelles et / ou des archétypes. Pour nous, cet exemple poignant de la façon dont une personne joue de sa sensibilité et de l'intelligence de son regard sur le monde qui l'entoure, pour réorganiser, seul, son monde intérieur est un énorme soutien, plus énorme de ce que nous pouvons donner à Raggio, dans les limites aussi évidentes de notre rôle.

LE MYSTÈRE DU « FAIRE »

Miriam Cristaldi

« Je suis un homme : la vie il faut se la faire et moi je l'invente comme je veux », ainsi en souriant Davide Mansueto Raggio, l'artiste-hospitalisé dans l'ancien hôpital psychiatrique de Gênes-Quarto, né en 1926 dans l'arrière-pays de Chiavari, se définit. L' « aura » d'artiste, il l'a conquise en allant au-delà de la méfiance que ses compagnons d'hôpital avaient envers son activité « étrange » et qui durant des années de constante activité d'artisan dans la peinture et la sculpture, il se concentrait à reproduire des fragments de vie, paysages ou animaux, avec une grande liberté dans le signe et une puissance expressive totalisante. Sa plus grande source d'inspiration fut le tortueux jardin qui entourait les édifices de l'ensemble architectural du dix-huitième siècle, tel un phalanstère, qui majestueusement se décline face à la mer.

« Tôt ou tard, je me construirai une cabane dans les bois et là je vivrai entouré des arbres protecteurs et de mes amis les oiseaux, qui m'indiqueront les bonnes choses à emporter », dit Davide dans son discours-monologue, imaginant un paradis terrestre perdu tel un giron accueillant capable de soulager les souffrances intérieures. Souffrances et peurs qui se cachent en chacun de nous et que Davide exorcise dans les reproductions de curieux monstres zoomorphes ou humanoïdes, de joyeux "Pinocchio" au long nez autant que le sont les affabulations que l'on raconte pour se défendre, et « les foules de paille » qui prolifèrent à vue d'œil.

« 'Faire' est un mystère, et les mystères sont partout : les formes qui naissent du soleil expriment les mystères de l'univers, les mystères de la vie et moi je me soumets à eux, je ne veux pas les transformer, car qui veut transformer les choses se les retrouve contre lui. Je ne sais pas si les objets que je construis sont vivants ou non, mais je les respecte comme tout le monde devrait le faire ».

Les dernières sculptures que Davide a réalisées depuis un certain temps sans s'arrêter, dans l'atelier d'ArThérapie du Service de Santé Mentale de la 16ème USL, ont le pouvoir de créer une relation empathique forte et immédiate avec l'observateur. En elles toute intermédiation rationnelle ou tout prétexte cérébral sont absents alors qu'elles expriment, dans leur simplicité du signe, une élaboration minimale instinctive au travers de quel-

ques petites interventions de la gouge ou d'une bouche déformée, valorisant ainsi pleinement les formes déjà existantes dans la matière choisie. D'une certaine manière, les troncs, les racines des arbres, les branches, les cailloux, les roseaux, les arbustes, utilisés comme langage primaire, mettent en évidence l'attrait irrésistible des origines ou le retour fructueux vers une identité ludique, un dialogue constructif avec l'enfance paysanne, ou encore la répétition obsessionnelle de ses angoisses.

Si aujourd'hui, sur la scène artistique, l'objet en tant que substance prégnante se profile vers la « réduction » et vers la « banalisation » et par la communication médiatique on privilège l'aspect relationnel, dans l'œuvre de Raggio, les objets conservent leur connotation de force et montrent toutes leurs possibilités expressives, presque comme l'inquiétude du naturel.

L'élaboration des symboles demeure en grande partie obscure, confinée dans les méandres de l'inconscient, elle devient une « légende personnelle ». Voici une poupée, dont la chevelure bleu-ciel est plantée sur un petit mannequin de bureau (la Belle), prise quand elle tente d'échapper à un renard vorace et sardonique (la Bête), ou encore « l'homme au trident » (Neptune ?) qui remet son « enfant-proie » à « l'homme à la grande bouche » (Chronos dévorant ses enfants?).

Si ces travaux rentrent dans ce domaine particulier de l'expression artistique que Dubuffet a appelé « Art Brut », leur dimension psychophysique d'« apparitions » intuitives non-verbales peut se situer, raisonnablement, parmi les travaux originaux que les couches aliénantes et profondes de l'être ont produites.

Le thème le plus recherché maintenant, celui des « Furies », les « Furies de la forêt » qui, comme le dit Davide, « naissent du fleuve et sont des êtres de la brousse en combat avec le vent et les eaux », devient paradigmatic ici.

Ces personnages terrifiants, où les têtes sont des racines renversées vers le ciel en guise de chevelure ébouriffée, greffées sur des troncs creux ou sur des corps tordus et noueux, s'offrent dramatiquement tel un diaphragme apotropaïque entre nous et l'intrusion du réel, entre nous et les modèles de violence, entre nous et la solitude profonde du monde.

UN TEMPS POUR ÊTRE ET UN ÉTAT POUR EXISTER

Claudio Costa

Je connais un homme en bronze coulé, une personne d'argile réfractaire, une femme entre la source et le souffle, une d'eau et de lune.

D'autres sont d'asphalte, beaucoup en caoutchouc, quelques-uns d'herbe. Les chardons et les tonnerres abondent ainsi que les plantes grimpantes, alors que le riz est de plus en plus rare ...

Davide Raggio est certainement en bois. Un vieux bois, travaillé par le gel, par la sueur et dans un temps qui se perd au loin dans les méandres de la mémoire et des souvenirs. Ce bois qui peut paraître du fer oxydé ou du biscuit sec. Ce bois de l'arbre sans nom, aux grands pieds et aux branches noueuses, qui porte gravé sur la peau les signes d'une vie sous-exposée dans la pénombre, parmi quelques lumières de quelques coins et recoins, planant au-dessus des limites étroites du monde de personne...

C'est avec le bois de ses mains (même quand il utilise les matériaux les plus hétérogènes - cailloux, couleurs, coquillages - ses mains ne cessent jamais d'être un splendide bois industriel) que Davide avait tendu la construction funambulesque de sa possible relation («mon savoir», dit-il, «appartient aux savoirs de la terre») avec l'abstruse réalité de l'être. C'est sa déclaration poétique intacte pour un amour maintenant mal compris par la plupart d'entre nous : celui torsadé à double fil avec l'article manufacturé («Bois fait»), qui devient une partie de lui-même et, à travers lui, il vit et reste en vie parmi les vivants de la terre.

L'objet de Davide devient et s'identifie avec l'idée d'un état de l'être ou des choses : avec les guirlandes et les colliers, avec les marionnettes et les masques d'écorce, avec les elfes des champs et les furies de la forêt, avec les guerriers de glands et les paniers tressés de châtaignes. Le «Bois fait» décrypte l'altérité au travers de l'importance de son sens spécifique, joue avec les formes et expérimente, positivement et psychologiquement, l'identité de la différence dans les continues répétitions constructives.

Dans Davide, on «sent» ce que signifie son objet, l'élaboration passe entre les colonnes d'Hercule qui re-

présentent symboliquement un ancien village de campagne (lieu de l'enfance) et un ancien hôpital de ville (lieu de la vie mûre) : la salle primaire de son esprit créateur s'accorde mal avec les suggestions lucides et nerveuses des événements contemporains. Et pourtant, le temps douloureux de sa vie difficile, passée presque entièrement sous le signe de «faire», de «refaire» et de continuer, l'ont bloqué dans le cercle magique de l'art qui a fécondé l'humus de son instinct, en lui permettant de se familiariser avec le processus primaire, en adoucissant les turbulences de l'inconscient et en favorisant en grande mesure le passage de l'acte à «être». Dans tout son travail, des sculptures aux reliefs d'objets, des paysages naturalistes dessinés aux peintures-sculptures les plus abstraites et intérieures, on reconnaît un type de sentiers et des pratiques fonctionnant de façon analogique, avec des mécanismes associatifs de configurations cohérentes qui s'expriment pleinement sur un plan métaphorique. Les modalités de ces associations sont si étroitement liées entre elles qu'un objet ne peut pas être reconnu uniquement en soi, mais il doit être considéré comme une sorte de chemin qui se prolonge vers d'autres centres d'intérêt et de références possibles et où on peut y découvrir une logique imaginative déplacée vers le concret, pour la réaliser plutôt que pour la détruire.

Si la fonction du symbole rêvé, créé, opéré, peut être celle pour transformer les objets et les actes vers quelque chose de différent, en révélant ainsi la partie cachée du réel, les élaborations de Raggio ne sont plus des fragments concrets ou des îles closes, mais elles deviennent une vaste trame et une chaîne de significations sur l'intimité primordiale de l'«être», quand ce dernier vagabonde dans la mer profonde de l'existence. Au cours des nombreuses heures passées ensemble pour vérifier et pour parler de ses et de mes travaux, j'ai souvent entendu Davide affirmer avec conviction, de ne pas être l'auteur de ses œuvres, mais un simple intermédiaire entre les formes déjà existantes que tout le monde devrait percevoir, et une «nature des savoirs» non bien identifiée.

E.H. Gombrich, dans son essai «Freud et la psychologie

de l'art» (Einaudi, 1967), cite à cet égard une page du « Docteur Jivago » de B. Pasternak: « ... Dans ces moments-là Jurij Andreievich sentait que ce n'était pas lui qui effectuait le travail essentiel, mais quelque chose de plus grand que lui, au-dessus de lui, le dirigeait : la situation de la pensée et de la poésie du monde, c'est-à-dire que l'avenir était réservé à la poésie, l'étape suivante qu'il aurait dû faire dans son développement historique. Lui n'était qu'une occasion, un point d'appui pour qu'elle puisse se mettre en mouvement. Il se libérait ainsi des ressentiments ; le mécontentement de soi et le sentiment de sa propre nullité, l'abandonnaient pour un moment », puis il poursuit: «. ... ce texte ... clarifie mieux l'importance psychologique de ce processus, à savoir la façon dont les forces du langage libèrent l'artiste de ses « doutes ». C'est le moyen d'être actif et d'exprimer ces pensées. Il y a dans ces découvertes quelque chose d'objectif qui affranchit l'œuvre d'art de la trace de la subjectivité et de l'exhibitionnisme ... Car il est vrai qu'ils ne sont pas l'unique moyen et ses potentialités, mais aussi la situation historique découverte par l'artiste, dans les développements stylistiques de son art de suggérer, et parfois même de dicter les solutions dont il se sert... » Il viendra spontané alors de se demander, si on s'accorde avec ces idées, comment l'internement de 35 ans dans l'Hôpital Psychiatrique de Quarto a pu influencer le parcours artistique de Raggio et quelle importance peut avoir sa participation dans les processus culturels qui sont en cours d'activation depuis quelque temps dans ce Centre. Nombreuses seraient les questions à se poser et les arguments à développer.

Mais tout cela sort du contexte de ce recueil, qui veut être seulement une courte présentation (et incomplète) d'une exposition réalisée, grâce à l'attention et à la sensibilité de Nino Bernocco et de Marco Canepa, comme reconnaissance méritée à une personne qui a su prouver, contre toutes sortes de difficultés, comment l'art peut être un noble compagnon même à qui est privé de toute vie spirituelle. Ce document veut être surtout un remerciement et un hommage à l'artiste qui a su me donner - et je suis sûr qu'il continuera à le faire jusqu'à ce qu'il en aura l'occasion - avec son exemple constant de la force morale de tous les jours, plus d'une source de réconfort pour la vie quotidienne dans mon travail.

UNE PEINTURE COMME VOIX DE LA NATURE UNE NATURE COMME GISEMENT DE LA SCULPTURE

Miriam Cristaldi

Au cours du mois de mai passé, dans le Centre de Santé Sociale de Gênes-Quarto, le Musée-Actif des Formes Inconscientes a été ouvert, comme lieu unificateur pour la créativité exprimée par les personnes ayant des problèmes psychiatriques. Aujourd’hui, loin maintenant des difficultés les plus contingentes et provisoires de ces problèmes, et à l’occasion de l’exposition de Davide Mansueto Raggio au Centre d’Art La Maddalena, qui en reconnaît la validité artistique, on peut se remémorer la façon dont il a été un des grands moteurs pour la réalisation du Musée-Actif.

En effet, sa vaste production de tableaux, sculptures, assemblages d’objets ou de peintures, nous paraissait digne de plus d’attention, protection et qualification, ainsi que point de comparaison avec d’autres possibilités d’expression non connues et avec la réalité artistique de la ville. L’exposition se concentre principalement sur les langages de la peinture de notre artiste ligure, en mettant l’accent sur les travaux qu’il a réalisés au cours des deux dernières décennies.

Dans les paysages des années 70, Raggio travaille souvent à l’huile, en la traitant avec des petites touches nerveuses, qui se rapprochent de la mobilité visuelle des impressionnistes. Les couleurs, les teintes et les timbres tendent cependant vers une obscurité et une réduction qui est peut-être plus proche de certaines mélancolies de Soutine, bien que sa construction des images n’ait pas tendance à déformer volontairement la réalité comme c’est le cas de l’artiste de l’École de Paris.

Raggio tente au contraire de faire fusionner une vision naturaliste solide, presque comprimée dans son matérialisme tourmenté et fortement épaisse de coups de pinceaux qui ouvrent des cavités sombres, inquiétantes, à peine lumineuses, fragmentant continuellement la force végétale des verts foncés, faisant que les masses d’herbe ou boisées se présentent avec le même modèle visuel et structurel des épaisseurs murales. Les troncs d’arbres d’un noir compact martèlent et enveloppent les masses composées où se déplacent des petites figures humaines qui ne vivent pas dans un espace isolé, mais se fondent, dans le graphisme des signes, avec les mêmes couleurs

du paysage, devenant ainsi le corps et l’âme.

Au cours des dernières années, l’artiste fait une transformation linguistique décisive : changement technique, il préfère la transparence des couleurs acryliques, son regard et son attention se tournent uniquement vers les jardins de l’Hôpital Psychiatrique. Se déplaçant avec son chevalet, tel un vieux peintre du dix-huitième siècle, il peint les arbres, les porches, les allées, les façades, les petits endroits mi-cachés, avec une vision poétique renouvelée. Les murs sont légers, presque transparents, les arbres sont bien définis dans les grandes lignes, dans le cadre la clarté lumineuse de couleur ruisselle, alors que les architectures classiques s’élèvent sur des frontières aériennes agiles et le feuillage devient une couleur pure qui se transforme en lumière.

Les fonds ombragés sont absents, un pointillisme coloré s’accentue, l’intrigue picturale se raréfie. A la plasticité précédente succède une légèreté physique dont le contrôle paraît lié uniquement aux cadences linéaires des contours formels. Le rose pâle des façades s’articule avec le gris-bleu du ciel, avec le vert très clair des feuilles et avec l’explosion du jaune éclatant du mimosa en fleur. Le format s’agrandit et la gestualité de la peinture recouvre toute la surface, comme si l’artiste avait acquis une plus grande conscience de l’espace. Un plus large espace qui s’offre à l’ensemble de la vision où rien n’est laissé au hasard et la minutie de l’enquête devient évidente.

Un cycle différent et parallèle de créativité, plus décalé vers une recherche sur les valeurs intérieures et le naturel de la matière utilisée, est celui de son imagination fantastique et visionnaire, moins ancrée à l’approche de la réalité figurative. En 1991, Raggio découvre aussi les emballages en carton, facilement disponibles dans l’hôpital, qu’il peut utiliser comme support en substitution de la toile. Il découpe les cartons dans la dimension désirée (qui varie d’un tout petit format à de très grandes dimensions), et il commence à percevoir, sur les surfaces rugueuses, taches, rayures, petites érosions, parties graisseuses, qui constituent une constellation de signes trouvés, à partir de laquelle il peut commencer son par-

cours de l'invention.

La découverte de ces petites traces fortuites ou artificielles, le conduit à développer l'idée et la forme d'une bouche, d'une orbite, de visages anthropomorphes, de fantômes figuratifs, d'animaux étranges, qui servent de guide à son voyage évocateur, quand l'invocation est la communication virtuelle et créative.

Souvent, chez un artiste, les moments créatifs ont tendance à se répéter : Raggio, pour ses œuvres sur carton, utilise, par l'intermédiaire d'autres moyens et intentions, les pratiques et les méthodes de ses sculptures précédentes en bois. Pour son exposition à la bibliothèque « Le Silène » à Gênes, intitulée « Une périphérie créative de l'être» (1990), j'écrivis à l'époque, à propos de sa production en trois dimensions: «... Les toutes dernières sculptures que Davide a réalisées sans s'arrêter, dernièrement dans l'atelier ArtThérapie du Service de Santé Mentale de la USL XVI, ont le pouvoir de créer une forte et immédiate relation empathique avec qui les observe, où toute activité de médiation rationnelle est absente comme tout prétexte cérébral. Elles expriment, dans leur simplicité scénique, une élaboration instinctive minimale par l'intermédiaire de quelques petites interventions de la gouge ou du ciseau qui soulignent un œil granuleux ou une bouche déformée en valorisant pleinement les formes déjà existantes dans la matière choisie. D'une certaine manière, les troncs et les racines d'arbres, les branches, les feuilles, les petites pierres, les roseaux, les arbustes, utilisés comme langage cru, mettent en évidence l'attrait irrésistible des origines ou le retour réussi à une identité ludique, le dialogue constructif avec l'enfance paysanne, la répétition obsessionnelle de ses angoisses ... »

Comme pour la réalisation des « bas-reliefs », des « marionnettes », des « Pinocchio», des «peuples de paille », lorsque l'artiste suivait les formes des branches pour inventer les personnages, et avec les nœuds du bois ou des petites cavités naturelles il créait les visages. Ainsi, dans ses cartons, c'est la matière elle-même qui cache dans ses nervures ou égratignures, les premières formes de représentation intuitive. Avec les yeux de l'esprit, une fois mis le « fantôme » en évidence, l'artiste s'apprête à le traduire et à le codifier dans un langage pictural.

Les couleurs utilisées par Raggio pour ses travaux sont seulement quatre (de ce nombre, on peut en déduire une interprétation symbolique), et toutes extraites d'éléments naturels : ocre, obtenue à partir de petits blocs d'argile (qu'il a appelé « caillou fou », c'est à dire caillou malade, car, en dépit d'avoir l'apparence extérieure de la pierre, en réalité, elle s'émet facilement) ; noir et gris qui dérivent du charbon et des cendres récupérés autour des petits feux d'herbes et de branchages secs qu'allument les jardiniers du Parc ; rouge, produit de briques

émiétées et réduites patiemment en poudre avec une bouteille.

Ces éléments sont mélangés avec de la colle pour les fixer ensuite sur le support, en les rendant homogènes et adaptés pour les étendre avec le pinceau.

Dans la prolifique série de cartons, on voit naître des montagnes avec des têtes qui s'endorment derrière les sommets, des modèles extraterrestres avec des bulbes oculaires espacés, des chiens, des ours et des oiseaux avec des proportions complètement déconnectées de leur contexte habituel ... A côté de ces images granuleuses chthoniennes d'autres se rapprochent aussi rugueuses et saillantes, minéralisées en granulés de charbon ou en particules de cendres, qui émergent du fond comme des ombres plastiques de corps immatériels ... Ombres qui opèrent une inversion des états : du fixe à l'abstrait, du mobile au mouvement (physique ?) ... ombres qui bougent dans des zones non identifiées, mais seulement perçues au travers de minces voilures exprimées comme de vastes étendues de l'imagination, encouragées par des particules de matière vibrantes sur l'opacité des superficies ... Une peinture qui émerge en silence du diapason du fond, sans cri ni bruit, où le drame se consomme en apparence ... Une multiplication des signes prise dans l'espace du bref instant, pour se protéger de la menace de leur disparition, de la peur de pouvoir redevenir seulement taches, égratignures, gras initial ... Une forme qui germe dans des formes élastiques, renforcées ou diminuées dans leur continue création et dissolution, d'apparaître et de se retirer Couleurs considérées presque toujours dans leur valeur monochromatique : dans les tableaux au charbon, dans ceux de terre, dans ceux de brique, dans ceux de cendres, les présences de lave sont aspirées ou expulsées de l'espace du scénario et vivent avec elles une relation osmotique de construction-déconstruction, d'implosion-explosion, de fragilité saccadée, interprétée par la voix de la peinture ... Une peinture créée par la nature : une sculpture trouvée indemne dans la nature comme événement spontané.

DAVIDE RAGGIO

Dino Menozzi

Nous consacrons volontiers quelques lignes au cas emblématique de Davide Mansueto Raggio dont la production plastique et picturale peut être placée dans le contexte des manifestations des malades mentaux et donc de l'Art Brut ou Outsider Art.

Nous soulignons que nous nous intéressons à l'œuvre de Raggio, pas tellement parce qu'elle est «curieuse», inhabituelle, puisqu'elle est réalisée par un malade d'un ex-hôpital psychiatrique, mais surtout parce que sa production renferme d'incontestables caractéristiques d'originalité, même dans l'emploi de moyens naturels, de consonance entre les aspects formels et les significations inconscientes, entre la situation psychique de l'auteur et son art découvert.

Pour comprendre, ou du moins pour avoir une approche plus positive du travail de Davide Raggio Mansueto, nous proposons ci-après quelques informations biographiques rédigées par quelques amis qui lui furent proches (E. D'Accardi, N. Cibello, D. Rosolia, A. Scibilia). Il s'agit d'informations essentielles reprises des "Traces chronologiques" qui ont servies à l'occasion des deux seules expositions de ses œuvres qui ont eu lieu respectivement en 1990 auprès de la Galerie Le Silène de Gênes et en 1993 auprès du Centre d'Art La Maddalena toujours à Gênes mais aussi auprès de l'Institut –Musée Actif des Formes Inconscientes, créé par Claudio Costa (inauguré le 30 mai 1992 à l'intérieur du Centre Social de Santé de Gênes-Quarto).

Davide Mansueto Raggio vit actuellement dans l'ancien Hôpital Psychiatrique de Gênes-Quarto. Il est né à Chiavari (Celesia-S. Colombano) en 1926. De famille paysanne il a fait peu d'études, se consacrant dès son plus jeune âge aux travaux des champs. En 1944, à 18 ans, il est appelé dans l'armée et envoyé au front, capturé et enfermé dans un camp de prisonniers pendant six mois, il se souvient avec terreur de ces jours passés : « la faim et la peur m'ont angoissé avec la mort face à face tous les jours ».

Libéré en 1945, en mauvaise santé, il manifeste les premiers troubles psychiques ; il n'arrive plus à s'intégrer dans la vie active de son pays. Il rejoint son frère émigré

en Argentine où il travaille comme ouvrier dans une entreprise de distribution d'eau minérale et de boissons. Impliqué dans les émeutes qui portent à la chute de Perón il est arrêté et enfermé dans un hôpital psychiatrique judiciaire.

Un an plus tard, en 1951, il est libéré et son frère réussit à l'embarquer sur un bateau pour l'Italie. Jusqu'en 1956 plusieurs « tentatives de réinsertion et intégration au sein du tissu familial et social » sont entreprises : reconnecter les fils des terribles vicissitudes affrontées, des douloureuses expériences intérieures et de leur élaboration devient impossible. Les symptômes psychopathologiques se manifestent avec évidence et nécessitent une hospitalisation auprès de l'Hôpital Psychiatrique de Gênes-Quarto. Il se retire de la réalité qu'il assume, au-delà de la dureté objective de ses vicissitudes, même les aspects les plus sombres qui le hantent et le persécutent, l'accusent sans lui donner de répit.

Parmi les premières personnes qui se sont intéressées à l'œuvre de Raggio on doit rappeler Claudio Costa et Miriam Cristalli qui, avec une grande sensibilité et une participation très humaine, ont suivi le processus créatif de Raggio et avec capacité et intelligence ils ont mis en évidence un parcours de lecture que nous allons utiliser. Déjà dans le premier catalogue de 1990 Miriam Cristaldi identifia les conditions du travail « artistique » de Raggio : ce mécanisme qui consiste, au travers de la pratique de la peinture et de la sculpture (à considérer ici dans son sens le plus large, comme nous le constatrons), à « alléger les souffrances intérieures, à exorciser inconsciemment les propres angoisses, les obsessions et les peurs qui l'ont accompagné presque toute une vie dans l'Hôpital Psychiatrique de Gênes ».

Au-delà de l'indubitable action thérapeutique positive que l'activité de Raggio a exercée sur son état de santé mentale – support thérapeutique qui, comme on a pu le constater, lui a offert de nombreux moments de sérénité et de tranquillité - l'objectivité de ses travaux demeure, à certains égards, inquiétants et parfois surprenants et suggestifs.

Ce qui frappe à l'œil lors d'une visite attentive dans son

« atelier », dans la grande salle où il a travaillé et travaille encore aujourd’hui, c’est la grande liberté d’expression combinée à une expressivité rude et rugueuse, élémentaire et concise.

Les craintes et les inquiétudes inavouées face aux thèmes fondamentaux de l’existence qui habitent chacun de nous, personnes « normales », chez Raggio elles sont amplifiées et transformées en vive souffrance, en peurs et angoisses qui ont dissocié sa psyché et bouleversé les possibilités d’une vie normale. Lorsqu’à un certain moment de son existence quelque chose a cédé brusquement sans lui permettre de supporter la réalité externe, il s’est alors réfugié dans un propre monde intérieur, protégé pour ainsi dire par les murs et par la structure de l’Hôpital Psychiatrique. C’est son monde peuplé d’ombres, de présences qui l’angoissent et le poursuivent, le stimulent successivement à la rencontre avec les objets avec lesquels il construit une nouvelle réalité virtuelle qui est à la fois un reflet de la réalité intérieure.

Raggio découvre ainsi les objets les plus disparates, morceaux de bois, troncs, branches, racines, roseaux, pierres, coquillages et même glands et châtaignes, paille, et grâce à eux il élabore un ensemble de « monstres zéomorphes curieux ou humanoïdes » au travers desquels il neutralise en quelque sorte ses propres obsessions. Parfois il s’agit de petits pantins en bois, construits avec des brindilles et bâtonnets, de « Pinocchio au nez aussi long que les affabulations racontées pour se défendre », comme l’a noté soigneusement Miriam Cristaldi. « Pinocchio » qui sont fabriqués dans des dizaines d’exemplaires, aussi nombreux que les « gens de paille » tressée, renvois obscurs à son enfance paysanne.

Mais sur toutes les formes se détachent des constructions de figures qui par analogie peuvent paraître des « Furie » : il s’agit - comme l’a très bien relevé Cristaldi - de « personnages terrifiants, où les têtes sont des racines retournées vers le ciel telles des chevelures en désordre, greffées sur des troncs creux ou sur des morceaux tordus et noueux, en s’érigant dramatiquement tel un diaphragme apotropaïque entre nous et l’intrusion du réel, entre nous et la profonde solitude du monde ».

Comme l’ont témoigné ceux qui furent proches de lui et qui ont rédigé les notes biographiques essentielles, le vide laissé par la réalité extérieure, refusée et crainte par Davide Raggio, a été rempli par la croissante rencontre avec des objets qui semblent l’inviter à « découvrir les formes méconnues qui les habitent, en les libérant de celles apparentes ».

Éclairante est la déclaration que Raggio a fait au sujet des objets : « Ce sont eux qui viennent vers moi, ils me sautent aux yeux, en me révélant des signes et des figures qui sont déjà à l’intérieur d’eux. »

Ces œuvres plastiques dont la production sporadique

a commencé dans un passé lointain de son hospitalisation, ont proliféré au cours de ces dernières années.

A l’occasion de l’exposition de 1993 au Centre d’Art La Maddalena à Gênes – exposition qui signale et qui reconnaît la validité de l’ensemble des œuvres de Raggio - Miriam Cristaldi continue l’analyse de la genèse créatrice du « peintre-sculpteur ». Après avoir rappelé la modalité des premières peintures à l’huile de Raggio des années 70 et après avoir mis en évidence une ultérieure transformation par des couleurs acryliques qui allègent la précédente plasticité sombre, Miriam Cristaldi nous documente un important tournant qui s’est produit en 1991.

« Raggio découvre les cartons épais des emballages, facilement disponibles dans l’hôpital, qu’il peut utiliser comme support en remplacement de la toile ». Après avoir découpé les cartons dans la dimension souhaitée, Raggio identifie sur la couche extérieure du papier qui recouvre la structure ondulée des petites taches, des marques, des rayures, des imperfections du matériau qui constituent l’âme même du carton.

De cette constellation de petits signes trouvés - Miriam Cristaldi note – que le chemin de l’invention prend forme. « La découverte de ces fines traces casuelles ou artificielles, le conduit à développer l’idée et la forme d’une bouche, d’une orbite, de visages anthropomorphes, de fantasmes figuratifs, d’étranges animaux qui servent de guide à son voyage évocateur, quand évoquer devient communication virtuelle et créative ».

On ne pouvait pas mieux saisir le début quasiment accidentel du travail de Raggio, en observant aussi que, comme par le passé il « suivait les formes des branches pour inventer des personnages et dénicher les faciès des nœuds ou de petites cavités naturelles du bois, et maintenant donc dans ces cartons c’est la matière même qui cache dans ses veines et dans ses dessins les premières formes de représentation intuitive ».

Tout aussi impressionnante et désuète est la « technique » que Raggio improvise et qui se base uniquement sur des éléments naturels ; la seule analogie franche qui vient à l’esprit est celle employée par Pietro Ghizzardi. Les couleurs utilisées par Raggio sont seulement quatre : l’ocre, le noir, le gris et le rouge. L’ocre est obtenue à partir de petits blocs d’argile que Raggio définit « Caillou-fou » (caillou malade, car, même si en apparence c’est un caillou, en réalité il s’émette facilement) ; le noir et le gris dérivent du charbon et des cendres ; le rouge est produit avec les écailles de brique émiettées et triturées patiemment avec une bouteille. Ces couleurs sont ensuite mélangées avec de la colle vinylique ce qui

permet de les étendre avec le pinceau et de les fixer solidement sur le support de carton.

Cette rudimentaire et surprenante technique mise au point par Raggio lui offre une grande liberté d'expression d'un point de vue bidimensionnel intégrée parfois à d'épaisses matrices qui rendent l'impact de ses représentations encore plus suggestif et inquiétant.

La description et l'énumération des thèmes est quasiment impossible. Il s'agit – comme l'a écrit Miriam Cristaldi, qui a suivi et observé de très près l'activité de Raggio – « de montagnes avec des têtes qui s'endorment derrière les sommets, de modèles extraterrestres avec des bulbes oculaires espacés, de chiens, d'ours et d'oiseaux aux proportions complètement déconnectées de leur contexte habituel ... A côté de ces images granuleuses chthoniennes d'autres se rapprochent, elles aussi rugueuses et saillantes, minéralisées en granulés de charbon ou en particules de cendres, qui émergent du fond comme des ombres plastiques de corps immatériels ... Ombres qui se déplacent dans des espaces non identifiés mais seulement perçues au travers de minces voilures exprimées comme de vastes étendues de l'imagination, et sollicitées par des particules de matière vibrante sur l'opacité des superficies ... ».

Remonter jusqu'aux modèles intérieurs de Raggio est aussi difficile que de s'interroger sur la relation qui existe entre son vécu et sa manifestation expressive qui, si d'un côté elle témoigne le malaise psychique, d'un autre côté, dans son objectivité indéfendable et désarmante, elle représente un système particulier de signes, un langage personnel.

Cette difficulté de lecture dépend aussi du fait que, comme l'a souligné Miriam Cristaldi, l'élaboration des symboles demeure en grande partie obscure, reléguée dans les méandres de l'inconscient. Il s'agit d'une manifestation inconsciente de signes et syntagmes expressifs liés à l'abysse bouleversant de l'être individuel.

Dans le cas de Raggio, vu l'importante série de cartons représentant des figures humaines à peine esquissées, ces représentations archétypiques fluctuantes dans des espaces indéfinis représentent certainement la trace de son âme, de sa « légende personnelle ».

Ainsi – dans un témoignage admirablement recueilli par Claudio Costa – Raggio a affirmé ne pas se retenir l'artisan de son œuvre, mais « un simple intermédiaire entre les formes déjà existantes ».

Lors d'une visite effectuée à la fin du mois de juin, découvrant avec vive surprise et stupeur la multitude d'œuvres que renfermait l'atelier dans lequel il travaillait, on a été particulièrement touché par la nouvelle ma-

nière de travailler de Raggio.

Sur d'analogues cartons d'emballages à nid d'abeilles utilisés précédemment pour les « peintures », Raggio maintenant réalise quelques abrasions en soulevant et perçant la couche de papier qui recouvre le carton : il obtient ainsi ses figures imaginaires en tirant le papier dans différentes directions afin de mettre à nu la couche du dessous, les parties retirées se trouvent alors enroulées et tendues aux extrémités des membres de la figure ainsi réalisée.

Avec cette nouvelle technique Raggio s'est dégagé du travail préparatoire de ses couleurs : ce nouveau cycle lui permet une presque immédiate signification de son imagination, en l'affranchissant de la recherche et manipulation des matériaux qui servaient pour les couleurs. Le résultat est en même temps surprenant et fascinant : les formes se détachent sur la couleur ocre du carton et apparaissent comme d'étranges concrétiions, telles des matérialisations d'ectoplasmes qui nous arrivent de l'intervention médiatique de Raggio.

De la laceration de l'équilibre intérieur, de la psyché, à celle de la couche superficielle du carton pour mettre à nu des images énigmatiques dont la clef demeure envoûtante dans l'âme de Raggio : le cycle semble s'arrêter dans l'action répétitive et libératoire de « faire » qui représente une inconsciente et désarmante déclaration d'existence.

Dans le catalogue de l'exposition auprès du Centre d'Art La Maddelena, Claudio Costa, le concepteur du Musée Actif des Formes Inconscientes, observe qu'il faudra se demander combien l'internement, qui a duré trente-sept ans dans l'Hôpital Psychiatrique de Gênes-Quarto, a pu influencer le parcours artistique de Davide Mansueto Raggio. Nous ne sommes hélas pas en mesure de contribuer à cette enquête, qui du reste, nous éloignerait de la tâche que nous nous sommes fixée, et encore une fois nous reprenons les mots de Costa, pour constater comment mérites, reconnaissances et attentions à la personne « qui a su démontrer, contre des difficultés de tout genre, comment l'art peut être un noble compagnon même pour celui qui est privé de tout bien spirituel de la vie ». Ce concept ouvre les portes à d'autres nouvelles et plus complexes problématiques, avec toutes les implications que cela suppose : la nécessité ou simplement l'opportunité de s'interroger sur la fonction de l'art, sur ce qu'il représente dans la brève existence de l'homme. Mais ce n'est pas le lieu ni le moment, pour entreprendre un chemin aussi difficile.

A la mi-septembre, quand une grande partie de notre intervention était déjà préparée, on a appris avec vive consternation la mort inattendue de Claudio Costa,

décédé d'un aneurisme le 2 juillet.

En constatant avec un profond regret ce que signifiait cette disparition pour la culture et quel vide impossible à combler elle représentait pour Raggio en particulier, nous nous sommes rendus à nouveau à Gênes. Là nous avons découvert les dernières œuvres de Davide, celles d'où il détache des petites langues de papier « qui en les enroulant deviennent des petites mains, des petits pieds, des chevelures ébouriffées... et dans les bouches il enfile souvent des cigarettes faites avec des allumettes, ou encore des petites pipes parce qu'elles aussi peuvent fumer comme leur maître ».

Nous avons ainsi découvert les œuvres que Raggio a réalisées le jour même de la mort de Claudio Costa. Dans une de celles-ci la figure de Claudio, représentée les bras ouverts, paraît s'élever au ciel sur le fond de sa ville sommairement stylisée.

Dans une autre œuvre, une figure masculine, peut-être celle de Raggio, se dirige avec un geste de solidarité vers une femme – Miriam Cristaldi – dont le visage est bouleversé par la douleur, accablée par la disparition prémature de son compagnon : assez significatif est le fond plein de déchirures qui révèlent une grande agitation et une forte tension de l'âme pour la disparition de l'ami Costa.

Après ces œuvres, toutes datées 2 juillet 1995, une brusque interruption se produisit, un arrêt immédiat de la production ; c'est seulement après plus d'un mois que Raggio se remit à travailler, comme le témoigne aussi Miriam Cristaldi à laquelle nous confions le soin de clore cette présentation : « Il est ainsi Davide, l'artiste fou qui cherche dans le Bois ses morceaux à animer, qui se barricade dans son atelier maintenant entièrement submergé de branchages, de feuilles, de palmes, de roseaux, de cailloux, de cageots, de peintures, où il s'y réfugie comme le « sauvage » dans sa jungle.

Peu de monde sait que ponctuellement chaque jour, Davide recueillait les fruits des bois pour les offrir à un autre grand artiste, à l'ami Claudio Costa. Et tous les jours, l'après-midi, avec un sourire plein de tendresse de celui qui sait comprendre un compagnon de travail du monde créatif et ludique de l'art, il portait à son ami ses fruits dans un modeste sac en plastique.

Et c'était un moment de profonde amitié et reconnaissance pour Claudio qui tous les jours, vigilant, suivait l'énorme production du vieil et cher ami Davide Raggio. Et moi, en silence, à côté, je les observais et je me sentais faire partie totalement de cette intime, petite et merveilleuse rencontre journalière.

Maintenant Davide continue à travailler, à tresser les feuilles, à consommer des cigarettes. Et les fruits ? Maintenant à qui portera-t-il ses dons ?

Davide dit « Claudio n'est plus là, mais moi je travaille

pour lui, et moi je ne mourrai pas parce que je dois tra-

vailleur, travailler pour moi et pour Claudio... »

Merci Davide.

DAVIDE MANSUETO RAGGIO

Dino Menozzi e Giambattista Voltolini

Il vit actuellement à l'intérieur de l'ex-Hôpital Psychiatrique de Gênes-Quarto (...)

Le premières années d'hospitalisation de Raggio se déroulèrent, jour après jour, dans un état de profond trouble, caractérisé par des peurs et des angoisses déchirantes qui ont dissocié son psyché.

Il est difficile, pour ne pas dire impossible, de décrire ses conditions : son existence se déroule dans un temps sans conscience, rythmée par d'obsessifs cauchemars, pendant au moins une décennie.

A un certain moment de son vécu, peuplé d'ombres et de « présences » menaçantes qui le poursuivaient malgré qu'il fut à l'intérieur des murs de la structure hospitalière, une rencontre fortuite se produisit avec de simples objets perçus non plus comme des persécuteurs. Nous n'avons pas le moyen de savoir de quelle manière et à quel moment précis cette rencontre s'est produite : ce qui est possible de reconstruire est la conséquence de ce premier impact avec la réalité.

En fait Raggio redécouvre les objets les plus disparates, morceaux de bois, branchages, racines, cailloux, coquillages et par leur intermédiaire il semble se réinsérer graduellement dans la réalité qui l'entoure alors que les excès aigus de sa maladie s'estompent. Par la récolte et l'élaboration de ces objets naturels il semble presque exorciser les peurs et les sombres fantasmes qui l'ont accompagné jusqu'à ce moment.

Raggio donc recueille ces matériaux et met en œuvre des processus créatifs qui, en partant d'un simple et élémentaire niveau (l'assemblage en forme de colliers de pommes de pin, de glands, de châtaignes, de coquillages), se structurent petit à petit toujours plus en actions créatives complexes (les premiers collages, les racines qui deviennent inconsciemment des objets-sculptures auxquels suivront des dessins avec des craies et successivement l'usage des tempéra.)

L'acte créatif a le pouvoir de stimuler une prise de conscience toujours plus modulée et articulée, de saturer graduellement ces vides laissés par la réalité extérieure, avant refusée et crainte. Il a donc l'importante fonction de favoriser la naissance d'une nouvelle situation de sta-

bilité, bien qu'encore incertaine et précaire. La rencontre avec les objets le font sentir encore vivant, après le parcours dans le long et obscur tunnel rempli d'ombres obsessives et d'angoisses paralysantes. Raggio a trouvé sa voie d'autothérapie : les objets l'invitent presque à découvrir des formes méconnues jusqu'à ce moment, des formes qui demeurent à l'intérieur des propres objets. « Ce sont eux qui viennent vers moi et qui me sautent aux yeux » dit-il candidement.

Mais en 1985 un changement fondamental de sa vie intervient : la rencontre avec Claudio Costa, l'artiste qui travaille dans un vaste milieu, pullulant d'amas des déchets de la société industrielle (tôles rouillées, vieux fers, bois brûlés) qu'il réutilise en les mélangeant dans ses œuvres depuis 1987. Raggio en est fasciné : il commence à intervenir sur les objets naturels, à choisir des racines et des troncs plus gros, des branches sèches de palme, qui petit à petit, comme le témoigne Miriam Cristaldi, « deviennent des personnages de terreur où les têtes sont des racines renversées vers le ciel en guise de chevelures ébouriffées, implantées sur des troncs vides ou sur des corps entortillés et noueux, qui deviennent comme un diaphragme apotropaïque entre nous et la profonde solitude du monde ».

En 1988 Costa est nommé « artiste-thérapeute » au sein de l'Hôpital Psychiatrique et ainsi il exerce une importante action de soutien à l'activité créatrice de Raggio, qui voit dans « l'ami » une référence et un confident compréhensif.

En 1991 une nouvelle évolution permet à Raggio d'acquérir une plus vaste liberté créative. Costa lui fait découvrir l'emploi de la colle vinylique, qu'il adopte dans une « technique » très personnelle : il mélange la colle avec quatre matériaux triturés, obtenant les « couleurs » qu'il étend avec de grossiers pinceaux, souvent en y insérant des concrétions d'argile et d'objets variés. Les matériaux qu'il emploie sont des petits blocs d'argile (qu'il surnomme « caillou fou » parce qu'ils sont friables) qui opportunément pulvérisés lui produisent l'ocre ; en outre le charbon pour le noir, pour le gris les cendres (qu'il recueille dans les cendriers des salles de l'hôpital

où les fumeurs sont nombreux) ; les écailles de brique lui fournissent le rouge.

Les supports sont faits de carton épais découpé sommairement des emballages qu'il trouve facilement dans tout l'hôpital.

Ainsi débute la phase la plus importante et expressivement intense de Raggio, sous le regard attentif et discret de Claudio Costa et de Miriam Cristaldi. La description des thèmes est pratiquement impossible à faire, où des images incrustées et rugueuses s'alternent à des fonds opaques ; parfois des images saillantes ressortent du fond comme des ombres plastiques qui se déplacent dans des espaces non identifiés. Remonter aux modèles intérieurs de Raggio devient à nouveau difficile, c'est comme s'interroger sur la relation profonde qui existe entre le vécu et chaque manifestation expressive qui, si d'un côté elle représente le plus vif témoignage du malaise psychique, de l'autre elle représente malgré tout un système de signes suggestifs et prégnants, un style très personnel.

Au cours du mois de juin 1995 nous avons été les témoins d'une ultérieure phase, d'une nouvelle modalité d'expression que Raggio commença à mettre en œuvre au printemps. Sur d'analogues cartons d'emballages à nid d'abeilles, utilisés précédemment pour les « peintures », Raggio maintenant réalise quelques abrasions en soulevant et déchirant la couche de papier qui recouvre le carton : il obtient ainsi ses figures imaginaires en déchirant le papier selon des directions choisies afin de mettre à nu la couche du dessous, alors que les parties retirées demeurent enroulées et accrochées aux extrémités des membres des figures ainsi réalisées.

Avec cette nouvelle technique Raggio s'est dégagé du travail préparatoire de ses couleurs. Ce nouveau cycle lui permet une presque immédiate manifestation de son imagination, en l'affranchissant de la recherche et de la manipulation des matériaux qui servaient pour ses couleurs.

Le résultat est en même temps surprenant et fascinant : les formes se détachent sur la couleur ocre du carton et apparaissent comme d'étranges concrétions, telles des matérialisations d'ectoplasmes qui nous arrivent au travers de l'intervention médiatique de Raggio.

De la laceration de l'équilibre intérieur, de la psyché, à celle de la couche superficielle du carton pour mettre à nu des images énigmatiques dont la clef demeure ensevelie dans l'âme de Raggio : le cycle semble s'arrêter dans l'action répétitive et libératoire de « faire » qui représente une inconsciente et désarmante déclaration d'existence.

Le 2 juillet 1995 meurt subitement Claudio Costa : c'est pour Raggio un cruel et dramatique détachement qui provoque une brusque et soudaine interruption de son

activité. C'est seulement après quelques mois qu'il reprend son travail mais le vide laissé par Costa ne peut pas être comblé facilement. A rendre encore plus difficile la situation, à la suite des vicissitudes liées à la restauration des locaux à l'intérieur de l'ex-Hôpital Psychiatrique, Raggio perd son « atelier ». Contraint à travailler dans une petite pièce, encombrée de matériaux divers, Raggio semble avoir perdu les vieux liens et ressent du manque d'impulsions de son ami Costa : on note un engourdissement de sa verve créatrice, peut-être due aussi aux nouvelles conditions où il se trouve pour vivre et travailler.

Raggio demeure de toute façon un exemple paradigmique d'une authentique expression brute à nos jours, caractérisée par une forte originalité qui innervé une primitive mais aussi suggestive et intense figuration.

Claudio Costa et Davide Mansueto Raggio : les voyages et leurs histoires.

Alors que Costa faisait le tour du monde (physiquement et culturellement) pour revenir, enfin au point de départ, vu qu'il avait tout vu de ce qu'il y avait à voir et qu'il décida lucidement qu'il ne restait rien d'autre que de réutiliser les choses qui n'avaient plus de valeur et de redonner un sens aux choses refusées, son « double » Davide Raggio, sans bouger absolument des murs protecteurs de l'Hôpital Psychiatrique de Gênes-Quarto, l'attendait, étant arrivé, simplement et inconsciemment, sur ses positions.

Ainsi, patiemment Raggio récoltait les baies, les feuilles, les pailles, les cartons d'emballage et aussi patiemment il triturait les briques et le « caillou fou », en attendant l'ami Costa. Non seulement il l'attendait physiquement, mais il savait qu'il pouvait le rencontrer, qu'il l'aurait rencontré, dans un endroit spécial, silencieux, pour eux secret, où les cailloux se parlaient et les baies dansaient. Ainsi Raggio attendait l'ami Costa même pour les récits, parfois un peu incrédule qu'il fallait sauter d'un Continent à l'autre pour pouvoir raconter sa propre histoire. Quand Costa rentrait d'un voyage en Afrique, Raggio l'attendait dans son propre monde enchanté, en transformant de vieilles feuilles de palme, récoltées en son temps dans les jardins, en masques archaïques.

Quand Costa revenait d'un voyage en Amérique du Sud, Raggio l'attendait en assemblant des gousses végétales pour former une pirogue, pour glisser sur les grandes eaux, vers l'île qui n'existe pas.

Lequel des deux a le plus voyagé ? Qui est allé le plus loin ?

Mais ce n'était pas le problème : entre eux la compétition n'existe pas, seul un doux bonheur à se retrouver après que chacun ait parcouru son propre chemin.

Et qui sait, qui ont été les compagnons de route de Da-

vide Raggio ?

Certainement le grand écrivain populaire Emilio Salgari l'a été, et qui, bien que n'ayant jamais traversé les mers, a décrit des pays lointains avec une fantaisie enchanteresse et une participation convaincante.

Un autre compagnon a été sans aucun doute Aloys Zötl, illustrateur consciencieux d'un bestiaire stupéfiant là où la zoologie fournit seulement un point de départ à une fantaisie fulgurante. Et que dire du Douanier Rousseau, tisserand d'atmosphères exotiques et surréelles, que lui « seul » a imaginées ?

De la laceration de l'équilibre intérieur, de la psyché, à celle de la couche superficielle du carton pour mettre à nu des images énigmatiques dont la clef reste enfouie dans l'âme de Raggio : le cycle semble se terminer dans l'action répétitive et libératoire de « faire » que représente une inconsciente et désarmante déclaration d'existence.

DAVIDE MANSUETO RAGGIO : "Je suis une légende vivante »

Margherita Levo Rosenberg

Je garde un souvenir très net : la silhouette longiligne, décharnée et un peu courbée, la chemise en toile de jeans, les pantalons à la marinère qui laissaient découverts les genoux osseux, le tout se détachant dans le soleil qui pénétrait par la fenêtre aux petites vitres rectangulaires, de son atelier dans le Centre Basaglia, le regard limpide qui paraissait se briser en chaque centimètre des cloisons blanches, remplies de ses personnages, alors il disait à mon amie Dorit Gabbay, journaliste du quotidien Maariv de Tel Aviv : « Ecris-le,... je suis une légende vivante... écris-le ! »

Dans les faits son existence a été réservée - au sens vrai du mot - faite de passages soudains en rasant les murs le long des couloirs de l'Hôpital Psychiatrique intercalés par les rapides – et si justes et productives – incursions dans le Parc et dans le Bois pour y recueillir des feuilles, des troncs, des racines noueuses dans lesquels son œil d'artiste avait perçu, avant tout autre, la physionomie d'un regard, l'esprit d'un lutin inquiet, caché dans les plis de la matrice linéaire : « ils vivent ». Il me disait, « de temps en temps ils sont dangereux... mais moi je les tourne vers le mur et je les laisse là ».

Quand les jardiniers commençaient le nettoyage printanier du parc et qu'ils taillaient les branches superflues des tilleuls, des palmes, des magnolias, des cerisiers... pour Davide c'était une fête ; il entassait de grandes quantités de matériaux qu'il transportait ensuite, à plusieurs reprises, dans son laboratoire – qu'il appelait atelier - où il les emmagasinait et les conservait : « c'était cette pièce, remplie d'objets les plus disparates qui initialement devaient être rangés selon un ordre étrange mais qui assumait l'aspect d'une incroyable tour de Babylone... Quelques centaines de paniers qu'il tressait avec la clématis ou avec de fines bandes de noisetiers, étaient grignotés par de petites dents et noircis par des milliers d'ormes d'animaux ». (1)

C'étaient des souris, auxquelles Raggio réservait un soin et un respect particuliers, ainsi qu'aux fourmis, parce qu'il retenait que les animaux avaient « de nombreux savoirs ».

C'est pour cela que son atelier, installation très facile-

ment reconnaissable par son style particulier, surpeuplé de pièces de bois animées, était devenu, petit à petit, même une demeure pour souris, où il s'en occupait en les nourrissant, déposant dans les confections en aluminium utilisées par le vieil hôpital les restes des repas. Il le faisait bien entendu sans se faire voir, et en se confiant à très peu de personnes. Dans un milieu hospitalier, où on effectue des dératifications périodiques il était bien difficile de prendre position, coupablement complice, avec ses souris, desquelles il disait souvent, comme le rappelle Gian Franco Vendemiati : « Elles mangent le bois... sans faire toutefois de péchés parce que la justice ne peut pas les poursuivre ... les hommes si... eh... les hommes si ». Certains de nous se laissaient entraîner par la sensation qu'il y eut un lien profond, presque une assonance entre eux, vu l'intuition de prendre soin des souris, d'un propre microcosme intime secret où ses personnages, qui se multipliaient à la vitesse des rats, paraissaient exprimer un besoin avide et insatiable d'espace, ils le saturaient très vite en se transformant rapidement en éléments infectants qui, comblés et archi-comblés sur les murs, sur le sol, pendus au plafond, au milieu des couloirs , ils devaient eux aussi passés à la désinfestation.

De temps en temps, à cause aussi des nombreux changements de destination d'usage que les édifices de l'ex Hôpital Psychiatrique, en continue transformation, devaient subir au cours de ces années-là, il était nécessaire de transférer son atelier autre part ; Davide souffrait chaque fois qu'il devait se séparer d'une partie de cette forêt, réelle et métaphorique, dont il aimait s'entourer, comme si le « revêtement » avait représenté, même dans son être envahissant, la force qui pouvait s'opposer aux tentations nihilistes toujours aux aguets avec la maladie. Dans cette forêt il avait trouvé, parmi les fantasmes persécuteurs de ses fantaisies malades, les lumières et les ombres de la salle de l'Hôpital Psychiatrique, un espace pour créer, caresser et donner à manger à ses petits Pinocchio (2) dont il parlait comme s'ils existaient, avec le naturel désarmant d'un enfant : « Ce sont eux qui veulent me rencontrer et me sautent aux yeux... Ils ne bougent pas mais ils parlent...c'est moi qui les fait parler... et

ils vivent... eux ne font rien mais pourtant ils font. Puis quand ils tombent, ils tombent tous... et ils se chamaillent , se battent entre eux... petits... je leur dit petits ... et à moi ils ne font rien parce que... avant tout je ne les ai pas fait moi mais ils se sont faits eux-mêmes... il me semble étrange que je l'ai fait moi... Qui l'a fait ? Ce sont eux qui se font tout seul ». (3)

L'amitié avec Claudio Costa, arrivé à l'Hôpital Psychiatrique avec le Centre Culturel du Levant en 1987, se révélera précieuse ; probablement le premier et unique ami que Davide ait reconnu et avec lequel il a senti qu'il pouvait partager la magie des choses... de l'art. Dix ans de collaboration, de complicité et de proximité même physique, dans le grand atelier que l'Institut pour les Matières et Formes Inconscientes lui avait mis à disposition dans une partie déshabitée du vieil asile, déjà très fortement modifié après la réforme psychiatrique de 1978.

Ce furent des années de très grande créativité, pendant lesquelles Raggio expérimentait de nouveaux matériaux et travaillait parfois avec frénésie.

Il assemblait des feuilles de palme pour en faire de menaçants sangliers ou il les pliait pour en faire d'improbables canoës d'explorateur ; certaines fois il les collait à un support de carton pour les pendre au mur en verticale, en y insérant des bonhommes de terre que la gravité et le temps, ont décapités.

Il créait des paysages de coquillages et des personnages de baies et fil de fer, il décorait les cannes avec le feu pour en faire des sifflets animés et il peignait quelques emplacements de l'hôpital.

Il trouva une vieille échelle de bois où il mis ses personnages en créant, ironiquement, un curieux monument de l'absurde qui en 1997 fascina, entre autres, l'artiste et photographe Roberto Merani au point qu'il l'immortalisa sur la couverture de Accadimenti, un journal d'information culturelle génoise avec lequel il collaborait (4) . Monument qui a nous semble érigé de l'absurde de la maladie, de la folie et de l'existence même ; qu'il en soit parfaitement conscient ou – par l'absurde – qu'il n'ait jamais ressenti le malaise qu'il tente de nous communiquer, il semble peu important en face de son œuvre... qui ne parle de rien d'autre.

Il retournait les racines pour en faire des chevelures ébouriffées : les furies : « Tu sais, j'ai fait la guerre et quand nous étions prisonniers, nous avons été encerclés dans le fond d'une vallée... cette furie m'est venue dans les mains... »(5).

Au cours des dernières années il ramassait les cartons vides et en lacérait la surface, mettant à nu, savamment, certaines parties ondulées du carton pour obtenir, par les contrastes des surfaces, des personnages inquiétants qui renvoient aux Généraux de Baj, avec les bras

longs comme des chimpanzés et le ventre balafré de blessures sans couleur.

Il incisait des écorces pour en faire des masques improbables et il attendait Costa, de retour de ses voyages pour « le rencontrer dans un endroit spécial, silencieux, parmi leur secret, où les cailloux parlaient et les baies dansaient. Entre eux il y avait un doux bonheur de se rencontrer à nouveau après que chacun ait parcouru son propre chemin ». (6)

La mort de Claudio Costa, en 1995, fut un coup dur ; est-ce pour cela que ses personnages en papier, créés après 1996 – paraissent plus tristes, zombies sans couleur, recouverts de blessures, sans humeur.

Attristé mais fier, dans l'intime, de ses créatures, la « légende vivante » s'en est allée, comme c'était écrit dans le journal Il Secolo, « qui est celui qui se forme une vie de fantaisie avec des cailloux et des coquillages ? Raggio Davide. Moi. C'est un personnage, on m'a fait dans les années quatre-vingt, on m'a fait personnage... »

Ainsi alors qu'il s'en allait, usé par une maladie cardiaque dont il succomba, la photographie de l'un de ses zombies de carton trônait sur l'affiche d'une exposition internationale à la Galerie Gottardo de Lausanne – siège du fameux Musée de l'Art Brut fondé par Jean Dubuffet et dirigé actuellement par Thevoz – et que les lueurs de la scène internationale commençaient à le rejoindre et à éclairer lentement mais inexorablement son œuvre.

Raggio aurait pu trouver sa place, si seulement il avait su l'occuper mais, comme nous le rappelle Viana Conti – avec une expression qui nous jette dans l'amertume ironique de certains destins – au sujet d'un autre artiste touché par une maladie mentale, le suisse Luis Soutter, c'est souvent seulement après, quand le présent est déjà enseveli, que « l'histoire trouve une place à un déplacé d'esprit ». (7)

(1) Claudio Costa, *I miei primi incontri con Davide Raggio*, in *Tra follia e salute: L'arte come evento*, a cura di Marco Ercolani, Graphos, Genova, 2002.

(2) Da un dialogo riportato da Gianbattista Voltolini e Dino Menozzi in *Figure dell'Anima*, 1998.

(3) Ibidem.

(4) Accadimenti, n° 15, febbraio 1997, De Ferrari Ed., Genova.

(5) Da Massimo Dagnino, *Dialogo con Davide Raggio*, in *Tra follia e Salute: L'arte come evento*, a cura di Marco Ercolani, Graphos, Genova, 2002.

(6) *Figure dell'anima*, pag. 279.

(7) Viana Conti, *Atti relativi alla follia di Louis Soutter*, Arca 3-4 1998, Graphos, Genova

CLAUDIO COSTA DAVIDE "MANSUETO" RAGGIO

Franca Giovanrosa

L'intérêt naissant autour de la production artistique des « esprits inconscients » des malades débuta dans les années vingt du siècle dernier : André Breton, père du surréalisme, et Hans Prinzhorn, historien de l'art et psychiatre, donnèrent les premières impulsions à l'étude de cet art « allégé » de la folie. André Breton repéra de nombreux grands talents et, parmi eux, Adolf Wölfli, célèbre pour avoir même anticipé, en 1919, la soupe Campbell d'Andy Warhol peinte en 1962. Les surréalistes, toutefois, en totale contradiction, expulsèrent Antonin Artaud de leur mouvement pour « insuffisance d'esprit révolutionnaire ».

En partant de ces importantes prémisses il est difficile de penser qu'une personne attentive comme le professeur Slavich n'ait pas inséré l' « art » dans son programme de restructuration de l'hôpital psychiatrique de Quarto en 1978 lorsqu'il en pris la direction. Surtout qu'il avait pu se rendre compte lui-même au Brésil de l'expérience du Museu de Imagens do Incosciente créé en 1952 par Nise De Silveira. A son retour à Gênes il en discuta néanmoins avec Claudio Costa, lequel s'occupait déjà d'art-thérapie au sein de la structure et, ensemble, ils décidèrent de créer l'Institut pour les Matériaux et les Formes Inconscients ; qui devint un lieu d'idées fécondes et qui permit de véhiculer des actions aptes à briser le mur du silence qui s'est toujours créé autour du handicap mental. Comme l'affirmait Claudio Costa, et seuls ceux qui l'ont connu savent toute l'énergie qu'il a concentrée dans la récupération de la « Forme Inconsciente » : le monde obscur de l'intériorité.

La présence de David Mansueto Raggio dans la structure de l'ancien hôpital psychiatrique remontait à 1956, mais cela ne l'a pas empêché dans le même temps de produire des œuvres d'art particulièrement raffinées, qui, en partant de la récupération d'objets et de pièces de bois, conduisaient à cette synthèse plastique faite de petites incisions, qui ont donné lieu à des visages expressifs et presque vivants. En 1985 un tournant se produisit : il rencontra Claudio Costa et une profonde amitié naquit entre eux.

Claudio Costa suivit le travail artistique de David Rag-

gio, qui disposait d'un espace pour lui où il pouvait travailler à ses œuvres en toute liberté et autonomie. Lui-même, en effet, avait toujours affirmé de ne pas être en mesure de travailler sur commission étant donné qu'il était instinctif : l'instinct inconscient refaisait surface encore une fois.

Comme l'a rapporté Sandro Ricaldone au-delà de la considération croissante pour son œuvre, le succès artistique de Raggio - que Costa a défini « (...) un homme de bois antique, travaillé par le gel, par la mémoire et par un temps qui se perd au loin » reste, comme l'a souligné Antonio Slavich « (...) un exemple de la façon dont une personne peut profiter de sa sensibilité et de l'intelligence de son regard sur le monde qui l'entoure, pour réorganiser, seul, son monde intérieur ».

Voici les raisons pour lesquelles nous avons choisi d'inclure dans le couloir qui relie le siège de la « Casa Basaglia » à celle de l'IMFI, un hommage à Costa et à Raggio, icônes de l'Institut pour les Matériaux et les Formes Inconscients, authentiques représentants des opérations liées à l'art-thérapie qui dans ce lieu et pendant cette période-là, impliquèrent de nombreux artistes et patients. Il nous reste le regret que la mort subite de Claudio Costa ait provoqué un énorme vide impossible à combler car la myopie institutionnelle n'envisagea pas de soutenir adéquatement un projet aussi important. Le démantèlement des divers ateliers, dont celui de Claudio Costa, appauvrit la structure en faisant perdre à la communauté une nouvelle occasion pour pouvoir continuer avec la même force un projet si utile pour les artistes et les patients.

PRATIQUES FRAGILES ET HOMMES DE BOIS

Luigi Ferrannini

(ex-Directeur de l'Unité de Santé Mentale et de Dépendances A.S.L. 3 Génoise)

Face à la diversité des formes de souffrance et de pathologie que nous rencontrons de plus en plus fréquemment dans les rues, dans les villes, dans les interstices, et - bien sûr - dans les services sociaux-sanitaires et non seulement psychiatriques, nous nous demandons souvent si nous n'assistons pas à une augmentation exponentielle et tumultueuse de l'incidence des troubles psychiatriques - une sorte d'«épidémie» - ou si, au contraire, c'est la normalité qui petit à petit assume des formes et des contenus qui faisaient partie avant du domaine de l'altérité et de la diversité.

Ce scénario, qui se présente de par lui-même inquiétant, se relie immédiatement à une réflexion sur les mêmes paradigmes de maladie et de soins et donc à une redéfinition de la notion de thérapie.

Pouvons-nous dire aujourd'hui que seules certaines thérapies (techniques et instrumentales) ont le droit d'être utilisées dans le cadre des programmes de traitement, d'autant plus dans le domaine des troubles liés à l'esprit, au cerveau, aux comportements, aux vécus, aux relations, aux émotions, aux attentes, aux peurs, aux besoins, et en définitive à la subjectivité (qui se base également sur des données objectives) sous toutes ses facettes ?

Bien entendu, la séparation progressive de la psychiatrie - mais aussi une partie importante de la psychologie – du domaine de la culture humaniste (nous pensons à l'anthropo-phénoménologie, mais aussi en général aux sciences humaines et sociales), avec un repositionnement vers le secteur des neurosciences, comporte d'importants changements.

La psychiatrie est aujourd'hui confrontée à une étape cruciale quant au statut scientifique, à la fonction de soins, à la légitimation sociale, ainsi qu'à la nécessité d'un choix de terrain solide et net, comme celui qui a conduit au dépassement de toutes les institutions et au lancement du système de psychiatrie de communauté, entre une tendance de simplification et de prise en charge de la complexité scientifique de pointe dans l'action thérapeutique.

Un nouveau paradigme scientifique, en équilibre entre

la matrice biologique et la matrice culturelle et philosophique - sans laquelle on ne perd pas seulement la personne, son monde et son sens, mais aussi son esprit et son cerveau - peut être assumé par des opérateurs et des services aptes à surmonter les limites de l'autoréférentialité, des modèles qui ne peuvent pas être contestés même lorsque les besoins et les demandes vont « au-delà » de nos outils de reconnaissance et de réponse et qui requièrent de profondes et radicales innovations. Compte tenu de l'effet de complexité des scénarios, certains paradigmes qui ont orienté les connaissances et les pratiques au cours des dernières années se sont démontrés fragiles et méritent d'être fortement remis en question : la définition du domaine actuel et futur de l'intervention psychiatrique entre maladie et comportements ; la durabilité des technologies de pointe (par exemple, la neuro-imagerie et la recherche génétique) dans une perspective qui cherche les réponses toujours en partant de la personne et qui maintient la centralité d'une approche fondée sur la relation et les technologies « à facteur humain »; le dépassement de la centralité du symptôme en tant qu'objectif de l'intervention, sans perdre de vue le travail pour l'explication des vécus et pour donner un sens à l'expérience de la maladie ; l'attention au risque d'un nosographisme globalisant / métaculturel / métalinguistique / métäethnique, qui rend les différences similaires et annule l'individualité ; une réflexion sur les mutations de l'image sociale de la maladie mentale, des patients psychiatriques et des opérateurs, outre l'institution ou la folie en elle renfermée et simplifiée, et outre le territoire et la folie en lui confuse et escamotée.

Mais même, en maintenant vive cette conception « haute » de l'intervention (sous le profil technique mais surtout éthique) au patient, à son idée de maladie, à ses attentes, à son positionnement par rapport aux objectifs. Nous trouvons, sur cette voie, le paradigme de la « recovery », considéré comme la redécouverte de soi et du sens, même dans l'expérience de la souffrance et de la maladie. Dans cette perspective l'attention aux facteurs de récupération et au rôle des services devient donc centrale. Le concept de « recovery », complexe et

multidimensionnel, « implique un processus de récupération ou de développement d'un sentiment d'appartenance concret et d'un sentiment d'identité positif au-delà du propre handicap, et ainsi la reconstruction de la propre vie dans la communauté est élargie, malgré les limites imposées par cet handicap ».

« Recovery » considéré comme la récupération du sens de l'expérience de la souffrance et de la maladie ne s'identifie pas à la guérison clinique, mais plutôt à celle sociale (catégorie toutefois ambiguë et nuancée) et avec l'expérience de re-découvrir : parcours, re-signification, prise de conscience, participation, citoyenneté active et vécue, relations d'auto-assistance et, surtout, ne pas rester seul à l'intérieur et à l'extérieur. Catégorie non clinique donc, mais signal de changement du rapport à la maladie, développement de nouvelles capacités de « coping », réaffirmation du sujet en tant que personne, autre et non contre l'identité déterminée de la maladie. Peut-être que l'unique voie possible demeure celle de « monter et démonter sans cesse » toujours et malgré tout – comme le rappelait Castel – opération indispensable aujourd'hui, autant qu'elle le fut pour le développement des processus de de-institutionnalisation.

Mais alors, en revenant aux considérations initiales, quelles thérapies ?

Dans une phase scientifique qui voit la centralité du « paradigme des évidences », quelle « évidence » attribuer aux interventions qui développent expression, communication, proximité, introspection, catharsis ? Désormais aujourd'hui les « art-thérapies » peuvent-elles trouver leur légitimation » (théâtre, expressivité, corporéité, et plus encore), au moins dans le domaine des thérapies «non conventionnelles», dont on parle tant, même dans les législations et les politiques de santé ?

Utiliser la créativité et l'expressivité pour entrer en contact avec soi-même, même dans les parties les plus intimes et souffrantes mais qui de toute façon nous appartiennent, ce

n'est pas un jeu, ce n'est pas un divertissement, ce n'est pas une mode, ce n'est pas la complaisance, ce n'est pas se montrer. C'est une grande fatigue toujours et malgré tout. Et accéder - utiliser ou construire - au langage émotif, dont l'alphabet risque d'être oublié ou effacé par les cultures de la simplification et de l'agir, au lieu de celles de la pensée, de la réflexion, de la subjectivité. Voici le langage personnel, qui renvoie à l'être, se sentir et être reconnu comme une personne.

Comme pour David Mansueto Raggio, nous préférons citer les mots de Claudio Costa :

Je connais un homme en bronze coulé, une personne d'argile réfractaire, une femme entre la source et le souffle, une d'eau et une de lune. D'autres sont d'asphalte, beaucoup en caoutchouc, quelques-uns d'herbe. Les

chardons et le tonnerre abondent, ainsi que les plantes grimpantes, tandis que le riz est de plus en plus rare ... David Raggio est certainement de bois. Un bois antique, travaillé par le gel, par la sueur et depuis un temps qui se perd au loin, dans les méandres de la mémoire et des souvenirs.

Ce bois de l'arbre sans nom, aux gros pieds et aux branches noueuses, qui porte gravé sur la peau les signes d'une vie sous-exposée dans la pénombre, parmi quelques lumières d'anfractuosités et de recoins, suspendue juste au-dessus des frontières enserrées du monde de personne ... c'est avec le bois de ses mains (même quand il utilise des matériaux les plus divers - cailloux, couleurs, coquillages - ses mains ne cessent jamais d'être un splendide bois laborieux), que David a étendu la funambulesque construction de son rapport possible (« mon savoir », dit-il, « c'est l'ensemble des savoirs de la terre ») avec l'indéchiffrable réalité de l'être. Et il s'agit de sa part d'une parfaite déclaration poétique d'un amour maintenant incompris par la plupart des personnes : celui torsadé d'un double fil avec l'objet réalisé (bois-fait), qui devient une partie de son ego et, à travers lui, il vit et reste en vie parmi les vivants sur la terre ».

(« Raggio », Ed De Ferrari., 1993, Gênes)

Donc l'imagination créatrice est thérapie, et même thérapie efficace ? Et pour quelles maladies ? Du corps, de l'esprit ou de tous les deux ? A cette question, nous ne pensons pas que l'on puisse y répondre de manière abstraite et stérile – comme le fait la science quand elle devient « regard de nulle part » - mais seulement en assumant la perspective de l'expérience, de « faire avec », du défi de la complexité, qui est avant tout canevas, tressage et non pas simplification.

C'est, à notre avis, la perspective éthique, qui intègre et donne un sens à celle scientifique et à celle expérientielle, sans laquelle nous risquons à nouveau l'autoréférentialité, méthodologique et technique.

Mais ce n'est pas à la portée de tous.

FURIE ET PINOCCHI

Furia, racine et bois sculpté, 60x38x28 cm



Pinocchio, technique mixte, 36x42x20 cm



Pinocchio, technique mixte, 38x23x20 cm



Artevenere épouse Boscofitto, technique mixte, 60x80x30, Collection I.M.F.I.





Pinocchio, technique mixte, 38x23x20 cm



Pinocchi, technique mixte, 38x23x20 cm



Pinocchio, technique mixte, 38x23x20 cm



Pinocchio, technique mixte, 38x23x20 cm

130



Pinocchio, technique mixte, 38x23x20 cm





REMERCIEMENTS À:

Franca Giovanrosa pour les images de toutes les œuvres et à Gian Franco Vendemiati pour nous avoir permis la publication de cette monographie.

Tous les responsables de la Librairie Silenio Editore, de Vision Quest, de La via del sale, à tous ceux qui ont collaboré ou écrit dans cette édition et ceux que nous n'avons pas réussi à joindre.

Antonio Slavich, Claudio Costa, Miriam Cristaldi, Una periferia creativa dell'essere, Opuscola n. 21. Librairie Sileno Editrice, 1990

Nino Bernocco, Mauro Bocci, Claudio Costa, Un tempo dell'essere e uno stato dell'esitere, Miriam Cristaldi, Una pittura come voce della natura, una natura come miniera della scultura, « Davide Mansueto Raggio », Centro d'arte la Maddalena di Nino Bernocco, Gênes, 30 janvier 1993. Par courtoisie de Nino Bernocco et Miriam Cristaldi.

Dino Menozzi, Davide Raggio, « Arte Naïve » n. 55, décembre 1995, Reggio Emilia. Par courtoisie de l'éditeur et auteur Dino Menozzi.

Dino Menozzi et Giambattista Voltolini, Davide Mansueto Raggio, « Figure dell'anima », Tosatti B. [a cura di] Mazzotta, Milan, 1997. Par courtoisie des auteurs, de la commissaire et de l'éditeur.

Margherita Levo Rosenberg, Davide Raggio: Io sono una leggenda vivente, La via del Sale, Azienda USL 3 "genovese", Gênes, 2000. Par courtoisie de l'auteur.

Dino Menozzi, Claudio Costa. Attraverso quattro elementi, Arte Naïve n. 65, 2000, Reggio Emilia. Par courtoisie de l'éditeur et auteur Dino Menozzi.

Franca Giovanrosa, Claudio Costa Davide "Mansueto" Raggio, Belgrado C.; Giovanrosa F. "Collettivo 180. Eventi collaterali" 10 octobre- 30 novembre 2008, Vision Quest Contemporary photography, Gênes.

ISTITUTO PER LE MATERIE E LE FORME INCONSAPEVOLI
Via Giovanni Maggio 6, 16147 GE
tel: 0108496584 email: imfi@hotmail.it

Museattivo "Claudio Costa

Gian Franco Vendemiati, président de I.M.F.I. - Istituto per le materie e le forme inconsapevoli, remercie:

Dorina Monaco pour la recherche et l'editing des textes sur Davide Mansueto Raggio;
Franca Giovanrosa pour les images et la catalogation des œuvres de Davide Mansueto Raggio;
Francesca Moretti pour avoir trier et trouvé les sculptures dans l'entrepôt de l'hôpital.
Centre Socio-riabilitativo "Franco Basaglia" (Asl 3 Genovese); la Coopérative sociale "La scopa meravigliante"; l'Association "Centro sociale di Quarto"; il Circolo "Arci-Lavoratori Sturlesi- Arcipicchia".



