



OSSERVATORIO
OUTSIDERART
UNIVERSITÀ DI PALERMO



[HTTP://OUTSIDERART.UNIPA.IT](http://outsiderart.unipa.it)
outsiderart@unipa.it

In copertina e pagine seguenti rielaborazione grafica di opere di Giovanni Bosco



Rivista dell'Osservatorio Outsider Art



No.4 marzo 2012

Direttore scientifico

Eva di Stefano

Direttore responsabile

Valentina Di Miceli

Comitato scientifico

*Domenico Amoroso, Francesca Corrao, Eva di Stefano,
Enzo Fiammetta, Marina Giordano, Vincenzo Guarrasi,
Teresa Maranzano*

Segreteria di redazione

Sarah Di Benedetto

Progetto grafico e impaginazione

Luca Lo Coco

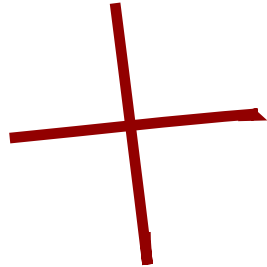
Traduzioni

Stefano Cabibbo, Rachele Fiorelli, Marco Mezzatesta, Roberta Trapani

Si ringrazia **cut&paste** per la creazione del logo

Università degli Studi di Palermo
Facoltà di Lettere e Filosofia
Viale delle Scienze, Edificio 12
90128 Palermo

Copyright 2012 Rivista dell'Osservatorio Outsider Art
Autorizzazione del Tribunale di Palermo n.25 del 6/10/2010
ISSN 2038-5501



La copertina è stata realizzata traendo ispirazione dalle opere di Giovanni Bosco proposte in questa pagina

Per un più rapido accesso agli articoli, si clicchi sopra i corrispondenti titoli o numeri di pagina

Editoriale



di Eva di Stefano e Luca Lo Coco

p.10

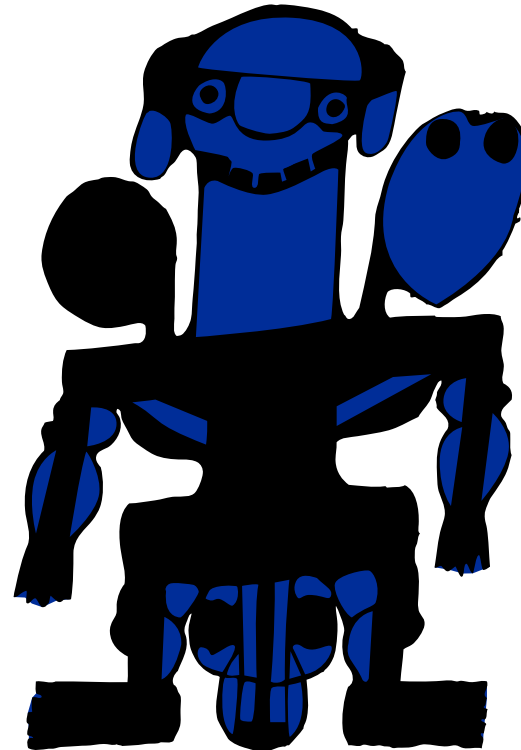
Memorie



Vita arte e passione di Peppe Gesù

di Alfonso Leto

p.14



indice

B.O.

Esplorazioni

IntimoIntensoIntrospeetivo.

Frammenti poetici di Angelo Farina

● _____
a cura di Eva di Stefano

p.22

Giovanni Cammarata nell'obiettivo di Alberto Ferrero.

Una testimonianza

● _____
a cura di Gabriele Mina

p.30

La questione Cammarata, l'Outsider Art e l'antropologia urbana. Un caso di "mente locale"

● _____
di Pier Paolo Zampieri

p.42

Alcolea del Pinar, un villaggio "margivagante"

● _____
di Graciela García Muñoz

p.58

Giovanni Bosco e Fabio Casentini: il racconto di un'amicizia

● _____
di Serenella Di Marco

p.72

Focus

L'Art Brut oggi e il ruolo dello storico museo di Losanna.

Intervista a Lucienne Peiry

● _____
a cura di Eva di Stefano

p.84

LO
MIS.

p.39 2014 3.



Approfondimenti

Il lustrascarpe del MoMa

● _____
di Eva di Stefano

p.96

Da Prinzhorn a oggi:

fuori dall'anonimato e sulla scena dell'arte

● _____
di Angelica Bäumer

p.110

Dall'Art Naïf all'Outsider Art

● _____
di Nico van der Endt

p.132

Art Brut 2012

● _____
di Baptiste Brun, Vincent Capt, Céline Delavaux, Roberta Trapani

p.142



Simboli per ri-animare il mondo.

Le sculture di Brendel nella collezione Prinzhorn

● _____
di Naida Samonà

p.152

Lo strano caso di Ilija Bosilj

● _____
di Ivana Basicovic

p.164

Pascal Tassini. La cura del legame

● _____
di Teresa Maranzano

p.176

Libri

Costruttori di Babele

● _____
di Emilia Valenza

p. 192

18. NES. 1942.

10.6.1. 5. 1400

Report

Banditi dell'arte

● _____
di Roberta Trapani

p. 202

Kunsthau Kannen: un modello di museo-atelier

● _____
di Marina Giordano

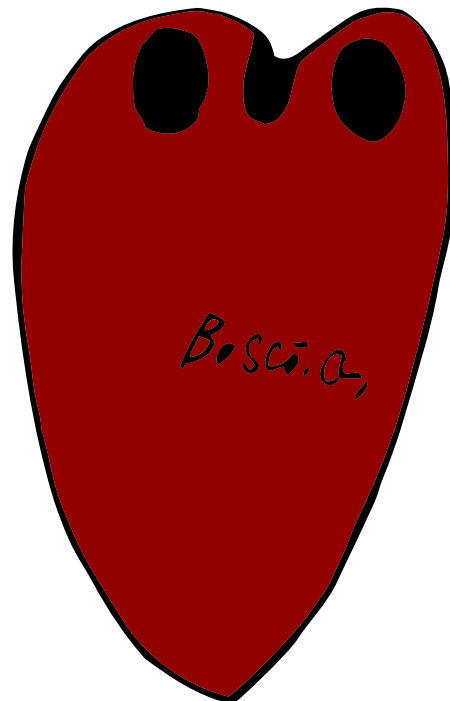
p. 212

Il MACC di Caltagirone: una collezione in progress

● _____
di Marco Mezzatesta

p. 220

60. 150. 13. 10. 9



Note informative

Gli autori dei testi

● _____

p. 232

Crediti fotografici

● _____

p. 234



Editoriale

di Eva di Stefano e Luca Lo Coco

Si gira liberamente intorno alle immagini e ai pensieri mentre si impagina una rivista. Stavolta abbiamo parlato della forza di gravità. Più che a Newton, pensando al Barone di Münchhausen che solleva se stesso e il cavallo tirandosi su per la coda della parrucca o che scende dalla luna tenendosi a una corda che taglia e riannoda durante la discesa. O ricordando invece le ali a pipistrello, fatte con vecchi ombrelli, di biciclette volanti che non volano, costruite ingegnosamente nel secolo scorso da Gustav Mesmer. Non si staccano da terra, eppure il loro autore fino a novant'anni non si stanca di provare. Sono considerate Outsider Art. Sono il gioco necessario. L'illusione consapevole. Una metafora.

Eva: Il primo articolo è un omaggio ad un artista che non c'è più, Peppe Gesù, sciamano rock di Ribera. Ci ha lasciato solo i suoi stivali d'oro, stivali magici delle sette leghe con cui avrebbe voluto spiccare il volo per contrastare l'insostenibile *pesantezza* dell'essere. Anche il poeta Angelo Farina corre "sulle sue gambe sgualcite" contro la forza di gravità. Forse si diventa artisti principalmente per reagire alla condanna del peso. Calvino dice che attraverso i secoli si alternano due vocazioni opposte: "l'una tende a fare del linguaggio un elemento senza peso, che aleggia sopra le cose come una nube, o meglio un pulviscolo sottile, o meglio ancora come un campo di impulsi magnetici; l'altra tende a comunicare al linguaggio il peso, lo spessore, la concretezza delle cose, dei corpi, delle sensazioni". Forse gli outsider sanno di non avere alternative, le cercano ma sentono ancor più degli altri la fitta rete di costrizioni pubbliche e private che avvolge la nostra esistenza con i suoi nodi sempre più stretti. E allora annodano e annodano

come Bellucci o Tassini, accumulano e riciclano incessantemente come Branciard, Gesù, Cammarata.....

Luca: Come se per una ignota magia fossero capaci di reificare un pensiero, una fantasia o un sogno. Danno fisicità anche a ciò che non ha materia per definizione, e a ciò che ne ha ne aggiungono sempre un po'. Spesso il loro mondo, anche se stracolmo di fantasia, è completamente soggetto a forza di gravità. Anche le parole e le frasi che gli outsider inseriscono nei loro dipinti, sono spesso drammaticamente fisiche. Hanno sovente una qualità strutturale, architettonica. Enucleano un concetto ma diventano anche mattoni edilizi. Infatti le figure, senza le parole, semplicemente si sfalderebbero. Alcune volte si avverte il rifiuto anche verso il minimo accenno a un'idea che possa trascendere la fisicità: gli uccelli, per esempio, non sono forse implicitamente coinvolti in una rivolta antigravitazionale? Molti outsider cancellano l'idea del volo rendendo i proprio volatili goffi, pesanti, e letteralmente incapaci di compiere anche solo un salto. Almeno questa è l'idea che mi danno. Le ali sembrano essere quelle dei teatranti che impersonano angeli non troppo elaborati.

Eva: Calvino parla di una costante antropologica dell'immaginazione popolare: il desiderio di sollevarsi da terra per levitare contro la sofferenza e la privazione del vissuto. Racconta che alla precarietà dell'esistenza della tribù "lo sciamano rispondeva annullando il peso del suo corpo, trasportandosi in volo in un altro mondo, in un altro livello di percezione, dove poteva trovare le forze per modificare la realtà". E così nelle fiabe. Forse gli outsider sono

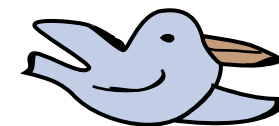


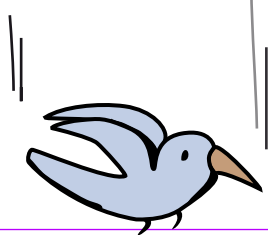
150%

6

20/4 3.

$$F = M \cdot G$$





animati da questa necessità antropologica, ma ne registrano la continua sconfitta. Per questo i loro pensieri e le loro astrazioni sono 'cose' con un peso e una consistenza. E le loro ali sono come i "remi inerti" del goffo albatro di Baudelaire.

Luca: Impaginando i quattro numeri della rivista, ho osservato gli uccelli. Ho visto che la leggerezza dell'uccello rappresentato piomba via all'inspessirsi del contorno, all'incurvarsi della linea leggermente arcuata e all'incupirsi della tonalità cromatica. È come se i volatili non fossero più capaci di compiere un movimento orizzontale, ma solo verticale e verso il basso. Altre volte sono completamente bloccati, incapaci di muoversi, come mosche in una tela di ragno. Intrappolati nel cielo, più denso e fisico di loro. Il cielo non è più il paesaggio, forse lo strumento, del loro volo, ma un insuperabile ostacolo. Gli uccelli sono puntine da disegno in un pannello di truciolato. Questi volatili stra-pesanti sono bellissimi. Penso soprattutto a quelli di Khadraoui nel n. 2 della rivista e all'uccello della Cassarà nel n. 3, che non ha neppure le ali ed è diventato un soprammobile. Fra i tanti paradossi espressi dall'arte outsider questo è fra i miei preferiti. Arte che sogna, arte di libertà e purezza, ma anche arte che non abbandona mai la terra. Fra qui e lì insomma. Ecco perché a p. 211 ho appeso al cielo l'abito di Melina.

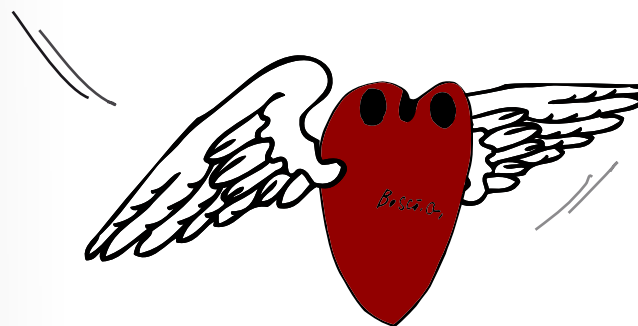
Eva: In fin dei conti l'essere umano è sempre braccato tra spinta verso l'alto e radicamento a terra. Terra significa materia, ma anche corpo nel suo duplice aspetto: interno ed esterno. E non esiste solo la pesantezza fisica, ma anche il peso psichico. Bachelard connette alla terra le immagini dell'intimità.

Luca: Guarda, ad esempio, Tassini: col filo, leggero e capace di librarsi nell'aria, crea corpi aggrovigliati che, per una magia percettiva, moltiplicano infinitamente il loro peso. Tanto mi sembrano fisici e non trascendenti che mi rimandano alle interiora, non so forse all'intestino.

Eva: Un volo che inverte la rotta andando verso l'interno, nelle viscere, nel sottosuolo.... Forse i nostri artisti cercano il loro cielo "dentro". Contrastano la gravitazione attraverso altre vie. Senza volare altrove, ma cercando alloggio nell'intimità materiale.

Luca: Quell'omino di Bosilj con l'ombrello forse fa il verso a Mary Poppins, mica può volare davvero! Anche il suo volatile non mi sembra proprio un Boeing 747.....

Eva: Non volano, eppure volano. Questo è il bello.



Vita arte e passione di Peppe Gesù

di Alfonso Leto

Neodadaista, pop, outsider: Peppe Gesù di Ribera, scomparso tragicamente l'anno scorso, era un artista anarchico, un performer, il costruttore di incomprese cattedrali della miseria – Un artista *inside* come Alfonso Leto ne racconta la libertà e il destino



Non si sa bene da quale angolazione scrutare l'opera e la personalità di Giuseppe Guddemi, se quelle dell'artista consapevole di gestire, seppur spericolatamente, un linguaggio e con questo mezzo provare a ricongiungersi idealmente e senza fortuna, alla comunità degli artisti contemporanei, al loro mondo esclusivo ed eccentrico, oppure all'opera marginale di un fuoruscito dai confini del piccolo teatro sociale di un paesotto costiero della provincia agrigentina, e solo per questo "condannato" a vagare ai margini fino alla fine dei suoi giorni, "reo" di aver trasformato il suo mondo di provenienza (il padre, Matteo, «infaticabile agricoltore», dicono le cronache locali) in una "inaccettabile" **giostra sconclusionata**, fuori da ogni rapporto di economia del dare e dell'avere, di "cattivo esempio" e di "cattivo gusto" per la comunità, per il teatro crudele allestito quotidianamente in adesione ideologica al conformismo, che costruisce lucidamente i suoi grigi eroi ed esige le sue *colorate* vittime fissate allo spillo di un classificatore; quella crudeltà, dunque, "*prima di tutto lucida*", come diceva **Artaud**: «...una sorta di rigido controllo, di sottomissione alla necessità. Non si ha crudeltà senza coscienza, senza una sorta di coscienza applicata. È la coscienza a conferire all'esercizio di qualsiasi atto della vita un colore di sangue, una nota crudele, perché è chiaro che la vita è sempre la morte di qualcuno»¹.

• • • • •

¹ Cit. in: S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena Italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, prefazione di G. Fofi, Castelvecchi, Roma s2000, p.192.

È certamente a quel “controllo” che Giuseppe Guddemi cercò di sottrarsi per tutta la vita, intravedendo nella pratica espressiva una via d’uscita. È, perciò, epilogo naturale di questa storia che le cronache giudiziarie siano le sole ad aver copiosamente “recensito” il passaggio in questo mondo di **Giuseppe Guddemi** (in arte **Pepe Gesù**) facendo oscillare il suo anno di nascita tra il 1953 e il 1958, a **Ribera** – questo dato almeno è certo – la città delle arance. Se è vero che oggi il web sia una sorta di *luminol* del nostro passaggio planetario, potremmo dire che, ai motori di ricerca, della vita artistica di Pepe Gesù è sfuggito quasi tutto; nei tantissimi documenti che scorrono linkando tra i tanti giornali e blog d’informazione, gravitanti prevalentemente in area regionale, il tenore è più o meno questo: «Dramma della follia a



Ribera, vicino Agrigento, dove un uomo nella notte (tra il 28 e il 29 settembre 2011) ha ucciso a coltellate il fratello al culmine di una lite. La vittima è Giuseppe Guddemi, 52 anni, bracciante agricolo, aggredito con un grosso coltello da cucina dal fratello Vincenzo di 55 anni, anche lui bracciante agricolo che ormai da tempo mostrava segni mentali². Non una di sfuggita e come

• • • • •

2 Articolo di Fabio Russello su: <http://palermo.repubblica.it/cronaca/2011/09/29/>

semplice elemento di “colore”, della sua vita d’artista. Finito come lo Stracci in croce di Pasolini, ne *La ricotta*, quando il magnifico Orson Welles dice “Povero Stracci. Morire: era il solo modo per accorgerci che sei esistito”.



Partiamo dalla sua **tragica morte**, dunque, o dai suoi ultimi giorni di vita. I conoscenti lo descrivono, spento, trasformato, come un clown che smette i suoi colorati abiti di scena, il cerone e il trucco, perfino con la faccia malamente rasata e non più con la barba e i capelli da cristo biondo e benedicente con cui amava presentarsi al suo “pubblico” nelle sue frequenti *performances*, irritando molto le “sensibilità” dei devoti doc del luogo che non vedevano certo di buon occhio la versione di questo cristo “non omologato” che mischiava l’icona pop di *Elvis* a quella di un Redentore dai paramenti *trash*, alla guida di una **Fiat Uno** (altre volte una Fiat Ritmo) tutta patinata d’oro-nitro e parata fino al tettuccio di ogni sorta di gadget devozionale, dai padrepio alle madonne di Fatima ad ogni altro idolo della fede, componendo un enorme e luccicante **santuario-pacco-regalo** saettante di nastri adesivi dorati e papaveri e margherite e giocattoli, fino a formare un’ideale lanterna di cupola ambulante portata in giro nelle vie di Ribera, o di Sciacca, o di Eraclea Minoa in una improbabile, esclusiva, processione di un carnevale del sincretismo di cui lui era l’unico, inimitabile officiante. I travestimenti e le trasformazioni variavano a seconda dell’evento, religioso o pagano: in un’altra occasione, per una sfilata storica di auto Ferrari, si presentò vestito da un’impeccabile e fiammante tunica rossa da “quo vadis”, come un camaleonte in trasformazione empatico-mimetica, benedicendo gli astanti con gesti misurati da una meditata mimica interpretativa.

Mi è stato raccontato dell’eccitazione mista a un senso di fastidio che queste sue **frequenti performances** seminavano per le strade, tra la gente. C’era chi lo fermava minacciandolo di denunciarlo per oltraggio alla religione, altri invece, disposti ad assecondarlo con la bonomia che si accorda ai matti da legare, ne traevano qualche storiella da raccontare in giro. Poi, come una sorta di *cristo ensoriano del kitsch* tra la folla dei ridenti, c’erano i buontemponi, i ragazzotti simpatizzanti disposti a fare da corteo in attesa magari di concludere la processione con qualche barbecue allestito alla buona nella





campagna di Eraclea Minoa, o a Borgo Bonsignore dove aveva costruito un suo piccolo casolare, il suo buen retiro e quartier generale³. Questi ragazzi, in fondo, tra la gente del luogo, sono quelli che lo hanno compianto di più, a giudicare dai tantissimi messaggi lasciati su un nutrito gruppo facebook “creato per lui” due anni prima che morisse; commenti prima scanzonati e oggi venati di commozione e sincera amicizia che magnificano letteralmente le doti umane, la socievolezza e il culto per la pace e per l’amore professato da questo umilissimo, esuberante “imitatore” di un cristo-artista del litorale saccense, innamorato della vita e della libertà: un anarchico caratteriale che ha visto nell’arte, come correttamente dovrebbe essere, il modo per rompere le catene del pregiudizio e dell’ipocrisia. Non abbiamo dunque, in Guddemi,

• • • • •

³ Borgo Bonsignore è una piccola frazione del comune di Ribera (Ag) nelle immediate vicinanze del mare, consiste in un borgo rurale costituito da un gruppo di case coloniche costruite negli anni ’30.

il modello di un uomo socialmente isolato in virtù della sue “stravaganze”, piuttosto una **personalità gaia, ridente, irriverente** perfino – in virtù anche del suo bell’aspetto fisico – che gli ha dato la meritata fama di *latin lover* alle prese con le turiste straniere in vacanza nelle spiagge riberesi.

Ma negli ultimi due anni, si racconta di un Peppe dimesso e cambiato, dicevamo, che non voleva più “fare nulla”, perché la gente “non lo meritava”. Sopraffatto anche dai guai giudiziari che nel 2005 videro il sequestro di un suo terreno – come dice testualmente la denuncia – «per aver creato un gigantesco immondezzaio a ridosso del teatro greco di Eraclea Minoa con oggetti in ferro di qualsiasi forma e dimensione tali da inquinare l’ambiente, il paesaggio e il vicino sito archeologico»⁴. Fu la fine di una lunga serie di

• • • • •

⁴ Articolo di redazione da: <http://www.grandangoloagrigento.it/?p=10374>

grandi installazioni fittizie (non nate per durare, dunque, ma transitorie) che costituiscono la parte maggiore della sua attività compulsiva e cosciente e per la quale era richiesta una notevole forza fisica, un senso organizzativo e una *visione d'insieme* da vero macroassemblagista che tanto ci riporta ai cari padri "Ignobili" del dadaismo (a Schwitters, soprattutto) o forse alle ossessioni del tumulto di quel Roy Neary di *Incontri ravvicinati* di Spielberg, introducendoci in un mondo del **riciclo creativo** contemporaneo che altrove avrebbe fatto la gioia di tanti qualificati estimatori del "genere". Per quell'aver *osato troppo*, dunque, come i veri artisti fanno – e per giunta nei pressi dei sacri resti di Eraclea Minoa! – fu arrestato e il terreno gli venne sequestrato. Penultimo atto della **via crucis di Peppe Gesù**: dopo i miracoli esaltanti e provocatori dell'arte, condotto davanti al "sinedrio", a rivendicare e difendere il valore espressivo del suo lavoro, e spiegare ai *pubblicani*, fino all'ultima parola rimastagli, che "non è più spazzatura" dopo che la mano salvifica dell'artista (del figlio di Dio) ha redento ogni sorta di scarto per il *paradiso dei pezzi di ricambio*: da bombole in disuso a pneumatici, da porte a lavatrici, da carcasse d'auto a reti e materassi, resti di imbarcazioni, reti da pesca e perfino – nota non secondaria – scarti dei carri del carnevale saccense che conferivano all'accumulo una sorta di eccitazione grottesca



straordinaria. In un articolo di cronaca de *Il Giornale di Sicilia* dell'epoca, ricordo bene che Guddemi dichiarò che la sua è *Arte, non spazzatura* e che quando questa storia sarebbe finita "sarebbe andato a vivere a New York", «**Li si che mi capirebbero**», disse. La sua storia artistica, densa di queste azioni e installazioni di cui quasi nulla rimane, se non poche immagini fotografiche e qualche video (e che risalgono ad un periodo compreso tra la fine degli anni Ottanta e il 2005) vede la fine con quell'azione giudiziaria che lo fiaccò e lo condusse a smettere gli abiti di Peppe Gesù per tornare ad essere solo Peppe Guddemi. La pantomima di un dio fatto uomo tra gli uomini e le loro tristezze quotidiane si conclude come sappiamo: nel terrore e nel sangue.

Recentemente, nella mostra "**Casa Aut**" curata dal Laboratorio Saccardi a Cinisi, nell'ex casa Badalamenti, sono stati esposti un paio di stivali dorati che evocano la fantasmatica e fiabesca presenza di Peppe Gesù, *ospite speciale* di quella mostra⁵. Qualcosa di più che un gesto di *pietas*, direi un modo per rappresentare e recuperare attraverso la ricomposizione di quella esemplare reliquia la condizione spirituale dell'artista (di ogni artista) da morto. Così come è irresistibile, cambiando registro, chiudere con un commosso e sapido saluto, di un amico dell'artista defunto, che tuttora galleggia su facebook e che così recita: «Mi ricordo un'estate di tanti anni fa a Minoa, più o meno gli anni di questa foto. Tu eri con una bella turista bionda e vi rotolavate nella sabbia noncuranti della gente che faceva da pubblico alla vostra intimità. Ti ricordo così: libero, felice e innamorato della vita. Ciao "Gesù", riposa in pace»⁶

"Morire: era il solo modo per accorgerci che sei esistito".

• • • • •

5 La mostra Casa Aut, collettiva di artisti non solo siciliani, si è tenuta dall'11 al 27/11/2011 a Cinisi (Pa) nella casa sequestrata al boss mafioso Tano Badalamenti, oggi destinata ad attività culturali in memoria del giornalista Peppino Impastato, vittima della mafia.

6 Commento ad un post tratto dal Gruppo "Peppe Gesù" su Facebook.

IntimoIntensoIntrospeetivo. Frammenti poetici di Angelo Farina

a cura di Eva di Stefano

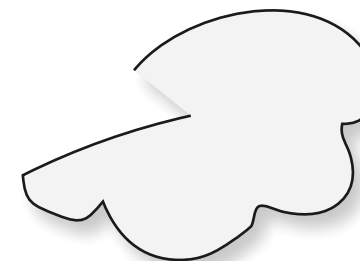
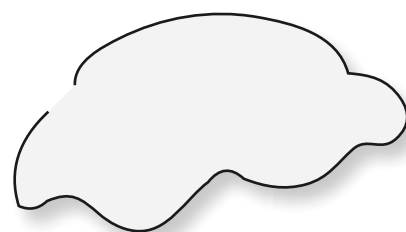
Angelo Farina è nato nel 1979 a S. Stefano Quisquina, in provincia di Agrigento. Si è diplomato al Liceo Sociosanitario di Bivona. Attualmente vive e lavora a Trieste nel Bar Ristorante "Il posto delle fragole", cooperativa sociale volta all'occupazione di persone con problematiche psichiatriche. I suoi versi sono stati segnalati al nostro Osservatorio da Alfonso Leto, artista suo concittadino e amico. Ne pubblichiamo una piccola selezione, illustrando liberamente queste pagine con le opere di due autori 'irregolari', Franco Bellucci e Jean Branciard, anch'essi in modo differente IntimilIntensilIntrospeetivi.

A partire da Platone per giungere ai surrealisti, una lunga tradizione attribuisce il prodigio della poesia al *delirio* delle Muse: "Esiste una terza forma di esaltazione e delirio, di cui gli autori sono le Muse che, quando prendono possesso di un'anima tenera e pura, la sollecitano e la deliziano con canti e ogni altra forma di poesia [...] Ma colui che raggiunge le porte della poesia senza il delirio delle Muse, convinto che sia soltanto la propria abilità a renderlo poeta, resterà un poeta incompiuto e la poesia del savio sarà offuscata da quella dei poeti del delirio". (Platone, *Fedro*, 245 a).




Attingo alla memoria e cancello il presente
prese(pio) agitando la penna dell'inchiostro bianco;
all'interno ho trovato una pallina nera,
sciocca forse
ma con le dita colorate scivolano e schizzano i ricordi.

\Non è la linea graffiante che
incide un punto a cambiare le sembianze
sarà l'insieme delle linee a mutare verso nella nuova pelle,
nuove squame e saranno nuovi svelati dalla triste pelle agonizzante
e secca brulicante di sale sudato sgualcito nei pori.
Punti di passaggio osmotici e ossessi d'aria nuova/



£ Corro
sulle mie nuove gambe sgualcite,
pare che ad ogni movimento
la stoffa liberi un fruscio
simile alla carta di riso.
Salto sui gradini.
La porta ha braccia meccaniche.
Oh alza la vettura
Ad ogni sbalzo
d'umore alle sovrapposte pennellate
dell'asfalto li sospende. Va' la corriera e
qui alcuno
ancora cerca e aspetta...
Rifrazioni di luce e molteplici
onde suonano finché l'iride
le scopre e s'illude
di poterle seguire
né capisco solo al centro
ma non ne vedo un solo raggio
un solo cerchio che ruota e si stanca
allora il divenire è solo colore e nulla più £



[È una tiepida mattina il mio presente,
burrascosa di ragioni o ammiccante
. di piccante passione.

È l'incubo che stagna nelle mente,
al risveglio di un febbraio luminoso...

Corpi di sola carne
come i calci vivi ad una palla colorata
ma non è verità, com'è
hai dato il calcio?
cambierà; la verità.

.....

Il mio impegno si
dissolve nel disturbo del futuro che chiamo....
non accetti le mie carezze, la fata è volata e
il gatto non vuole baci, sarei gabbiano per sentire
i suoi
battiti e palparne l'odore,
per posarmi sull'aria
ancora calda dov'è la sua coda?...
ha fatto leva per innalzarsi dal mondo.]



. io sogno un urlo strabiliante dove si fermi il tempo,
le fate suonino i flauti dolci,
che li rubino a Pan e ogni topo viva nella propria città
che muoiano le favole assassine e
i piccioni saccheggino i granai delle case ricche luccicanti, sadiche in amplessi
e svelino le sfaccettate illusioni già espresse.\

Occorre custodirlo è uno scrigno
il mio, voglio crescerlo e
strofinarlo con spugne naturali
e per lui
voglio arruolare
un esercito di rane impazzite,
a farmi compagnia solo un rospo per difesa a profusare allucinazioni
colorate dalla sua fluida splendida pelliccia
. Non disdegnerei le mosche e
la loro vista antiorizzontale,
a loro darò il titolo di Geni Informatori.
Dentro lo scrigno
ben chiuse dentro una sfera di cristallo
un viv-baglio di zanzare per guardarle
e se serve, le addestrerò a formare delle iperboli,
plotoni di antionde aspiranti all'orizzonte.
ORA chi voglia venire a trovarlo
venga pure e porti colle forti per giare rotte
ma non mi si tacci di cercare cause per tecnici forensi
e arrivando (per pura formalità anatomica)
strabicatevi lo sguardo al pensiero delle lucciole e delle falene



Occhi verdi non sono borse e non pesa guardare.
L'essere Visto turba e assolve.
Riempie il vuoto delle rotaie
dentro dei fili ai suoni riecheggianti dei motori.
Spazi neri e pensare viene ogni cosa
quando memorie cromate fluttuano veloci
e i sensi si cercano formando
catene infinite di giorni secolari.
Durante la corsa li indosso come sciarpe, fremo e sono gialle
poi la marcia ritrosa si ode dai palazzi,
scende fino giù sotto ai ponti
fino alle vigne tinte e il verderame,
questo salverà lo zoccolo marcio.
Ancora il puledro nitrisce
e non fu il suo garbo irruento a valer gli la sua fossa.



Dopo tanto spasimo
il sogno è sparito
nei vagoni degli scioperi
in porte scorrevoli e pazze parole,
facciamo cartoni animati
per proiezioni di suoni oltre i muri,
e arrivano sullo smalto bianco
della mia vasca da bagno
restano nell'acqua
e vanno nelle fogne.

Lo stile
e la sua proiezione polimetrica nella luce,
proiezione evocata dal caso,
forche dal mare
e pupille dal cielo
bianche nell'aria,
in luce senza filtri
. Il cerchio,
la potenza degli anelli concentrici
dove trovare un'impronta digitale
d'eternità,
evocazione



Giovanni Cammarata nell'obiettivo di Alberto Ferrero.

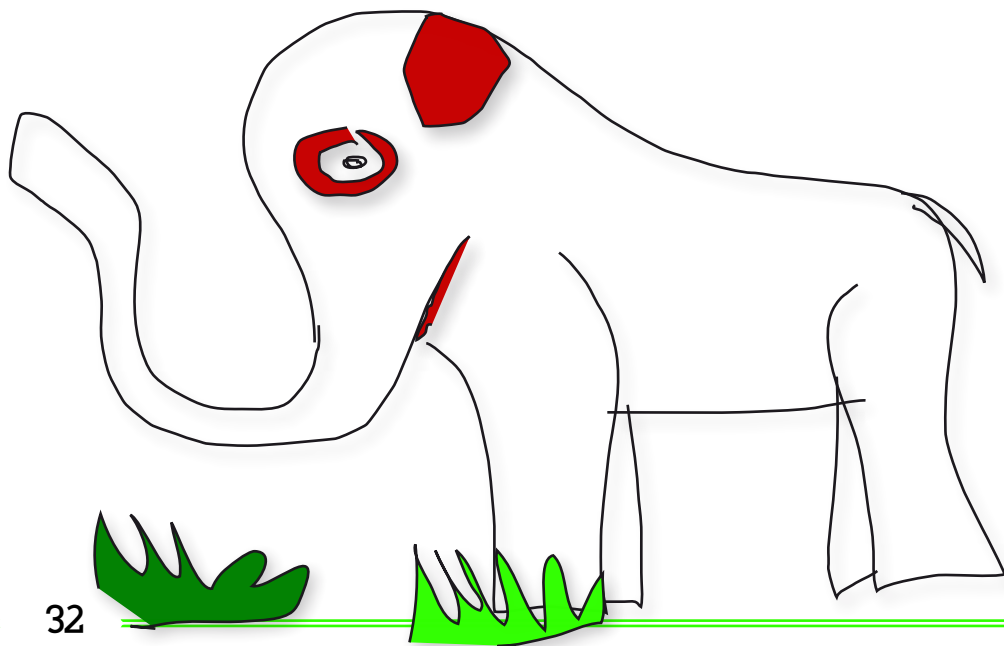
Una testimonianza

a cura di Gabriele Mina

Per decenni la variopinta casa babelica di Giovanni Cammarata (1914-2002), muratore e artigiano, ha conservato sogni e desideri a Maregrossio, nella periferia messinese, in un panorama desolato di capannoni abbandonati e cassonetti della spazzatura. Oggi dell'opera di Cammarata resta una porzione della facciata: il suo castello animato da mille personaggi di cemento – pupi, eroi del cinema, animali, divinità – è stato spazzato via dai potentati economici che hanno deciso di sostituirlo con un supermercato e un parcheggio. L'obiettivo di Alberto Ferrero, specializzato in fotografia di ambienti e architetture, incontra nel 1989 la casa di Cammarata: alcuni scatti compariranno sulla rivista "Abitare" (320, 1993, pp. 164-165) e sulla tedesca "Art", altri sono ora pubblicati in *Costruttori di Babele. Sulle tracce di architetture fantastiche e universi irregolari in Italia*, elèuthera, Milano 2011, dove quella "immaginazione abusiva" è raccontata e analizzata da Eva di Stefano (*Margivaganti di Sicilia. Storie di immaginazione abusiva: Giovanni Cammarata e Israele*, pp. 29-45). Ho chiesto a Ferrero, che ringraziamo per aver concesso la pubblicazione delle fotografie, di scrivere per i lettori un suo ricordo dell'incontro.



Ero in Sicilia per un lavoro: documentare uno spazio commerciale ideato dall'architetto Sandro Monteforte, che ospitava una installazione artistica di Aldo Mondino. I due erano amici e conoscevano la casa del cavaliere Cammarata a Messina: erano già stati suoi ospiti e Sandro mi raccomandò di non perdere l'occasione di incontrarlo.



Era il gennaio del 1989, ricordo una zona fatta di magazzini, capannoni e depositi, alcuni in uso e altri in rovina. Dall'interno del giardino le sculture avevano cominciato a traboccare e a diffondersi all'esterno, lungo i muri e i marciapiedi: la casa mi sembrava un faro di poesia e gentilezza in mezzo all'incuria e alla povertà.





NEON WOLKE

IMSA

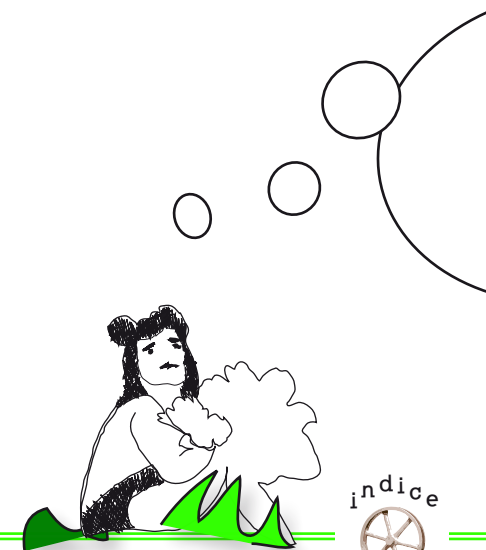




La gentilezza è uno degli elementi che mi è rimasto più impresso: Cammarata era una persona aperta, aveva un modo semplice di mostrare le sue opere, aveva pensieri affettuosi verso la bellezza, l'arte, che era certamente una forma di redenzione. Lui offriva l'arte alla comunità, portava sollievo a un mondo oltraggiato. Ha iniziato a mostrarmi le sue opere, che spaziavano dall'epico al mitologico allo storico, dalle fiabe all'architettura, eccetera. Io fotografavo e lui mi parlava delle opere che amava: ricordo il suo rapporto con Biancaneve, di cui realizzava incessantemente statue che poi accumulava perché non se la sentiva di vendere, anche se aveva delle richieste.

quanto del suo amore per i suoi soggetti, della sua necessità di dedicarsi a realizzare cose belle. Un custode della bellezza, per così dire. Siamo usciti nella strada a vedere il suo presepe stradale, al rientro gli ho chiesto se aveva piacere di fare alcuni ritratti con la moglie. Hanno accettato con la massima naturalezza: era un incanto anche il solo vederli uno accanto all'altra. Allora ho montato luci e macchina di grande formato, anche se c'era poco spazio: non volevo risultasse un reportage ma un omaggio. Da allora li ho pensati molte volte, ripromettendomi di andare a Messina nuovamente, il mio rimpianto è non essere stato in grado di mantenere i contatti e ritornare.

In Biancaneve vedeva la rappresentazione della bontà e della gentilezza. Non mi è parso un eccentrico: il suo sguardo andava altrove, a quello che conta veramente, dedicava la sua esistenza alla bellezza e, parlando e lavorando, mi trasmetteva una sensazione di pace e un'armonia quasi fisica. Mi colpiva che non parlasse tanto di sé,





Ora che ne parliamo lui non c'è più e così la casa, di cui rimane ben poco. Mi aveva regalato un elefantino azzurro di cemento: una vita di traslochi mi fa temere per il suo ritrovamento, ora che potrebbe avere una casa definitiva. In ogni caso resterà per me un tesoro di cui non mi potrò mai dimenticare.



the End



La questione Cammarata, l' Outsider Art e l' antropologia urbana.

Un caso di "mente locale"

di Pier Paolo Zampieri



Quale è la relazione tra una "costruzione babelica" e il luogo in cui sorge? - Una questione di metodo e una lettura della casa immaginifica di Giovanni Cammarata nel contesto urbano di Messina e della sua modernizzazione mancata

Imbattersi nella visione di ciò che resta della casa del Cavaliere **Giovanni Cammarata** non è certo un'esperienza ordinaria. A prima vista tutti quei colori, quel don Chisciotte, quel Napoleone, quel coccodrillo con zampe antropomorfe, quei cavalieri con le spade, sembrano un urlo di disperata bellezza naïf dentro un maestoso degrado che assomiglia tanto ad una grande ideologia andata a male. Un'ideologia un po' troppo ottimista convinta che lo sviluppo (industriale) sarebbe stato il destino di tutti, anche di quei territori che non lo hanno invocato. Se a **Maregrossa**, supposta periferia Sud di Messina, togliessimo la reificazione onirica della casa del Cavaliere Cammarata quello che resterebbe sarebbe solo una lunga striscia omogenea di desolazione e degrado, di cemento e di spazi disincarnati. Capannoni, baracche, hard discount e cose arrugginite di varia natura che costeggiano per chilometri, come sentinelle, quei preziosi binari ferroviari che dovevano permettere il decollo, o forse l'atterraggio, dei due fratelli terribili, sua Maestà il Futuro e suo gemello il Progresso, i due più grandi, e ambigui, miti del '900.



Immagine da Google Maps

Non credo che un *discorso* intorno al Cavaliere Cammarata possa trascurare lo scenario di *dove* sorge quella casa perché quella supposta via periferica, quell'area postindustriale senza industria, quel grande cratere simbolico sembra proprio l'epicentro di un devastante "Grande Impatto" avvenuto in città.¹ Volendo dare un'immagine forte potremmo dire che quando i due **Gemelli terribili** hanno fatto irruzione al Sud, lato Messina, lo hanno fatto proprio lì e tutte quelle rovine, tutto quell'abbandono, tutto quello spazio prodotto, sembra solo il risultato e la cicatrice di tale evento mitico. In altre parole quel grande cratere simbolico è il luogo stesso in cui lo Stato e il Mercato, le due più grandi astrazioni operative della **modernità**, hanno sognato e progettato il futuro nello Stretto e per farlo, hanno avuto la *necessità* di trasformare *quel* luogo (simbolico) in uno spazio neutro² (da

● ● ● ● ● ● ● ●

¹ Prendo questa efficace immagine del "Grande Impatto" direttamente da T. Perna, *Lo sviluppo insostenibile*, Liguori Editore, Napoli 1994. Secondo l'autore tale categoria corrisponde alla poderosa, e acritica, irruzione dello stato nazionale e del mercato internazionale sulle realtà del mezzogiorno e più in generale in tutte le aree periferiche dell'economia-mondiale. Tale avvenimento viene collocato tra il 1950 e il 1980.

² Si osservi la **foto numero 1** (pagina seguente). Risulta evidente come la casa del cavaliere sia inserita in uno spazio composto esclusivamente da lunghe linee rette e grandi dispositivi\ incubatori di modernità: posteggi, capannoni, ferrovia, ecc.

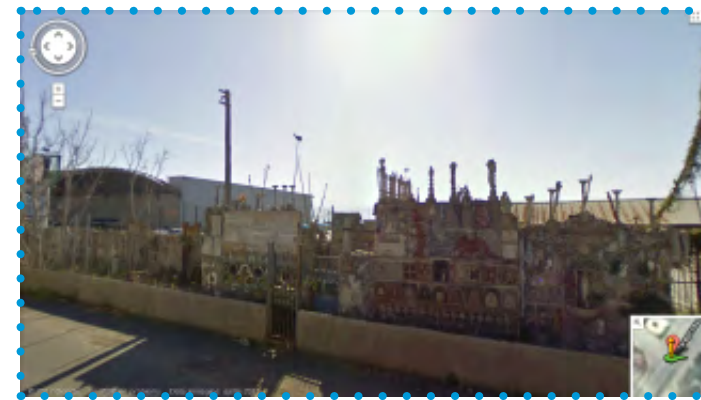


Immagine da Google Maps

sviluppare). Come ci ricorda Harvey³ il presupposto del grande progetto della modernità è necessariamente una traduzione ideologica e aprioristica dell'*ambiente* in uno spazio neutro da riempire di progetti e di meraviglie tecnologiche, insomma di **futuro**. In questa ottica l'inciampo cromatico, e visivo - e culturale - della casa del Cavaliere, il suo "errore" logico, prima ancora che artistico, può essere letto come un tentativo dostoevskijano, e va da sé donchisciottesco, di salvare il (suo) mondo offeso con la bellezza e non fa nulla se il protagonista di tale meraviglia è il **maledetto cemento** e se la sua grande opera di Gaudì in minore rimane giuridicamente a tutti gli effetti una casa, anzi una baracca abusiva⁴ edificata sul terreno di un potente dal nome, ovviamente, spagnolo. Tali paradossi rendono solo più acuto il contrasto e più alta la sfida. Cammarata ha costruito la sua casa onirica impastando i materiali di scarto

● ● ● ● ● ● ● ●

³ D. Harvey (1990), *La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente*, Il Saggiatore, Milano 1993.

⁴ Per motivi di spazio non introduco il complesso tema dell'autocostruzione la cui categoria rende molto più problematica la lettura semplificata abusivismo\legalità. Per una lettura di tale fenomeno nell'area dello stretto cfr. G. Fera e N. Ginatempo, *L'autocostruzione spontanea nel mezzogiorno*, Franco Angeli, Milano, 1985.







dell'incubo che lo circondava ed ha reificato in ossessive forme di "cemento animato" quell'estetica pop prodotta da un'industria culturale che, forse, è solo il braccio armato, o il fratello buono, dei due gemelli terribili. È in questo senso, di implicita critica sociale⁵, che è legittimo leggere il complesso della sua eterotopia situata in "VIA DELLE BELLE ARTI". Quel nome scritto a mano su di un anonimo muro riempito di immagini mitologiche⁶ sembra un invito, la direzione da prendere, per riqualificare quella zona dove solo 60 anni fa i messinesi andavano a ballare in riva al mare. "Solo l'arte può riqualificare quel quartiere!" Questo è l'urlo di

• • • • •

⁵ La lettura di Sergio Todesco, direttore della sezione Beni Etno-Antropologici della Soprintendenza ai beni culturali di Messina va in questa direzione. Vedi p. 173 in E. di Stefano *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalós, Palermo 2008.

⁶ Di tale gesto non rimane più nulla. Per un'immagine di quello che c'era *ivi* p. 163.

quell'avanguardia urbanistica inconsapevole che corrisponde al nome di Cavaliere Cammarata e la potente categoria dell' Outsider Art legittima tale visione al punto che è il prestigioso volume *Fantasy Worlds*⁷ edito dalla casa editrice tedesca Taschen a conferire una statura internazionale a quella casa ed è la stessa Eva di Stefano nel suo libro dedicato agli artisti Outsider siciliani ad inserirlo, di fatto, tra gli otto artisti Outsider più "rappresentativi" della Sicilia. Va detto sottovoce ma nel suo genere il Cavaliere Cammarata, anche se postumo, è diventato una piccola star e grazie a questa preziosa sponda culturale sono sempre di più i messinesi che non leggono, o ricordano, più quelle statue come stranezze, ma come

• • • • •

⁷ A. Taschen, D. von Schaeuwen, John Maizels, *Fantasy Worlds*, Taschen, Colonia 1999, 2007, pp.26-27. Si ricorda che John Maizels è anche editore e direttore di Raw Vision, la più importante rivista internazionale dedicata all'Outsider Art.



Foto numero 3

vere opere d'arte o come anime che ancora oggi popolano e colorano quella desolazione altrimenti intollerabile. Acquisito questo punto di vista il problema dovrebbe essere "semplicemente" quello di **salvare ciò che resta** di tale *Opera* e restituirla alla città coinvolgendo, magari, le sue forze migliori. Recentemente cominciano ad esserci degli strumenti legislativi per poterlo fare e l'interesse intorno al Cavaliere a cui sono stati dedicati oltre ai libri citati⁸, anche canzoni⁹, video e spettacoli teatrali non è mai svanito,

• • • • •

8 L'ultimo in ordine di tempo: E. di Stefano, *Margivaganti di Sicilia, Storie di immaginazione abusiva: Giovanni Cammarata e Israele*, in G. Mina (a cura di), *Costruttori di Babele. Sulle tracce di architetture fantastiche e universi irregolari in Italia*, Elèuthera, Milano 2011.

9 vedi http://www.youtube.com/watch?v=_VSydVcgEbY&feature=related la canzone è stata composta ed eseguita dal cantautore Gabriele Savasta, mentre il video è stato girato dal collettivo artistico messinese Machine Works.

anzi. Mai come ai tempi di Internet la stella di Cammarata ha brillato forte. *Solo* che ci sono almeno due problemi, e sono piuttosto seri. Il primo è che non è rimasto molto tempo, ciò che è sopravvissuto di quella "**Casa di Biancaneve**" è poco, molto poco, ed è fragile, e il riflesso dello splendore mediatico non è lontanamente sufficiente ad illuminare e a salvare ciò che è rimasto; il secondo problema è, invece, il motivo stesso di questo scritto e si potrebbe riassumere così: quella casa non è solo un'opera d'arte; quella casa, proprio in virtù della specificità del *dove* sorge, è a tutti gli effetti un vero e proprio epifenomeno spazializzato e come tale dovrebbe essere analizzato soprattutto da chi volesse immaginare a Maregrossa, e in Città, un altro futuro e, magari, - finalmente - un altro presente.

Ciò che resta di quella casa, in quest'ottica, lungi dall'essere l'Opera di un "matto", e tantomeno il mero lascito di un grande artista, magari incompreso, è probabilmente il frutto di tutte le forze e le contraddizioni che si sono pesantemente scontrate in quel luogo.

È **Lefebvre**, strano caso di guru di ritorno nella riflessione urbana, che ci invita a leggere i fenomeni spaziali come il risultante di quelle forze, di quegli scontri, che Marx si ostinava a collocare esclusivamente nell'asse del tempo¹⁰. Così come le onde del mare sono solo il frutto di grandi energie in conflitto tra loro, così il risultante delle contraddizioni sociopolitiche si manifesta necessariamente in una dimensione spaziale. È in questa ottica che, ci suggerisce Lefebvre, andrebbero letti i fenomeni ed è in questa direzione che mi sembra opportuno collocare quello che rimane di quella casa. Bisognerebbe guardarla con gli occhi di strani archeologi\antropologi del presente e leggerci non tanto, o non solo, le intenzioni dell'artista ma piuttosto le impronte delle grandi forze che hanno agito in quel luogo e che in quella casa si sono, per così dire, condensate spazialmente.

• • • • •

10 Cfr. direttamente L. Lefebvre (1968) *Il diritto alla città*, Marsilio Editori, Venezia 1970, oppure la contestualizzazione dell'autore francese dentro la più recente riflessione urbana, vedi S. Parker (2004), *Teoria ed esperienza urbana*, il Mulino, Bologna 2006, oppure G. Borrelli, in G. Nuvolati (a cura di), *Lezioni di Sociologia*, il Mulino, Bologna 2011.



Sotto questa luce “epifenomenica” l’atto sicuramente più rilevante compiuto dal Cav. Cammarata è stato il gesto stesso dell’*abitare* l’epicentro del “Grande Impatto”. È forse il caso di ricordare che se alziamo lo sguardo da quel cratere, e da quell’incantesimo modernista che tutt’oggi permea quella zona, quella casa è situata in uno di quegli scenari in cui la natura ha dato davvero sfoggio di sé. Anche se per il passante stupito sembra quasi impossibile da realizzare, il Cavaliere Cammarata ha abitato per 50 anni a cento metri da un mare inscritto in quell’incanto paesaggistico che si chiama Stretto di Messina, che si chiama Mare grosso, che non a caso fa dell’effetto “Fata Morgana” il suo simbolo caratterizzante¹¹. Può sembrare incredibile ma tale esperienza, abitare in prossimità del mare ed essere in relazione



¹¹ Vedi *foto numero 2*. In tale foto scattata dall’ultimo piano di un cantiere situato a pochi metri dalla casa di Cammarata si può cogliere sia la potenza onirica del *paesaggio* che il taglio netto prodotto dalla ferrovia.

(onirica) con esso, è una facoltà che è stata sottratta a tutta la popolazione che vive nella zona Sud di Messina, cioè a tutti quelli che hanno avuto la sfortuna di vivere dietro quel grande produttore di spazio omogeneo che coincide con la preziosa, e innaturale, linea retta di una ferrovia che, come una grande lama (di modernità), ha “tagliato”, e separato, il *mare* dalla città e la città dal suo futuro più logico e dalla sua vocazione “naturale”. In due parole l’espansione urbana di Messina invece di andare incontro al suo *Genius Loci* da esso è scappata¹² sotto le poderose spinte di astratte pianificazioni, fascista la prima, e di stampo modernista quella successiva, quella del Grande Impatto.

Per quanto possa sembrare strano in questo scenario di grande e, di abbandono, di rimozione psicanalitica da trauma urbano, l’unico ostinato abitante antropologico di quel grande campo di battaglia fu Giovanni Cammarata, Cavaliere, scultore, artista Outsider e da un certo punto di vista l’unico abitante cosmologico della città di Messina lato Sud¹³. O per dirla diversamente l’ultimo messinese ad essere intervenuto in quella terra di mezzo con quello che gli antropologi chiamano “pensiero magico”. È Franco La Cecla, nel suo *Perdersi. L’uomo senza ambiente*¹⁴, a fornirci una preziosa categoria interpretativa a supporto di quella che altrimenti potrebbe sembrare solo una iperbole sensazionalista. Così come la *geomanzia*, ci suggerisce l’antropologo\architetto, è quell’antica arte che orienta nell’uomo la decisiva scelta del *dove* abitare, così la “*mente locale*”, è quella



¹² Per un’analisi di come le città di Messina e di Reggio Calabria si sono morfologicamente poste in rapporto al proprio *Genius Loci* vedi cap. IV in M. Musolino *Metamorfosi urbane*, Città del sole, Reggio Calabria 2010.

¹³ Nello spazio visivo catturato dalla *foto numero 3* si può cogliere il duro contrasto tra la traccia antropologica della casa di Cammarata e l’ambiente circostante completamente disincarnato.

¹⁴ F. La Cecla (1988), *Perdersi. L’uomo senza ambiente*, Laterza, Bari 2011.

fondamentale facoltà corrispondente, quell'organo simbolico, che consente il *come*, la trasformazione cioè di un luogo selvatico, estraneo, ostile, in un luogo domestico: in casa. Anche se ormai atrofizzata e ridotta a raffinata arredatrice di interni la "mente locale" è quel potente organo ancestrale che organizza lo spazio utilizzando le sue infinite corrispondenze e che permette di abitare simbolicamente l'apparente confusione del mondo e di entrare, quindi, in simbiosi con esso. In due parole di trasformare il Caos in Cosmo. Nell'uomo, animale adattivo per eccellenza, la "mente locale" è probabilmente l'organo più importante, è la fonte stessa del suo essere un animale prevalentemente simbolico, e quindi magico. È il primo mattone sul quale si edifica poi l'intera "cultura dell'abitare".

Se solo riusciamo a toglierci gli occhiali modernisti e guardiamo il cratere di Mareggrosso da questa prospettiva risulta evidente che il Cav. Cammarata oltre ad artista è stato probabilmente l'unico cittadino ad aver utilizzato la bussola cosmica della "mente locale" in quella vasta zona che doveva permettere l'allungamento del futuro e del progresso in riva allo stretto. Mentre attorno a lui si pianificava (ir)razionalmente un domani mai arrivato lui ha strenuamente *abitato* quel luogo fantastico e lo ha fatto con gli altrettanti potenti strumenti simbolici del "pensiero magico". Quella che noi chiamiamo arte è probabilmente una messa in forma di tale pensiero sincronico¹⁵. Se mettiamo poi in relazione tale atto "magico" con la razionalissima follia speculativa che ha disincarnato quel luogo e ha progressivamente soffocato la città di cemento, risulta evidente ciò che quella casa rappresenta. Quei muri ancora in piedi, quel don Chisciotte, quei colori sempre più sbiaditi sono esattamente ciò che rimane dell'organo simbolico della città stessa, l'ultima traccia di "mente locale" agita in prossimità di quel mare così potente. Il domani di Messina passerà, inevitabilmente, da come l'organismo

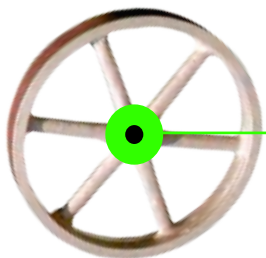
• • • • •

¹⁵ Si osservi ad esempio i "mostri" della foto 4. L'avvocato Anna Mazzaglia, che ringrazio in questa sede per la disponibilità e per quello che ha fatto per il cavaliere, ci ha raccontato che sono stati fatti con il preciso intento di spaventare e di non fare avvicinare alla casa le persone indesiderate. Un evidente caso di pensiero magico agito dentro una forma artistica.

urbano saprà rispondere a quell'urlo cosmologico, a quella *questione* implicita, a quell'epifenomeno spazializzato, in ultima analisi a quella rotta, che quella casa, ancora per poco, rappresenta



Alcolea del Pinar, un villaggio *margivagante*



di Graciela García Muñoz

Alcolea del Pinar, nella provincia di Guadalajara (Spagna), è un piccolo villaggio di quattrocento abitanti, nel quale si trovano tre bizzarre *escultecturas margivagantes*¹: la Casa di Pietra di Lino Bueno, il Monastero delle Pernici di Antonio García Perdizes² e il Museo di Scultura Universale di Máximo Rojo.



¹ Il termine *escultecturas margivagantes* deriva da J. A. Ramírez (a cura di), *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Edizioni Siruela - Fondazione Duques de Soria. Madrid 2006. Ramírez utilizza questo neologismo di sua invenzione per riferirsi alle costruzioni tra architettura e scultura realizzate da autodidatti. Cfr. anche Id., *Robinsones del Arte*, "Descubrir el Arte", 85, marzo 2006, pp.75-80; Id., *La España extravagante*, "El País Semanal", 1543, 23/4/2006, pp.26-32.

[G. Ingarao, *Architettura fantastica in Spagna: un mundo artístico al réves*, "Rivista dell'Osservatorio Outsider Art", n. 2, marzo 2011, pp. 98-109].

² L'autore desidera che il suo cognome Perdizes si scriva con la lettera Z in sostituzione della lettera C, perché era il modo in cui si scriveva anticamente.

Visita guidata a un paesino spagnolo dove si trovano, a pochi passi l'una dall'altra, tre singolari 'archisculture' – Quali sono le ragioni di questa concentrazione di creatori irregolari? - La studiosa madrileña si interroga e ci interroga





Lino Bueno, Casa de piedra



Questa coincidenza fa riflettere, da un lato perché è nota la ostilità dei residenti (almeno all'inizio) nei confronti della edificazione di queste singolari costruzioni (per nulla lontane dalla società *creativogénica* di cui ha parlato Arieti³), dall'altro perché è sorprendente che in un villaggio tanto piccolo si siano concentrati tre esempi *margivagantes*.

Si sarà verificato una sorta di contagio creativo tra gli abitanti, è il vento che sferza il villaggio da ogni parte a generare idee deliranti, o è una pura casualità? Anche se possiamo avanzare solo ipotesi, è possibile osservare la successione cronologica delle opere e parlare con Antonio García Perdizes, l'unico tra questi artisti ancora vivente, per cercare di comprendere quale idea avessero reciprocamente l'uno degli altri.

-> Per una lettura delle tre architetture spontanee

La più nota e antica tra le tre *escultecturas* è, senza dubbio, la Casa di Pietra di Lino Bueno (Soria, 1848-1935), eretta nel corso di vent'anni di estenuante lavoro, tra il 1907 e il 1927. Si tratta di una casa scavata in una imponente roccia arenaria che fu ceduta dietro richiesta a Lino Bueno dal Municipio di Alcolea del Pinar. Fu una stravagante soluzione al problema economico dell'acquisto di una casa. La sua famiglia racconta che l'idea nacque nella mente di Lino Bueno, perché nel 1907 aveva già quindici figli (avuti da due donne diverse) e fino a quel momento non aveva ancora potuto comprare una casa. Lino Bueno dovette, dunque, pensare non avrò denaro per costruire ma posso contare sulle mie mani per scavare. In questa casa visse fino alla morte con la moglie e cinque dei suoi figli.

• • • • •

³ Alcune società e culture hanno promosso e altre hanno inibito la creatività. Silvano Arieti propone di definire 'creativogeniche' quelle società che danno un forte impulso e sviluppano sistematicamente la creatività, cfr. S. Arieti, *La creatividad. La sintesis mágica*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F 1993.



Lino Bueno, Casa de piedra

Contrariamente a quanto si può pensare, il risultato non assomiglia affatto ad una grotta. È uno spazio molto luminoso, senza umidità, e armoniosamente integrato nel paesaggio urbano. La roccia si trova al centro del villaggio, vicino alla strada che lo attraversa, in prossimità di un'importante strada nazionale. Lino Bueno era un lavoratore manuale che mai aveva imparato a leggere né a scrivere, ma che poteva contare su una spiccata sensibilità architettonica che gli consentì di distribuire in modo non casuale i cento metri quadrati utilizzabili ricavati dalla roccia e trasformati nella sua abitazione. Quando visitai la costruzione, i familiari di Lino Bueno, incaricati di mostrarla, ci raccontarono che l'impegno più gravoso era stato la costruzione del camino, in quanto aveva dovuto picconare verso l'alto con i frammenti di roccia che gli cadevano continuamente addosso. Dal momento che non avevano altro luogo in cui vivere, Lino Bueno lavorò con grande energia per i venti anni necessari alla conclusione della costruzione. Questo non implica che siano stati trascurati i piccoli dettagli

che l'avrebbero resa accogliente: alcune mensole e tavoli sono stati scolpiti nella roccia. Come afferma Julián Díaz Sánchez: "A differenza di altri artisti spontanei, Lino Bueno non porta avanti, almeno in prima istanza, un discorso dottrinario; la sua casa non è tanto un architettura parlante (anche se in realtà lo sono tutte in ultima istanza), ma piuttosto una soluzione architettonica alternativa"⁴.

Prima della sua morte, Lino Bueno vide riconosciuta la sua impresa; vinse la Medaglia al Merito del Lavoro nel 1929 e ricevette due visite reali documentate da fotografie collocate su un piccolo altare all'ingresso, che i suoi familiari mostrano con orgoglio. Durante la Guerra Civile Spagnola la sua casa venne utilizzata come polveriera dai soldati italiani. Alla fine del conflitto, ritornò ad essere abitata fino al 1973, anno in cui gli eredi di Lino Bueno decisero di destinarla esclusivamente a luogo di visita. A pochi passi, si trova il Monastero delle Pernici che può essere visto da uno degli splendidi balconi della Casa di Pietra. Si tratta di una sorta di rocambolesco museo personale creato da Antonio García Perdizes (Soria, 1944). Uno spazio ibrido che è ora officina di automobili, ora bar stravagante e palazzo che dialoga in modo civettuolo con lo Stile Art Nouveau.

-> Antonio García Perdizes, Monasterio de las Perdizes

Nel Monastero delle Pernici possiamo scoprire antichità di ogni tipo (confessionali, pulpiti, radio antiche, macchine da cucito e perfino una cinepresa) e, tra queste, opere dell'artista (sculture e pitture). Dall'esterno vediamo subito un gran numero di cartelli che segnalano la particolarità del luogo: pupazzi realizzati con pezzi di veicoli, vergini *naïves*, un campanile e un cartello circondato da lampadine che indica MUSEO. Ciò che attira la nostra attenzione è una cupola Art Decò, dalla quale pendono oggetti inverosimili come un pallone di calcio. In questo momento ci rendiamo

● ● ● ● ● ● ●

⁴ J. Díaz Sanchez, *Troglodita y rural. Casa de Piedra en Alcolea del Pinar*, in J.A. Ramírez, *Esculturas... cit.*, p.347.





conto che ci stiamo addentrando nel peculiare universo di Antonio García Perdizes, che ci offre un rinfresco e una visita guidata alla sua collezione. Ci soffermiamo accanto ad una lampada con uno specchio che serve, ci spiega Perdizes, a convogliare il flusso della luce. Accanto alla sua invenzione, Antonio ci spiega che si autodefinisce il "giapponese di Soria" per la sua capacità di assorbire e mescolare cose. È un autodidatta che ha imparato grazie ai viaggi e ai manuali. Ha cominciato la sua attività molto giovane, all'età di vent'anni, dando forma al suo spazio singolare. Al momento della nostra visita, ha sessantadue anni e ha frenato la sua intenzione di ampliare e trasformare ulteriormente lo spazio a causa della sua salute cagionevole.

Máximo Rojo (Guadalajara, 1912-2006), invece, incontrò quando già era in pensione l'opportunità di dedicarsi alle sue creazioni. Dovette destreggiarsi tra i continui tentativi della moglie di dissuaderlo per evitare lo scherno dei vicini. Máximo voleva riversare in giardino il materiale informe di conoscenza che albergava nella sua memoria. Avvenimenti storici che lo avevano colpito, personaggi emblematici della sua vita nonché alcune parabole personali. Iniziò all'età di sessantasette anni e proseguì con abnegazione fino alla sua scomparsa. Il "giardino di scultura universale" consiste in un insieme multicolore di oltre quattrocento sculture modellate in cemento, con pietre incastonate e strutture di metallo o ferro forgiato all'interno. All'occasione, Máximo Rojo si serviva anche, per raggiungere i propri fini espressivi, di plastica, legno o carta. Nel suo giardino ha riprodotto tutto il sapere che aveva acquisito dai manuali di geografia e storia quando aveva imparato a leggere all'età di vent'anni. Il suo giardino è paragonabile a quelli ideati da



Antonio García Perdizes, Monasterio de las Perdizes



Antonio García Perdizes, Monasterio de las Perdizes



Máximo Rojo, Jardín escultórico universal



Máximo Rojo, Jardín escultórico universal

Camille Renault (Francia, 1870-1954) e da S. P. Dinsmoor (U.S.A., 1843-1932). Ciò che i tre hanno in comune va identificato nel fatto che trasformarono questo spazio domestico in un luogo ludico, con un'intenzione enciclopedica e con il cemento come materiale principale per modellare le sculture. S. P. Dinsmoor cominciò all'età di sessantacinque anni, Renault all'età di sessantaquattro e Maximo Rojo all'età di sessantasette. Il periodo della pensione costituisce un punto di flessione che ciascuno vive a suo modo o come emarginazione o come opportunità per dedicarsi a quello che si è sempre desiderato fare con la serenità tipica di quell'età⁵.

• • • • •

⁵ Cfr. J. Mariátegui Chiappe, *Hacia una vejez creativa, "Diagnóstico"*, 38, n° 2, marzo-aprile 1999, <http://www.fihu-diagnostico.org.pe/revista/numeros/1998-99/marabr99/82-84.html>

-> Una questione aperta

Come agisce il contagio creativo all'interno di questi creatori? La risposta a questa domanda è scivolosa, ma possiamo tentare di rintracciarla percorrendo il filo cronologico e indagando come si consideravano tra loro e come reciprocamente si vedevano.

La più nota e antica tra le tre *escultecturas* è la Casa di Pietra, costruita tra il 1907 e il 1927. Al termine di questa opera, Máximo Rojo non viveva ancora ad Alcolea del Pinar; vi arrivò nel 1932 quando la famiglia Bueno viveva nella casa già ultimata e la costruzione aveva già ricevuto la medaglia al merito nel 1928. Per quanto riguarda Antonio García Perdizes, non era ancora nato. Ma cominciò a plasmare la sua proprietà intorno al 1970, vale a dire nove anni prima di Máximo Rojo, nonostante fosse più giovane. I suoi progetti di creazione sono differenti, anche se i due condividono un'inquietudine maggiore di quella che essi stessi riconoscono.

Durante la nostra conversazione, Antonio García Perdizes mi ha confidato che ha una grande stima per Lino Bueno anche se tiene a sottolineare che considera sia lui che Máximo Rojo artigiani. Lui invece si reputa un artista e si pone con un atteggiamento elitario di fronte agli altri. Si considera un uomo colto ed raffinato e non gli sembra adeguato essere posto a confronto con gli altri due. Lino Bueno è certamente un caso a sé, sia per quanto concerne l'intenzionalità dell'opera sia sotto il profilo cronologico. Gli altri due artisti, invece, sono accomunati dalla spinta collezionistica, dall'affanno di riunire "quello che si sa e si conosce", dal capriccio, dalla bramosia di utilizzazione e dal riciclaggio.

Quando visitai Alcolea del Pinar, Máximo Rojo era già morto; pensai allora di chiedere a Julián Díaz Sánchez⁶, dal momento che ero a conoscenza che aveva avuto l'opportunità di entrare in contatto sia con lui che con Perdizes:

• • • • •

⁶ Julián Díaz Sánchez è professore di Storia dell'arte presso la Facoltà di Lettere, Università di Castiglia-La Mancha, e autore di vari capitoli del già citato volume a cura di J. A. Ramírez.



Máximo Rojo

«Perdizes ci parlò della sua stima per Lino Bueno e quando gli chiedemmo di Máximo Rojo (a mio avviso è l'artista più interessante dei tre) ci rispose con un silenzio eloquente. In effetti, la presenza dei tre "margivaganti" in uno spazio tanto piccolo fa riflettere, l'arte sembra diffondersi sempre, però più che questa questione a cui non è facile rispondere (tranne osservando che l'opera di Lino Bueno può aver funzionato come stimolo per gli altri, il che mi pare molto probabile), mi preme considerare la risposta di Perdizes, la sua peculiarità di artista di fronte a quelli che egli stesso considera artigiani. Máximo ci diede una risposta simile quando gli chiedemmo cosa ne pensasse dell'opera di Lino, e lo definì un lottatore (o qualcosa del

genere) ma non un artista come lui. È interessante, pertanto, che questi due artisti tendano a individualizzarsi, a presentarsi come inclassificabili; non ammettono influenze: "mi hanno detto che la mia opera assomiglia all'opera di Gaudì - ci ha detto Máximo - ma non ho mai visto nulla di Gaudì"». (Intervista dell'autrice a J. Díaz Sánchez, 20 Novembre 2011).

Antonio García Perdizes sembra sentirsi un "predicatore nel deserto" e mi ha detto anche del suo disaccordo nell'essere incluso nel libro *Escultecturas margivagantes* di Juan Antonio Ramírez, nel quale appare fra gli autori di opere ambientali in Spagna. Quanto ai suoi concittadini, Lino Bueno e Máximo Rojo, li inserisce, come abbiamo visto, nella categoria inferiore degli artigiani.

Né lui né Máximo Rojo sono influenzati direttamente da Lino Bueno, ma è probabile che la sua impresa sia stata recepita come modello. Come se la sua sfida al limite sia stata un esempio per entrambi. Infatti nel villaggio vi è anche un tentativo fallito di scavare nella roccia proprio come aveva fatto Lino Bueno. Ad ogni modo Antonio e Máximo riconoscono il suo merito e con lui condividono il destino di "orgoglio dell'autodidatta".

La risposta a questo misterioso caso di concentrazione *margivagante* rimane dunque aperta e non potrebbe essere diversamente. Si può solo concludere con le parole di Julián Díaz: "l'arte tende sempre a diffondersi". Ciò che si contagia sembra però non avere nulla a che vedere con il contenuto, ma con qualcosa di molto più essenziale: a trasmettersi da un'opera all'altra, infatti, è l'idea che seguire un cammino diverso da quello abituale a tutto il mondo è possibile



Traduzione dallo spagnolo di Stefano Cabibbo

Giovanni Bosco e Fabio Casentini: il racconto di un'amicizia

di Serenella Di Marco

A Roma una collezione finora inedita di 200 opere del Maestro di Castellammare del Golfo - Incontro con il suo primo ammiratore e collezionista

La vita è fatta di aneddoti, talvolta insignificanti, talvolta infinitesimali, ma decisivi per cominciare a scrivere una storia. La sua trama si intreccia grazie a degli incontri esistenziali di apparente semplicità e che, invece, ramificano e mettono radici tali da trasformarsi in eventi chiave della narrazione. Ognuno di noi è protagonista di una storia ed è, insieme, testimone della vicenda di chi gli sta a fianco. Soltanto nella ricerca infinita di queste tracce di memoria scorte nell'altrui visione e sguardo, si materializzano possibilità e percorsi umani tutti da esplorare.





Giovanni Bosco¹ raccontava il suo mondo interiore attraverso i *wall painting* con cui cominciò a coprire i volti di Castellammare del Golfo negli ultimi anni della sua vita. Esigenza espressiva, scarica comunicativa, urgenza cromatica, definizione di uno spazio, di un ambiente da riconfigurare per tessere un anello di congiunzione profondo con il proprio Io, indeciftrato dai più, forse ignorato, dimenticato, mai spento, e scavato nei segni del volto e della solitudine che era tutta scritta nel proprio corpo e nella propria sensibilità. Anche nella propria umile casa, cominciò a trasferire le proprie sensazioni sul mondo e sulla vita inizialmente su centinaia di fogli formato A4, album dove, ossessivamente, insisteva sui segni del personale vocabolario grafico che mano a mano andava elaborando: cuori, bottiglie, anfore, sagome maschili, con accentuate esasperazioni formali del dato virile, orologi, un tempo misto al dubbio e alla sua evanescenza. La potenza della sua manualità e della sua visione personale indovinava spontaneamente le leggi della composizione, l'equilibrio delle parti, la stesura del colore, il bilanciamento cromatico, i contorni del mondo. Contrassegni di memoria, gigantografie della propria metamorfosi interiore in termini di linguaggio, la cui decodifica doveva essere assegnata a un interlocutore immaginario o reale, garante dello scambio, per poter "parlare" con l'artista irregolare, per poter cominciare a fondere una piattaforma comune di incontro e di reciproca narrazione. Nel 2004, inconsapevolmente, Giovanni Bosco si imbatte in un destinatario imprevisto, un incontro casuale e non programmato che sancisce in quel momento un primo riconoscimento della storia del siciliano, il racconto della propria identità. Fabio Casentini, romano, fashion designer e commerciante di abbigliamento, ma anche organizzatore di mostre - a lui si deve la programmazione di manifestazioni artistiche note nella capitale come "Contemporaneamonti",

• • • • •

¹ Castellammare del Golfo (Tp), 1948-2009. Per notizie biografiche si veda la scheda sul nostro sito web <http://outsiderart.unipa.it> alla voce Sicilia-Gli artisti.



nell'arco del primo decennio del 2000 -, frequentava da anni gli ambienti più aggiornati di Roma, stando sempre in contatto con la realtà contemporanea dell'arte urbana emergente e cercando sempre di promuovere proprio la diffusione e la circolazione di queste esperienze artistiche nuove attraverso iniziative di natura divulgativa. A quel tempo non conosceva ancora la nozione di Art Brut e le sue implicazioni, nel rapporto con Bosco è stato guidato solo dal suo occhio sensibile alla forza del segno espressivo.



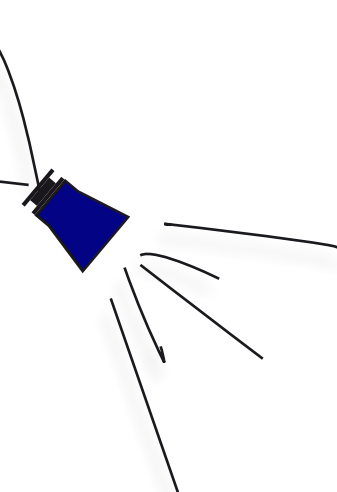
IMG 008

Lo incontro a Roma un pomeriggio del dicembre 2011 nel suo studio, in seguito all'inaugurazione in novembre di una piccola personale dedicata all'artista siciliano, *Giovanni Bosco: vulcano di passione*, negli spazi del negozio LOL Moda Arte Design e nell'ambito del ciclo di manifestazioni "I lunedì di LOL", gestiti da lui e da Giuliana Bottino. Vi ha preso parte anche il collettivo ZEPstudio di Castellammare del Golfo (Tp), composto da giovani amici-angeli custodi dell'artista negli ultimi travagliati tempi della sua vita - e autori di più di un videodocumentario sul suo lavoro. Il nuovo video *Giovanni Bosco. Il museo a cielo aperto*², è stato proiettato durante la mostra. Casentini ha allestito lo spazio espositivo, esponendo le tele che costituiscono l'aspetto più inedito e interessante della sua ricca collezione - dato che Bosco ha lasciato alla sua morte invece, quasi esclusivamente, opere su carta o cartone - , ed inoltre alcuni disegni raccolti in diversi album, che testimoniano la prima fase della produzione e indicano una linea evolutiva del segno. Quest'aspetto rende particolarmente importante questa collezione romana, che consente di seguire l'elaborazione del vocabolario espressivo così personale di Bosco: un percorso finora non documentato, mancando all'appello i lavori del primo periodo considerati dispersi³, e adesso reso leggibile attraverso la selezione operata da Casentini tra i lavori acquistati durante le estati trascorse in Sicilia o regalatigli personalmente dal pittore siciliano. L'intimità del rapporto tra i due trapela tutta dalle parole del collezionista romano, che comincia a tessere il racconto del loro incontro e del loro sodalizio.

• • • • •

² Il documentario sulle pitture murali di Bosco è stato realizzato con materiali d'archivio nel corso del 2011 in occasione della 4^a Biennale d'arte Hors -les-Normes di Lione (1-9/10/2011).

³ L'Associazione Outsider Art Giovanni Bosco, nata a Castellammare del Golfo dopo la morte dell'artista nel 2009, ha raccolto e catalogato 373 opere, che risalgono per lo più agli anni 2007-2008. La Collection de l'Art Brut di Losanna possiede circa 100 opere realizzate presumibilmente nel 2008, quando furono acquistate. La collezione di Fabio Casentini si è formata invece negli anni 2004-2005.



“Era l'estate del 2004, quando mi trovai in vacanza a Castellammare del Golfo con mio figlio. Andai prima a giugno, poi a luglio. E l'incontro con Giovanni determinò l'occasione per il secondo viaggio. La casualità ha innescato tutta una serie di eventi. Quell'anno stavo cercando una casa da acquistare in Sicilia, e un giorno l'agente immobiliare mi fece vedere giusto un appartamento nello stesso stabile della casa di Bosco. Non ci limitammo a visitare quello a cui ero interessato, ma entrammo anche nel suo studio. Rimasi talmente colpito dalla sua figura e da tutti i suoi disegni, che ingombravano caoticamente tutto lo spazio a disposizione, che decisi di tornare subito dopo di nuovo con mio figlio e muniti di cinepresa. Giovanni si mostrò inorgogliato da tutta questa attenzione, ci concesse un'intervista e si instaurò una sintonia a pelle che contraddistinse istantaneamente il nostro rapporto”.

Casentini si illumina parlando del loro primo scambio e mi sottolinea come, fino a quel momento, Giovanni Bosco fosse rimasto relegato ai margini della vita cittadina, e quanto fosse aspro il giudizio critico-estetico dei compaesani nei confronti dei suoi 'scarabocchi'.


“A quel primo pomeriggio molti altri ne seguirono, in cui trascorrevamo il tempo insieme a Giovanni, nel suo studio e per le strade di Castellammare. Realizzai i primi acquisti: caricavamo tutto in auto, sepolta, poi, dai suoi innumerevoli disegni, una circostanza che si replicava puntualmente in aereo. Tornai un mese dopo insieme alla mia compagna: ero rimasto folgorato dalla sensibilità e dall'umanità di questo inconsapevole maestro. E fu così che, infatti, cominciai a chiamarlo per la cittadina siciliana: andavo in giro e chiedevo in giro del Maestro, appellativo di cui Bosco andò molto fiero. Uscivamo insieme e andavamo per botteghe e negozi di cornici, vernici, tele, per acquistare tutto l'indispensabile per il 'Maestro': Giovanni rompeva il ghiaccio cominciando a elencare tutto ciò che gli era necessario, chiudeva l'ordine dicendo: “Poi paga tutto tu, eh, mi raccomando”,

riferendosi a me, chiaramente. Questo tipo di incoraggiamento gli diede fiducia e lo spinse a sperimentare il suo vocabolario espressivo sui grandi formati, realizzando oli su tela: fino ad allora la sua produzione si era basata infatti su opere di dimensioni ridotte. Dipingeva continuamente in quel momento: il giorno dopo gli acquisti, passavo a trovarlo e i nuovi lavori erano già pronti. “Prendili subito”, mi diceva, “freschi sono meglio”.

“Mi proposi come suo speciale interlocutore, lo stimavo, apprezzavo il suo lavoro e lui si fidava. Ne analizzai il forte valore di sintesi espressiva, e mi stupii delle sue capacità grafiche innate. Per questo gli creai una rete attorno che mi permise, già nell'autunno del 2004, di organizzare la prima mostra a Roma, dedicata alle opere che avevo acquisito nel corso dell'estate precedente. Mostra a cui partecipò un altro pittore che vive in Sicilia, ma è di origine romana e parente di mia madre: Franco Sarnari, che ne riconobbe insieme a me la forza primitiva, la capacità esecutiva, la dirompenza estetica”.

“Segui poi un'interruzione dei contatti, tra il 2005 e il 2008, anno in cui decisi di cercare di nuovo un modo per risentirlo: appresi così, attraverso la rete, che nel frattempo si era creato un circuito intorno a Giovanni che ne autenticava il valore artistico e umano, grazie all'interesse creatogli attorno dall'Associazione Outsider Art Giovanni Bosco, diretta da Salvatore Bongiorno, e dal riconoscimento critico da parte della professoressa Eva di Stefano. Qualche mese dopo purtroppo si spense”.

“Decontestualizzati, i suoi lavori piacciono ugualmente. Sono un documento volto alla comunicazione, hanno un impatto sul pubblico sempre molto positivo. Ciò che si coglie è la bellezza dell'innocenza del suo mondo illustrato, la sensibilità solitaria che lo spingeva ossessivamente a questa riproduzione seriale di simboli personali. La genialità che mi ha fatto innamorare di lui sta tutta nella sua semplicità grafica primordiale, assegnabile a quella di un bambino, ma che è frutto, invece, di un intenso percorso esistenziale, del percorso di un'anima. Sono stato colpito dalla mancanza di una preparazione tecnica, a favore poi di una vivacità espressiva individuale. La perseveranza di moduli figurativi ripetuti, e quindi del segno, rimarca l'importanza della comunicazione del messaggio

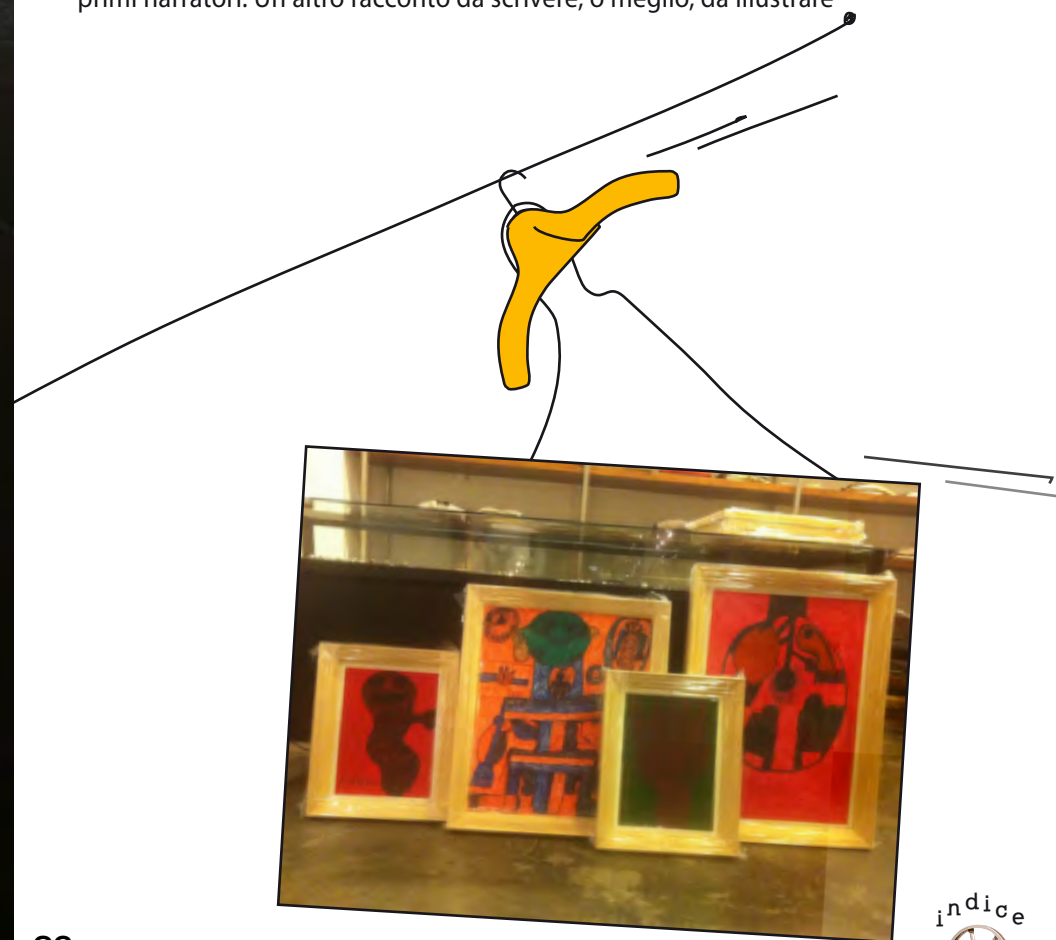




IMG 009

sotteso: sono composizioni ossessive del proprio io che intendeva espellere dal proprio corpo, ci parlano di isolamento e insieme di amore, quello che non ha ricevuto nella sua vita. I cuori seriali, nella bottiglia, nell'anfora, in gola, descrivono il senso di un amore bloccato. Le figure maschili sembrano autoritratti della sua solitudine sociale ed emotiva, tutti sempre autografati con forza. Mi sono sentito vicino alla fierezza rara della sua personalità e della sua arte."

E questo accostamento personale, questo "riconoscimento", ha sancito l'eccezionalità di un rapporto in cui Giovanni Bosco, il Maestro di Castellammare, si mostrava semplicemente fedele a se stesso e alle proprie visioni. Fabio Casentini ne è stato, quindi, uno dei primi testimoni e uno dei primi narratori. Un altro racconto da scrivere, o meglio, da illustrare



L'Art Brut oggi e il ruolo dello storico museo di Losanna.

Intervista a Lucienne Peiry

a cura di Eva di Stefano



Ha diretto dal 2001 al 2011 la Collection de l'Art Brut di Losanna, oggi Lucienne Peiry è impegnata in un nuovo incarico per la valorizzazione internazionale della Collection – Il nuovo scenario: la consacrazione dell'Art Brut come antidoto nella società del consumismo – La 'museificazione': un paradosso necessario – L'intensità degli autori siciliani – Non solo emozioni: la sollecitazione intellettuale dell'Art Brut - Una nuova prospettiva interdisciplinare

? **EDS:** il fenomeno nuovo in questi anni è l'interesse crescente per l'Art Brut e Outsider da parte sia delle istituzioni che di un'audience più ampia: nascono nuovi musei e si ampliano quelli già esistenti, si formano nuove collezioni, si moltiplicano associazioni e atelier, si sviluppa il mercato, si tengono convegni e seminari di studio, sempre più spesso l'Art Brut è accolta nei santuari dell'arte contemporanea, c'è un processo di legittimazione e le differenze sembrano assottigliarsi. Come sta cambiando il mondo dell'Art Brut? Quali sono le ragioni profonde di questo successo ?





Celebrare in un museo o in un saggio creatori autodidatti, che non sono attivi negli ambiti artistici tradizionali e che sono stati esclusi dal contesto ufficiale, può apparire come una contraddizione ma anche come una provocazione, precisamente quella di suscitare una riflessione a proposito dello statuto dell'artista, della formazione artistica, del museo in quanto istituzione, e dei mezzi di comunicazione culturali ufficiali sempre in vigore e sempre accettati. Mostre d'Art Brut, pubblicazioni e film hanno lo scopo innanzitutto di favorire una scoperta estetica ed emozionale ma anche una profonda interrogazione culturale e filosofica riguardo all'intero sistema artistico che continua a dettare legge – in altre parole, di innescare uno scombussolamento culturale.



? EDS: Naturalmente a noi siciliani interessa anche il Suo incontro con la Sicilia. Cosa pensa dei creatori siciliani presenti nella Collection de l'Art Brut?

-> **LP:** Il paese di Pirandello e di Sciascia contiene per forza un valore e un'energia fuori norma. Non siete proprio voi a definire la Sicilia una "terra matta"? Devo confessare che la Sicilia e certi creatori "irregolari" siciliani mi commuovono e mi colpiscono particolarmente. Mi ricordo precisamente di avere guardato a lungo le sculture di **Filippo Bentivegna** esposte nella mostra permanente della Collection de l'Art Brut, a Losanna, quando ero studentessa. Mi avevano molto interessata. Ma quale fu il terremoto che ho provato quando sono entrata nel Giardino di Bentivegna, a Sciacca, scoprendo il grande "environnement" concepito da Bentivegna, il luogo geografico scelto davanti al mare ed esposto al sole di piombo, la composizione formale dell'insieme e l'impatto visivo che ne scaturisce, le particolarità delle pietre che Bentivegna ha saputo sfruttare e mettere in rilievo, ed anche l'espressione potente delle teste, la raffinatezza dei particolari. Confrontarmi direttamente - fisicamente e visivamente - alle sculture e al processo creativo dell'autore, mi ha convinta, una volta ancora, che il rapporto con l'opera originale è un'esperienza unica, insostituibile. Proviamo un'intensità estetica simile quando siamo confrontati con le pitture murali di Giovanni Bosco nelle strade di Castellammare del Golfo; soltanto lì, apprendiamo la vera misura della sua grandissima opera. Vorrei anche sottolineare l'energia, il dinamismo e la forza di lavoro, proprio stupefacenti, dispiegate dal team dell'Osservatorio che Lei dirige allo scopo di valorizzare le opere dell'Art Brut siciliana, moltiplicando mostre, presentazioni, convegni, siti, pubblicazioni e studi. La vostra passione mi sconvolge.

? EDS: La Collection de l'Art Brut nasce, per volontà di Dubuffet, come un anti-museo. Oggi può ancora essere definita un anti-museo? Quale potrebbe diventare la sua nuova "mission"?

-> **LP:** Gli artisti di cui scopriamo le opere nella Collection de l'Art Brut, sono artisti non professionisti e dimostrano attraverso le loro opere che



ogni individuo è potenzialmente un creatore, ma che le sue capacità espressive vengono frenate dall'educazione e da altri meccanismi di condizionamento. Quando il pubblico scopre questo tipo di produzioni, viene messa in discussione la distinzione – propria alla nostra cultura – tra "autori" e "consumatori" d'arte, gettando così una luce cruda sull'incapacità e l'impotenza espressiva e creatrice nostra. Secondo questa prospettiva, ed altre ancora, la Collection de l'Art Brut continua dunque a mantenere il suo ruolo di "anti-museo" come ha affermato Michel Thévoz, primo direttore del museo (1976-2001). Ma la Collection de l'Art Brut ha ovviamente anche la missione, di primo piano secondo me, di dare l'opportunità a donne e uomini - in uno spazio che favorisce il raccoglimento necessario per potersi confrontare con la sua alta carica emozionale – di scoprire le opere esposte che contengono un'inventività inaudita – sia nella modalità di rappresentazione sia nell'iconografia. Le composizioni teatrali di **Aloïse**, le statuette di mollica di pane del **Prisonnier de Bâle**, i brani musicali immaginari di **Wölfli**, le produzioni medianiche di **Jeanne**



Helga Goetze

Tripier, di Augustin Lesage, Madge Gill così come i paesaggi corporali interni della creatrice cinese recentemente scoperta Guo Fengyi o gli strani ricami della berlinese Helga Goetze: ciascuno di questi lavori ci mette davanti a una potenza creativa e ci immerge in un universo selvaggio e magico che trova ogni volta una risonanza interna forte.

? EDS: Uno strumento straordinario è anche il ricco archivio di documentazione del museo. La Collection potrebbe diventare in prospettiva anche un

centro studi per ricercatori internazionali? Come vede il Suo recente nuovo incarico di ambasciatrice della Collection nel mondo?

-> **LP:** La Collection de l'Art Brut, a Losanna, ha avuto un ruolo essenziale nella storia dell'Art Brut e continua ad avere una parte importante nello sviluppo attuale delle creazioni fuori norma. Dato che questo museo contiene la collezione iniziale realizzata da Jean Dubuffet – cioè la prima vera collezione di Art Brut al mondo –, gode di un'importante prestigio internazionale. D'altra parte, il dinamismo che dimostra attraverso le mostre, le pubblicazioni, i film documentari che realizza e propone al suo pubblico, ha fatto acquistare una buona reputazione all'istituzione.

Ma la Collection de l'Art Brut, secondo me, può e deve sfruttare ancora di più le sue potenzialità. La Città di Losanna ha recentemente deciso, su mia proposta, di dare un nuovo e forte slancio a questa istituzione di referenza per accrescere il suo potenziale di irradiazione e mi ha affidato dal gennaio 2012 il ruolo di direttrice della ricerca e delle relazioni internazionali alla Collection de l'Art Brut – mentre Sarah Lombardi Schlittler ricopre adesso il posto di direttrice *ad interim*.

Il ricco archivio di documentazione storica che il museo ha ricevuto da Dubuffet, così come tutti i documenti riuniti e conservati dalla sua apertura nel 1976 ad oggi, costituiscono a mio parere una fonte straordinaria per ricercatori e studenti. Vorrei favorire anche la ricerca delle numerose produzioni che non sono state ancora studiate – disegni, pitture, sculture, poesie, scritti – e cercare di dare ampiezza e rilievo alle pubblicazioni. Ho anche l'idea di sviluppare gli studi interdisciplinari, accogliendo il punto di vista di intellettuali provenienti dall'antropologia, dalle neuro-scienze, dalla teologia, dalla filosofia, dalla linguistica. Alcuni contatti sono già stati presi con diverse Università e Istituti di ricerca.

Nel mio nuovo incarico ritengo, infatti, fondamentale mettere in rilievo il valore e la ricchezza della Collection de l'Art Brut, sviluppando con istituzioni all'estero legami e collaborazioni che potrebbero prendere la forma di mostre, conferenze, presentazioni, scambi diversi





Il lustrascarpe del MoMa

Un emigrante siciliano creativo, una scultrice famosa, l'influente direttore del Modern Art Museum di New York sono i tre protagonisti di una storia dimenticata che ha contribuito a formulare lo statuto estetico dell'arte moderna imponendo il confine tra *inside* e *outside*

Erano in tanti, ai tempi d'oro di Little Italy, ad arrangiarsi come lustrascarpe in giro per New York: *shoe-shiner*, 'sciun sciain' ovvero 'sciuscià', come nella Napoli occupata dagli americani nel 1944 furono chiamati gli scugnizzi armati di spazzola e lucido da scarpe. Anche Joe Milone, che nel 1910 era emigrato dalla Sicilia negli Stati Uniti e teneva famiglia, arrotondava così il suo modesto stipendio di stiratore in una lavanderia.

di Eva di Stefano



Joe Milone



destra della sala d'ingresso: *Joe Milone's Shoe Shine Stand*, dal 22 dicembre 1942 al 10 gennaio 1943³.

“Il mobile da lustrascarpe di Joe Milone è festoso come un albero di Natale, giubilante come un vagone circense. È prodigo come una torta nuziale, un tabernacolo barocco, o un super juke box senza aree vuote nella decorazione. Tuttavia - scrive Barr nel foglio di accompagnamento della mostra⁴ - è più puro, più personale e con un cuore più semplice di tutto questo. Dobbiamo rispetto all'entusiasmo e alla devozione dell'artefice tanto quanto godiamo il risultato del suo lavoro. Nelle vicinanze del museo c'è una mostra di 'oggetti utili' sotto i 10 dollari; questo invece è un superbo 'oggetto utile' senza prezzo". E, appassionatamente, la Nevelson dichiara: "Questa cassetta è il simbolo della nostra epoca, un oggetto e uno spazio che non può accadere di nuovo. Questa è un'opera dell'inconscio, è arte surrealista. È un'epica della cultura mediterranea"⁵. E ancora: "Forse un giorno, da qualche parte, in qualche modo, qualcuno - se avrà la giusta sensibilità - troverà le parole giuste per descrivere e analizzare questo magico oggetto"⁶.

Forse **Breton** avrebbe potuto farlo, certo ne aveva l'intenzione come

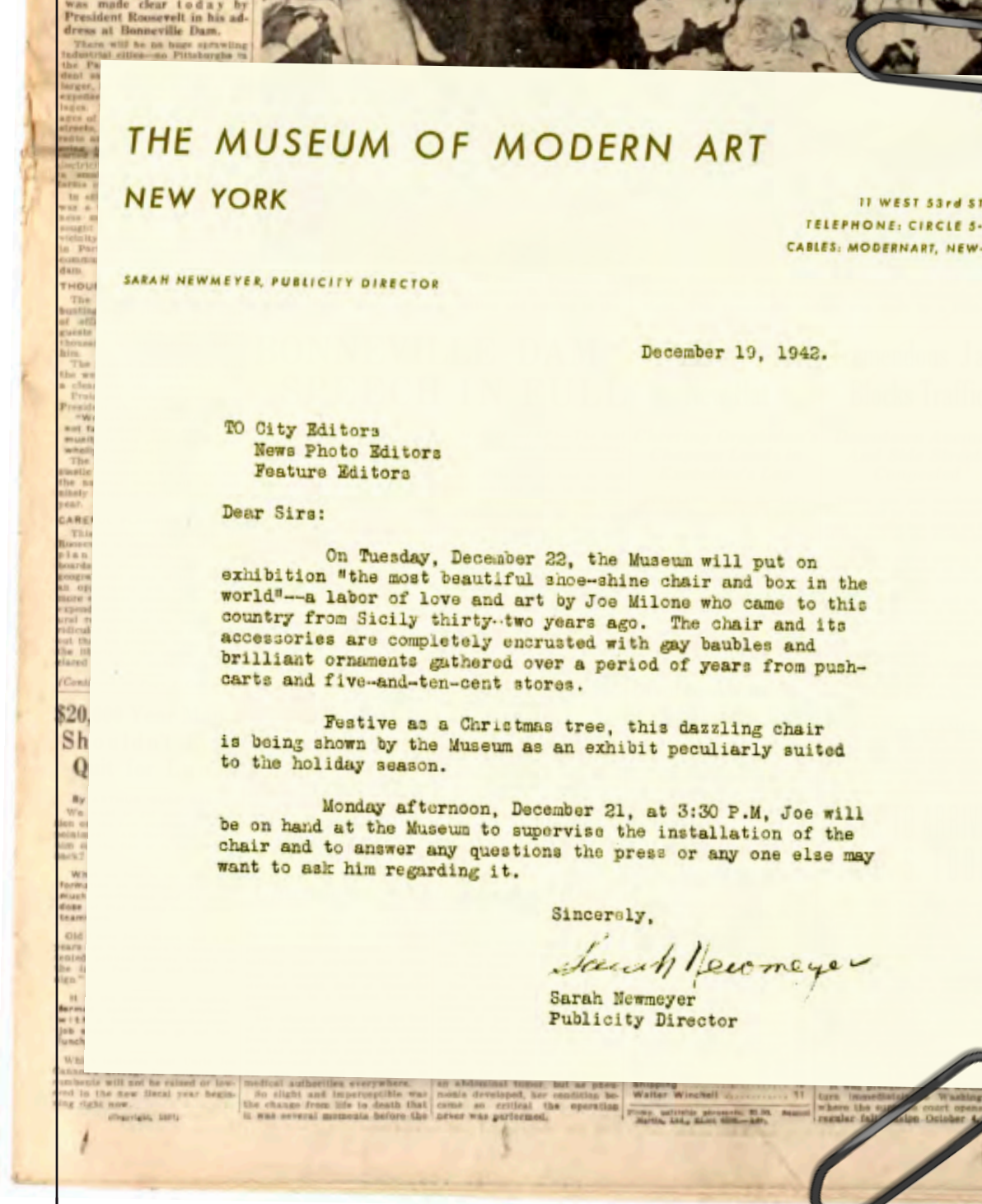
• • • • •

³ Cfr. H. Schoenholz Bee, M. Elligott, *Art in our time: a chronicle of The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York 2004, p.79.

⁴ Nei documenti nell'archivio di The Modern Art Museum, anno 1942, foglio 228.

⁵ *Epic of Shoeshine Culture*, in "Newsweek", n. 4, gennaio 1943, p.64. Articoli e ritagli di giornale sulla mostra di Milone sono conservati nell'Archivio Nevelson, scatola 5, carpetta 35, presso gli Archives of American Art (oggi anche on line) dello Smithsonian Institute, Washington D.C.

⁶ Cit, in J. Skee, *op. cit.*, p.4.



Epic of Shoeshine Culture

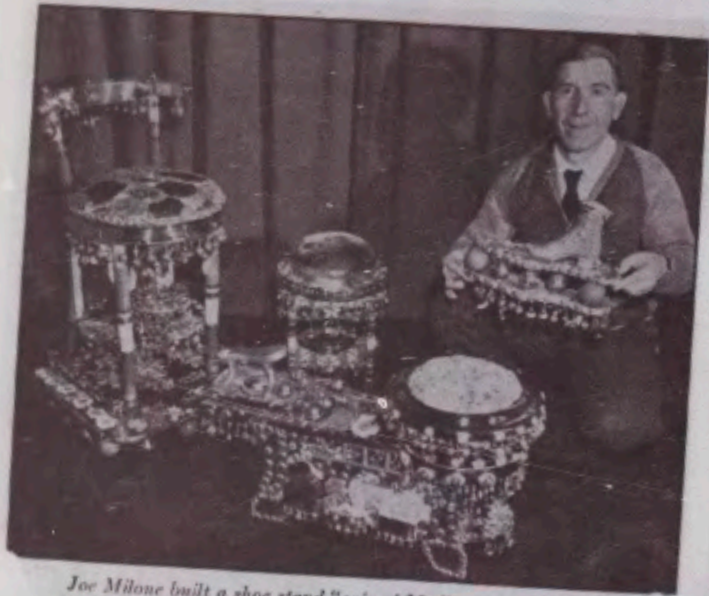
The publicity-wise Museum of Modern Art in New York last week put on a special exhibit for the holiday season—a shoeshine stand. But it is no ordinary shoeshine stand. To its creator, Joe Milone, a part-time bootblack who also works in a laundry, it is “the most beautiful in the world.” For it is completely encrusted with baubles and ornaments the Sicilian emigrant spent a decade in gathering from 10-cent stores and pushcarts: beads, balliard balls, bells, buttons, costume jewelry, a gilt cupid, ribbon rosettes, and innumerable other objects.

It is clever and gay, but is it art? Its protagonists have this to say:

Alfred H. Barr Jr., director of the museum: “Joe Milone’s shoeshine furniture is as festive as a Christmas tree, jubilant as a circus wagon. It is like a lavish wedding cake, a baroque shrine, or a super-juke box . . . a superbly useless object without price.”

The sculptress Louise Nevelson, who found Joe one day with another remarkable shoeshine box near Seventh Street and Broadway: “This box is the symbol of our age, a thing in time and space that can never happen again. This is subconscious, surrealist art. It is an epic of Mediterranean culture.”

Joe Milone: “I just did it for myself.”



Joe Milone built a shoe stand “epic of Mediterranean culture”

Home is where the Art is,
or, Hybrid Affairs



suggeriscono alcune sue annotazioni a matita sul retro di una foto dell’opera scattata da Soichi Sunami, il fotografo del MoMa, e conservata nel suo archivio⁷. Nel 1942, il fondatore del surrealismo si trovava infatti già a New York dall’anno precedente, in fuga dal totalitarismo

• • • • •

⁷ L’archivio di André Breton, disperso in un’asta nel 2003, è consultabile on line : www.andrebretton.fr. La foto, che non possiamo riprodurre a causa dell’esosa richiesta per i diritti, è catalogata con il n. 1268000.

nazista e dagli eventi di guerra, ed evidentemente visitò quella mostra così particolare riconoscendo nell’opera di Milone, d’accordo con la Nevelson, le caratteristiche dell’oggetto surrealista. Non a caso lo stesso Barr aveva organizzato al MoMa nel 1936 *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, la prima grande mostra istituzionale del surrealismo, creando già il primo scandalo della sua direzione a causa della presenza di una ruota ovale di autore anonimo e della tazza di pelliccia della Oppenheim. Gli “oggetti surrealisti” creano più resistenze delle pitture, sono già più avanti indicando nello straniamento dell’utile quotidiano le nuove strade dell’arte.

Sulla bizzarra esposizione di Milone scrivono in molti: The New York Times, New York Herald Tribune, Harper’s Bazar, Newsweek, Time, The Christian Science Monitor, Corriere d’America, Il Progresso Italo-Americano.

Ma la storia non finisce qua, anche se dell’opera che non viene acquistata e di Milone stesso si perdono le tracce e non ne conosciamo più il destino. Molti anni dopo, un artista, **Thomas Lanigan-Schmidt** che indaga l’autenticità del rapporto tra arte e vita fuori dagli schemi precostituiti, si imbatte in un vecchio articolo di Newsweek con la foto del lustrascarpe e della sua opera d’amore, e lo riproduce sulla copertina del catalogo di una singolare mostra collettiva, *Home is Where The Art is, or, Hybrid Affairs*⁸. Anzi fa di più e dedica a Milone e a Jack Smith, noto cineasta *underground* e suo mentore, l’intera mostra “il cui cuore e anima è la Casa che ogni

• • • • •

⁸ La mostra si è tenuta dal 10/7 al 10/8 1996 al National Arts Club di New York. L’articolo di Newsweek, *Epic of Shoeshine Culture*, è del 4/1/1943. Nell’ottobre del 2004, l’artista newyorkese LuLu LoLo, che partecipò all’esposizione curata da Lanigan-Schmidt, ha ricordato Milone “che voleva circondarsi di bellezza” nell’installazione *With these Our Hands. The Artistry of the Early Italian Immigrants in New York City*, presso il Garibaldi-Meucci Museum (Staten Island, New York), realizzata per celebrare “la creatività di questi immigrati italiani – la cui arte è con noi nella nostra vita quotidiana – per quello che hanno fatto con le loro mani – lo hanno fatto con cuore e anima – con dignità e bellezza” (dichiarazione dell’artista in occasione della mostra). Cfr. anche www.lululolo.com/. Ringrazio Lulu Lolo per i preziosi suggerimenti e i materiali che mi ha generosamente inviato.

artista crea come simbolo della celebrazione della vita, come attestato di sopravvivenza⁹. Ogni opera autentica, dice Lanigan-Schmidt, è sempre anche dimora, focolare, patria, asilo dove arte e cuore abitano insieme: di tutto questo la sedia del lustrascarpe è paradigma. Non a caso Lanigan-Schmidt cita anche Barr che, ricordando l'opera di Milone dieci anni dopo l'evento, scrive nel 1953: "Fatta con amore ed entusiasmo, da un lustrascarpe siciliano, che forse desiderava creare dal ciarpame di New York l'equivalente di un decorato carretto siciliano"¹⁰.

Ma, in realtà, nel 1942 la sedia del lustrascarpe disturba l'*establishment* dell'arte e soprattutto il consiglio d'amministrazione del MoMa fautore di una linea più purista, e per la sua iniziativa Barr rischia perfino le dimissioni: sarà poi sospeso dall'incarico l'anno successivo, quando colma la misura organizzando nell'estate del 1943 una mostra dell'autodidatta *naïf* **Morris Hirschfield**. Mostra iconoclasta, come quella di Milone, scrive la critica ostile¹¹. Barr tornerà nel 1947 come direttore delle collezioni, che proprio lui, pioniere del modernismo, aveva formato dal 1929, anno della fondazione del celebre museo di cui fu inizialmente l'unico impiegato. In quei quattro anni, tra il 1943 e il 1947, mentre si afferma l'espressionismo astratto, la prima avanguardia interamente americana, si configura un sistema dell'arte che include o esclude in base a un'ortodossia modernista elitaria che esso stesso decreta e genera. Ortodossia di cui il museo rappresenta l'estremo custode indicando una linea estetica decisa come uno spartiacque, tanto che analizzando la storia delle rigorose esposizioni successive del MoMa è difficile credere che c'è stato anche un tempo in cui le sue porte



Morris Hirschfield

si sono aperte al lustrascarpe Milone e al suo baracchino di strada. Non solo a lui, ma anche ad altri autodidatti: la posizione di Barr, che coincide con

• • • • •

⁹ Dall'introduzione di T. Lanigan-Schmidt nel catalogo della mostra, p. 7.

¹⁰ A. Barr cit. in L. Lisle, *Louise Nevelson: A Passionate Life*, Washington Square Press, New York 1990, p.141.

¹¹ S. Guilbault, *How New York stole the idea of modern art*, University of Chicago Press, 1985, p.84.



William Edmonson

“una visione multiculturale del modernismo”¹², rappresenta infatti un’opzione, seppure perdente perché non condivisa dai suoi fiduciari, molto interessante e in un certo modo, ritengo, debitrice dell’apertura del surrealismo all’alterità e alle manifestazioni alternative

dell’immaginazione umana. Barr pensava d’altra parte, sul modello delle avanguardie parigine che avevano accolto il **Doganiere Rousseau** prima e il postino **Cheval** poi come antidoto alle formalizzazioni accademiche, che bisognava creare un’analogia strategia nella cultura statunitense. L’idea fondante è quella di una collezione di tutte le forme dell’arte del presente, che in seguito lo porterà alla realizzazione dei dipartimenti di architettura, fotografia, cinema, design che trasformano la funzione tradizionale del

museo. Un’apertura che lo portava ad accogliere anche il Folk eccentrico degli autodidatti e le contaminazioni della strada. Anzi, l’idea iniziale era quella di coniugare nella stessa istituzione in modo egualitario la presenza di arte popolare e colta, indicando una specificità della via americana al moderno.



¹² J. Helfenstein, in Id., R. Stanulis (a cura di), *Bill Traylor, William Edmonson and the Modernist Impulse*, University of Illinois, Champaign 2004, p. 46. Cfr. S.G.Kantor, *Alfred H. Barr and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge 2002; R.A.Smith, *MoMa as Educator: The Legacy of Alfred H. Barr Jr.*, in “The Journal of Aesthetic Education”, 39, n. 2, estate 2005, pp. 97-103. Alla posizione iniziale di Barr e del MoMa si fa riferimento anche nel recente volume di C. Russel, *Groundwaters. A Century of Art by Self-Taught and Outsider Artists*, Prestel, Monaco, Londra, New York 2011, pp.15-17.

Una delle prime grandi mostre a tema del MoMa è quella curata nel 1932 da Holger Cahill: *American Folk Art: The Art of the Common Man in America, 1750-1900* anticipa nel titolo, senza intenti polemici, la mitologia dell’uomo comune che sarà, quindici anni dopo, la veemente bandiera di Dubuffet contro l’intellettualismo della cultura francese. Segue nel 1937 l’organizzazione della mostra di **William Edmonson** (1870-1951), scultore autodidatta di Nashville, il primo autore afro-americano ad avere una personale in un museo. Nel 1939 il MoMa ospita ancora autodidatti di diverse etnie nella mostra *Contemporary Unknown American Painters*, che Barr presenta “senza apologia né condiscendenza” non come esponenti di una categoria a parte, la Folk Art, ma come “pittori dallo spiccato talento e personalità ben definite”¹³. Nel 1941 il pluralismo culturale si attesta con la mostra di grande successo *Indian Art of the United States*, mentre nel 1942 è di nuovo il turno degli autodidatti: *They Taught Themselves: American Primitive Painters of the Twentieth Century*, “scoperte vitali”¹⁴ a cura del gallerista Sidney Janis. Poi l’esposizione di Joe Milone mette in crisi il progetto evidenziando il conflitto critico su una definizione di arte considerata troppo inclusiva, e affermando l’incompatibilità tra il sofisticato *mainstream* e le creazioni spontanee, che per quanto eccentriche hanno radici nella tradizione, nel folklore di una storia di pionieri ed emigranti, e sono originate non da una volontà di ricerca formale ma dall’impulso decorativo dell’*homo ludens*. Autodidatti e autori folk, considerati reperti di un gusto regressivo e di *kitsch* nostalgico, emigreranno in parte al Whitney Museum, che li assimila nel gran calderone pluralista dell’identità americana o avranno musei appositi come il Folk Art Museum. Ma l’etichetta Folk, che comprende manifestazioni diverse che vanno da un fantasioso artigianato anonimo e dai ritrattisti ambulanti naïfs alle creazioni bizzarre di autori solitari, resta salda diventando in seguito negli Usa quasi un sinonimo per



¹³ L.Rexer, *How to look at Outsider Art*, Harry N. Abrams, New York 2005, p. 25.

¹⁴ Il catalogo è stato ristampato nel 1999 da Sanford L.Smith & Ass., New York.

Outsider Art e Art Brut, nozioni con sfumature diverse ma che esplorano la medesima area creativa del margine. E, proprio il profondo radicamento nell'anima statunitense dell'idea di una Folk Art come frutto di singoli *self-made-men* creativi e indipendenti, che con il materiale grezzo a disposizione danno vita ai propri universi immaginari, spiega il crescente successo dagli anni '90 in poi, anche mercantile, dell'Outsider Art in America.

Non sorprende però che, negli anni in cui si attesta il *mainstream* che respinge gli outsiders come Milone fuori dal museo del moderno, gli artisti dell'avanguardia newyorkese non esprimano invece alcun interesse per la collezione Brut di Dubuffet ospitata da Alfonso Ossorio a Long Island dal 1951 al 1962, con l'eccezione forse di Barnett Newman che è culturalmente il più attrezzato a recepire modelli alternativi¹⁵. Bisognerà arrivare alla **Pop Art** perché gli artisti del *mainstream* recuperino attenzione verso i più ingenui colleghi autodidatti, che come Milone riciclano in chiave ornamentale i detriti del consumismo o la merce a 10 centesimi al pezzo nei distributori automatici. Ma stavolta è lo sguardo del pirata che si appropria dell'invenzione marginale, ben diverso dallo stupore ammirato di Louise Nevelson di fronte all'oggetto magico incontrato per strada.

La storia del lustrascarpe creativo Joe Milone testimonia ancora una volta come l'Outsider Art sia una storia di sguardi culturalmente sofisticati, in questo caso gli sguardi dell'artista Nevelson e dell'intellettuale Barr, che intercettano e riconoscono opere altrimenti destinate all'azzeramento. E dimostra anche che, diversamente dall'Europa, la storia dell'Outsider Art in America non nasce originariamente *outside* ma *inside*, all'interno dell'istituzione da cui viene espulsa nel momento in cui il museo si specializza e si precisano in senso rigorista i parametri del moderno, anche per la necessità strategica di opporre alla radicalità delle avanguardie europee una propria avanguardia artistica 'alta', distante da tentazioni e compresenze folkloriche, tradizionali o ingenuie, sospette di populismo.

• • • • •

¹⁵ Cfr. L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Parigi 1997, 2006, p. 107.

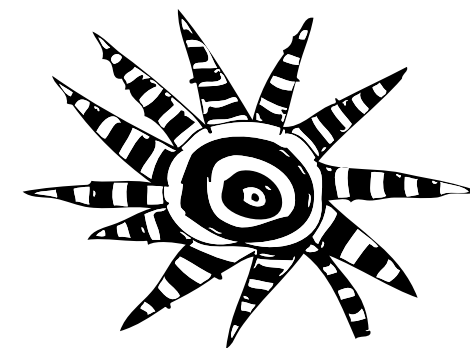
Ma, in questo modo, l'istituzione si trasforma di fatto in un *trompe-l'oeil* che rappresenta (e costruisce) una storia della modernità mutilata nella sua eterogeneità e complessità estetica, ovvero deprivata della sua fondamentale qualità "stereovisiva" per il cui ripristino bisognerà attendere, con esiti problematici, il gusto postmoderno¹⁶. La flessibile attitudine iniziale di Barr, e di altri influenti curatori di arte contemporanea di quel tempo, come **James Thrall Soby** o **Dorothy Miller**, indica invece che era possibile anche un'opzione diversa in anticipo sulla tendenza attuale a mescolare gli ambiti e a mettere in dubbio l'attuale sistema chiuso dell'arte imprigionato in artificiosi indici di mercato.

La vicenda paradigmatica dell'emigrante siciliano e della sua contrastata accoglienza si svolge prima che cominci, in un contesto molto differente, la ricerca di Dubuffet, che ha il merito indiscutibile di avere dato lo statuto di opera d'arte alle creazioni del margine e di avere reso loro omaggio e visibilità attraverso la nozione di Art Brut, che però propone un universo separato. Ma, evidentemente, Dubuffet non è l'unico agente nella storia del riconoscimento estetico dell'*arte altra*, che è vicenda plurale e complessa dove entrano in gioco molti fattori, perché in definitiva coincide con la storia stessa dell'arte contemporanea che è una storia della trasformazione del nostro sguardo, delle nostre capacità di ricezione, dei nostri giudizi e pregiudizi



¹⁶ Cfr. D. Preziosi, *Art history, museology, and the staging of modernity*, in M. Tuchman, C.S. Eliel (a cura di), *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles County Museum of Art - Princeton University Press, Princeton 1992, p.305.

Da Prinzhorn a oggi: fuori dall'anonimato e sulla scena dell'arte



Nel 1922, lo storico dell'arte e psichiatra Hans Prinzhorn, nel suo celebre lavoro *La produzione plastica dei malati mentali*¹, descrisse opere realizzate da persone talentuose, ma senza alcuna formazione artistica e affette da disturbi psichici. In particolare concentrò la sua attenzione su soggetti schizofrenici, dimostrando che i loro lavori non avevano nulla a che vedere con i disturbi psichici, ma che piuttosto andavano considerati come prodotti di artisti creatori e "individui autonomi".

Scrive: "Queste opere sono state generate da personalità autonome, sono totalmente immuni dalla realtà del mondo esterno, non sono guidate da nessuno, sono il frutto di uno stato in cui gli autori sono spinti da una forza anonima. Qui l'individuo si trova rimosso dal mondo esterno, tuttavia il prototipo del processo creativo va avanti in modo del tutto spontaneo così come avviene in natura. L'opera viene portata avanti attraverso il crescente piacere emozionale della spinta a creare, che è potenzialmente presente in ogni uomo".

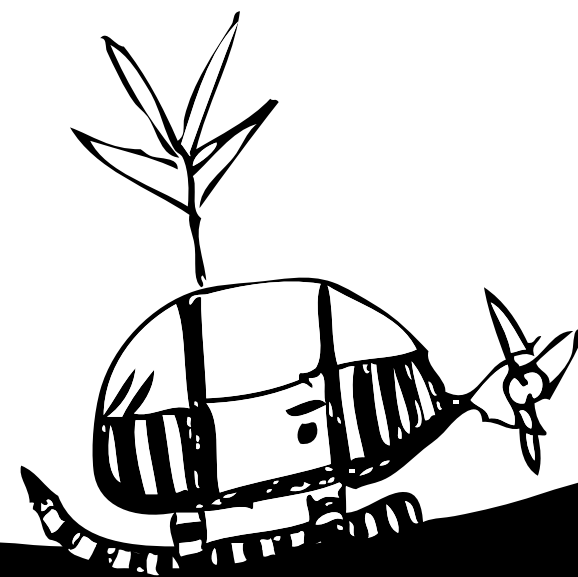
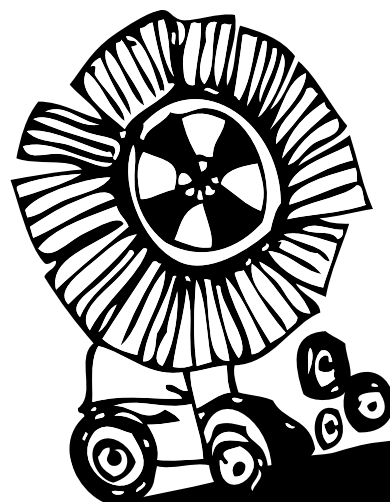


di Angelica Bäumer

Un percorso attraverso la storia del riconoscimento estetico dell'arte dei malati di mente dal contesto manicomiale all'attività degli atelier protetti – La situazione in Austria – Le ragioni dell'attuale successo internazionale



1 H. Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Betrag zur Psychologie und Psychopatologie der Gestaltung*, Springer, Berlino 1922. Le citazioni in questo articolo sono tratte dalla 6° ed., Springer, Vienna- New York 2001. [In italiano esiste una traduzione parziale: Id., *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, a cura di C. Di Carlo, Mimesis, Milano 1991].



Prinzhorn definisce gli artisti provenienti dal contesto manicomiale esattamente allo stesso modo di quelli formati nelle accademie e nelle università. In questo caso è opportuno ricordare la celebre affermazione di **Nietzsche** che l'artista deve operare secondo una 'necessità interiore'. Questo concetto viene applicato ad ogni uomo pensante e agente, così come a coloro che sono affetti da disturbi intellettuali e psichici e, in generale, a chiunque non sia in grado di prendere parte a una cosiddetta 'normale' attività lavorativa o di condurre una vita autonoma. In termini di autenticità ed emarginazione, è ugualmente valido quanto sostiene lo storico dell'arte e psichiatra austriaco **Leo Navratil**², quando afferma che "questi artisti sono il prodotto della cultura, ma non dell'arte del loro tempo".

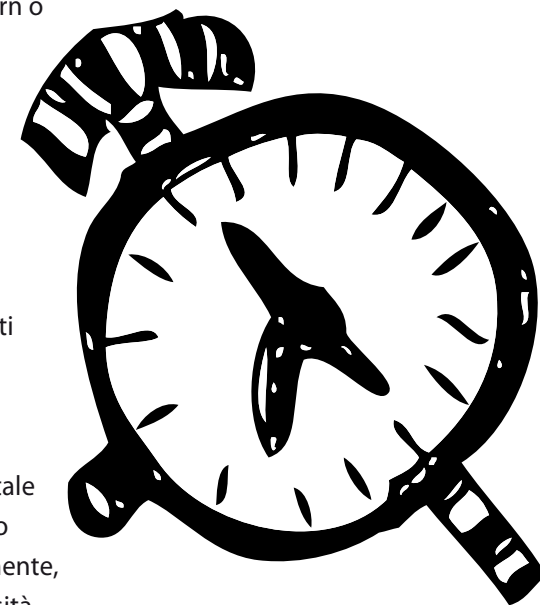
Il testo di Prinzhorn provocò una vera e propria deflagrazione nel mondo dell'arte in un'epoca di numerosi cambiamenti. Infatti il ruolo dell'artista era passato da quello di interprete della committenza religiosa o aristocratica a produttore in proprio di oggetti artistici (secondo il concetto di *l'art pour l'art*). Attraverso questo passaggio gli artisti iniziarono ad esplorare nuove forme e contenuti: questo fu anche il tempo della scoperta delle opere di Adolf Wölfli, August Natterer, Heinrich Anton Müller, Else Blankenhorn e Aloïse, per

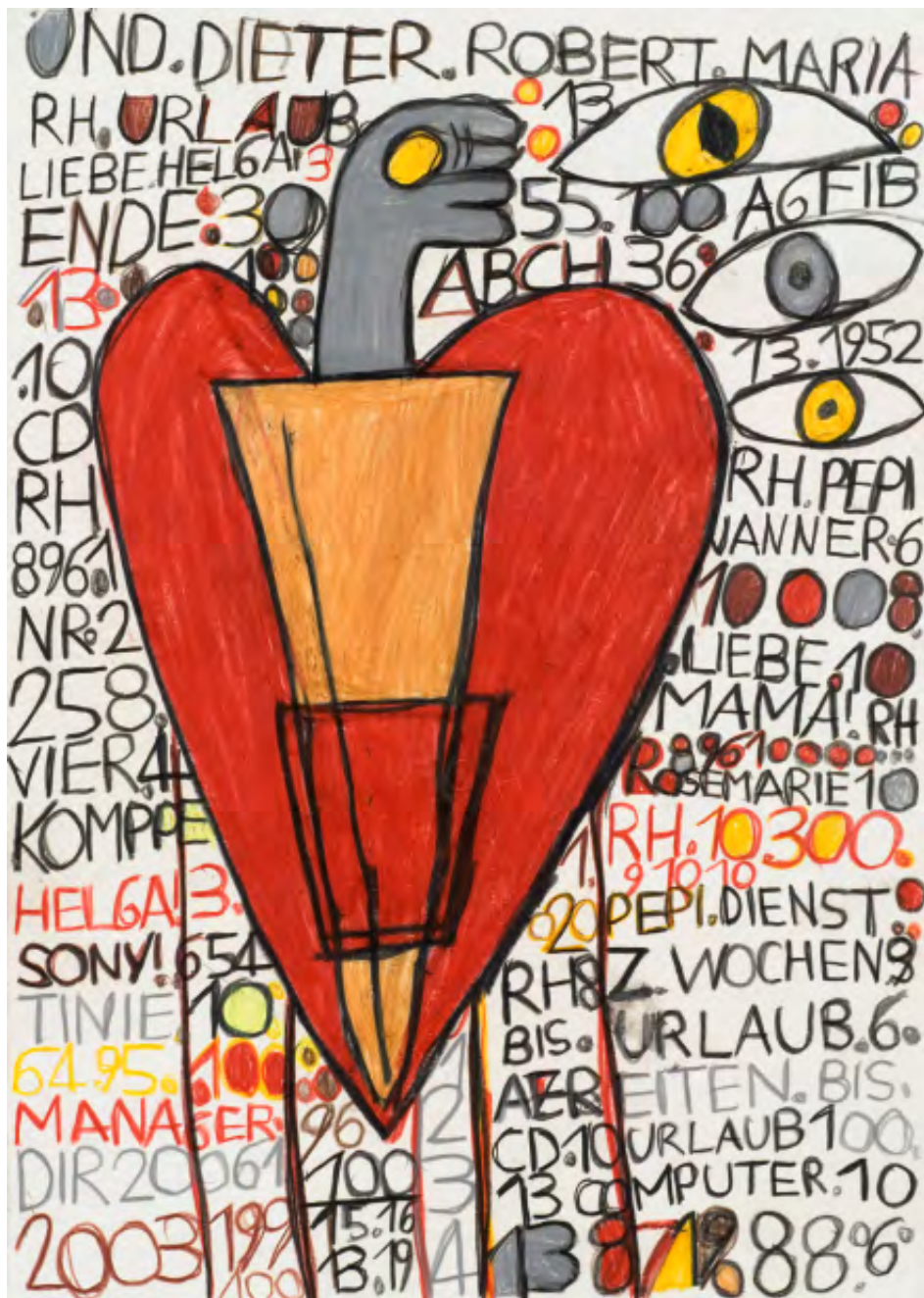
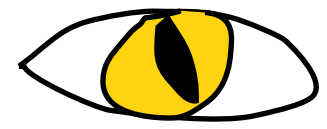


• • • • •

² Lo psichiatra Leo Navratil (1921-2006) fonda nel 1981 presso l'Ospedale psichiatrico di Gugging, vicino Vienna, la Casa degli Artisti, dove riunisce alcuni pazienti particolarmente creativi. Oggi l'Art Brut Center Gugging è una delle più note istituzioni europee per l'Outsider Art. Le citazioni in questo articolo sono tratte dai seguenti volumi: L.Navratil, *Geist und Psyche*, (1°ed. DTV, Monaco 1965) Fischer, Francoforte, 1997; Id., *Gespräche mit Schizophrenen*, DTV, Monaco 1978; Id., *Manisch – depressiv. Zur Psychodynamik des Künstlers*, Christian Brandstätter, Vienna 1999.

citare solo alcuni nomi. Un mutamento forse paragonabile solo all'impatto che l'arte africana, asiatica e oceanica ebbe sui primi scopritori. I francesi, così come i tedeschi, furono i primi a rendersene conto tra il XIX e il XX secolo. Da quel momento coloro i quali erano stati emarginati dalla società, soprattutto a causa della loro ospedalizzazione, iniziarono ad essere visti per la forza della loro creatività, capace di aprire nuovi orizzonti in contrasto con i sistemi tradizionali di rappresentazione e asservimento dell'ispirazione. Ciò accadeva in un contesto di generale ricerca per sconfiggere le tradizioni con il proposito di rivolgere invece la propria attenzione verso l'ignoto e anche verso il mondo dell'innocenza. Questo non è stato solo un periodo di sconvolgimenti nelle arti, ma anche in politica, nelle scienze e nella tecnologia, e soprattutto nella società che ha consentito al singolo di riconoscere se stesso come individuo e di essere riconosciuto come tale. Ironia della sorte, fu proprio **Sigmund Freud** a non riconoscere il potere del subconscio nella produzione artistica. Nessuno dei suoi scritti affronta effettivamente questo argomento. Anche se allude a medici come Hans Prinzhorn o Walter Morghentaler, non si è lasciato coinvolgere dall'arte dei malati mentali, o dall'arte in generale, e quando se ne è occupato lo ha fatto con un approccio conservatore. Il *turnover* fu completato e coinvolse tutte le tradizioni artistiche. Né gli espressionisti tedeschi, o i suprematisti russi, gli astrattisti e i surrealisti dettero importanza alla formazione accademica classica. Per gli artisti contemporanei non fu più fondamentale avere studiato in scuole e accademie o avere 'imparato' a dipingere correttamente, perché presto con straordinaria intensità accolsero l'influenza degli artisti non europei così come si aprirono all'arte degli psicopatici o dei disabili





Rosemarie Heidler

mentali, e in generale degli outsider.
Ciò che Prinzhorn aveva identificato nei suoi parametri fu anni dopo riscontrato anche dall'artista francese **Jean Dubuffet**³, che aggiunse: "Alla base del concetto di Art Brut c'è l'idea che l'artista manchi di una preparazione artistica, non abbia consapevolezza di alcun tipo di tradizione culturale, mostri una neo-ritrovata creatività, porti avanti il suo lavoro nell'anonimato e dimostri abilità nel sostenere e portare avanti la sua arte".

Nel luglio del **1945** Dubuffet e alcuni suoi amici, intrapresero una ricerca sistematica sul nuovo ambito artistico, per il quale venne coniato il **termine Art Brut**. All'inizio, il campo di ricerca fu concentrato soprattutto in Francia e Svizzera, per estendersi poi ad altri paesi, dall'Austria alla Germania. Con il termine Art Brut il gruppo definì le opere prodotte da persone emotivamente lontane dalla cultura artistica, e dove perciò l'imitazione e l'adattamento hanno un ruolo marginale o inesistente al contrario che nell'arte ufficiale. Artisti che traggono ogni mezzo, soggetto, scelta dei materiali, significati, ritmi, stili di scrittura, dalla propria **interiorità** e non da convenzioni artistiche tradizionali o di tendenza. Dubuffet scrisse: "Siamo i testimoni di una pratica artistica assolutamente pura: cruda, identica e totalmente reinventata in ogni passaggio da significati dettati dagli impulsi propri dell'artista. È un'arte che manifesta in modo disgiunto inventiva e originalità, al contrario dell'arte acculturata e dei suoi aspetti camaleontici e scimmiettati. [...] Solo un accenno ai cosiddetti "pazzi": la follia sembra liberare la mente imbrigliata, dotarla di ali rafforzandone il potere visionario. Più della metà degli oggetti esposti è il frutto della creatività di ospiti di ospedali psichiatrici. Gli intensi e numerosi incontri con i nostri colleghi matti ci hanno convinto che il meccanismo che

HELGA!

.....

³ Jean Dubuffet (1901-1985) artista francese, creatore della nozione di Art Brut e della omonima collezione, oggi a Losanna. Le citazioni in questo articolo sono tratte da A. Franzke, *Jean Dubuffet*, Beyeler, Basilea 1975 e dall'edizione tedesca (Flammarion, Parigi 2005) di L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Parigi 1997.

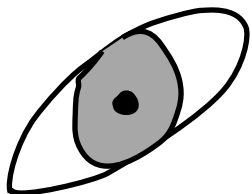
presiede alla creazione artistica dei presunti “folli” e dei “sani” è il medesimo. Qui, la distinzione tra queste categorie sembra alquanto vaga, per chi sta al di fuori appare inesistente”.

Infine, Dubuffet si chiede: “Chi è normale? Chi può mostrarci un essere umano “normale”? Andiamo! Il processo della creazione artistica, unito a grande tensione ed esaltazione febbrile, a mio avviso è difficilmente considerabile normale. Per concludere, deve essere ricordato che ci sono tante malattie mentali così come quanti ne sono affetti. Pertanto, sembra un atto di assistenza pubblica racchiudere tutti questi casi individuali sotto un’unica categoria chiamata malattia”.

Qui Dubuffet non si riferisce soltanto ai malati di mente, ma piuttosto agli artisti del XX secolo in generale. L’arte, infatti, non consisteva più nella formulazione di una prospettiva corretta e di temi sublimi ma, come nell’Impressionismo e nell’**Espressionismo**, nella rappresentazione di uno stato interiore. Non era più così importante da dove venisse l’ispirazione e neppure in quale situazione si trovasse l’artista mentre dipingeva, ma invece il modo totalmente nuovo di dipingere, la composizione ritmica e le nuove qualità cromatiche. L’arte non era più prerogativa di singoli geni, ma al contrario poteva essere intesa come esperienza aperta a tutti. La citazione più nota di Dubuffet potrebbe essere letta alla luce di quanto detto finora: “Non esiste un’arte dei malati mentali così come non esiste un’arte dei malati di stomaco o di persone con una frattura al ginocchio”.

Questa affermazione non è stata senza contestazioni. Leo Navratil ha espresso l’idea che “l’arte è connessa allo stato dell’essere”. Con questa affermazione intendeva dire che i suoi artisti erano creativi solo durante lo stadio della psicosi e chiamò questa condizione *Zustandsgebundene Kunst* (*state-bound art*).

La seconda affermazione di Dubuffet, che rimane comunque incontestata, è che la conoscenza delle regole e della composizione in arte non possono più essere considerate sinonimo di qualità artistica, infatti dalla loro assenza traggono origine nuove qualità e definizioni di arte. In questa nuova ottica,



ovviamente Dubuffet parla di arte di soggetti con problemi psichici, che creano in uno stato in cui “essere malati mentali libera le persone, mette le ali ed eleva il talento visionario”. Così come afferma nel brano citato in precedenza. Nella celebre e importantissima esposizione *Melancholie*⁴ l’ex-direttore del Museo di Picasso a Parigi, **Jean Clair**, si proponeva di mostrare come dal passato fino ai nostri giorni fossero sempre esistiti uomini in bilico tra genio e follia, che tenevano il mondo in continuo subbuglio e che a volte erano temuti, o che spesso cadevano in uno stato di **melanconia** perché la realtà era troppo difficile da affrontare. Jean Clair non mostra soltanto la tristezza di queste persone, ma l’intera gamma di stili e modalità con cui



⁴ Grandiosa mostra sul tema del genio e follia nell’arte a cura di Jean Clair (Grand Palais, Parigi 10/10/2005- 16/1/2006; Neue Nationalgalerie, Berlino, 17/2/2006-7/5/2006).



Thomas Gräser

gli artisti, nel corso del tempo, hanno rappresentato la melanconia. Così, si mostra anche la loro forza – una forza che si alimenta nella consapevolezza della sofferenza. Alcuni decenni più tardi, quando l'onda dell'entusiasmo verso l'Arte Naïve della Jugoslavia o per le immagini della Grandma Moses⁵ si era affievolita, il mondo dell'arte scoprì infine anche l'esistenza dell'arte dei malati e dei disabili mentali. Sorse allora il desiderio di estendere la nozione di Art Brut di Dubuffet, applicata fino a quel momento solo a un gruppo ristretto di artisti. Infine, sulla base delle esperienze compiute tra il 1960 e il 1970, lo storico dell'arte inglese **Roger Cardinal** ampliò l'ambito

• • • • •

⁵ Grandma Moses (Anna Mary Robertson Moses, 1860-1961) è una pittrice statunitense autodidatta di soggetti folk e scene rurali, che ottiene un successo mondiale negli anni '50.

di indagine inserendo gli artisti anticonformisti, autodidatti e disabili, tutti sotto la più ampia definizione di "Outsider Art".

Cardinal scrisse: "Queste opere d'arte che potremmo chiamare 'Art Brut' o 'Outsider Art' potrebbero essere ritenute eredi delle scoperte di Prinzhorn e Dubuffet, poiché continuano a rimanere separate dal sistema dell'arte ufficiale. Per definizione, la maggior parte di questi artisti è psicologicamente disturbato, alcuni soffrono di disabilità mentali multiple oppure si sono ammalati nel corso della vita, altri hanno un'esperienza di vita carceraria o di emarginazione, o più semplicemente sono visti come anticonformisti dalla società. Questi gruppi marginali rappresentano se stessi attraverso la loro evidente lontananza dal contesto culturale. La maggior parte della loro arte autodidatta vanta una grande carica espressiva, forse in alcuni tratti perfino ossessionante. Le loro opere furono e vengono tutt'oggi considerate come aventi una straordinaria intensità, intimità, originalità e autenticità. Non rispondono alle convenzioni presenti nella storia dell'arte. Si oppongono ad ogni tentativo di sistematica generalizzazione, tradizione artistica e confronto stilistico"⁶.

In Austria il dibattito sull'Art Brut ebbe inizio attorno al 1960 con le ricerche condotte da Leo Navratil. Sulla scia delle idee del teorico dell'Art Brut Dubuffet, le opinioni sulla malattia iniziarono ad essere discusse. Navratil sottolineò come l'esistenza di "opere d'arte di persone mentalmente disturbate" ponga in questione i valori e le teorie relative alla creazione psico-patologica. Dall'altro lato considerò anche gli artisti cosiddetti 'normali' nello stesso modo degli outsider, perché di regola "un artista non può avere una personalità compiutamente efficiente, completa ed equilibrata". Si può comprendere questo sviluppo di interesse, ricordando l'epoca dopo il 1945 quando, si potrebbe dire, tutto doveva essere

• • • • •

⁶ R. Cardinal in *Outsiders. An Art without precedent or tradition*, Arts Council of Great Britain, Londra 1979.



Johann Hauser e Arnulf Rainer, Venere in pelliccia, 1994

riscoperto. I nazisti non solo uccisero milioni di persone, ma incisero fortemente anche nello sviluppo di tutte le discipline attinenti allo studio della mente, sia in ambito artistico che scientifico. Avevano distrutto ciò che si era appena iniziato a sviluppare.

Così tutto ricominciò, i francesi con il Surrealismo e gli americani con l'Astrattismo. Più precisamente, furono i surrealisti francesi, insieme a Jean Dubuffet, a proporre con la scoperta delle creazioni dei malati mentali un approccio completamente nuovo all'arte.

Da quel momento in poi, molto è accaduto. Il panorama artistico è diventato talmente variegato che difficilmente lo si potrebbe conoscere interamente. Ciò che in origine veniva considerato *Kitsch* oggi viene venduto a prezzi altissimi. Ciò che prima era considerato semplice documentazione oggi è considerato fotografia d'arte. Ciò che prima era considerato immondizia oggi è materiale per installazioni. Non sto dando una valutazione negativa di questa situazione, ma molto è cambiato, e anche l'intellettualizzazione della visione artistica ha contribuito alla generale confusione. È comprensibile dunque come l'Outsider Art venga recepita così positivamente: non c'è vanità, non c'è arroganza, né intenzionalità, nessun interesse nella vendita, c'è solo una storia personale da narrare, onesta e autentica. Ogni immagine proviene da un mondo interiore. Proprio questo rende le opere così comprensibili e il pubblico può ritrovare le proprie immagini personali e i propri sogni.

Allora potremmo chiederci: ma oggi l'Outsider Art è diventata di moda? Qualcuno potrebbe in effetti pensarlo alla luce delle numerose mostre, pubblicazioni, concorsi nazionali e internazionali, fino al fenomeno recente della contaminazione con i campi di indagine della storia dell'arte. Da lungo tempo – sotto l'influenza di Leo Navratil – in Austria sembra quasi diventato un impegno quello di cercare i talenti nei soggetti affetti da disturbi cognitivi o psichici; e, quando i potenziali artisti sono stati individuati, sostenerli e assisterli. Attraverso il fatto che la maggior parte di queste persone hanno un sostenitore, la loro emarginazione sociale diventa evidente.

Tuttavia il loro ruolo all'interno della società sta diventando sempre più stabile e il sistema dell'arte inizia progressivamente a riconoscere l'Outsider

Art, a livello nazionale ed internazionale. Gallerie e musei, così

come anche collezionisti privati, dimostrano un

crescente interesse verso questa

forma d'arte. Ciò che stava

all'ultimo posto è diventato

costoso, e il suo creatore,

maschio o femmina che sia,

non vive più nell'anonimato

così come era stato fino a

poco tempo fa. L'identità

degli artisti ora è stata

riconosciuta. Sono passati dal ruolo di

pazienti a quello di maestri.

Non è sempre stato così. Anche se mostre e

pubblicazioni sono una realtà già da molto

tempo, gli artisti stessi solitamente restavano

senza nome. Perfino nella Collezione

Prinzhorn gli artisti anonimi sono presenti

in numero in gran lunga superiore rispetto

a coloro la cui identità è nota. Qualche volta

il nome emerge dalla biografia, a volte è

abbreviato oppure può anche non comparire

affatto. In quello che può probabilmente essere

considerato il libro più famoso nella letteratura

critica dell'Outsider Art, *La produzione plastica dei*

malati mentali di Hans Prinzhorn, nella maggior

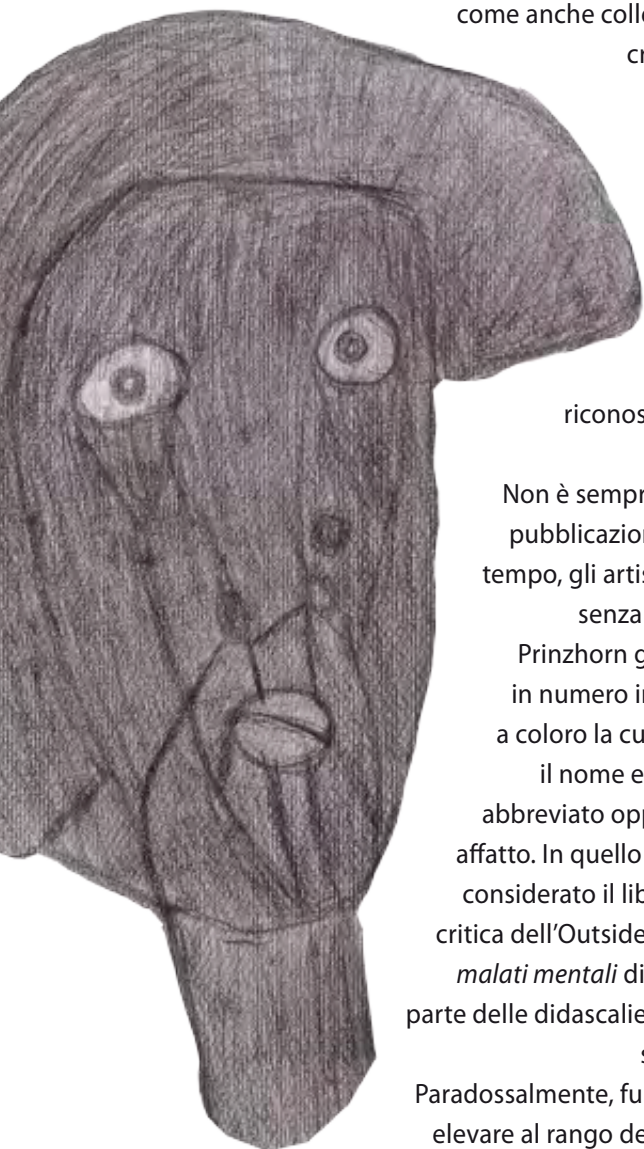
parte delle didascalie non compare il nome, ma si fa

solo menzione del 'caso clinico'.

Paradossalmente, fu proprio l'**ideologia nazista**, ad

elevare al rango dell'arte la produzione dei malati

mentali. I teorici del nazismo infatti li classificarono con



il termine di "artisti degenerati" (*Entartete Künstler*) insieme a Max Ernst, Otto

Dix, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Max Beckmann e Oskar Kokoschka.

E, nella mostra più significativa di tutti i tempi, sebbene tragica nelle sue

conseguenze, venne dichiarato lecito infierire sulle opere e sugli artisti

(il che non impedì a Hermann Göring di mettere al sicuro e collezionare

privatamente alcune di queste opere 'detestate').

Attraverso il mio progetto, relativo alla mostra itinerante *Kunst von Innen*

– *Art Brut in Österreich. Von der Kraft des Unbewussten* (Arte dall'interno – Art

Brut in Austria. Il potere dell'inconscio)⁷, ho riscontrato nella sola Austria

28 strutture di assistenza sociale e sanitaria che hanno

collezionato 700 opere di 107 artisti. Ho scelto gli artisti per

la loro qualità estetica, dato che il volume e la mostra non

riguardavano l'aspetto terapeutico, ma il tema dell'arte e,

in particolare, il fatto che in queste strutture viene offerta

anche un'assistenza artistica professionale. Fu e resta di

essenziale importanza per il progetto la convinzione

che si tratti di uno dei settori più vitali e interessanti della

scena artistica contemporanea, e che vada attribuita a

quest'ambito artistico la fama che merita.

Il celebre pittore e docente austriaco, **Arnulf Rainer**⁸, è

convinto sia grazie al suo status di collezionista che alla sua

lunga esperienza presso numerosi atelier e istituti sanitari,

specialmente nell'Est dell'Europa, che molti talenti non

aspettano altro che venire scoperti; talenti che necessitano di

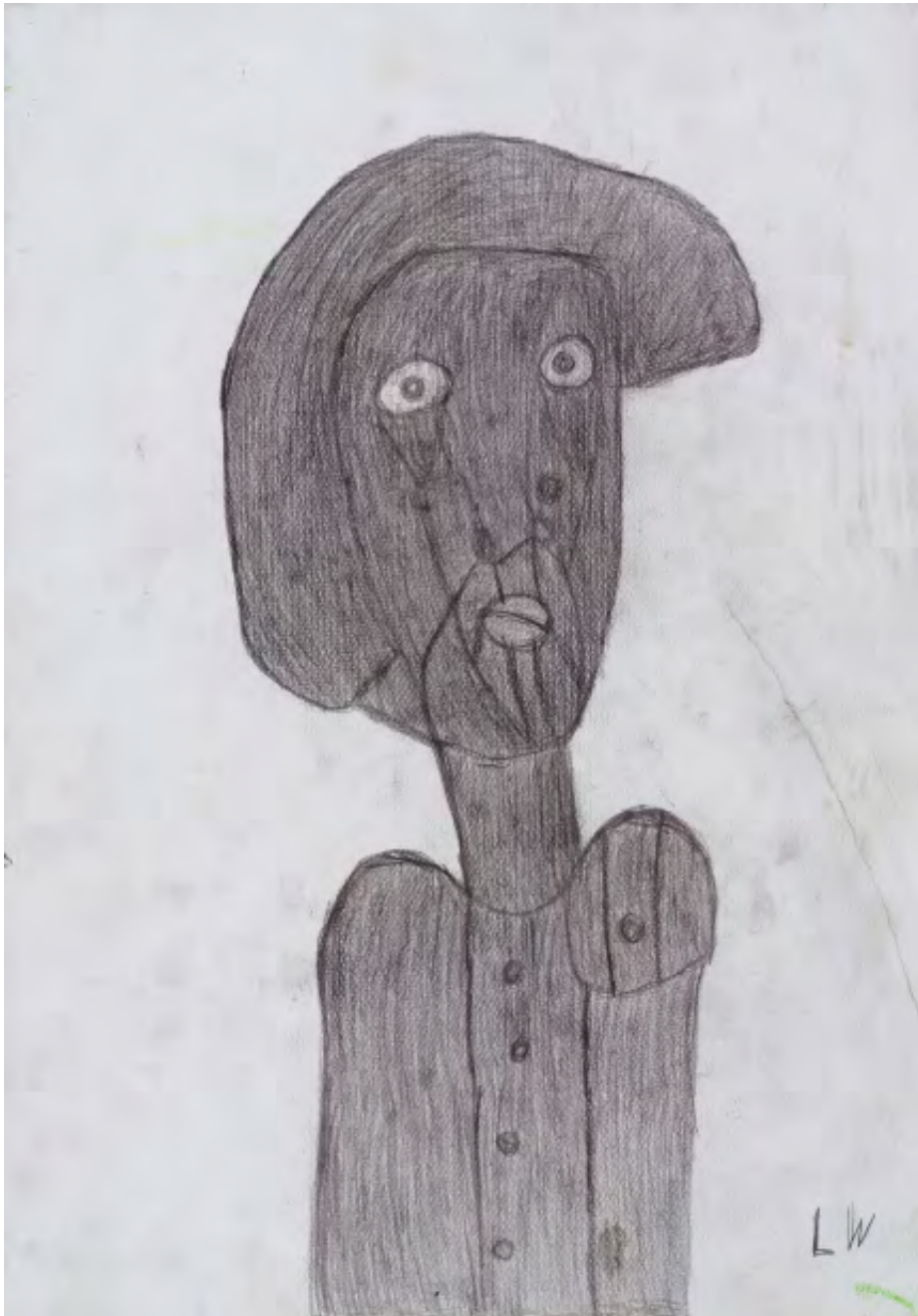
essere riconosciuti, sostenuti e promossi.



⁷ A. Bäumer (a cura di), *Kunst von Innen – Art Brut in Austria*, Holzhausen, Vienna 2007.

⁸ Arnulf Rainer (n.1929) è forse il più noto artista austriaco contemporaneo. Da sempre appassionato di Art Brut, possiede una vasta collezione, cfr. R. Cardinal, F. W. Kaiser, B. Voilloux, *Arnulf Rainer et sa collection*, La Maison Rouge, Parigi 2005. La citazione successiva è tratta da un'intervista in A. Bäumer, *op.cit.*





Wolfgang Luxbauer

Arnulf Rainer racconta: “La corrente artistica a cui faccio capo è quella del surrealismo, ed è proprio il surrealismo interessarsi per primo a questo genere di produzione, tra il 1920 e il 1930. Questo è il motivo per cui ho iniziato ad analizzare il fenomeno. Poi scoprii l’opera di Hans Prinzhorn *Bildneri der Geisteskranken* in un negozio di libri antichi; la lettura mi affascinò a tal punto da diventare il campo di indagine per la ricerca e la conoscenza di me stesso. Nel corso del tempo a Vienna venne fondata una società chiamata “Patologia dell’espressione”, che annualmente tiene un convegno. Da quando ha assunto la veste di convegno scientifico, sono stati invitati a partecipare psichiatri dell’Est Europa. Ho avuto modo di entrare in contatto e recarmi successivamente presso cliniche psichiatriche in Ungheria, Polonia e Cecoslovacchia. Là ho visto una grande quantità di materiale e ne sono rimasto profondamente colpito. Fui coinvolto fin dal primo momento. Dopo questa esperienza ho conosciuto Leo Navratil con il quale sono rimasto sempre in contatto, così ho avuto modo di conoscere gli artisti residenti a Gugging e il loro lavoro”.

Specialmente negli ultimi tempi, non solo si è discusso in modo controverso dell’Art Brut (o Outsider Art), ma questa è stata anche collezionata con grande intensità e venduta a prezzi estremamente alti, a tal punto da non potere più immaginare un mondo dell’arte senza. Il mercato dell’arte è un abisso di iper-consumismo, che ingoia qualsiasi cosa solo per rigurgitarla non appena un trend arriva a saturazione. Ad ogni modo, non si potrebbe fare la stessa operazione con l’ Outsider Art, perché i suoi artisti non possono essere inseriti entro un unico stampo. Essi vantano un individualismo impareggiabile e rifiutano di adeguarsi a qualsiasi tendenza. Non perché non lo vogliano – magari potrebbero anche desiderarlo – ma perché ne sarebbero realmente incapaci. Anche nell’attuale situazione restano chiusi in sé stessi, tra le loro creazioni interiori, mentre tutto il mondo si aspetta qualcosa di diverso. L’anonimo paziente del passato, che spesso tentava di nascondere il suo lavoro ai medici e agli infermieri, si è evoluto in un soggetto consapevole, il cui nome è stato pubblicato, che vive per il suo lavoro ed è orgoglioso di vedere le sue opere riportate nei libri, quando sono riconosciute e ammirate.



Adler, sich in das Wasser stürzend,

Marggie 05

Da tempo ormai la moderna assistenza professionale e gli istituti asilari si sono dotati di spazi, materiali adeguati e si sono messi in contatto con collezionisti e gallerie. Esistono istituti in cui gli artisti disabili lavorano insieme agli altri studenti. Qui non solo le barriere vengono abbattute, ma nasce un sentimento di rispetto per l'Altro, anche quando diverge dalla norma.

Il cerchio si sta allargando, l'interesse cresce e gli artisti Outsider, che per lungo tempo non sono stati riconosciuti e rispettati, adesso hanno superato l'ostacolo diventando parte integrale della scena artistica. Concludo con le parole di **Margaret Bamberger**, artista presso un atelier in Austria, per sottolineare anche l'aspetto esistenziale del mutamento dovuto alla nuova situazione: "Mi chiamo Maggi Bamberger, ho 35 anni e faccio parte di una comunità. Ho fatto parte di un gruppo di pittura per molti anni. Insieme a me ci sono altre donne, due ragazzi e un tutor. Ci riuniamo intorno al tavolo ogni mattina insieme al gruppo di pittura, e discutiamo su quello che c'è da fare nel corso della giornata. Qualche volta dipingo delle grandi figure organizzate secondo dei patterns. Qualsiasi cosa mi passi per la mente. I miei colori preferiti sono il verde, il giallo, il blu e il rosa. Quando dipingo mi sento felice. Abbiamo anche organizzato delle piccole mostre vendendo i nostri lavori. Qualche volta la gente passa a dare un'occhiata alle nostre opere. Questo ci rende sempre felici"



L'articolo ripropone l'intervento di Angelica Bäumer *From Studio to Gallery* al "2x2 Forum for Outsider Art 2011", presso il Kunsthhaus Kannen, Münster (6-9/10/2011). Per gentile concessione dell'autrice.





Willem Van Genk

Dall'Art Naïf all'Outsider Art

di Nico Van der Endt

Era il 1975 quando vidi per la prima volta un disegno di **Willem Van Genk**¹, artista che avrebbe raggiunto la fama mondiale in quanto uno dei massimi esponenti dell'Art Brut. Nel sud dell'Olanda il proprietario di una fabbrica, appassionato di arte, aveva organizzato una mostra di arte naïf, che andai a visitare perché la mia galleria² sin dal 1970 era specializzata esclusivamente in questo settore all'interno della "self-taught art". Pertanto, inaspettatamente, vagando da un dipinto delizioso a un altro, rimasi colpito da un buio paesaggio metropolitano; un disegno a inchiostro, preciso nei dettagli e dall'atmosfera inquietante, nel quale i pedoni si muovevano come ombre tra enormi grattacieli. Che ci faceva lì? Per una coincidenza, in quello stesso anno avevo da poco scoperto il testo di **Roger Cardinal** *Outsider Art* e compresi di essermi imbattuto per la prima volta nell'opera di un *outsider*.

• • • • •

¹ Willem Van Genk (Olanda, 1927-2005).

² Si tratta della Galleria Hamer ad Amsterdam:
www.galeriehamer.nl

Il caso Van Genk e il percorso di scoperta di un gallerista storico che racconta in prima persona il mutamento del gusto, la progressiva affermazione dell'Outsider Art e l'evoluzione attuale del mercato, tra il moltiplicarsi degli atelier riabilitativi e l'accoglienza nelle collezioni di arte contemporanea



Nikifor

Prima di allora la mia galleria aveva ricevuto attenzione principalmente per le esposizioni di "sfoghi creativi" poeticamente toccanti che, sebbene goffi, data la mancata formazione artistica, risultavano proprio per questa ragione molto espressivi. Inconsapevolmente queste rappresentazioni narrative si avvicinavano all'Espressionismo e al Realismo, ma allo stesso tempo erano disarmanti nella loro spensierata devozione al processo creativo.

Ciò che mi interessava era l'origine dell'arte; ero contrario a tutti i dogmi comunemente accettati dagli storici, ovvero che l'arte fosse una reazione

all'arte stessa, o che l'arte nascesse soltanto dall'arte. Molti considerano l'*arte spontanea* una contraddizione in termini, quando invece è stata proprio la spontaneità a far nascere le grandi scoperte, sia nell'arte che nella scienza. Sebbene avessi una certa familiarità con il termine "Art Brut", avevo trascurato un po' quest'area e ciò era dovuto in parte agli avvertimenti di uno dei miei informatori, l'esperto francese di arte naïf **Anatole Jakovsky**, il quale riteneva che la parola "arte" nel termine "Art Brut" stesse andando troppo oltre. Van Genk mi colpì profondamente e determinò così un cambiamento duraturo anche nel mio approccio.

Un anno dopo, **nel 1976**, organizzai la prima mostra di Outsider Art nei Paesi Bassi, all'interno della mia galleria, senza però utilizzare questo termine, perché all'epoca era ancora troppo legato alla traduzione del francese "Art Brut" e inoltre gli artisti proposti (Willem Van Genk, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Edmund Monsiel, Scottie Wilson e Josef Wittlich, etc.) potevano essere collocati in una sorta di limbo, tra l'arte naïf e l'Art Brut stessa. La risposta del pubblico non fu per nulla entusiasta; niente fu venduto e pochissimi artisti di professione espressero il loro apprezzamento. Le persone erano addirittura allarmate dal caos apparentemente minaccioso delle raffigurazioni di Willem Van Genk; la sua opera sembrava essere invendibile. Dieci anni prima uno psichiatra aveva detto a proposito dei lavori di Van Genk che «il contenuto era assolutamente trascurabile». Originariamente quest'opera così complessa fu rifiutata e giudicata repellente e insondabile; oggi gode invece di una stima largamente diffusa. Questa inversione di tendenza è una chiara dimostrazione di quanto sia cresciuto l'interesse nei confronti dell'Outsider Art, sia da parte del pubblico, che da parte dei media. La fioritura dell'arte naïf negli anni '60 e '70 può essere spiegata in parte come una reazione all'intellettualismo ormai esangue dell'arte astratta, informale e concettuale, mentre ancora le provocazioni e gli incantesimi del gruppo COBRA non erano stati compresi dal grande pubblico. La svolta avvenne durante gli **anni '80**. I *naïfs* sembravano essersi estinti, nonostante fossero riusciti a stimolare una volta per tutte un certo interesse nei confronti degli artisti autodidatti.



Pietro Ghizzardi

Era come se l'apertura nel 1981 a Nizza del museo di arte naïf intitolato a Anatole Jakovsky avesse celebrato questa morte (il museo come mausoleo). **Nikifor**, il celebre naïf polacco, era morto nel 1968; **Fejes** era morto nel 1969 nella ex-Jugoslavia; **Sal Meijer** qualche anno prima, nel 1965, nei Paesi Bassi, così come **Ligabue** in Italia. L'arte naïf sembrava essere destinata a diventare una categoria storica. Mi chiedo:

«Subirà la stessa sorte l'Outsider Art?».

La popolarità dell'arte naïf presso un pubblico piuttosto vasto è stata determinata principalmente dal suo orientamento verso il

mondo esterno, qualità evidente nelle opere *naïves*; del resto la giocosità e le forme infantili erano già state legittimate attraverso l'arte moderna. Diverso era invece il discorso sull'Art Brut, dove c'era molta più enfasi sull'espressione e sulla rappresentazione di mondi interiori. Non appena l'arte naïf scomparve dai media durante gli anni ottanta, fu sostituita dall'Art Brut e dall'Outsider Art. Il mutamento fu fortemente influenzato dall'apertura del museo della *Collection de l'Art Brut* di Losanna nel **1976**. Anche il pubblico della mia galleria cambiò gradualmente. L'Art Brut era considerata troppo "modernista" dai collezionisti di arte naïf, i quali nel frattempo però non vedevano emergere talenti importanti nel loro circuito di interesse. I primi successi che ho avuto con l'Art Brut sono stati gli acquisti

di opere di Willem Van Genk da parte della *Collection*, intorno al 1980; un contatto che sarebbe poi culminato nella mostra personale del 1986. Poco dopo **Madeleine Lommel** dell'Associazione *Aracine* mostrò il suo interesse per l'opera di Van Genk. La sua stella cominciò così a brillare. Il mondo era cambiato radicalmente. Mentre fattori sociologici come l'educazione, la comunicazione e l'urbanizzazione avevano causato la quasi totale scomparsa nel mondo occidentale del pittore naïf, la crescente complessità sociale offriva permanentemente un terreno fertile per l'artista outsider. Le forti idiosincrasie nei confronti degli *outsiders* gradualmente si trasformavano in riconoscimento e le loro opere venivano valutate come espressioni di autenticità. Il pubblico era ormai abituato al martellamento visivo. Tuttavia, nonostante le sue opere fossero ormai molto ricercate, ciò non diede a Willem Van Genk particolare gioia. Come compromesso, proposi di vendere soltanto a musei o a collezioni museali; egli accettò con riluttanza³. In ogni caso le visite alle sue mostre nei musei di Bruxelles, Parigi, Zagabria e nuovamente Losanna (1997) gli fecero senz'altro bene e diminuirono la sensazione in lui di essere stato sottovalutato e addirittura discriminato per tutta la vita. **Nel 1997** vinse anche il Gran Premio alla Triennale di Bratislava, ma la sua salute mentale in netto peggioramento gli rese da allora impossibile viaggiare.



• • • • •

3 Questo fatto ha determinato un equivoco tra i curatori di *Parallel Visions*, la famosissima mostra di Outsider Art di profilo internazionale (Los Angeles, Madrid, Basilea, Tokyo, 1992-93), i quali non lo consideravano più un outsider autentico: «Vale la pena ricordare in questo contesto che Van Genk ha stabilito che il suo concessionario può vendere la sua opera soltanto alle collezioni museali», cfr. *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, cat. mostra a cura di M. Tuchman e C.S. Eliel, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1992, p. 229, nota 63.



Roy Wenzel

Nel frattempo anche il servizio sanitario aveva scoperto l'Outsider Art. Nel **1989** sono stato il primo ad esporre nei Paesi Bassi l'opera di un artista affetto da handicap mentale in una galleria indipendente, ma gli atelier creativi per persone con disturbi psichici, pensati come estensione del servizio sanitario, iniziavano a spuntare ormai come funghi. Sulla base di un malinteso, ogni cosa che essi producevano veniva etichettata come Outsider Art. La posizione sociale del creatore diventava così il fattore determinante, piuttosto che la natura stessa dell'opera d'arte.

Le esposizioni di opere di soli malati di mente condizionano le idee del pubblico circa la natura dell'Outsider Art, minandone così il reale apprezzamento. La vendita libera, per scopi non commerciali, delle opere all'interno degli atelier artistico-riabilitativi ha inoltre portato ad una grande concorrenza che – sebbene di per sé non malsana - ha dimostrato come la strada da seguire sia più che mai quella delle gallerie commerciali. C'è poco da aspettarsi, infatti, dai circoli psichiatrici, specie da quando sono stati introdotti nuovi farmaci. I più grandi talenti dell'Outsider Art o dell'Art Brut avevano dietro un pesante sfondo psichiatrico, oggi - grazie agli sviluppi della farmacologia - ai pazienti viene risparmiata tanta sofferenza e, per conseguenza, al mondo dell'arte viene probabilmente negata tanta Art Brut. Molti collezionisti hanno più o meno completato le loro raccolte storiche e i pochi musei specializzati hanno budget sempre più ristretti. Pertanto sono le **gallerie specializzate** e i mercanti che stabiliscono i legami più forti con il mondo dell'arte contemporanea, un mondo in cui i collezionisti appaiono sempre più sensibili alla potenza espressiva dell'Outsider Art e disposti a farle spazio nella propria collezione.

La situazione richiede comunque un ulteriore sviluppo ed un'estensione del concetto di Outsider Art⁴, senza mai perdere di vista il primato dell'unicità artistica. Ciò richiama alla mente, per esempio, artisti come **Chris Hipkiss**,

• • • • •

⁴ Dubuffet aveva già affrontato questi dilemmi, creando la sotto-categoria dell'Art Brut *Neuve Invention* (dapprima chiamata *Annex Collection*).

“Art Brut

2012”

L'Europa francofona ha manifestato negli ultimi due anni un interesse senza precedenti per l'Art Brut. Una corrente d'espansione e di effervescenza influenza la ricezione e la comprensione del fenomeno attraverso l'esposizione degli oggetti così designati e le riflessioni che suscitano. Secondo i ricercatori del **Collettivo di riflessione sull'Art Brut (CrAB)** si sta vivendo un momento chiave che richiede una vigilanza critica adeguata, necessaria per preservare il significato e il senso dell'Art Brut e per permettere a questo concetto di rimanere uno strumento efficace per pensare l'arte.



L'Art Brut come motore del pensiero critico sull'arte: è la stimolante prospettiva dei ricercatori del CrAB, che riflettono sulle questioni poste dal crescente successo istituzionale dell'arte irregolare in Francia e altrove



di
Baptiste Brun,
Vincent Capt,
Céline Delavaux e
Roberta Trapani

-> Istituzionalizzazione e mondializzazione

L'interesse per gli oggetti correlati all'Art Brut, come si sa, non è nato ieri. Dalla morte di Jean Dubuffet, avvenuta quasi trent'anni fa, le denominazioni e le collezioni si sono moltiplicate: una prima mutazione che tende a trasformare l'Art Brut in etichetta. Se però il riferimento resta la collezione riunita dallo stesso Dubuffet dal 1945 (oggi esposta presso la Collection de l'Art Brut di Losanna), ne consegue che la portata teorica dell'Art Brut, fulcro degli scritti del pittore, sia talora ignorata, spesso considerata obsoleta e interpretata secondo diversi criteri. Il riferimento a "l'Art Brut di Dubuffet" costituisce dunque una filiazione incoerente, se non addirittura conflittuale. Dalla fine degli anni '90, in pieno dibattito sulla "crisi dell'arte contemporanea"¹, il campo dell'Art Brut, formato da territori contigui e talvolta sovrapponibili, si configura come una sorta di battaglia cartografica: *art hors-les-normes*, *outsider art*, *art singulier*, *création franche*, *art en marge*, e così via, sono etichette volte a definire nuovi confini che tentano di creare un altro mondo dell'arte, diverso da quello considerato "ufficiale".

Il lavoro della **Halle Saint-Pierre** di Parigi, coordinato da Martine Lusardy, rivela l'esistenza di questi territori, in gran parte identificati come "arte popolare contemporanea". Dalla prima mostra, *Art Brut et compagnie*, che nel 1995 si propone di rivelare "il volto nascosto dell'arte contemporanea", fino alla più recente esposizione curata dai fondatori della rivista "Hey!" (15/9/2011-4/5/2012), l'obiettivo è quello di far esistere un altro mondo dell'arte. Parallelamente, degli osservatori indipendenti conducono una pionieristica ricerca sul campo: tra gli altri, **Bruno Montpied**, autore del blog *Le Poignard Subtil*, e Jean-Louis Lanoux che scrive sul blog *animula vagula*. Questi approcci mantengono uno spirito di resistenza anti-istituzionale

• • • • •

¹ Cfr. J.P. Domecq, *Artistes sans art?*, Esprit (Le Seuil), Parigi, 1994; J.L. Harouel, *Culture et contre-cultures*, Presses universitaires de France, Parigi 1994; J.P. Domecq, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Presses universitaires de France, Parigi 1997; M. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, 2005.



volta a preservare il mondo dell'Art Brut dal mondo dell'arte *tout court*: scoprono e descrivono, forti del loro investimento in una poetica soggettiva e personale, limitandosi però spesso a una coabitazione senza dialogo. Ecco dunque il paradosso inerente all'Art Brut: come mostrare senza assimilare? Come proteggere senza ghehettare? Ma soprattutto, come evitare di reinventare delle categorie se l'obiettivo era proprio quello di pensare l'arte al di là di ogni categoria? In altre parole, come può la semplice invenzione di un altro mondo

dell'arte garantire la portata critica dell'Art Brut? **Alain Bouillet**² propone di non parlare più di "arte" e di "opere d'arte", di non utilizzare più il linguaggio dell'arte per affrontare le produzioni plastiche in questione. Ma allora, come fare dell'Art Brut uno strumento per investigare l'arte se questa non appartiene più al campo dell'arte?

Le questioni di fondo che sottendono i diversi approcci sono molteplici, ma non per questo incompatibili. L'orientamento che mira a **proteggere l'Art Brut** da ogni integrazione o assimilazione al mondo dell'arte moderna e contemporanea implica una certa diffidenza nei confronti del pensiero accademico, confuso tra l'altro con l'accademismo, e respinge spesso ogni forma di discorso critico. Ma, come comprendere un fenomeno e pensarlo, farlo pensare, senza tessere legami critici tra approcci diversi?

L'Art Brut sollecita il pensiero critico e richiede un lavoro di collaborazione e di ricerca trasversale che vada oltre la parzialità del singolo.

• • • • •

² Membro dell'Aracine, Alain Bouillet ha diretto l'importante dossier collettivo *Devenir de l'Art Brut*, in «Ligeia», n°53-54-55-56, luglio-dicembre 2004.



Dal 2000 un secondo mutamento vede l'Art Brut aprirsi al mondo dell'arte contemporanea dal quale precedentemente si era tentato di differenziarla. La sua istituzionalizzazione e il suo ingresso nel mercato dell'arte segnano infatti un visibile cambio di rotta rispetto al decennio precedente. In Belgio, il **Madmusée di Liegi**, dedicato alle creazioni di artisti con handicap mentale, si impone sulla scena museale dell'Europa francofona, mentre nel 2009 il museo "**Art en marge**" (arte al margine) di Bruxelles muta significativamente il suo nome in "Art)&(marges" (arte e margini), facendosi promotore di un dialogo fecondo tra Art Brut e arte contemporanea³. In Svizzera, le recenti esposizioni della Collection de l'Art Brut mostrano spesso opere inedite provenienti da tutto il mondo (India, Canada, Giappone, Russia, Indonesia, Ghana, Costa d'Avorio, Stati Uniti, Cina) confermando questo movimento di espansione ed **internazionalizzazione**, mentre in Francia mostre quali *La clé des champs* (Parigi, Jeu de Paume,

• • • • •

³ Interessante a questo proposito la mostra « Corps ACCORDs - body talk », tenutasi dal 10/09 al 31/12 2010 : opere di veri e propri insider dell'arte come Louise Bourgeois si affiancavano ad altre realizzate da outsider quali il ceco Lubos Plyn.

2003) o *A corps perdu: abcd, une collection d'art brut* (Parigi, Pavillon des Arts, 2004) rivelano l'interesse crescente per lavori riconducibili all'Art Brut da parte di istituzioni rappresentative solitamente dedite all'arte moderna e contemporanea; attitudine riscontrabile inoltre nella programmazione attuale di un'altra istituzione di rilievo, la **Maison Rouge**, fondazione creata nel 2004 dal collezionista Antoine de Galbert che già nel 2005 manifesta il suo interesse per l'Art Brut presentando al pubblico la collezione di **Arnulf Rainer**. Infine, la donazione della collezione dell'Aracine al Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Villeneuve d'Ascq nel 1997, seguita da un ciclo di otto esposizioni ed incontri (*Les Chemins de l'Art Brut*, 2002-2009) chiusosi con il convegno *L'Art Brut, une avant-garde en moins?* (Parigi, INHA, 7-8 dicembre 2009) conferma la portata di questo eccezionale momento di passaggio. Il **museo di Villeneuve d'Ascq** è protagonista di un altro evento chiave dell'attuale integrazione dell'Art Brut nel mondo dell'arte: dopo anni di chiusura, necessari a riadattare lo spazio museale alla nuova ed esuberante collezione dell'Aracine, il museo riapre le porte nel settembre 2011 sotto l'acronimo di **LAM** (Lille Art Musée), trasformandosi nel primo museo francese d'arte moderna, d'arte contemporanea e d'art brut. L'interesse delle istituzioni per questo fenomeno artistico complesso è dunque evidente e confermato anche dalla politica di acquisizione attuata dal LAM per integrare ed ampliare la collezione dell'Aracine.





Sempre a partire dal 2000, si assiste inoltre all'internazionalizzazione del mercato dell'Art Brut e al crescente successo commerciale di opere ad essa correlate. La graduale e notevole affermazione della galleria **Christian Berst** (ex Objets Trouvés) di Parigi, che orienta le sue ricerche oltre i confini europei, conferma la popolarità esponenziale del mercato dell'Art Brut, confermata dall'attività di gallerie quali **Le Marché** di Losanna o quella di **Jean-Pierre Ritsch-Fisch** a Strasburgo, o ancora quelle di altri mercanti non specializzati. Il crescente numero di aste sui vari mercati europei, che vedono l'affermarsi di quotazioni e record importanti, lascia pensare che tale movimento di apertura e di espansione si stia poco a poco strutturando secondo le regole della globalizzazione del mercato dell'arte contemporanea.

->Riflessione critica e ricerca

Di fronte a quest'evoluzione delle pratiche di collezione ed esposizione, al crescente interesse internazionale e all'imporsi dell'Art Brut nel mercato dell'arte, anche gli approcci critici e scientifici sono destinati a evolversi. Sono nati dunque nuovi spazi di riflessione con lo scopo di individuare e comprendere ciò che accade oggi. In termini di ricerca scientifica la sfida resta quella di impedire che l'Art Brut divenga una semplice etichetta da applicare a prodotti per promuoverne il commercio o che venga interpretata come un "movimento" (come spesso si legge) con il tacito intento d'integrarla nella storia dell'arte e del mercato.

Concetto difficile da afferrare, intrinsecamente eterogeneo dunque problematico, l'Art Brut mina i nostri sistemi di lettura convenzionali ed esclusivi (che si tratti di una lettura storiografica, sociologica, linguistica o psicoanalitica). Chiamando in causa senza sosta nozioni diverse (l'arte, la follia, il margine, la cultura), mette in discussione il rapporto tra arte "alta" e arte "bassa", tra ciò che è centrale e ciò che è periferico, tra produzione e consumo, tra produzione artistica tradizionale e contemporanea, fornendo svariati e stimolanti spunti di riflessione per indagare il rapporto che attraverso l'arte l'uomo instaura con la società. L'Art Brut è dunque essenzialmente una pratica di pensiero critico, che rinnova gli approcci ed estende e problematizza i confini dell'arte. L'indefinibile dell'Art Brut mette a nudo i limiti imposti al confronto scientifico, sovvertendoli. Spinge ad abbattere le barriere tra le scienze umane e invita tutte le discipline chiamate in causa a federarsi in nome di un'antropologia dell'arte. Questo è il punto di vista del Collettivo di riflessione sull'Art Brut (**CrAB**), fondato da sei ricercatori francesi, uno svizzero e un'italiana nel settembre 2010. Il CrAB si è costituito innanzitutto come spazio di condivisione della ricerca e, per estensione, come "luogo" di lavoro e di scambio tra ricercatori provenienti da diversi ambiti disciplinari (storia dell'arte, letteratura, linguistica, storia, patrimonio, museologia, psicologia), ma aperto anche al dialogo con persone attive al di là del contesto accademico. Trans-disciplinare, il CrAB si fonda su una forte convinzione: la straordinaria capacità che ha l'Art Brut di mobilitare simultaneamente numerosi campi

di ricerca e la necessità di un dialogo tra le discipline per rispondere alle questioni che essa pone. Ad un approccio storico che cerca di situare le origini dell'Art Brut nel clima artistico dell'immediato dopoguerra, si aggiunge un approccio contemporaneo volto a esaminare il ruolo attivo dell'Art Brut nel campo dell'arte e del pensiero critico attuale. Il collettivo organizza ormai da due anni un seminario di ricerca aperto al pubblico presso l'Istituto Nazionale di Storia dell'Arte (INHA) di Parigi, ma realizza anche diversi tipi di incontri con numerosi attori del mondo dell'arte outsider (tra gli altri, la Fabuloserie, la Biennale d'Art-Hors-les-Normes di Lione, il Festival Serendip di Parigi). L'obiettivo è quello di sollecitare uno sguardo plurale e una riflessione critica capace di generare interrogativi fecondi. Per permettere inoltre una diffusione degli avanzamenti della ricerca, il CrAB pubblicherà prossimamente un testo in cui il lavoro dei membri del collettivo si intreccerà a quello di specialisti esterni. In questo clima di fervore scientifico, altre iniziative di ricerca sono emerse nel 2011. Un seminario è stato aperto presso il Collège International de Philosophie di Parigi a cura di **Barbara Safarova**, studiosa di estetica, in collaborazione con la collezione **ABCD** (art brut connaissance & diffusion) di cui è presidente. Propone una riflessione sull'identità e sulle "invenzioni del corpo" attraverso le "immagini dei creatori d'Art Brut", per lasciare in seguito la parola ai collezionisti.

Il LAM ha appena lanciato un seminario sotto la supervisione congiunta di **Anne Boissière**, docente di estetica presso l'Università di Lille-III e Direttore del Centro per lo Studio delle Arti Contemporanee, Savine Faupin e Christophe Boulanger, rispettivamente conservatore e vice-conservatore della collezione d'Art Brut del museo. Uno studio trasversale delle nozioni di mito, individuale e privato, presenti negli scritti di Jacques Lacan e Carl Einstein, e dell'espressione "mitologia individuale" coniata da Harald Szeemann mira a mettere alla prova non soltanto la nozione d'Art Brut, ma più generalmente quella di arte. È significativo che dopo aver considerato l'Art Brut una categoria, il LAM focalizzi il suo discorso sulla sua efficacia concettuale, entrando così in sintonia con le intenzioni del CrAB.

Dal canto suo, la galleria Christian Berst organizza conferenze e incontri



con l'intento di far chiarezza sulle differenti dinamiche che attualmente coinvolgono l'Art Brut. Infine, va ricordato l'impegno portato avanti da **Lise Maurer** del **GREC** (Groupe de recherche et d'études cliniques), che da alcuni anni anima un seminario di stampo prettamente psicoanalitico e tuttavia aperto al dialogo con esponenti di altri campi di ricerca. Una moltitudine ricca ed entusiasmante d'iniziativa nate in luoghi diversi e con intenti diversi e tuttavia unite dal desiderio comune di incrociare competenze e punti di vista. Pensare insieme, sopprimere categorie e dicotomie disciplinari,

abbattere frontiere geografiche e teoriche: ecco l'imperativo che s'impone oggi a chi voglia avvicinarsi allo studio dell'Art Brut. Una necessità che sta alla base del lavoro che il CrAB conduce dal 2010 - e che si avvalora oggi anche nella collaborazione con l'**Osservatorio Outsider Art** dell'Università di Palermo - nella speranza che il proliferare di iniziative individuali lasci il passo a fruttuose cooperazioni e che le "rive dell'art brut", per riprendere la nota (e significativa) intestazione del blog *animula vagula*, non si riducano a delle semplici "derive".



Simboli per ri-animare il mondo.

Le sculture di Brendel nella collezione Prinzhorn

di Naida Samonà

Pensiero magico, temi religiosi e fantasie sessuali nella straordinaria opera plastica di uno dei “maestri schizofrenici” studiati da Hanz Prinzhorn all’inizio del secolo scorso

“**Gratis** rianimo pietre / anime tetre”: passeggiando per le vie di Roma ho trovato questa frase dipinta da **Melina Riccio**¹ su un cippo accanto al portone di Palazzo Massimo. Mi ha colpito molto. Avevo vivide nella memoria le sculture lignee che l’artista tedesco **Brendel** realizzò nel primo ventennio del ‘900 e che avevo da poco ammirato presso la Collezione Prinzhorn di Heidelberg.

La frase di Melina mi ha fatto riflettere sulla natura della necessità di creazione che esprimono molti *Outsider Artists*. In particolare negli scultori mi sembra molto frequente l’idea che essi manifestano, ossessiva in certi casi, di dare un’anima alla materia (o meglio ri-dare un’anima) attraverso la loro azione su di essa.

• • • • •

¹ Melina Riccio (1951) è l’autrice errante di poetici *writings* per le strade delle città italiane, vive attualmente a Genova e ha il proprio atelier a Villa Piaggio, sede dell’associazione Contemporart. Cfr. G. Giacosa, *Io sono una stella (e le stelle si muovono)*. Intervista a Melina Riccio, in “Rivista dell’Osservatorio Outsider Art”, n. 2, marzo 2010, pp.48-59.



Anche Brendel scrive: “quando mi trovo davanti un pezzo di legno, esso mi ipnotizza. Se gli obbedisco vien fuori qualcosa, altrimenti è la guerra”². Tale attitudine avvicina le opere di questi artisti agli idoli delle culture primitive, non solo nel risultato che mostra affinità formali spesso sorprendenti e coincidenze contenutistiche dal valore ancestrale e universale, ma anche e prima di tutto nel gesto di creazione caricato di un senso rituale, su cui aleggia il **pensiero magico**, e nella significazione simbolica di cui si riempie l’opera così realizzata.

->Brendel (pseudonimo di Karl Genzel) è uno dei dieci “maestri schizofrenici” che Hans Prinzhorn, psichiatra e storico dell’arte tedesco, studia nel suo testo *Bildneri der Geisteskranken*³, caposaldo della storia dell’*Outsider Art*, terminato nel 1922 e scritto con il dichiarato intento di porsi “al di là della psichiatria e dell’estetica”. Di Brendel nel libro viene raccontata la vita, il tragico scoppio della malattia (nel 1906) che lo tormenterà fino alla morte (1925), viene descritta la forte personalità che si manifesta nei suoi discorsi, nelle sue azioni e nei suoi scritti, e infine viene analizzata la sua poderosa opera plastica, che costituisce una parte fondamentale del Museo di Heidelberg.

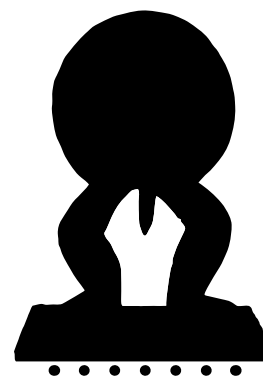


2 Cit. in F. Bassan, *Al di là della psichiatria e dell’estetica. Note su Hans Prinzhorn*, Lithos, Roma 2010, p.

3 Ho utilizzato la traduzione in francese: H. Prinzhorn, *Expressions de la folie*, Paris, Gallimard, 1984, 1996. Tutte le citazioni di testi o frasi di Brendel sono riportate da questo testo e sono di mia traduzione.

Brendel era nato nel 1871 proprio quando nasceva l’Impero Tedesco di Guglielmo I e Bismarck⁴. Dopo le scuole aveva appreso il mestiere di muratore e, secondo i suoi racconti, aveva avuto anche esperienze come stuccatore e modellatore. Si era fatto una famiglia ma la sua vita era abbastanza turbolenta: dodici detenzioni a partire dal 1892 per diversi guai con la giustizia, il divorzio nel 1902 e soprattutto un evento traumatico come l’amputazione della gamba e la conseguente lotta per ottenere la pensione di invalidità. Nel 1906 ha esordio la sua “schizofrenia”. A momenti di apparente tranquillità alterna fasi allucinatorie, che sono raccontate nei suoi scritti, con manie di persecuzione in cui arcivescovi, re e un pastore gli compaiono facendo rituali, anche sacrificali, che riescono a resuscitare Gesù Cristo. A volte lui stesso si definisce Gesù in persona e addirittura Dio. Altre volte appaiono animali, coperchi che si sollevano dalla terra in mezzo alle foreste e ninfe con corpi a forma di fallo. Il suo linguaggio è intriso di neologismi, di parole arcaiche (che tornano nei titoli delle opere), di libere associazioni di immagini e di racconti magici, stregoneschi, quasi alchemici come il “sortilegio dello specchio” capace di catturare un raggio di sole che “è una curva che gira alla velocità del fulmine. Se lo si trattiene, ci si può servire di esso per tagliare il collo o i reni a qualcuno”.

-> Brendel comincia a scolpire sei anni dopo l’esordio della sua malattia. La prima sua opera, andata distrutta, era una testa d’uomo senza cranio, di cui si vedevano le curve del cervello scoperto. Era stata modellata con mollica di pane ed ebbe il drammatico “privilegio” di essere esposta insieme a opere di grandi



4 Brendel realizzò due sculture significative riguardanti il periodo storico in cui era nato e in cui viveva. In una, dal titolo *Militarismo*, un militare di cui si riconosce la divisa e il copricapo dell’esercito guglielmino digrigna una bocca feroce da cui esce una lingua diabolica. La stessa aria diabolica ha il volto della scultura che fonde insieme Guglielmo I e Guglielmo II.



Fig. 1. Medico al letto del malato

artisti nella mostra sull'arte degenerata promossa dal regime nazista. Successivamente Brendel realizza dei rilievi su tavolette di piccole dimensioni. Le rappresentazioni mostrano scorrettezze nelle proporzioni e nella resa prospettica e mancanza di puntualità nei dettagli, eppure colpiscono per la sapienza plastica e per la forte carica espressiva. Il sentimento di mistero che pervade le opere è dovuto a una specifica *Gestaltung*, a cui Prinzhorn attribuisce natura metafisica, che presuppone un *Weltgefühl* (sensazione del mondo) dal carattere originario, primordiale, archetipico e carico di processi di simbolizzazione. Dal punto di vista contenutistico in tutta la sua opera saranno ricorrenti temi religiosi e popolari, fantasmi sessuali, desideri androgini e vissuti reali o allucinatori. Una delle prime tavolette realizzate si intitola **Medico al letto del malato** (fig. 1). Il centro della composizione è dato dall'asse verticale della figura del medico i cui tratti somatici grotteschi e l'occhio ottenuto da un intaglio circolare ricordano le maschere della Commedia dell'arte. A sinistra il malato, che leva le braccia verso l'alto in un gesto di tragica richiesta d'aiuto, è steso su un letto in cui sono incise delle lettere DOIX (tentativo di inserire una data in cifre romane) e sotto il quale si vede un vaso da notte. Sulla destra un animale che ricorda più un asino, ma che Brendel diceva essere un capriolo,



Fig. 2. Vergine dei pesci o Vergine dell'acqua

e dietro di esso un albero ottenuto con grossolani intagli obliqui. Non è difficile ravvisare in quest'opera una somiglianza compositiva con certe natività romaniche (una "natività senza Maria" scriveva Prinzhorn). Nella **Vergine dei pesci** o **Vergine dell'acqua** (fig. 2) una figura femminile frontale campeggia nella parte sinistra della tavoletta, a metà tra un'icona popolare e una maschera africana. La coda, sproporzionatamente grande, sembra un corpo estraneo, un mostro marino, un evidente simbolo fallico in una scena che potrebbe sembrare una personalissima interpretazione del mito d'Europa. Brendel racconta l'origine di quest'opera partendo da una sua visione: "le ninfe o ondine sono presenti ogni giorno, sul prato o nella stanza". **Il profeta del tempo** (quello meteorologico, il tedesco *wetter*) è uno strano personaggio che sembrerebbe il risultato di un assemblaggio di parti anatomiche incoerenti. I polmoni che fuoriescono (perché, spiegava Brendel, "all'interno non servirebbero veramente a niente") potrebbero essere interpretati come uno strumento di lavoro "organico" di questo profeta, insieme al particolare copricapo sferico che egli indossa e che ricorda un barometro con la sua freccia.



Fig. 4. Donna con cicogna o Gesina



Fig. 5. Gesù partoriante

Gesù partoriante (fig. 5) è un altro Cristo ermafrodita, o meglio un altro Cristo che porta in sé il suo principio femminile. Il volto allungato di Gesù è ieratico, lo sguardo austero e assorto porta con sé il dolore del mondo, gli occhi sono resi attraverso una fitta rete di perpendicolari, come se fossero chiusi da sbarre. Sulla testa la corona di spine è addolcita da un diadema che sembra un simbolo solare. Le sue mani si allargano in un abbraccio e stringono un corpo squamato dal quale sta per uscir fuori un piccolo corpicino di cui si intravedono le gambe. Dal lato della mano destra un uomo beve da un seno che fuoriesce dal corpo-corazza di Gesù.

-> L'ultima opera di cui vorrei parlare è una emozionante **Asina o Pietà** (fig. 6) scolpita intorno al 1922. Ancora una volta il tema è religioso, ma nessuna dottrina intrappola la fantasia di Brendel. Una grande asina dall'aspetto materno, pietoso, ma anche distaccato regge con le mani un Cristo ancora in croce, le cui mani mostrano ancora i chiodi del martirio. L'asina è l'animale su cui Cristo, nei racconti evangelici entra trionfante a Gerusalemme prima della sua Passione, come aveva profetizzato Zaccaria. L'asino l'aveva scaldato nella grotta e lo aveva portato sul suo dorso durante la fuga in Egitto. In età romana i cristiani e gli ebrei erano chiamati asinari e in un celebre graffito sul Palatino a Roma è raffigurato un crocifisso dalla testa d'asino. Certo Brendel non conosceva il significato simbolico che l'asino ha avuto nel corso dei secoli nella mitologia e nella religione, se non attraverso la tradizione popolare e religiosa tedesca a cui apparteneva. Eppure in questa scultura le grandi mani dell'Asina-madre reggono il corpo di Cristo e lo tengono stretto alle sue grandi mammelle, mentre il suo ventre generoso lo accoglie protettivamente come se lo potesse riportare indietro nel tempo, dentro il grembo materno, prima ancora della nascita. L'origine di questa carica affettiva commuovente proiettata su questo animale docile, mite di cuore, così pregno di simbolismo, è ancora una volta il pensiero magico, anche folle, ma universale che fece riflettere più volte Brendel sull'**anima degli animali**, come quando appuntava su uno dei suoi numerosi quaderni riempiti fittissimamente: "tutti gli animali sono in relazione con la mente umana"



Lo strano caso di Ilija Bosilj

Ilija Bosilj Basicovic nacque nel 1895 a Shid, cittadina al confine tra Serbia e Croazia, in un territorio che, a quel tempo, apparteneva all'Impero Austro-Ungarico. Era il nono figlio della famiglia Basicovic e, come più volte sottolineato nella sua autobiografia, la sua nascita non fu voluta ma accidentale, un fatto che continuò sempre a sentire come un problema durante gli anni di formazione. Da ragazzo sognava di realizzare qualcosa di importante nella vita e avrebbe voluto andarsene in America oppure arruolarsi nell'esercito. Ma entrambe le sue speranze vennero frustrate dalla famiglia, in quanto fu subito chiaro fin dall'infanzia che i suoi parenti, di origine contadina, avrebbero avuto bisogno del suo aiuto per gestire la proprietà. Così, fin da giovane, Ilija divenne il punto di riferimento per la sua famiglia e iniziò a dedicarsi alla cura delle terre e delle vigne. La sua illuminata gestione lo portò presto ad allargare i possedimenti, assumere più braccianti e allo stesso tempo importare nuove tecniche e nuovi strumenti.

Pittore autodidatta e contadino, elude i canoni dell'arte *naïve* jugoslava nel cui contesto è vissuto – Integrato nel suo ambiente, avido lettore, circondato da amici e figli colti, sfugge alle definizioni di artista brut o outsider – Chi fu veramente Ilija Bosilj?





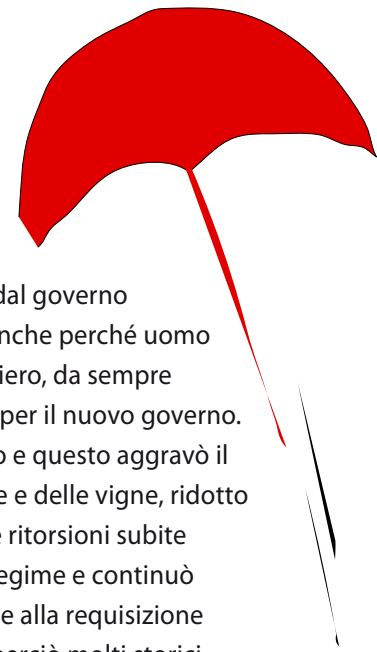
Allo scoppio della II Guerra Mondiale, Ilija venne condannato a morte insieme a entrambi i suoi figli, Dimitrije e Vojin, dal regime nazista croato Ustasas. Per sfuggire ad una morte certa, Ilija e i suoi figli scapparono dunque da Shid alla volta di Vienna, dove cercarono un impiego in un campo di lavoro e Ilija sfruttò l'opportunità di trovarsi nella capitale per conoscere le istituzioni dell'impero Austro-Ungarico, che considerava una seconda patria. Visitò non solo il palazzo reale ma anche i musei, celebri per le collezioni più rappresentative della produzione artistica europea. Per esempio, una delle correnti che più lo colpirono fu quella dell'impressionismo francese (Claude Monet e Edouard Manet) presso il museo dell'Albertina. A Vienna Ilija riuscì tra l'altro a fare iscrivere entrambi i figli all'università, un traguardo inimmaginabile per un contadino di Shid ma, molto presto, **si ammalò di tubercolosi** e per lui diventò necessario ritornare a casa, mentre i figli rimasero nella capitale per proseguire gli studi.

La fine della guerra, però, non portò ad Ilija la fine dei suoi guai. Infatti, nel dopoguerra i comunisti presero il potere in Jugoslavia e presto iniziarono ad attaccare i ricchi proprietari terrieri, così come gli intellettuali importanti o chiunque fosse considerato un ostacolo per la formazione della società



inserita nel regime. Ilija venne considerato pericoloso dal governo comunista locale, non solo in quanto possidente, ma anche perché uomo saggio e tenuto in considerazione da molti. Il suo pensiero, da sempre **anticomunista e pacifista**, era considerato di ostacolo per il nuovo governo. Per limitare la sua influenza venne più volte incarcerato e questo aggravò il suo stato di salute. Alla fine, dopo la confisca delle terre e delle vigne, ridotto in povertà e senza lavoro, fu liberato, ma nonostante le ritorsioni subite Ilija non mutò il suo atteggiamento nei confronti del regime e continuò imperterrito a manifestare le sue idee. Contestualmente alla requisizione delle terre, avviene il suo **avvicinamento alla pittura**, perciò molti storici dell'arte ritengono che fu la perdita delle sue proprietà a determinare l'inizio della sua carriera pittorica. Ma potrebbe non essere così semplice.

La **prima opera** di Ilija, un disegno datato 1957, rappresenta qualcosa di totalmente differente da qualsiasi altra opera nel campo del movimento artistico *naif*. Il primo disegno, la rappresentazione della sua casa con i santi Cosma e Damiano, mostra una figura umana con due teste, un elemento che diventerà tipico nel suo linguaggio pittorico. Era qualcosa di molto originale e ciascuno si domandava come gli fosse venuta in mente l'idea di rappresentare una figura a due teste: dove mai aveva visto qualcosa di simile? Cosa aveva intenzione di esprimere? Infine, l'interrogativo più importante era sul perché non avesse deciso di riprodurre gli stessi soggetti che gli altri artisti *naifs* rappresentavano: scene di vita casalinga e paesaggi caratterizzati da una vena realista dipinti con vivaci colori, in genere ben accolti come graziose decorazioni domestiche. Dopo la sua **prima mostra**, tenuta a Belgrado nel 1963, l'intera società artistica della nascente Jugoslavia e i principali media si interessarono a questo misterioso caso artistico. Ma, invece di ricevere felicitazioni per l'interesse suscitato, Ilija fu accusato di non essere il vero autore di disegni così sofisticati.





Com'era possibile – ci si chiedeva - che un campagnolo come lui avesse una visione così individuale e l'ardire di mostrare i suoi lavori pubblicamente? La sua fiducia in se stesso come artista era probabilmente l'elemento più fastidioso agli occhi della critica e degli artisti ufficiali. Sembrava, e così è anche adesso, che il mondo accademico non potesse perdonare a Ilija non solo il coraggio di essere diventato un artista, ma anche di avere creato un proprio mondo al posto di copiare i "pittori di professione". Dunque la teoria più accreditata che iniziò a circolare fu che l'autore dei disegni fosse in realtà il figlio di Ilija che aveva frequentato l'università, **Dimitrije**, informato sui mutamenti dell'arte moderna e coinvolto egli stesso nella produzione artistica. La polemica continuò per quasi due anni e si concluse in maniera insolita. Una commissione costituita dai più noti storici dell'arte e professori universitari venne convocata a Zagabria e Ilija fu invitato, o meglio costretto, a dipingere davanti alla commissione. In questo modo provò la paternità delle sue opere, ma piuttosto che riabilitare subito il suo nome, subì ancora gli attacchi di alcuni giornalisti. Infine, dopo l'esito positivo della consultazione, Ilija trovò un po' di pace. In questo periodo le sue opere iniziarono a essere conosciute dal resto del

mondo, attraverso esposizioni non solo nelle più celebri capitali dell'Europa occidentale, ma anche in Giappone, Sud America e perfino in Australia. Ovunque andassero le sue opere venivano apprezzate ricevendo il consenso della critica e catalizzando l'attenzione di personaggi come Jean Dubuffet, che acquistò sette opere, oggi esposte presso la **Collection de l'Art Brut** di Losanna. Anatole Jakovsky scrisse su Ilija, come pure il teorico Otto Bihalij Merin, che giudicò Ilija uno dei più geniali artisti *naïfs*. Perfino il celebre regista italiano, Carlo Ponti, dopo avere visitato la mostra di Ilija in Svizzera, acquistò molte opere per regalarle a Sofia Loren, sua moglie, prossima al parto del loro primo figlio. Questo episodio influenzò molto l'artista che realizzò una serie di dipinti dedicati a Sofia e a suo figlio.

Nelle opere di Ilija il mondo è piatto, bidimensionale, le sue creature volteggiano nell'aria, **nessuna legge di gravità**, nessuna prospettiva, nessun bisogno di appellarsi agli espedienti escogitati dai vari artisti nel corso dei secoli: "Si tratta di una moderna ricerca sulla natura dell'arte ma anche sull'auto-rappresentazione. Dall'altro lato, questa antimonografia, così come tutto l'*affaire* che ne è conseguito, testimonia che i concetti di 'autenticità' e 'originalità' della così detta arte *naïve* e dei suoi interpreti sono paradigmi artistici politicamente connotati, costrutti culturali e teorici, strumenti manifestatisi nel modernismo socialista, un socialismo dal volto umano, creatore del fondamento rurale dell'identità socialista nazionale. Nel momento in cui Ilija Bosilj, solo o con l'aiuto del suo contesto di appartenenza, oltrepassa la soglia dell'"essenzialità" e della 'semplicità' dell'arte *naïve*, diventa *il caso*"¹.

Quello che è necessario tenere a mente nell'approccio all'arte di Ilija è la sua **integrità intellettuale**, quella di una persona che ha dedicato la maggior parte del suo tempo alla lettura. La ricca biblioteca di famiglia, composta

• • • • •

¹ M. Šuvaković, "The Bosilj Case" and one "philosophical miracle", in *Shid. European contexts of 20th century art in Vojvodina*, Museum of Contemporary Art of Vojvodina, 2008, p.181.



dai testi comprati dai suoi figli e incentrati prevalentemente sulla storia dell'arte, costituì una grande risorsa per la sua fame spirituale². E soprattutto la **Bibbia** fu per lui un testo importantissimo, da cui trasse, come è noto, molti motivi per la sua pittura. Quando Ilija iniziò a organizzare la sua enorme produzione - più di 2000 opere tra pitture, disegni e oggetti dipinti -, decise di suddividerla in vari cicli. La Bibbia e l'Apocalisse sono due di questi. Un fatto che ci induce a riflettere sul suo particolare rapporto con la fede religiosa: la sua relazione con Dio e con la chiesa fu sempre vissuta con grande **ironia**, la stessa ironia che si riscontra nella rappresentazione degli episodi biblici. Ilija tratta ogni elemento con ironia, perfino Dio. Per gestire un rapporto di questo tipo con la sfera della religione sono necessari grande coraggio e forza intellettuale, anzi quest'attitudine può essere considerata una vera e propria filosofia.

• • • • •

² Le sue preferenze letterarie si orientarono su Dostoevskij, che elesse a scrittore più rappresentativo del secolo.

Analizzando tutta la sua produzione pittorica, si può comprendere come Ilija andava edificando un suo sistema teoretico e filosofico al cui vertice poneva Dio, o i santi o l'Apocalisse. L'artista si appropria della facoltà divina di creare e crea nuovi esseri umani, a due teste e a due facce, ponendo gli animali sullo stesso livello dell'uomo, anche loro quindi con due teste o due facce. Infatti, per Ilija anche gli **animali sono esseri pensanti**, in possesso di una mente e di una dimensione spirituale. "Guidato dall'idea di Mangelos che i misteri del mondo restano misteri fin quando non troviamo una spiegazione razionale, Ilija spiega laconicamente le **creature bicefale** nei suoi dipinti con il fatto che da molto tempo ha capito che la gente ha due facce: afferma oggi qualcosa che negherà domani."³

La citazione ci suggerisce un'altra questione importante. Quando gli storici dell'arte analizzano il lavoro di un pittore accademico, si pongono immediatamente e inevitabilmente il problema delle **influenze** che ha subito. Questo è stato anche il caso dell'opera di Ilija. Come fonte principale della sua produzione, gli storici dell'arte individuano la chiesa e le icone bizantine che Ilija vedeva ogni volta che partecipava alle funzioni religiose. L'opinione critica diffusa è che l'oro impiegato da Ilija - proprio il fatto che utilizzi l'oro come un colore nella sua pittura - sia con ogni evidenza tratto dalle icone bizantine. Dall'altro lato, Vladimir Crnkovic, storico dell'arte e direttore del Museo dell'Arte Naïve di Zagabria, spiega l'**utilizzo dell'oro** in modo diverso. Smentendo il legame tra l'oro nella produzione di Ilija e le iconografie sacre, propone una seconda ipotesi: l'impiego dell'oro in Ilija può essere accostato solamente alla pittura di Klimt e al suo uso del colore. In entrambi i casi l'oro è utilizzato sia con intenti decorativi che allegorici⁴. Vorrei aggiungere che l'oro in Ilija è usato come simbolo per significare il suo atteggiamento verso il sacro e le icone bizantine sono oggetti sacri.

• • • • •

³ N. Milenkovic, *Ilija's world*, catalogo, Belgrado 2008. Mangelos è lo pseudonimo del figlio Dimitrije, studioso d'arte e anche lui artista.

⁴ V. Crnkovic, *Zeichen und Symbole*, Edizioni Charlotte Zander, Colonia 2000.



Se si considera l'eredità delle teorie artistiche strutturaliste e post-strutturaliste, che vedevano l'arte come somma di segni e l'interpretazione della pittura come una procedura per trovare il significato di quei segni attraverso i postulati della semiologia, allora il lavoro di Ilija potrebbe essere considerato l'ideale paradigma di questo approccio all'arte.

Ilija usa l'arte come strumento per esprimere la sua filosofia, e lo fa avvalendosi di un **sistema simbolico** creato da lui stesso e che il più delle volte può essere inteso da lui soltanto. Essendone consapevole, l'artista ha dipinto all'interno delle sue opere alcune piccole chiavi, chiamando questi motivi ornamentali *le chiavi per i suoi segreti*. Allora, chi riuscisse a capire come utilizzarle sarebbe l'unico a comprendere le sue opere: "A dispetto di ogni leggenda esistente, il suo racconto pittorico non ha personaggi narrativi. Le sue tele non sono descrittive, ma soprattutto simboliche", scrive Jane Kallir, che inoltre sostiene che le opere di Ilija dovrebbero essere interpretate



come **pittogrammi** "impiegando un linguaggio simbolico per raccontare storie che sfidano le spiegazioni in parole"⁵. Da quando iniziò a dedicarsi all'arte, Ilija fu solo un pittore. Non fu un "pittore delle domeniche" o un pittore per denaro, ma divenne artista perseguendo la sua nuova carriera come suo impegno principale fino alla morte. Scrivendo di lui, Jane Kallir afferma: "Risulta chiaro che, dal primo momento in cui prese in mano un pennello, Ilija ne fu ossessionato. Dipingeva tutto il giorno con la stessa energia che aveva dedicato all'agricoltura. Dipingeva fino a notte fonda, nonostante la carenza di luce"⁶. La passione che nutriva per l'arte era impressionante. Si ritrovò circondato dal mondo che aveva inventato, da lui definito "**Ilijada**", e dipinse interamente le pareti di casa sua, gli arredi e i suoi attrezzi. Il figlio Dimitrije ha raccontato del desiderio di Ilija di essere completamente avvolto dal suo mondo. **La sua passione divenne arte e l'arte divenne il suo mondo**. Non considerò mai l'arte come un hobby o come passatempo, ma come qualcosa di sacro; un lavoro serio il cui approccio fu altrettanto serio. Presto Ilija ebbe una galleria a rappresentarlo, firmò contratti e iniziò a lavorare all'interno del sistema e dei meccanismi del mondo artistico. Così l'arte divenne a tutti gli effetti la sua professione.

Quindi, se volessimo considerarlo come un artista brut, ci scontreremmo con un problema. Ilija non soffrì di malattie mentali, non fu in nessun modo escluso dal resto del mondo. Al contrario, fu sempre circondato da persone che avevano studiato, studenti di legge, esperti di storia dell'arte, medici, preti, e colleghi di suo figlio, il coltissimo Dimitrije che fu storico e critico d'arte e infine artista egli stesso.



5 J. Kallir, *Ilija! - His first American exhibition*, catalogo, Galerie St. Etienne, New York, 2006.

6 *Ibidem*.



Trascorse del tempo a Shid, ma anche a Zagabria così come nell'isola croata di Hvar, dove si trovava la residenza di famiglia. Visse dunque il suo tempo viaggiando, leggendo e parlando con le persone.

In conclusione, ritengo che l'interpretazione migliore del suo caso sia nelle pagine del saggio di Jane Kallir, scritto in occasione della sua prima mostra a New York: "I temi trattati da Ilija non sono riconducibili a nessun sistema conosciuto, ma piuttosto ad un vicino universo parallelo quasi astratto concepito dall'artista attraverso un'amalgama di storia locale, miti, episodi biblici e immaginazione. Al di là dell'arena delle dispute e delle definizioni di artista naïf, outsider o folk, Ilija resta isolato come un **irrisolvibile rompicapo**"⁷

Traduzione dall'inglese di Rachele Fiorelli

• • • • •

⁷ *Ibidem.*



Pascal Tassini. La cura del legame

Nodi che diventano protagonisti di straordinarie installazioni e creazioni tessili – A Liegi un regno di forme si ramifica dentro una capanna-atelier oltre l'incerta linea di demarcazione tra inside e outside

di Teresa Maranzano

Nell'immagine dei nodi di stoffa che costituiscono la sua principale cifra stilistica, l'opera di **Pascal Tassini** ci confronta emblematicamente con la difficoltà di districare un filo conduttore all'interno della sua complessa produzione artistica. Dalle prime sculture in terracotta alla capanna costruita al centro del Créahm, dai volumi di tessuto annodato che da iniziale supporto architettonico si affermano come autonomi valori plastici e finiscono per investire abiti, accessori e mobili, ogni elemento appare strettamente "legato" all'altro da un rapporto di filiazione formale e simbolica.



Risultato di un processo ancora attivo che riserva fecondi sviluppi, quest'opera trae la sua origine e la sua ragione d'essere dal **Créahm**¹, che Tassini ha iniziato a frequentare nel 1986 all'età di 41 anni. La sua esistenza, trascorsa senza scosse e senza grossi stimoli, si apre allora ad alcune svolte radicali: la scomparsa dei genitori con cui aveva vissuto, una nuova sistemazione presso il fratello, e la possibilità

di frequentare liberamente uno spazio creativo animato da un via vai di persone con cui relazionarsi. Dopo un primo periodo di adattamento all'ambiente, Tassini intraprende la creazione di statuette in terra, figure allungate in forma di dito dai caratteri antropomorfi abbozzati in maniera elementare.

Ne produce ossessivamente in modo seriale, compiacendosi di testare gli aspetti formali del modulo. La manipolazione della terra attiva il gesto creativo che si espande traducendosi nell'appropriazione del territorio, come se l'**esercizio di statuette** imponesse la costruzione di un baluardo a difesa del proprio regno.



1 Il Créahm è un'associazione di Liegi che da trent'anni opera nel campo delle arti visive e del teatro per lo sviluppo e la promozione, attraverso mostre, spettacoli e concerti, dei talenti artistici di persone con handicap mentale.



Tavole, sedie e pannelli sono confiscati per circoscrivere il proprio spazio di lavoro, separarlo da quello degli altri artisti, installare gli abitanti di terracotta, accumulare strumenti e materiali per realizzare nuove creazioni nell'intimità di una dimora effimera. Assistiamo allora a una progressione simultanea di contenuto e contenitore, a un'evoluzione dell'approccio scultoreo che investe da un lato l'opera plastica e dall'altro lo spazio, instaurando una dialettica superfetatoria tra forma, volume e architettura. Questo lavoro al tempo stesso nell'atelier e sull'atelier, che muta senza posa come una materia organica da oltre 15 anni, ha un'inconsapevole parentela genetica con il *Merzbau* che **Kurt Schwitters** ha più volte costruito nel corso della sua vita e del suo esilio. Come sappiamo, il primo *Merzbau* sorge a Hannover, nell'atelier che l'artista ricava all'interno del palazzo di famiglia.





Come scrive Patricia Falguirères, “il *Merzbau*, come un gigantesco parassita, sorge come un’escrescenza dell’economia familiare”, e riporta la testimonianza di Jean Arp, secondo il quale Schwitters, “con uno sforzo intenso e sostenuto per anni”, riuscì a “*merzer*” completamente la dimora di famiglia². Una manipolazione materica e spaziale del luogo che più di ogni altro esprime le radici e l’individualità dell’artista, esprime la necessità di investire l’arte e la vita, la materia e lo spirito, lo spazio e la mente, attraverso un’azione scultorea onnicomprensiva, che ingloba in un *unicum* le singole opere e tutto quello che esse veicolano: “Il mondo si inserisce

● ● ● ● ● ● ● ●

² P. Falguirères, *Désœuvrement de Kurt Schwitters*. in *Kurt Schwitters*. Editions du Centre Pompidou, Parigi 1994, pp. 152-159.

nel *Merzbau*. (...) Questo recupera una economia del dono (gli innumerevoli contributi, volontari e involontari, dei suoi amici) e i suoi derivati, furto, caccia, prelievo”³. Sebbene come ogni atelier collettivo il Créahm sia un luogo di attraversamenti, per Tassini rappresenta qualcosa di più di un semplice spazio di lavoro: figura della transizione tra un’infanzia prolungata e l’età adulta, che s’impone all’improvviso tra desiderio di protezione e volontà di emancipazione, l’atelier diventa lo spazio dove mettere quotidianamente in pratica la cura del legame tra sé e gli altri, e la coesione tra passato e presente.

● ● ● ● ● ● ● ●

³ *Ibidem*.



Come il *Merzbau*, anche la capanna di Tassini è il risultato di ritrovamenti e appropriazioni (debite e indebite) di oggetti, reperti e tracce recuperati all'interno dell'atelier, o acquisiti attraverso l'apporto di amici e visitatori del Créahm. Possiamo attribuire all'iniziativa del materiale, o a quella che Focillon chiama la vocazione formale della materia, l'origine della struttura portante presente ancora oggi, costituita da canne di bambù che una delle curatrici del Créahm, Béatrice Jacquet, porta un giorno in atelier di ritorno da un viaggio in Giappone. Tassini se ne appropria immediatamente e le fissa alle gambe dei tavoli legandole con la corda. Nel corso di questo processo, il **gesto di annodare** s'iscrive come un nuovo atto rituale che accompagna l'evoluzione della capanna. Dopo l'azione di manipolare la terra, di circoscrivere lo spazio con volumi e piani, quella di **stringere nodi** prolunga la pratica artistica attraverso il ricorso a un nuovo media. La corda a disposizione diventa ben presto insufficiente, e Tassini finisce per requisire tele e camici che riduce in strisce per legare insieme gli elementi della sua costruzione. La capanna che così prende forma appare come la dimora di un Robinson contemporaneo. Gli elementi che la compongono, ordinari, casuali, e al tempo stesso necessari e portatori di senso, sembrano essere stati depositati sulla riva dalle onde del mare, e fissati come se da un momento all'altro un vento tempestoso dovesse spazzarli via. Tra canne che sbucano dappertutto, grandi tele appese con le pinze del bucato e nodi di



stoffa che si abbarbicano sulle strutture come conchiglie su uno scoglio, la **capanna di Tassini** è simbolo al tempo stesso di una deriva e di un approdo che si consuma tutti i giorni nell'isola del Créahm. Se vogliamo rilevare ancora una volta la sua natura *merz*, pensiamo al più fragile e poetico dei *Merzbau* di Schwitters, costruito negli anni Trenta insieme al figlio Ernst nell'isola norvegese di Hjertoy durante le vacanze estive. Questa minuscola dimora di appena 14 m² composta di un'unica stanza, appariva come una zattera che si fosse arenata sulla costa dell'isola, simbolo inconsapevole di un naufragio: l'esilio forzato dalla Germania nazista.

All'interno della sua capanna, Tassini accumula utensili e materiali, installa le sue sculture come in un museo personale, dispone tavoli da lavoro, scaffali e mensole in equilibrio instabile. Le linee di fuga impazziscono all'interno di quest'alveo brulicante in cui il senso dell'ordine dell'artista sfida le leggi di gravità. Per descriverlo, valgono i termini impiegati da **Harald Szeemann** a



proposito del *Merzbau*: “Una ‘*mise en grotte*’ che cresce e si organizza”⁴. **Henri Focillon** analizza la logica interna che sottomete le forme e le organizza: “Così il costruttore avvolge, non il vuoto, ma un certo ambiente di forme, e, lavorando sullo spazio, lo modella, di fuori e di dentro, come uno scultore. È geometra quando disegna il piano, meccanico quando organizza la struttura, pittore nella distribuzione degli effetti, scultore nel trattamento delle masse. Interpreta ognuno di questi ruoli a turno e più o meno, secondo le esigenze del suo spirito e dello stile. Applicando questi principi, sarebbe interessante studiare il modo in cui agisce questo spostamento di valori e vedere come determina una serie di metamorfosi che non sono più passaggio da una forma all’altra, ma trasposizione di una forma in un altro spazio”⁵. Che le forme siano vive e agiscano su di noi, Sir Winston Churchill, che trascorreva il tempo libero a costruire muri di mattone, lo riassume con una freddezza tutta *british*: “Noi diamo forma alle nostre costruzioni, dopo che le nostre costruzioni ci formano, o piuttosto ci deformano”⁶. Per compiere l’esperienza di questi luoghi non basta osservarne le riproduzioni fotografiche (che del resto non ne restituiscono una visione globale) né leggere testimonianze e descrizioni. Bisogna visitarli, se possibile, in compagnia dei loro autori. La visita guidata di Kurt Schwitters nel *Merzbau* di Hannover durava più di quattro ore. Quella di Pascal Tassini è molto più breve e del tutto silenziosa, ma non per questo meno ricca d’implicazioni. Vestito di un camice bianco, l’artista si presenta come il **Dott. Tassini**. Il suo atelier, altrimenti inviolabile, è aperto al pubblico a condizione di essere accolti nel suo gabinetto per una consultazione medica. Il visitatore, così trasformato in paziente visitato, trascorre un momento

• • • • •

4 H. Szeemann, “L’immortalité n’est pas l’affaire de tout le monde”. *Propos sur l’oeuvre d’art totale de Kurt Schwitters*. in *Kurt Schwitters, op. cit.*, pp. 370-375.

5 H. Focillon, *Vie des formes. Suivi de Eloge de la main*. Presses Universitaires de France, Parigi 1943, p. 35.

6 Cit. in B. Rudofsky, *L’architecture insolite*. Tallandier, Parigi, 1979, p. 12.



in silenziosa comunione con il Dottore, che dopo avergli tastato il polso, prescrive la ricetta e dichiara guarito il suo ospite. Ogni forma di controllo e di governo delle relazioni con gli altri comporta la costruzione di un **rituale**, e i rituali interpersonali sono, di conseguenza e per definizione, segni di un legame, poiché attestano una relazione. Ogni individuo elabora i suoi "marquers" per rivendicare il proprio territorio. Non si visita la capanna di Tassini come un qualunque atelier. Si diventa oggetto del suo dispositivo di cura, di controllo e di governo del legame. Il contatto empatico con il Dottore/Demiurgo e l'esperienza dello spazio che ci induce a vivere, ci rende vagamente informati sulla sua personalità e sul suo *modus operandi*, ma

soprattutto forma e deforma la nostra percezione, per dirla con Churchill. Nella produzione artistica di Tassini, il nodo si afferma come elemento strutturale e portante della capanna, conquista in seguito la sua autonomia plastica e formale, e come un virus si espande alla conquista di nuovi territori fino ad aderire con il corpo dell'autore.

Assistiamo alla transizione dall'*habitus* all'*habitat* per giungere fino all'abito: il nodo di stoffa che si ramifica sul corpo rappresenta la firma stilistica e la marca di fabbrica della *maison Tassini*.

Lo studioso **Maurice Fréchuret**⁷ ha analizzato l'impatto della scultura "molle" nella produzione artistica del XX secolo. In un testo che ci appare profondamente in fase con il nostro oggetto di studio, Fréchuret s'interessa a un'arte che non pretende più essere "edificante", ma che lascia cadere, colare, pendere, ammassare e annodare materiali malleabili dalla natura instabile. Questa tipologia di opere sfugge alla presunzione di affermare verità immutabili, e si compiace di indurre nello spettatore "uno stato di dubbio e di ambivalenza", per usare i termini di Louise Bourgeois.

La scultura di Pascal Tassini si situa all'interno di questa famiglia spirituale, in cui troviamo antecedenti nella recente storia dell'arte, e diversi casi di consanguineità tra artisti contemporanei in- e outsider. Nella serie intitolata *Deductive Object* dei primi anni Novanta, la coreana **Kim Sooja** imballa oggetti disparati (cornici di finestre, ruote, tamburi, attrezzi agricoli, ecc.) con tessuti provenienti da abiti e copriletto tradizionali. Questi "*baluchons*", installati nello spazio o ammassati sopra un camion che segue una rotta migratoria, evocano i "bottari" con cui i coreani avvolgono i loro effetti personali per portarli in viaggio.

Anche l'ossatura delle sculture tessili di Tassini è costituita da oggetti di uso comune. La loro struttura, al pari della texture e del pattern della stoffa che li riveste, orienta la forma dell'involucro che si abbarbica di nodo in nodo come un'escrescenza organica fino alle soglie dell'astrazione.

• • • • •

⁷ M. Fréchuret, *Le mou et ses formes*, Editions Jacqueline Chambon, Parigi 2004.



Stesso procedimento impiegato da **Judith Scott** al Creative Growth Art Center di Oakland per i suoi monumentali totem di filo, mentre nel Centro Basaglia di Livorno **Franco Bellucci** annoda giocattoli con tubi di plastica creando assemblaggi paradossali, oggi presenti nella collezione del MADmusée di Liegi⁸. Henri Focillon, che impiega volentieri la nozione di “famiglie spirituali, anzi, famiglie formali” per una lettura trasversale degli stili e delle correnti estetiche, scrive a questo proposito: “Se l’opera d’arte crea degli ambienti formali che intervengono nella definizione degli ambienti umani, se le famiglie spirituali hanno una realtà storica e psicologica non meno manifesta dei gruppi linguistici e dei gruppi etnici, allora essa è evento, cioè struttura e definizione del tempo. Queste famiglie, questi ambienti, questi eventi provocati dalla vita delle forme agiscono a loro volta sulla vita delle forme e sulla vita storica. Collaborano con i momenti della civilizzazione, con gli ambienti naturali e gli ambienti sociali, con le etnie umane. Si deve a questa molteplicità di fattori che si oppone al rigore del determinismo e che, frantumandolo in azioni e reazioni innumerevoli, provoca da ogni parte fessure e conflitti. In questi mondi immaginari (...) la forma, per il gioco delle metamorfosi, oscilla in moto perpetuo dalla sua necessità alla sua libertà”⁹.

• • • • •

8 Museo dedicato alla conservazione, alla promozione e allo studio delle produzioni artistiche di autori con disabilità mentale, che rientrano nel campo dell’Outsider Art e/o di altre forme d’espressione fuori dalle norme: www.madmusee.be

9 H.Focillon, *op. cit.* p. 100.

Questo pensiero del filosofo francese illustra perfettamente il lavoro degli animatori del Créahm e la cura del **MADmusée** di Liegi nel conservare, valorizzare e diffondere l’opera di Pascal Tassini, anche attraverso la mostra recentemente conclusa e la pubblicazione del catalogo¹⁰, ed esprime il nostro augurio che essa possa trovare la sua giusta collocazione nell’arte del nostro tempo



• • • • •

10 La mostra si è tenuta nella sede del MADmusée dal 3/12/2011 al 25/2/2012. Il catalogo bilingue contiene interventi di P. Muylle, D. Biernaux, B. Jacquet e T. Maranzano, il cui testo qui pubblichiamo in versione italiana e leggermente ridotta.

Costruttori di Babele

-> Dimore fantastiche e giardini incantati dove abita un'immaginazione senza limiti – Il volume di Gabriele Mina raccoglie storie e testimonianze, proponendo un insolito itinerario italiano - Il difficile problema della tutela dei siti



Nell'anno stesso in cui **André Breton** pubblicava la sua teoria del surrealismo, connettendo alla libertà collettiva propugnata dall'ideologia marxista, la libertà espressiva dell'individuo identificata nell'analisi freudiana dell'inconscio, **Aby Warburg**, storico dell'arte tedesco, ricoverato nell'ospedale di Kreuzlingen iniziava la composizione di **Mnemosyne***, un Atlante di immagini altre rispetto a quelle canonizzate del mondo dell'arte, recuperate da ambiti paralleli al reale, l'esoterismo, la magia, il totemismo, l'antropologia, l'animismo.

di Emilia Valenza

* *Mnemosyne* è un atlante figurativo composto da una serie di tavole, costituite da montaggi fotografici di opere diverse. È l'ultimo progetto di Aby Warburg, per il quale era prevista una pubblicazione con l'editore Teubner. Alla morte dello studioso nel 1929, l'atlante risulta un menabò incompleto. La prima versione, la versione Daedalus, vedrà la luce nel 1994 a Vienna. Nell'ultimo decennio hanno fatto seguito altre tre edizioni in tedesco e italiano. Quella italiana è *Mnemosyne* (versione curata da M.Warneke e C.Brink; premessa di N.Mann; trad. di B. Muller e M. Ghelardi), Aragno, Torino, 2002.



Guerino Galzerano

L'analisi dell'inconscio da un lato e l'accettazione di forme prodotte da una schizofrenia latente o affermata hanno mutato nel tempo la considerazione di una storia dell'arte legata esclusivamente alle forme della realtà concreta o astratta, decretando l'apertura verso il mondo dell'inatteso, della marginalità, del sogno, della follia. L'esistenza diffusa di manufatti e di architetture fantastiche è la testimonianza che oltre i pregiudizi e le convenzioni esiste il diritto inalienabile alla propria libertà creativa che nessun potere potrà mai censurare. Questi esponenti di un "ideale di autenticità e di nozione radicale di società" rappresentano la contrapposizione più vera "all'idea borghese e capitalistica dell'interesse personale"¹ emersa nella società moderna.

• • • • •
¹ M. Berman, *The Politics of Authenticity: Radical Individualism and the Emergence of Modern Society*, Verso, Londra, 2009, cit. in K. García -Antón, *La radicalità del sapere inadeguato*, in D. García, *Mad Marginal Cahier#2, L'Inadeguato*, Biennale di Venezia, Sternberg Press, 2011, p.12.

Di queste straordinarie meraviglie della mente è costellato l'intero pianeta e il libro *Costruttori di Babele* ne rende testimonianza attraverso una ricognizione dei siti italiani.

Gabriele Mina, antropologo e studioso di pratiche artistiche marginali o "diverse", ne è il curatore e il testo si presenta come una raccolta di saggi di studiosi provenienti da ambiti culturali diversi, ognuno interprete-ambasciatore della voce, spesso misconosciuta, beffata dalla vita, derisa o persino ignorata, ma singolare ed esaltante, di questi autori "margivaganti", irregolari, autodidatti, capaci di consegnare al mondo la forza e l'energia di un pensiero unico e irripetibile.

Mina si occupa dell'argomento ormai da tempo, raccogliendo materiali, testimonianze, segnalazioni che giungono al sito "costruttori di Babele" visitabile su internet². I babelici sono tanti, ossessionati dalle loro imprese titaniche, guidati da una perseveranza e da un amore che nessun pregiudizio, nessuna fatica fisica, e nemmeno la solitudine dell'incomprensione potranno mai fermare. Storie di uomini per la gran parte, ma anche di donne, che hanno interrato dentro e fuori le loro abitazioni, nelle case e nei giardini, e persino nei territori adiacenti la loro dimora, i semi di un immaginario senza limiti, che trova linfa negli archetipi dell'individuo, nella religione, in una sorta di animismo condiviso con la natura, nella volontà di catalogazione e di accumulo, in un sorta di venerazione funzionale alla sopravvivenza.

Nei tre capitoli del libro si susseguono, in una lettura coinvolgente, dieci storie di figure eterogenee, creatori di spazi incantati, templi, musei, castelli, paesaggi illuminati (*Le storie di Babele*); in *Sconfinamenti* il viaggio prosegue oltre i confini italiani, fino agli Stati Uniti; nella terza parte, *Le parole di Babele*, sono raccolte una

• • • • •
² www.costruttori dibabele.net







Luigi Lineri

serie di interviste ai costruttori e le conversazioni tra Mina e alcuni studiosi, dove si affrontano più specificamente le questioni del recupero, restauro, salvaguardia e musealizzazione dei luoghi.

Di certo il **tema della salvaguardia** di queste opere è ormai argomento imprescindibile e improrogabile, nel momento in cui si viene a conoscenza dei luoghi stessi. L'urgenza è dettata anche da quelle stesse esperienze che versano oggi in uno stato di assoluto degrado, come la casa-atlante di **Giovanni Cammarata** a Messina vandalizzata e abbandonata, i castelli-immaginari di **Guerino Galzerano** a Castelnuovo Cilento rovinati dalla forza della natura, i murali sgretolati di **Bonaria Manca**, in una casa dove ormai vive da sola senza alcun sostentamento economico. Nei pressi di Bordighera, il giardino "incantato" di **Marcello Cammi**, popolato da centinaia di figure, è scivolato via via verso il mare trascinato dalle acque del Sasso. Né ciò che si è salvato ha avuto rispetto e riguardo da parte dell'amministrazione competente. La questione della musealizzazione comporta riflessioni di taglio diverso, non ultimo perché



Marcello Cammi

mutano del tutto i concetti di accumulo, di raccolta, di esposizione voluti dal creatore. Un caso emblematico è la "Ricerca" di **Luigi Lineri** che si sostanzia nella catalogazione di "forme" rintracciate nei sassi del fiume Adige. Lineri compone pannelli con sassi di forma simile per poi collocarli nelle pareti della sua casa, trasformatasi nel tempo in un archivio spettacolare. È già un museo, ma senza quelle prerogative di sicurezza o di fruibilità che sono necessarie. Tuttavia queste "precauzioni" snaturerebbero l'opera. La soluzione è quindi aperta e delicata.

Altra storia è quella dell'outsider "**Israele**" con il suo "santuario dell'armonia" allestito all'interno di una torretta militare su un'altura vicino Palermo. Il sito è in perfette condizioni, anche perché l'eremita Israele lo ha salvato dall'abbandono: vi abita, lo protegge e lo arricchisce sempre di nuove decorazioni mosaiccate, mentre all'esterno, lungo il cammino che conduce al tempio, le figure sono realizzate a stencil, incastonate o assemblate. Qui però ci troviamo di fronte ad un'opera abusiva, visto che la torre occupata è un ex osservatorio borbonico. La tutela s'intreccia quindi con la questione



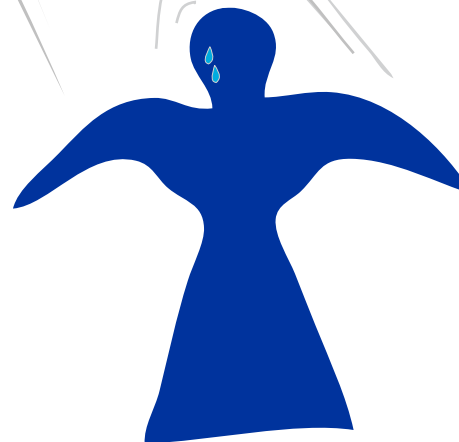
Israele

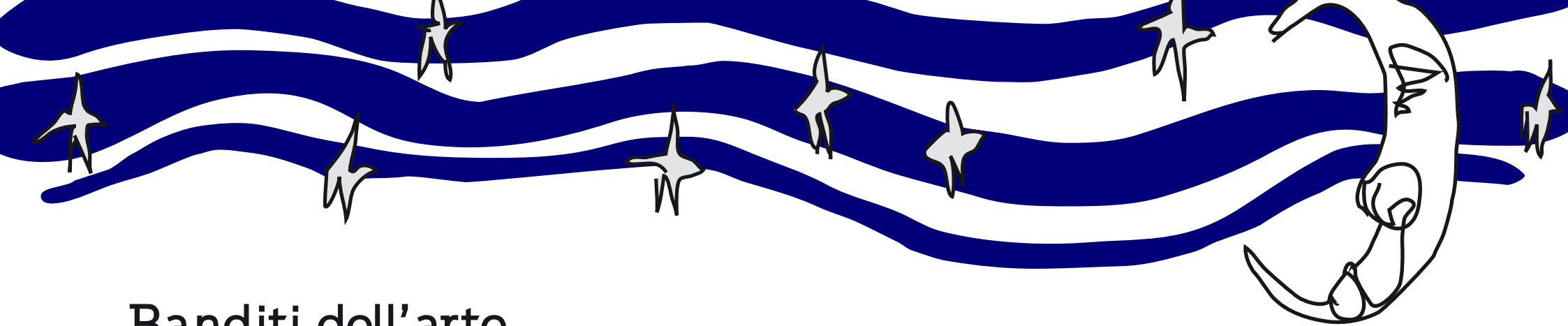
del "risanamento" e del condono, che presuppone inevitabilmente la procedura di verifica del sito "d'interesse artistico e culturale". Resta intatta la meraviglia di questi luoghi dell'immaginario puro e libero, dove le anime poetiche dei costruttori innalzano le loro utopie. A noi non resta che raccogliere l'invito di Gabriele Mina a "ritrovare lo sguardo che apre al riconoscimento"



Gabriele Mina (a cura di), *Costruttori di Babele. Sulle tracce di architetture fantastiche e universi irregolari in Italia*, éléuthera, Milano 2011; pagine 200 e 31 tavole a colori (16 euro) .

All'interno saggi e interventi di: Gabriele Mina, Eva di Stefano, Cristina Calicelli, Daniela Rosi, Roberta Trapani, Bruno Montpiéd, Luisa Del Giudice, Bianca Tosatti, Katya Esposito, Enrica Bruno, Lina Pispico, Emanuela Iovino, Paolo Albani.

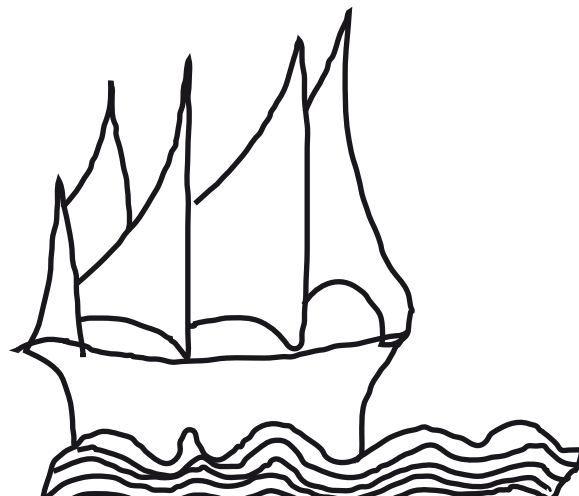




Banditi dell'arte

di Roberta Trapani

Allo scoccare dell'equinozio primaverile 2012 una "carovana nomade" giungerà al Museo della Halle Saint Pierre di Parigi portando per la prima volta in Francia le opere di un'arte "bandita" dalla scena artistica del nostro paese. Già il titolo dell'evento - che riprende quello della mostra organizzata da Elisa Fulco al Palazzo Martinengo di Brescia nel 2006 per presentare i ritratti di autori *brut* realizzati dal fotografo svizzero Mario Del Curto - rivela l'intento dei curatori **Martine Lusardy**, direttrice del museo, e **Gustavo Giacosa**, artista italo-argentino, di sfidare le frontiere inside/outside: *Banditi dell'arte* (dal 23 marzo 2012 al 6 gennaio 2013) sarà una mostra oltre le etichette, la figura del bandito, ombra funesta dei margini, la sua unica insegna.



Si apre a Parigi una grande mostra dell'Outsider Art italiana - Tra gli artisti selezionati quattro siciliani: Filippo Bentivegna, Giovanni Bosco, BSD Moro, Gaetano Gambino - Incontro con il co-curatore Gustavo Giacosa



Manuela Sagona

“La parola bandito mi riporta a un’origine molto precisa, marginale, a un territorio di frontiera” – mi dice Giacosa - “è un termine che ha una valenza metaforica, perché porta con se uno spirito di ribellione, di libertà, un dibattito sul centro e il margine. Suggestisce letture poetiche. D’altra parte rimanda a una storia vera, fatta di cadaveri, di corpi oggetto. Sul corpo di un bandito **Cesare Lombroso**, primo studioso e collezionista italiano dell’*art des fous*, inizia i suoi studi”. *L’experimentum crucis* dell’antropologia criminale, che Lombroso compie grazie al cranio malformato del calabrese Vilella



Francesco Borrello

raccolto come tanti altri nel corso della campagna contro il brigantaggio post-unità d’Italia a cui partecipa come medico militare, costituirà in effetti il fondamento della sua dottrina sull’uomo delinquente secondo cui criminali non si diventa ma si nasce. Una teoria parascientifica che giustifica per lungo tempo la violenza usata per sopprimere una rivolta partita dal basso, senza bandiere o padroni. Il bandito è dunque testimone di un passaggio epocale avvenuto su un territorio di frontiera.

“I banditi sono i prigionieri del passaggio – sostiene Giacosa evocando Foucault - rimangono intrappolati nel passaggio, esclusi dall’interno verso l’esterno e viceversa. Questa zona di passaggio è per me una zona di creazione, creazione di un mondo altro, che ha le sue regole fuori dalle regole”. *Banditi dell’arte* farà luce su un universo creativo clandestino, popolato da ribelli che, armati delle proprie ossessioni, oppongono la propria identità e il proprio ordine immaginario al caos impersonale e violento del mondo in cui vivono. Per la scelta delle opere, i curatori coniugano la propria capacità visiva discriminatoria a uno studio filologico



delle fonti, vivificato dal confronto costante con conservatori ed esperti incontrati nel corso del loro lungo *tour d'Italie*. Comporranno un panorama soggettivo dal taglio però rigorosamente storico, in cui celebri "banditi", come il veronese **Carlo Zinelli**, fiancheggeranno altri, il cui nome resta ancora nell'ombra. Tra questi, **G. Versino** che, ricoverato nel Manicomio Regio di Collegno, tesse e indossa un abito maestoso di stracci sfilacciati del peso di 43 kg. Non una retrospettiva sull'arte Outsider o Brut, dunque, ma un "panorama

rizomatico", articolato essenzialmente in tre grossi nodi: autori appartenenti a collezioni storiche psichiatriche e carcerali; creatori marginali legati ad atelier protetti nati negli anni post-Basaglia; artisti popolari eccentrici. Opere provenienti da centri di attività espressive nati in luoghi di cura (La Tinaia, Asfodelo, Blu Cammello, La Manica Lunga) troveranno posto accanto ad altre prestate eccezionalmente dalle collezioni antropologiche del Museo Lombroso e del Museo Marro di Torino, e dalla raccolta psichiatrica dell'ospedale San Lazzaro di Reggio Emilia.

Opera-chiave, il *Nuovo Mondo* di **Francesco Toris**, scultura aggrovigliata di ossa bovine finemente cesellate nell'arco di cinque anni da un internato di Collegno: un'arca immaginaria e instabile, gravida di simboli e figure reali e fantastiche, "agenti di quel mondo altro che il bandito sogna". Il rocambolesco nodo di Toris farà eco agli oggetti-nodo di **Franco Bellucci** e **Antonio Dalla Valle** "che nel raccogliere, assemblare, legare manifestano la visione di un mondo altro".

L'ossessione per il proprio oltremondo da materializzare e difendere ad ogni costo avvicina queste soluzioni creative quasi autistiche alle formulazioni



Gaetano Gambino

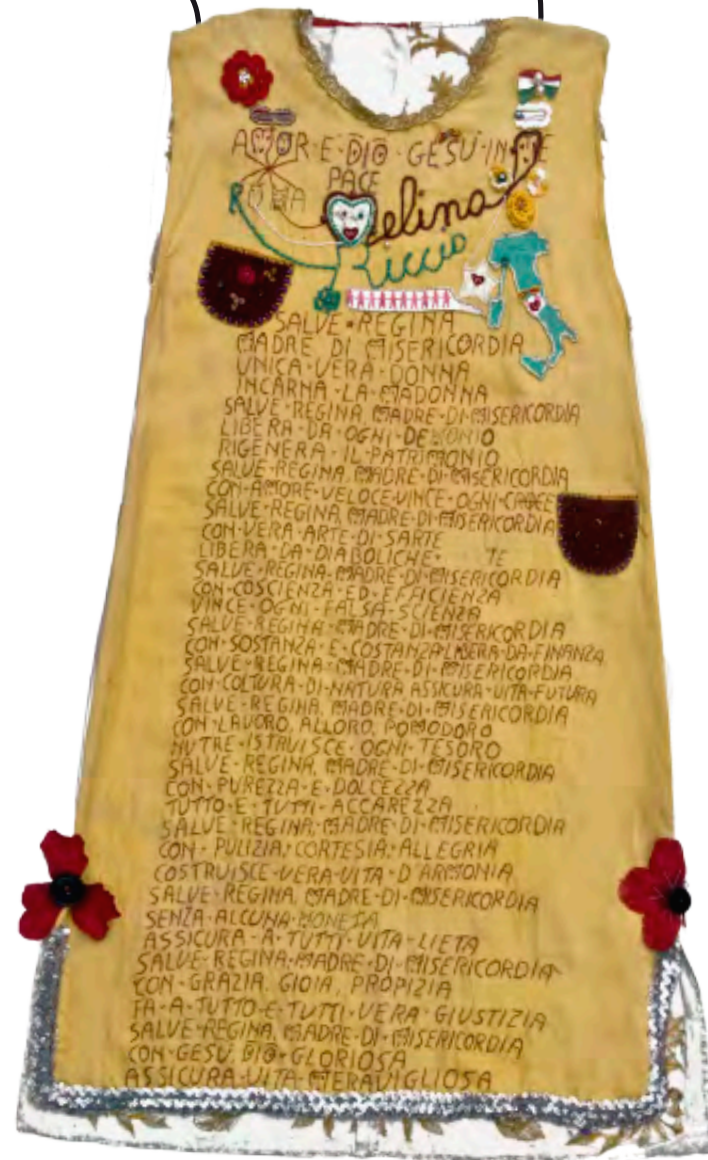
inventive, ma non per questo del tutto scollate da linguaggi tradizionali, degli autori presentati nella sezione "arte popolare contemporanea": le sculture lignee di **Luigi Buffo**, ad esempio, muratore che negli anni '70 realizza presso Tolosa un giardino di figure arcaiche, o i paradossali ex-voto con cui il performer lombardo **Giovanni Battista Podestà** denuncia l'affermarsi della morale materialista nell'epoca post-rurale.

Il riferimento ad una cultura ancestrale in via d'estinzione e un legame quasi simbiotico con la natura è elemento ricorrente negli universi artistici degli autori presentati. Riemerge ad esempio nel bestiario fantastico dell'artista sordomuto **Rosario Lattuca**, nei murali della pastora di origine sarda **Bonaria Manca** e nei primi dipinti del contadino mantovano **Pietro Ghizzardi**, che durante una piena del Po, allarmato da una natura in tumulto, inizia a creare rintanato nella sua casa improvvisando pigmenti con fibre vegetali e cocci tritati. "Il bandito percepisce la fine di un'epoca, ne è cosciente, sente la necessità di annunciarne un'altra. La sua è una voce profetica, un imperativo morale", in questo senso Giacosa legge l'opera di Podestà, come anche quella di **Melina Riccio**, writer-poetessa attiva a Genova, e di **Giovanni Bosco**, "profeta della parola in cammino". A questi ed altri esponenti del graffitismo outsider e ai costruttori babelici sarà dedicata una sezione foto e video, mezzi privilegiati per conservare la memoria e restituire l'intensità di queste elaborazioni *en plein air*. Vi figureranno, ad esempio, la selva di figure scolpite di **Marcello Cammi**, che un tempo impreziosiva il greto del Rio Sasso presso Bordighera, e il poema tridimensionale di pietre metamorfiche di **Luigi Lineri**, che lascerà tra l'altro per qualche giorno la sua casa-museo di Zevio per realizzare un'installazione concepita ad hoc per la mostra. Un rapporto privilegiato con la terra e con l'energia del sottosuolo metterà in relazione l'opera di questi autori alle pietre scolpite di **Filippo Bentivegna** o alle potenti figurine in pietra tufacea di **BSD Moro** (esposte per la prima volta fuori dalla Sicilia grazie alla collaborazione dell'Osservatorio





Outsider Art); ma anche ai lavori di **Francesco Borrello** (La Manica lunga) e **Giovanni Galli** (La Tinaia) per i quali "il desiderio di comunione con la natura diventa un vero e proprio amplesso, una smania di trascendenza, l'aspirazione a un'androgina ideale". I molteplici ponti tesi tra le tre sezioni di cui *Banditi dell'arte* si compone promettono dunque uno scenario articolato ad intreccio e supportato da chiavi di lettura forti e da una radicale allergia per gerarchie e convenzioni



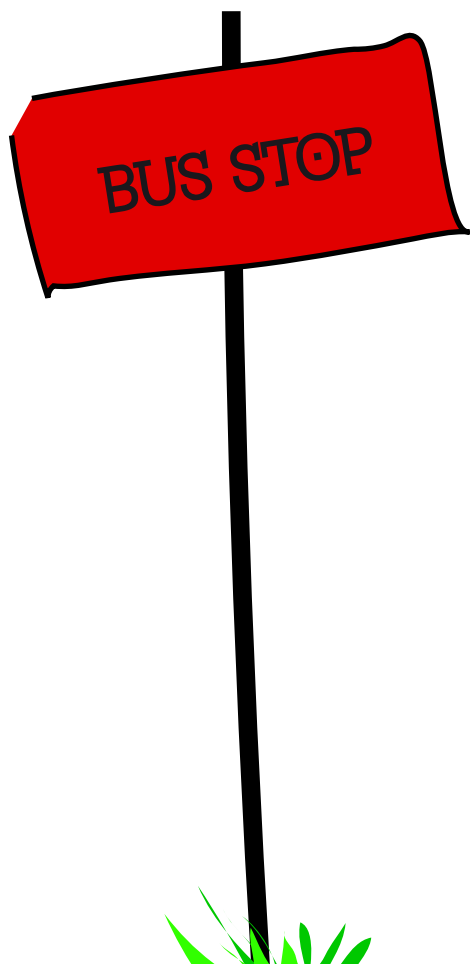
Kunsthau Kannen: un modello di museo-atelier

di Marina Giordano

Münster, cittadina anseatica della regione tedesca della Renania Settentrionale-Vestfalia, è un piccolo centro ricco di verde, accarezzato dalle sponde del lago Aasee, ma anche denso di storia. Sede della terza università della Germania, fondata alla fine del XVIII secolo, è stata teatro di eventi degni di memoria, come la sanguinosa repressione degli Anabattisti, che negli anni Trenta del Cinquecento vi avevano fondato una 'Repubblica religiosa', da parte dei principi tedeschi (come ricordano le gabbie appese sulla guglia della **Lambertikirche**, ove furono imprigionati a languire e a fungere da monito i corpi dei protestanti ribelli), o la firma della Pace di Vestfalia, che nel 1648 pose fine alla Guerra dei Trent'anni.

A pochi chilometri dalla città, tra le piatte distese erbose del Münsterland, sorge il complesso dell'ospedale **Alexianer Haus Kannen**, fondato dai frati dell'ordine degli Alessiani (o Celliti), una clinica specializzata in psichiatria e psicoterapia.

Nel parco dell'ospedale psichiatrico di Münster, in un edificio dalle pareti trasparenti si produce, si colleziona, si espone, si vende, si lavora alla formazione di una rete europea per l'Outsider Art





Werner Streppel

Passeggiando tra i viali alberati di questa silenziosa cittadella, tra padiglioni in pietra e tetti spioventi, torri dal sapore medievale ed edifici moderni, ecco affiorare tra i cespugli, quasi come una spazzante epifania, una rete di fili colorati, una fitta ragnatela che, simile al filo di Arianna, guida alla scoperta di un angolo seminascondito. Poco più in là, accanto a un edificio contornato da ampie e luminose vetrate coronate da una copertura a mattoni rossi, - approdo finale di questo itinerario, di cui si parlerà a breve -, non si può non notare una casetta di legno dipinto e circondata da uno steccato, ove spessi segni di nero, tracciati meticolosamente eppure senza leziosità scandiscono gli spazi, porte e finestre che si affacciano tra le pareti esterne come grandi occhi. L'autore di questo 'bozzolo privato' è **Werner Streppel**, dal 1978 paziente ospite dell'Alexianer, uno degli artisti, una trentina in tutto, che compongono la collezione del **Kunsthau Kanne**, museo di Outsider Art e Art Brut, la cui sede è proprio quell'edificio a vetri



Robert Burda

al quale si accennava prima, completato nel 2000 dall'architetto tedesco **Tobias Bröskamp**. La colorata e labirintica trama di fili di lana che si dipana dinanzi all'ingresso, invece, è un'installazione frutto della performance 'sociale', che ha visto cioè il coinvolgimento di tutti gli astanti, messa in atto dalla coppia di artisti zurighesi **Thomas J. Hauck** e **Sabina Käser** (meglio noti come "Das Archiv") nell'ambito di una delle ultime mostre promosse dal museo, *Art Brut und Textil*, dedicata all'uso creativo del medium tessile. Diretto da **Lisa Inckmann**, donna attiva e appassionata che ha fatto crescere negli anni questa piccola ma preziosa istituzione, il Kunsthau Kanne si è ormai affermato come una delle realtà più interessanti a livello europeo, membro attivo dell'**European Outsider Art Association** (EOA), struttura associativa che si propone, attraverso l'organizzazione di Forum internazionali, di aggregare una rete tra soggetti e operatori del settore. Il museo münsterano svolge anche un ruolo di significativo *trait d'union* tra due 'mondi', quello dei musei di Art Brut e quello degli 'atelier protetti' in cui gli autori sono spesso accompagnati da specialisti nella formalizzazione di un loro linguaggio espressivo. Proprio gli atelier sono oggi al centro di un fervente dibattito tra gli specialisti del settore, che ne hanno problematizzato, non senza polemiche e posizioni differenti, soprattutto in relazione ai concetti di spontaneità e eccezionalità della creazione brut, il proliferare e la ricerca di un ruolo sempre più crescente e riconosciuto come principale vivaio dell'Outsider Art contemporanea. Molteplici i punti di forza del Kunsthau Kanne, che hanno fatto sì che potesse divenire, nel tempo, una presenza incisiva nel sistema outsider. Innanzitutto, il fatto di nascere in una regione economicamente forte, ove la politica e le amministrazioni hanno dato ampio spazio alla cultura riservandole energie e attenzioni. Il Kunsthau, infatti, è una delle numerose realtà museali del piccolo ma fiorente comune di Münster, che





Klaus Mücke

vanta altre istituzioni di prestigio, come il Landesmuseum (LWL), che ospita un'eccellente collezione di arte del XX e XXI secolo, in questo momento in fase di ampliamento. La stessa città di Münster, inoltre, ha saputo ritagliarsi anche uno spazio di rilievo nel cosiddetto *mainstream*, ospitando ogni dieci anni, dal 1977, l'ormai celeberrima rassegna dello "Skulptur Projekte", il più grande evento di arte pubblica e ambientale in Europa, che commissiona ad artisti contemporanei, da Dan Graham a Daniel Buren, da Claes Oldenburg a Kabakov, interventi permanenti o effimeri sparsi lungo gli spazi del tessuto urbano. Il Kunsthaus Kannen può vantare, infine, una ricca collezione composta da più di cinquemila opere – pitture, disegni, sculture, assemblaggi -, frutto di un lavoro avviato dall'Ospedale Alexianer già dalla fine degli anni Settanta e sistematizzato nel decennio successivo, specialmente grazie all'impegno dell'allora primario Wulf Becker-Glauch (oggi in pensione), che si dedicò a un'intensa valorizzazione dell'arte-terapia e dell'ergo-terapia, visti come strumenti per fornire ai pazienti la

chance di dar voce ai loro mondi nascosti, alle tensioni inesprese e spesso inesprimibili, ai grovigli della loro interiorità, all'universo delle loro emozioni. Attivo sin dagli anni Novanta con l'allestimento di mostre e con l'avviamento di una puntuale attività di archiviazione e studio di questo grande patrimonio di opere, nell'ottobre del 2000 il Museo è stato riconosciuto dalla Confraternita degli Alessiani e dall'Organizzazione per il Welfare pubblico della Regione del Nord Reno –Vestfalia come "Progetto-modello per comunità di artisti disabili".

I suoi spazi, articolati tra un luminoso pianoterra e un piano rialzato *open space* dedicato agli uffici, constano di un'ampia sala espositiva che ospita rassegne periodiche spesso tematiche, ove confluiscono sia opere della collezione permanente sia prestiti da altre istituzioni internazionali; una biblioteca e un bookshop specializzati; una piccola sala proiezioni e una serie di atelier ove i terapeuti possono interagire con i pazienti, lasciando che alcuni autori abbiano un angolo tutto per sé, ove poter creare, dando forma al loro linguaggio per immagini. **Quindici atelier**, dunque, accessibili ad ogni visitatore, spazi della trasparenza, come quel nastro di vetrate che lascia sgorgare al di là delle pareti le facce di Klaus Mücke, le macchine e i tram di Robert Burda, i colori, le linee, le forme di questi creatori dell'impossibile e dell'immaginario, e allo stesso tempo fa entrare all'interno il verde dei viali della clinica, il silenzio soave ma carico di vita dell'Alexianer, dove la malattia si cura con la sincera volontà di offrire l'occasione di una via di libertà, quella della creatività.



Il MACC di Caltagirone: una collezione *in progress*

di Marco Mezzatesta

Non sono molte le gallerie civiche in Italia dedicate all'arte contemporanea; pochissime le istituzioni propense ad accogliere l'arte fuori dal sistema; ancor più raro è trovare all'interno di esse una collezione, in costante aggiornamento, con tanto di archivio e di documentazione, dedicata all'Outsider Art. Il **MACC di Caltagirone**, con la sua sezione *Art Brut in Sicilia*, rappresenta questo *unicum* nel panorama dei musei pubblici italiani.

La Galleria d'Arte Contemporanea dei Musei Civici, creata ufficialmente nel 1996, ma costituita sin dagli anni '80 attraverso acquisti, donazioni e organizzazioni di rassegne, ha voluto seguire un preciso indirizzo artistico-comunicativo, promuovendo soprattutto il versante 'materico' della ricerca contemporanea, e stabilendo così anche un forte legame con la ricchissima tradizione artigianale, nonché attuale realtà economica, di una città-paese dell'entroterra siculo, famosa in tutto il mondo per la ceramica.

A sinistra e a fianco: Francesco Cusumano

Arte contemporanea, Art Brut, Outsider Art convivono nella raccolta del museo civico di Caltagirone, che da anni esplora la Sicilia orientale cercando artisti irregolari – Un progetto museografico innovativo e un'istituzione che costituisce un *unicum* nel panorama italiano



Emadi

Caltagirone, terra di contadini, di artigiani e di scultori autodidatti, sembra già offrire da un punto di vista geografico e culturale un ideale *background* per la ricerca di produzioni *outsider*; allo stesso modo l'*Ex-Ospedale delle Donne*, oggi sede del MACC, sembra essere, nel fresco e silenzioso clima del piano di San Giorgio, un luogo naturalmente predisposto per la conoscenza e l'apprezzamento dell'arte irregolare.

L'edificio ottocentesco che ospita la galleria civica sorge, infatti, ai margini del tradizionale percorso turistico che si snoda per il quartiere di San Giorgio, in alto fino all'omonima chiesa, all'estremità orientale del centro storico di Caltagirone, dove, tra i continui saliscendi e i toni caldi delle ricostruzioni tardo-barocche, si susseguono rapidamente botteghe di ceramisti, artigiani e figurinai, come se l'arte fosse l'unica preoccupazione cittadina; tra questi artisti, due in particolare, *Gaetano Romano* e *Salvatore Guzzardi*, indicati dalla gente del luogo come "personaggi strani e geniali",

addirittura espongono alcune delle loro sculture in terracotta nella nicchia *outsider* scavata qualche decina di metri più avanti, lungo la stessa via delle loro botteghe, all'interno dell'Ospedale delle Donne. «Potenza dell'Art Brut!» è stato il mio immediato pensiero.

La nascita ufficiale della sezione - 18 Dicembre 2008 - è piuttosto recente, ma le origini della collezione di Art Brut risalgono ai primi anni '80, ovvero agli albori del processo internazionale di riconoscimento della creazione marginale. A quell'epoca *Domenico Amoroso*, giovane archeologo, da poco nominato Direttore dei Musei Civici, scorge la profondità poetica, visionaria e archetipica dell'opera di *Francesco Cusumano* e ne incoraggia con passione l'attività artistica.



Gaetano Romano



Emadi

Sculture in pietra, marmo, tufo e legno; radici trovate e "artisticamente rettificata"; dipinti a smalto su masonite e versi poetici; l'ampia e variegata produzione di Cusumano "artista contadino" è inizialmente ricollegata ad una matrice popolare della modernità (ciò che negli Stati Uniti viene consacrato come *contemporary folk art*); in quegli anni le nozioni di Art Brut o di Outsider Art non risultano ancora efficaci, come oggi, sul piano storiografico e museologico, ma è evidente nell'opera dell'artista calatino, al di là di ogni etichetta, un legame misterioso, alternativo e anarchico con l'arte contemporanea. Lo sa bene Amoroso, che inizia a raccogliere e conservare queste opere come testimonianza di cultura popolare, ma dopo averne identificato l'essenza artistica, non intende stabilire sul piano comunicativo nessun tipo di approccio segregato; l'espressione individuale



Francesco Giombarresi

e irregolare di Cusumano trova spazio così accanto all'arte informale, all'arte concettuale, all'arte povera e a tutte le precise sedimentazioni storiografiche testimoniate nella pinacoteca comunale.

In seguito all'importante mostra *Arte Necessaria*, curata da **Alessandra Ottieri** nel 1997 (Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa, 7/6-20/7/1997), l'opera di Cusumano è riconosciuta come una delle principali espressioni in Italia di Outsider Art; parallelamente il progetto del MACC, grazie all'azione di Amoroso, inizia sempre più a orientarsi verso la tutela e la valorizzazione della produzione marginale. Sul finire degli anni '90 infatti si moltiplicano le mostre dedicate ad artisti autodidatti; la piccola collezione permanente di Art Brut cresce attraverso gli acquisti e le donazioni dei familiari e degli artisti stessi (le prime opere di **Emadi**, le sculture di Romano e di Guzzardi, la



generosa donazione della vedova Cusumano); alla ricerca sul territorio e alla promozione dell'arte irregolare si aggiunge anche la collaborazione con le istituzioni locali di assistenza e di recupero.

Dal confronto di queste esperienze, con il coordinamento dell'**Associazione Public/azione** (rivolta all'indagine dei processi psicologici e culturali, con sede a Catania), nasce nell'estate del 2005 l'articolato progetto *L'arte amara: Incontro su l'Art Brut*, suddiviso in un corso di auto-formazione per operatori nel settore dell'assistenza al disagio mentale, una serie di attività creative ed espositive aperte al pubblico, con protagonisti i Laboratori di Creatività delle Case Famiglia di Caltagirone, un Convegno Nazionale di Studi su l'Art Brut, la mostra fotografica *I Giardini della Follia*

e le mostre alla Galleria d'Arte Contemporanea dedicate a Cusumano e al colto e "sofferente"

Giuseppe Amore. In questo stesso contesto emerge, per la prima volta in ambito *outsider*, l'altra personalità siciliana di grande rilievo promossa dal MACC: **Francesco Giombarresi**, straordinario autodidatta, giunto alla ribalta negli anni '70, ma presto rigettato dal sistema dell'arte.

Il museo dedica nel 2005 un *Omaggio* al visionario contadino di Comiso, il quale subito dopo dona ben 25 delle sue opere. A questo punto la presenza dell'Art Brut nella collezione civica assume un aspetto più definito; nasce la sezione permanente al pianterreno dell'Ospedale delle Donne e il resto è la storia attuale di un museo divenuto "neo-luogo per l'Outsider Art in Italia": esplorazioni, ricerche e salvataggi *in extremis* continuano a far crescere la collezione che conta oggi oltre 400 pezzi;





Art Best in Sicilia





Giuseppe Amore

giungono le ramificazioni e le sculture in polimerici naturali di Emadì, i costumi e gli accessori realizzati con materiali riciclati dall'artista e performer **Gilda Domenica**, le straordinarie realizzazioni su carta di **Nicolò Scarlatella**; altri siciliani, originari in particolare dei territori rurali centro-orientali, continuano ad essere scoperti e valorizzati.

La sezione esprime un'identità precisa anche da un punto di vista espositivo. Due i motivi che prevalgono nell'**allestimento**: la dimensione esistenziale,

ovvero la necessità di dar spazio alle vite, alle circostanze personali che hanno accompagnato un determinato bisogno creativo (pannelli con biografie, foto d'epoca, attrezzi personali); e la dimensione 'installativa' tipica della stessa produzione *outsider*, degli atelier personali e delle povere abitazioni trasformate spesso in veri e propri *environments*.

L'incontro di questi due elementi, fondamentali per la definizione di un'estetica *outsider*, avviene in un luogo raccolto, puro e intimo, un ambiente continuo che si apre in prossimità dell'ingresso del museo con le due sale dedicate a Cusumano, si snoda, attraverso archi e gradoni, in piccoli angoli dedicati agli altri autori, per poi riscendere parallelamente lungo le ultime sale. La sensazione non è quella di un ghetto, o del sottoscala che precede il piano nobile (in questo caso non soltanto

metaforicamente), ma di un'antica osteria in cui viene offerto con generosità e sincera spontaneità dell'ottimo vino di carattere, corposo e rigorosamente *brut!*



Ad alcuni degli autori citati la rivista ha già dedicato articoli monografici nei numeri precedenti: D. Amoroso, *Nicolò Scarlatella, artista, poeta, filosofo nella collezione del Museo di Arte Contemporanea di Caltagirone*, n. 1, pp.12-23; L. Di Gregorio, *Giombarresi e la scienza di "astrostità"*, n. 2, pp. 36-47; D. Amoroso, *Francesco Cusumano nel giardino delle Muse*, n. 3, pp. 48-59; E. Bruno, *Nelle notti di Gilda*, n. 3, pp.60-69.

Gli autori dei testi

Ivana Basicovic è presidente della Ilija & Mangelos Foundation a Novi Sad (Serbia) e ha in corso un dottorato in Teoria dell'arte e dei media presso l'Università di Belgrado.

Angelica Bäumer, critico d'arte e curatrice, vive a Vienna; presidente dal 1995 al 2004 della Casa degli Artisti di Gugging, ha dedicato all'Art Brut in Austria la mostra e il volume *Kunst von Innen* (Vienna 2007).

Baptiste Brun, membro del CrAB, è assistente di storia dell'arte all'École du Louvre e prepara una tesi di dottorato su Art Brut, Dubuffet e primitivismo.

Vincent Capt, membro del CrAB, assistente di linguistica all'Università di Losanna, si occupa di linguaggi dell'esclusione e ha pubblicato *Ecrivainier* (Collection de l'Art Brut, Losanna 2012).

Céline Delavaux, membro del CrAB, studiosa di letteratura francese, vive a Parigi; ha pubblicato nel

2010 *L'Art Brut. Un fantasma de peinture* (Palette, Parigi).

Serenella Di Marco si occupa di storia del fumetto, in particolare medio-orientale su cui ha scritto un volume (Tunué, 2011); lavora a Roma come mediatrice culturale.

Eva di Stefano insegna Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Palermo e dirige l'Osservatorio Outsider Art e la sua rivista.

Angelo Farina, giovane poeta siciliano, vive e lavora a Trieste nel Bar Ristorante "Il posto delle fragole", gestito da una cooperativa sociale.

Alberto Ferrero, fotografo attivo a Milano, ha una formazione in architettura e si è specializzato da più di vent'anni in fotografia di ambiente, architettura e design.

Graciela García Muñoz, storica dell'arte, vive a Madrid; cura il blog *El hombre jazmín* e dirige la rivista on line "Bric-à-Brac", dedicati alle diverse forme di arte irregolare.

Marina Giordano, storica dell'arte e docente a contratto presso l'Università di Palermo, studia l'uso del medium tessile nell'arte contemporanea.

Alfonso Leto, artista e raddomante di talenti a margine, ama la pittura ma è anche un dadaista postmoderno; vive a S. Stefano Quisquina (Ag).

Luca Lo Coco, giovane artista che esplora il confine tra realtà e virtualità, vive a Palermo dove lavora come grafico; disegna e impagina la nostra rivista.

Teresa Maranzano, storica dell'arte, vive e lavora a Ginevra; ha diretto fino al 2009 l'Atelier Adriano e Michele a S. Colombano al Lambro (Mi).

Marco Mezzatesta si è specializzato in Storia dell'Arte presso l'Università di Palermo con una tesi sulla collezione di Art Brut del MACC di Caltagirone (Ct).

Gabriele Mina, antropologo, ha recentemente pubblicato *Costruttori di Babele* (eléuthera 2011), dedicato agli environments irregolari in

Italia, e cura l'omonimo archivio online; vive a Savona.

Lucienne Peiry ha diretto dal 2001 al 2011 il celebre museo svizzero Collection de l'Art Brut di Losanna, oggi è direttrice per la ricerca e le relazioni internazionali del museo.

Naida Samonà, storica dell'arte, vive tra Roma e Palermo; si occupa di didattica museale e giornalismo culturale.

Roberta Trapani, membro del CrAB, ha in corso un dottorato di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Université Paris X e studia gli spazi visionari contemporanei.

Emilia Valenza, critico d'arte e curatrice, insegna Storia dell'arte contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo.

Nico Van der Endt, gallerista, dirige ad Amsterdam la Galerie Hamer dedicata all'Outsider Art.

Pier Paolo Zampieri è ricercatore presso l'Università di Messina, dove insegna Sociologia urbana.

Crediti fotografici

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

4, 5: courtesy Associazione Outsider Art Giovanni Bosco, Castellammare del Golfo (Tp)

14: Foto Giulia Scalia, Palermo

16, 18: courtesy Rosangela Leotta, Ribera (Ag)

19, 20: Foto Maurizio Arcuri, Monza

22, 26, 28: Atelier Blu Cammello (Livorno) in mostra al Madmusée (Liegi).
Foto Roberta Trapani (2010)

24, 28-29: courtesy Jean Branciard, Le Bourg (Francia)

da 30 a 41: Foto Alberto Ferrero, Milano (1989)

42, 46-47, 48-49: Foto Arturo Russo, Messina (2010)

50,51: Foto Giovanna Giordano, Catania (1991)

52, 54, 57: Foto Arturo Russo, Messina (2010)

da 59 a 67: Foto Graciela García Muñoz, Madrid

68, 70: courtesy Edizioni Siruela, Madrid

da 71 a 83: Collezione Casentini, Roma. Foto Salvatore Bongiorno, Milano/
Castellammare del Golfo (2011)

84: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Jean-François Luy

86: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Arnaud Conne

88-89: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Amélie Blanc

90: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Muller

91: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Claude Bornand

93: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Caroline Smyrliadis

94: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Claude Bornand.

96, 102: © 2008-2011 The Newsweek/Daily Beast Company LLC; immagine tratta dalla copertina di *Home is where the Art is, or Hybrid Affairs*, a cura di T. Lanigan- Schmidt (New York 1996)

101: © Archives The Museum of Modern Art, New York

105: The American Folk Art Museum, New York. Foto Rachele Fiorelli

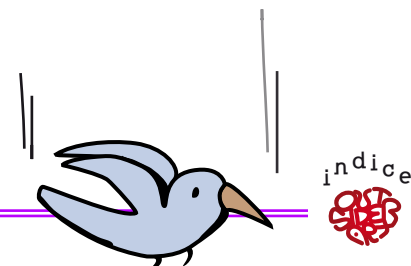
106 in alto: © START Foundation for Self Taught Artists, Philadelphia

da 114 a 120: courtesy Angelica Bäumer. Foto David M. Peters, Vienna

122: Collezione Arnulf Rainer. Foto David M. Peters, Vienna

da 126 a 131: courtesy Angelica Bäumer. Foto David M. Peters, Vienna

da 132 a 141: courtesy Galerie Hamer, Amsterdam



144: © Catherine Ursin (2010); courtesy CrAB, Parigi

145: © Halle Saint Pierre, Parigi

146: © Collection ABCD, Montreuil

147: © Caroline Sury (2010); courtesy CrAB, Parigi

148, 151: © LaM, Villeneuve d'Ascq

da 153 a 163: Collezione Prinzhorn, Heidelberg. Foto Naida Samonà, Roma/Palermo

da 165 a 175: courtesy Ilija and Mangelos Foundation, Novi Sad (Serbia)

da 177 a 191: © 2011 - Créahm Région wallonne asbl. Foto Muriel Thies, Liegi

192-193: © Costruttori di Babele (2008)

194: Foto Cristina Calicelli, Parma (2010)

196-197: © Costruttori di Babele (2010)

198: Foto Rodolfo Hernandez, Verona (2010)

199: Foto André Escard (1992)

200: Foto Antonio Ferrante, Palermo (2009)

203: © Atelier Blu Cammello, Livorno; courtesy Halle Saint Pierre, Parigi

204, 207: © Museo di antropologia ed etnografia Giovanni Marro, Torino; courtesy Halle Saint Pierre, Parigi

205: © Atelier La Manica Lunga, Sospiro (Cremona); courtesy Halle Saint Pierre, Parigi

206: collezione privata, Palermo. Foto Rachele Fiorelli

208: collezione privata, Palermo. Foto Francesco Pedone

209: courtesy Halle Saint Pierre, Parigi

211: © Associazione Contemporart, Genova; courtesy Halle Saint Pierre, Parigi

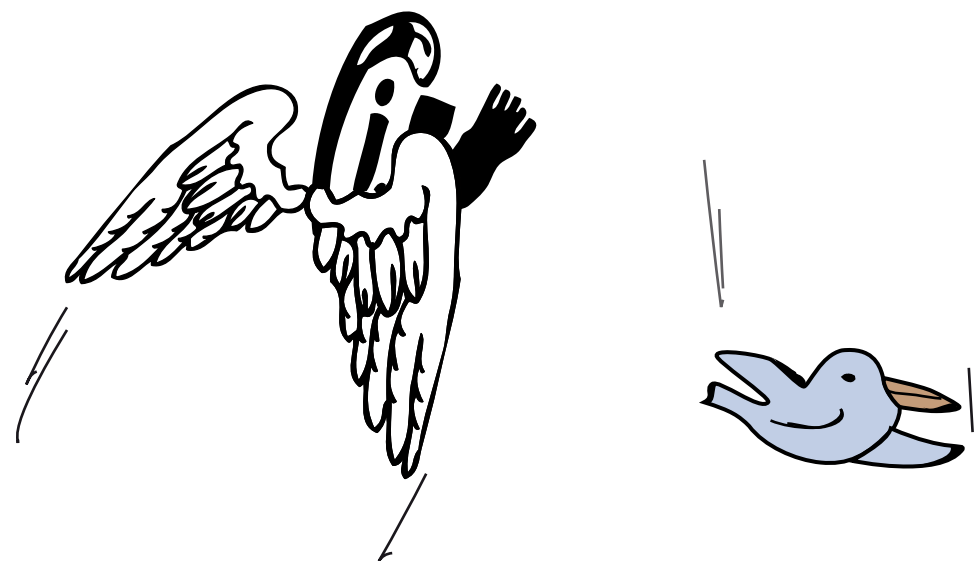
214: Foto Marina Giordano, Palermo (2011)

215, 216-217, 218: courtesy Kunsthaus Kannen, Münster

da 220 a 225: courtesy MACC, Caltagirone. Foto Marco Cutrona, Catania

226-227, 231: courtesy MACC, Caltagirone. Foto Vincenzo Piluso, Caltagirone

228-229, 230: courtesy MACC, Caltagirone. Foto Marco Cutrona, Catania



<http://outsiderart.unipa.it>

outsiderart@unipa.it

