



OSSERVATORIO  
**OUTSIDERART**



*edizioni*  
**Museo  
Pasqualino**



REGIONE SICILIANA  
Assessorato dei Beni culturali  
e dell'Identità siciliana  
Dipartimento dei Beni culturali  
e dell'Identità siciliana



© Rivista dell'Osservatorio Outsider Art - via Emilia 47, 90144 Palermo  
[www.outsiderartsicilia.com](http://www.outsiderartsicilia.com)

Pubblicazione Semestrale  
Autorizzazione del Tribunale di Palermo n. 25 del 6/10/2010  
ISSN 2038 - 5501  
ISBN 9791280664099

# OSSERVATORIO OUTSIDER ART

AUTUNNO 2021|22

**Direttore scientifico**

Eva di Stefano

**Direttore responsabile**

Valentina Di Miceli

**Comitato scientifico**

Domenico Amoroso, *Musei Civici di Caltagirone*

Francesca Corrao, *Fondazione Orestiadi*

Enzo Fiammetta, *Museo delle Trame Mediterranee*

Marina Giordano, *Associazione OOA, Palermo*

Vincenzo Guarrasi, *Università di Palermo*

Teresa Maranzano, *Progetto mir'art, Ginevra*

Lucienne Peiry, *Università di Losanna*

Rosario Perricone, *Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino*

Roberta Trapani, *Université Paris Ouest*

Pier Paolo Zampieri, *Università di Messina*

**Traduzioni**

Eva di Stefano, Denis Gailor, Naida Samonà

**Progetto grafico e impaginazione**

Michele Giuliano

**Editori**

Associazione Culturale Osservatorio Outsider Art, Palermo

Edizioni Museo Pasqualino, Palermo

# Indice

---

## Editoriale

*di Eva di Stefano*

6

## Agenda

12

## Incontri

**La passione e il dono.**

**Intervista a Bruno Decharme**

*di Roberta Trapani*

14

**Un 'ecosistema spirituale'.**

**Intervista a Elmar R. Gruber**

*di Jennifer Gilbert*

34

## Dossier - Virtuosismi Lateralì

**Le forbici magiche.**

**I *Papercuts* di Hans Christian Andersen**

*di Ejnar Stig Askgaard*

50

**Favole dell'invisibile.**

**Casimiro Piccolo di Calanovella**

*di Giuliana Ferraro Sardo*

70

**Apocalisse nostra contemporanea.**

**Disegni e collages di Mauro Gottardo**

*di Bianca Tosatti*

86

**Cuba indimenticata. Ombre e riflessi**

**nell'opera di F. J. Consalvos**

*di Yaysis Ojeda Becerra*

102

## Esplorazioni

**Caffeomanzia e pittura. Le divinazioni di Nabila**

*di Silvana Crescini*

116

**Armin Pangerl: 'iconotesti' della resilienza**

*di Turhan Demirel*

124

**I reliquiari intimi di Marc Moret**

*di Lucienne Peiry*

130

# Indice

---

## Approfondimenti

### Furor poeticus

*di Domenico Amoroso*

134

## Report

### La morte è pop al cimitero di Caracas

*di Alessandra Vassallo*

154

### Anonimi in mostra alla Collection de l'Art Brut

*di Cristina Cilli e Gianluigi Mangiapane*

166

### Per la ricostruzione degli animi.

#### Artisti Outsider a Gibellina

*di Valentina Di Miceli*

170

## Note informative

Gli autori dei testi

176

Crediti fotografici

178

## English Annex

Abstracts and authors

180



# EDITORIALE

di Eva di Stefano

---

La calda estate appena trascorsa si è aperta con un evento storico per l'Art Brut: la donazione al **Centre Pompidou** di 900 opere di eccellenza della collezione di Bruno Decharme e la conseguente inaugurazione il 23 giugno al quinto piano del museo di uno spazio d'esposizione permanente. L'assunzione dell'Art Brut nel suo insieme in uno dei più importanti musei di arte moderna del mondo cambia completamente la percezione del suo valore. Non più clandestina o di nicchia, oggetto secondario di curiosità o passione elitaria, l'Art Brut, pur mantenendo la sua specificità, esce dalla marginalità ed entra a pieno titolo nella storia dell'arte del XX secolo e oltre.

Un avvenimento di questa portata non poteva certo essere trascurato dalla nostra rivista, che si apre con una lunga e appassionante intervista di Roberta Trapani a **Bruno Decharme** per indagare storia della collezione, modalità e finalità della donazione.

Se la passione monomaniaca e l'eterna ricerca del pezzo mancante caratterizzano la personalità di ogni collezionista, che sia d'arte, di francobolli o figurine, il collezionista d'Art Brut non è mai motivato solo dal possesso, ma il più delle volte ne diviene promotore, divulgatore, paladino, insomma è un tipo di collezionista 'militante' che ama **condividere**. Avevamo già deciso di indagare questa specificità, ben esemplificata anche nell'intervista che segue - di Jennifer Gilbert a **Elmar Gruber** - collezionista e studioso di un'arte molto speciale, delicata e controversa: l'arte medianica alla quale abbiamo già dedicato il nostro n. 19.

L'anomalia di '**Virtuosismi laterali**', il nostro dossier, cuore del numero, consiste nell'affiancare a classici outsider anche autori che non lo sono, perfino celeberrimi come lo scrittore **Andersen**, dedito però ad esprimere anche un proprio talento parallelo nell'arte del ritaglio, in un modo che potremmo definire compulsivo. Un talento visuale intuito forse soltanto da Vincent Van Gogh, che pur ignorando del tutto questa produzione, scriveva nel 1882 al suo amico Anton G. A. Ridder van Rappard: «Non pensi anche tu che le fiabe di Andersen siano molto belle? Io sono sicuro che [Andersen] sia anche un illustratore». Queste creazioni poco note fuori dai confini della Danimarca, qui presentate da un competentissimo saggio di E. S. Askgard, curatrice del Museo Andersen di Odense, che ringraziamo sentitamente, sono caratterizzate da una perizia estrema nell'uso delle forbici su carta, da una tecnica originale e un'enigmatica ispirazione narrativa.

Il **virtuosismo** e un **visual storytelling** cifrato caratterizza anche tutti gli altri autori raccolti in questa sezione. Il colto barone siciliano **Casimiro Piccolo** è inserito in questa compagnia, non tanto per le sue indubbe eccentricità anche medianiche, o per la sua produzione artistica che da convenzionale si fa via via più irregolare e privata nei modi e nei temi,

---

---

ma perché simulando alla perfezione le illustrazioni fiabesche vittoriane confonde le tracce del proprio racconto: quegli elfi, quei gnomi, le streghe e le fate personificano, infatti, gli spiriti elementali di cui va a caccia di notte e che crede di scoprire tra le piante e i fiori del giardino. La fiaba è solo una falsa pista: si tratta di visioni misteriche, segreti scongiuri di ordine magico, travestimenti per rendere visibile l'invisibile.

E che dire del genio mimetico con cui **Mauro Gottardo** simula a mano i caratteri tipografici? E dell'apocalittico palinsesto in cui stratifica e condensa una narrazione ermetica del nostro tempo? Di quei 'bagliori' letterari e filosofici che emergono nell'appassionata testimonianza di Bianca Tosatti? Non possiamo che restare interdetti, pronti a lasciarci sorprendere ancora nelle pagine successive dai collage e découpage dovuti all'abilissima mano del cubamericano **Consalvos**, che si estendono anche sugli oggetti. Altre mappe di catastrofi e meraviglie, il racconto visivo di una patria indimenticata, l'epica di un operaio del tabacco. La narrazione che ne fa Yaysis Ojeda Becerra è di quelle che non si dimenticano.

Le nostre '**Esplorazioni**' ci riportano ai mondi paralleli del paranormale con le colorate fantasmatiche visioni che **Nabila** trae dai fondi di caffè, e con le 'imbalsamazioni' di oggetti praticate da **Marc Moret** per continuare a dialogare con i propri morti. D'altra parte, gli arabeschi e le libere geometrie che caratterizzano i testi figurati di **Armin Pangerl** non sono soltanto pura decorazione, rappresentano invece il codice segreto di una pratica magica di autoguarigione.

In questo numero la sezione di 'Approfondimenti' è interamente dedicata a un magnifico saggio di Domenico Amoroso che si interroga sull'esistenza e il valore letterario della **poesia brut**, con ricchezza di esempi, illustrato con gli autoscatti di Concetta Marino, fotografa esploratrice di intimi stati emotivi tanto quanto lo sono i versi qui presentati.

Per finire, una riflessione sul rapporto stretto che intercorre tra anonimato e opere di Art Brut, attraverso una visita guidata da Alessandra Vassallo tra le vivacissime tombe figurate di un cimitero di **Caracas**, veri esempi di Folk Art collettiva, e una panoramica della recente mostra alla Collection de l'Art Brut di **Losanna** dedicata alle creazioni di pazienti e carcerati resi anonimi dall'internamento, poi finite come reperti in collezioni psichiatriche o antropologiche.

Il reportage di Valentina Di Miceli invece ci riconduce tra gli autori siciliani, dei quali siamo orgogliosi di avere salvato memoria e nome con il nostro Osservatorio - Bosco, Cassarà, Cassisa, Sabo, Tosini - protagonisti lo scorso giugno di una mostra alla Fondazione Orestyadi di **Gibellina**, che ha voluto generosamente celebrare così il decennale della nostra rivista.

---



---

### In ricordo di Stefano Ferrari

Ho conosciuto Stefano Ferrari nel 2010, in occasione del convegno *Outsider Art. La creazione differente*, organizzato a Palermo e nel quale avevamo chiamato a raccolta, insieme a qualche presenza internazionale, tutti quei pochi che in Italia si occupavano di quest'argomento di nicchia. Stefano, che insegnava 'Psicologia dell'arte' all'Università di Bologna, era, insieme a me storica dell'arte all'Università di Palermo, forse l'unico docente universitario italiano che affrontava il tema nei suoi corsi e in seminari paralleli, e credo l'unico a comprendere che per una disciplina, come la Psicologia dell'arte, l'Outsider Art costituiva un argomento d'elezione. «Siamo nel cuore della teoria dell'arte come riparazione, su cui esiste un'ampia letteratura di ispirazione psicoanalitica», scrive. Lo interessava, infatti, particolarmente il rapporto tra opera e vissuto, che nell'Outsider Art è sempre palese e necessario, e quei «meccanismi e condizioni psicologiche che consentono al soggetto di trasformare le sue emozioni e i suoi vissuti in qualche cosa di rappresentabile e comunicabile, in grado di emozionare l'eventuale fruitore». Un aspetto che lo porterà anche ad approfondire il ruolo e le pratiche delle arti terapie, che diventeranno sempre più centrali nei suoi ultimi anni di docenza. A Palermo venne con due allieve, Sara Ugolini e Chiara Tartarini, la quale oggi insegna a sua volta nello stesso Ateneo, e nacque subito tra noi un'amicizia collaborativa che sarebbe proseguita negli anni. Restai colpita dalla sua mite cordialità e dall'assoluta mancanza di spocchia, caratteristiche rare nel mondo accademico. Nel paesaggio asfittico dell'università lui con la sua trasparenza era, in un certo senso, un "irregolare". Da qui la mia stima e il mio affetto.

Tra le sue principali pubblicazioni: *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi* (Laterza, Roma-Bari 1994), *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura* (Laterza, Bari-Roma 1998), *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia* (Laterza, Roma-Bari, 2002).

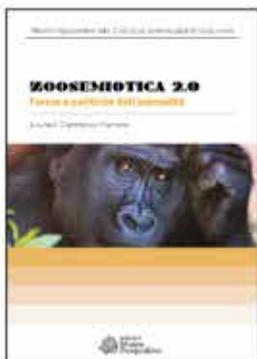
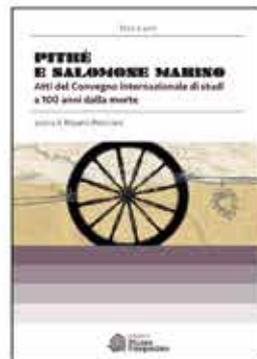
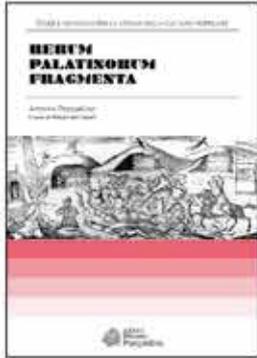
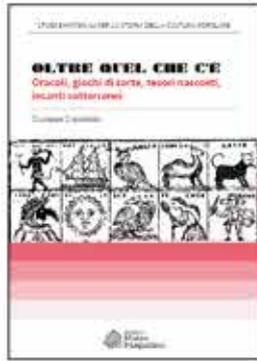
Voglio anche ricordare che nel 2010 ha fondato presso l'Università di Bologna 'PsicoArt', rivista di studi di arte e psicologia, che ha diretto fino al 2020, alla quale era affiancata la collana 'Quaderni di PsicoArt' che, oltre a diversi contributi teorici sulle arti terapie, tra cui *Le arteterapie e le terapie espressive tra regole, protocolli e creatività* a cura di Stefano Ferrari e Cristina Principale (2015), ha pubblicato un volume collettaneo, significativo nello scarno panorama italiano: *Inquietudini delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'arte irregolare*, a cura di Stefano Ferrari e Bianca Tosatti (2015). La sua improvvisa scomparsa, il 22 giugno 2021, a distanza di un anno o poco più dal suo pensionamento, priva il comitato scientifico della nostra rivista di uno dei suoi membri e primi collaboratori, e noi di un amico di rara onestà intellettuale.

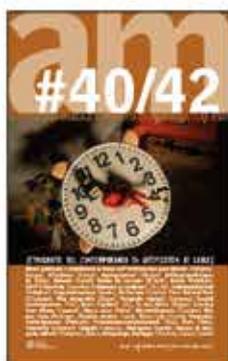
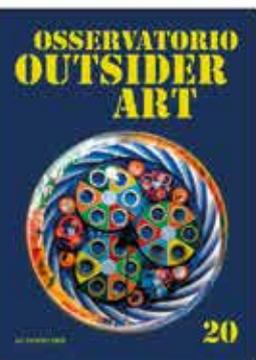
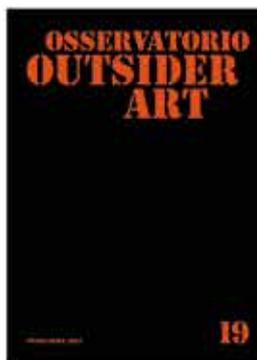
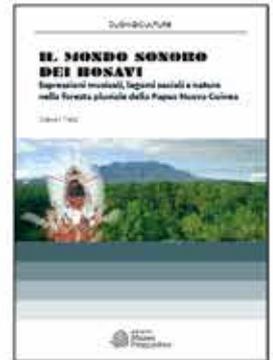
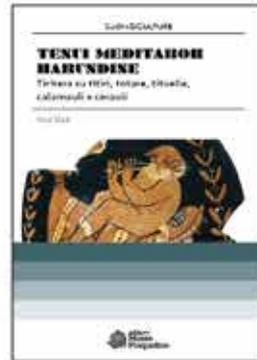
---

 Antonio  
Pasqualino  
Museo  
INTERNAZIONALE DELLE MARIONETTE

Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari  
Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino  
Indirizzo: Piazzetta Antonio Pasqualino 5 (trav. Via Butera)  
90133 Palermo  
tel: 091 328060 fax: 091 328276  
E-mail: [mimap@muscomarionettepalermo.it](mailto:mimap@muscomarionettepalermo.it)  
Web: [www.museodellemarionette.it](http://www.museodellemarionette.it)  
Orari: Lun-Sab 9:30-13:00 / 14:30-18:30.







Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari  
 Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino  
 Piazzetta Antonio Pasqualino 5 (trav. Via Butera), 90133, Palermo  
 www.museodellemarionette.it - mimap@museodellemarionettepalermo.it  
 Orari apertura Museo e Biblioteca (Info: 091 328060)  
 Domenica e Lunedì dalle 10 alle 14 – dal Martedì al Sabato dalle 10 alle 18

www.edizionimuseopasqualino.it

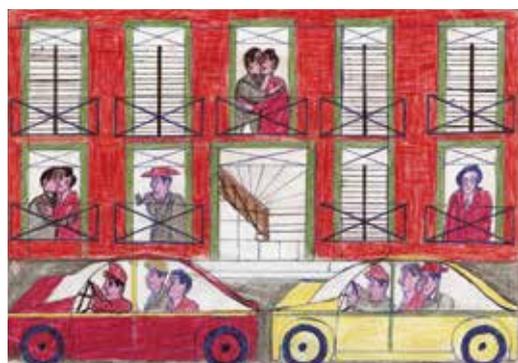
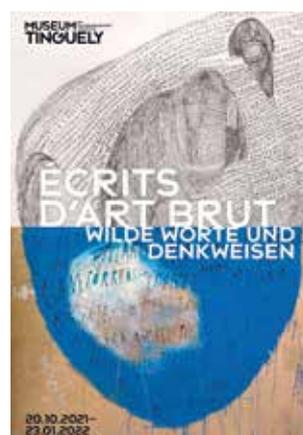


## Festival

“Sono altro. Sono altrove” è il titolo della VI edizione del Festival dell’ Outsider Art e Arte Irregolare, che si è tenuto a Torino dal 30/9 al 2/10/2021. Più mostre, visite guidate, performance, spettacoli, proiezioni, e un convegno dedicato all’arte medianica. Altro focus del festival: la violenza di genere nell’ambito del progetto europeo Deep Acts. All’Accademia Albertina è stata presentata e proiettata l’opera-video *Patrizio* di Massimo Ricciardo, vincitrice di Cantica21, MAECI e MIBACT, realizzata con il sostegno del nostro Osservatorio. Nella mostra collettiva principale, curata a Palazzo Barolo da Riccardo Bargellini, Marzia Capannolo, e Tea Taramino, due artisti siciliani: Gilda Domenica e Patrizio Decembrino.

## Bosco a Basilea

Diverse opere di Giovanni Bosco sono esposte attualmente al Museo Tinguely a Basilea, nella mostra *Écrits d’Art Brut*, dal 20/10/2021 al 23/1/2022. Curata da Lucienne Peiry, autrice di un libro recente sul tema, la mostra, dedicata alle parole selvagge e al pensiero non addomesticato, propone autori che inseriscono nelle loro opere parole, numeri, lettere, grafemi con un valore principalmente visuale ed estetico, più raramente anche narrativo. Una relazione creativa con il linguaggio, incurante della dicotomia nella cultura occidentale tra parola e immagine. Un ambito nel quale il nostro Bosco, l’autore siciliano di Art Brut più noto e ormai storicizzato, campione del pensiero visivo selvaggio, è senz’altro un protagonista.



## Abrignani, i Müller e gli intrecci del destino

Il destino di Giovanni Abrignani (Marsala 1899-Trapani 1977), o meglio dei suoi disegni icastici, incontrò nella disavventura lo sguardo di un celebre scultore svizzero Robert Müller durante un turbinoso viaggio in Sicilia nel 1975. Quest’ultimo portò i disegni con sé in Svizzera, dove oggi si trovano sia al museo di Losanna che in collezioni private. Alcuni sono ancora in mano alla famiglia Müller, una famiglia tutta di artisti sul filo tra Insider e Outsider Art e aperta

all’apprezzamento dell’opera dell’anziano muratore siciliano ricoverato in una struttura psichiatrica. A questa vicenda e alle diverse generazioni dei Müller (Robert tra consenso e contestazione del sistema dell’arte, la moglie Miriam dall’ispirazione surrealista, il figlio Manuel scultore autodidatta e battitore libero, la nipote Gilda con i suoi disegni mistici) dedica una mostra il Museum im Lagerhaus di San Gallo, dedicato ad arte naïve e brut. Fino al 13/2/ 2022.

---

## Art Brut a Roma

Si è inaugurato il 25 settembre a Roma, per iniziativa di Gustavo Giacosa, SIC12 Art Studio APS, spazio espositivo dedicato all'Art Brut e ai dialoghi possibili con l'arte contemporanea. La prima mostra *A DUE. L'Art Brut nella collezione Giacosa-Ferraiuolo*, dedicata al tema del doppio e delle sue varianti (fino al 30 gennaio 2020), è accompagnata da un ricco programma di eventi collaterali, come le conferenze all'Università La Sapienza di Sarah Lombardi, direttrice della Collection de l'Art Brut di Losanna, e dell'artista Michel Nedjar, performance teatrali e numerosi concerti. [www.sic12.org/art-studio-1](http://www.sic12.org/art-studio-1)



## A cielo aperto

In occasione del sessantesimo anniversario della morte di Madge Gill, famosa artista medium presente nelle principali collezioni di Art Brut, si è inaugurata a giugno, per proseguire fino alla primavera del 2023, un'esposizione gratuita all'aperto di riproduzioni su larga scala degli affascinanti disegni e acquerelli dell'artista installati lungo il percorso di tre miglia di The Line, la prima e lunga passeggiata dedicata all'arte pubblica di Londra. *Madge Gill. Nature in Mind* va dal Queen Elizabeth Olympic Park ai Royal Docks di Newham, il quartiere dell'East End dove la Gill ha vissuto e prodotto la maggior parte del suo lavoro dal 1920 al 1961. Opere create nella penombra serale, in cui amava lavorare l'artista, adesso a cielo aperto illuminate di giorno e di notte.

---

## Donne visionarie

Il 14 e il 15 ottobre 2021 all'Università di Barcellona due giorni di seminario internazionale dedicati allo studio dell'attività grafica delle donne medium, guaritrici e visionarie, in connessione con le nuove forme di spiritualità, laica e femminista, che si diffusero in Europa alla fine del secolo XIX e nei primi decenni del XX. *Art of Visionary Women* è coordinato dalla studiosa Pilar Bonet, e promosso da 'Visionary Women Research Group', organizzazione fondata in Spagna e alla quale partecipano studiose indipendenti che indagano in una prospettiva di genere documenti e creazioni fuori dagli schemi e associabili ad una pulsione mistica.



---

## Spiritualità eterodossa

La Collection de l'Art Brut di Losanna ha varato la sua quinta Biennale dedicata stavolta ai legami particolari di alcuni autori d'Art Brut, presenti in collezione, con la religione, la devozione, la profezia, il misticismo o le scienze occulte: *Croyances*, a cura di Anic Zanzi, dal 17/10/2021 al 24/4/2022. Illustrazioni devote tradizionali reinterpretate, religioni personali inventate, oggetti rituali, dipinti simbolici, strumenti di scongiuro, opere medianiche dettate da entità oltremondane, concorrono a configurare universi spirituali diversi e originali, attraverso i quali gli autori trascendono a modo loro condizioni esistenziali spesso difficili. Un tema molto presente nelle indagini contemporanee sull'Art Brut, e dove si combinano ingenuità, inventività ed estrema raffinatezza.

---

# LA PASSIONE E IL DONO. INTERVISTA A BRUNO DECHARME

di Roberta Trapani

## INCONTRI

---



Bruno Decharme

Il Museo Nazionale d'Arte Moderna – Centro Georges Pompidou di Parigi si è recentemente arricchito grazie all'eccezionale acquisizione di alcune delle opere più significative della collezione di Art Brut del cineasta Bruno Decharme. Ben 921 opere di 242 artisti brut appartenenti ai settori delle arti plastiche (374 opere), delle arti grafiche (540 opere) e della fotografia (7 opere) inizieranno dunque a dialogare con il ricchissimo insieme di opere di Dubuffet presenti nella collezione, con le opere della Donazione Cordier, da cui provengono la maggior parte delle opere d'arte del Museo, con lo studio di André Breton e con la recentissima donazione Kopač, artista che ha preso

parte all'avventura dell'Art Brut.

### **Qual è il tuo *background*? Ho letto che hai studiato filosofia...**

Sì, ho studiato filosofia a Paris 1 fino a quando non ho conseguito un master. Lo facevo per interesse, diciamo da dilettante, in senso buono.

### **Chi sono i filosofi che ti hanno segnato?**

Althusser, Lacan, Deleuze, Guattari, Foucault, Derrida... Erano gli anni '70 e questi filosofi mettevano radicalmente in discussione la società e la sua ideologia dominante. Hanno segnato un'epoca e hanno nutrito le mie riflessioni.

### **A quale argomento hai dedicato la tua tesi di laurea?**

Ho lavorato sulle espressioni cinematografiche marginali, sul cinema sperimentale. All'epoca, negli Stati Uniti in particolare, c'era una pletera di piccole produzioni un po' bizzarre, totalmente sconosciute. Era quello che mi interessava, per esempio i film di Kenneth Anger. Anche la cultura rock è stata fondamentale per me, e lo è ancora. Poi ho scoperto, nel 1976-77, la Collezione dell'Art Brut di Losanna.

### **Come?**

Nel 1967 avevo visitato l'esposizione della collezione di Art Brut di Jean Dubuffet al Musée des Arts Décoratifs di Parigi. Mi aveva interessato, ma non più di tanto. Non era scontato, sai, nel 1967 avevo 14-15 anni, probabilmente ero troppo giovane. È stato mio padre a portarmi lì,

---

Dall'assenza di mercato negli anni '80 al riconoscimento odierno dell'Art Brut: storia straordinaria di un'iniziazione, una collezione e una donazione

---

---

appassionato di Dubuffet. Dieci anni dopo, nell'estate del 1977, grazie ad un amico che viveva a Losanna, ho scoperto la collezione che Dubuffet aveva donato a questa città qualche tempo prima ed è stato amore a prima vista! Ho scoperto anche gli scritti di Michel Thévoz, che faceva parte di quei filosofi e pensatori che avevo studiato all'università. Da allora è diventato il mio riferimento. A Losanna ho quindi avuto un doppio incontro, con la collezione e con Michel Thévoz, e tutte le questioni affrontate negli anni dell'università hanno trovato risposta.

### **Tuo padre era un intellettuale?**

Era appassionato d'arte. Ogni domenica mi portava in tutti i musei parigini, non ce la facevo più! C'è anche da dire che nella mia famiglia, da parte materna, c'era una tradizione di mecenati e collezionisti. Il mio bisnonno, Louis Metman, ha fatto una grande donazione al Musée des Art Décoratifs, ne è stato uno dei fondatori. Mio nonno, Bernard Metman, fu in seguito uno dei curatori di questo museo.

### **Cosa amava collezionare il tuo bisnonno?**

Argenteria, stoviglie, mobili, tanta arte giapponese, erano accaniti collezionisti. Quindi ho vissuto immerso in quello che sarebbe stato in seguito il mio universo, ma i loro interessi non avevano nulla a che fare con i miei. In qualche modo ho preso una direzione contraria.

### **Dopo la scoperta di Losanna, come sei diventato un collezionista di Art Brut? Con quale acquisto è iniziata la tua collezione?**

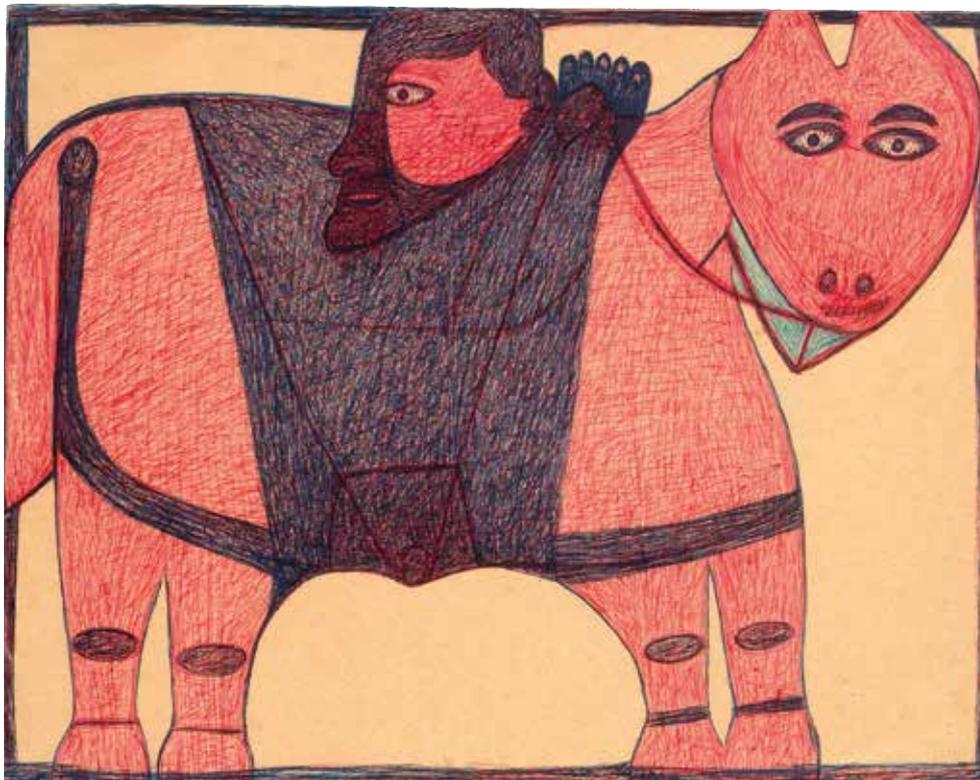
Se ricordo bene, l'anno successivo ci fu una piccola asta a Berna. C'era un piccolo Wölfli venduto al prezzo di una cartolina. Così l'ho comprato, non so nemmeno perché. Lo trovavo sublime, ma non mi andava affatto di collezionare... in effetti, collezionare non fa per me!

### **Sì, ma sei andato a un'asta, faceva parte della tua memoria familiare?**

Sì, e poi avevo conosciuto Jean-David Mermoud, commerciante e collezionista insieme al suo compagno Philippe Eternod. Siamo diventati amici e abbiamo iniziato a comprare opere, a scambiarcele. Ci sono stati momenti molto divertenti nella nostra relazione. Ad esempio, Jean-David aveva appena comprato un ottimo Wölfli, io lo volevo assolutamente e lui non voleva assolutamente vendermelo! Così abbiamo passato la serata a scontrarci. Quel giorno indossavo una giacca di jeans e lui ha detto: "Va bene, ok, te lo vendo, ma a condizione che tu mi dia la tua giacca di jeans e i tuoi pantaloni!" Ecco, c'era questo tipo di cose, ma non c'erano interessi economici, l'Art Brut all'epoca non valeva molto, era all'altezza delle mie possibilità.

---





Jaime Fernandes, tra il 1960 e il 1968, penna a sfera su carta

Nella pagina a fianco: Adolf Wölfli, 1916 ca., grafite e matita colorata su carta

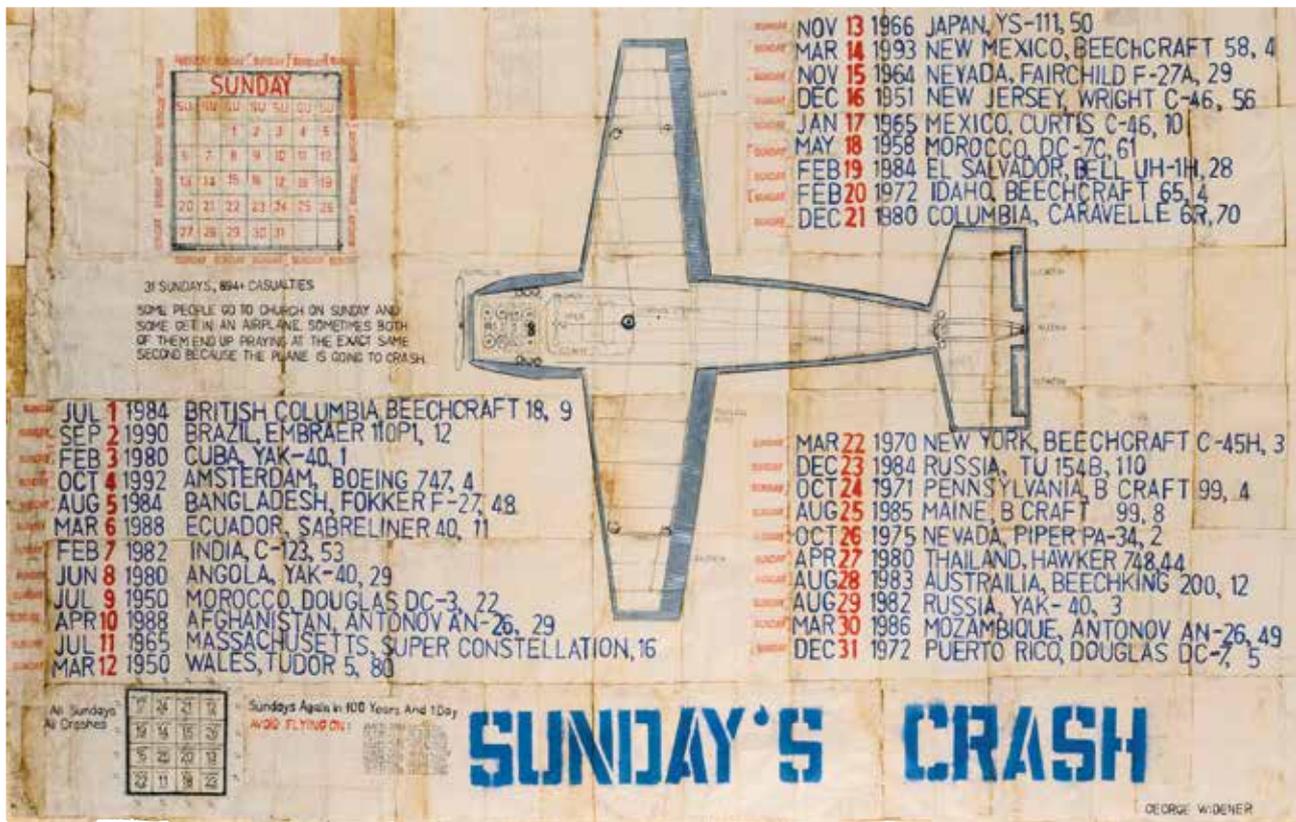
### **C'erano altre persone con cui condividevi la tua passione per l'Art Brut?**

Il gallerista Thomas Le Guillou, che si occupava di Chaissac, era appassionato di Art Brut e spesso gli venivano proposte delle opere. È grazie a lui che ho fatto diverse acquisizioni. Aveva un'assistente, Jennifer Pinto Safian, di origini franco-americana, che in seguito si trasferì negli Stati Uniti e divenne commerciante.

Era molto amica di Alfonso Ossorio che aveva nella sua collezione un certo numero di opere d'Art Brut che Dubuffet gli aveva offerto quando aveva recuperato il suo prestito: due Jeanne Tripièr, un Forestier, un Barbu Müller, ecc. Quando Ossorio è morto, i suoi eredi - che non erano per niente interessati - me li hanno venduti tramite Jennifer Pinto Safian. Ho ottenuto tutte queste meravigliose opere per pochi soldi, non ricordo, circa 4000 dollari!

Poi ho conosciuto Gérard Schreiner, uno dei primi mercanti ad interessarsi all'Art Brut. Era un francese che si era stabilito a Basilea, dove aveva una galleria, e che si era poi trasferito, all'inizio degli anni Ottanta, negli Stati Uniti. Nel 1986 organizzò a New York una delle primissime mostre di settore che riuniva opere d'Art Brut di alta qualità e ne organizzò una seconda versione nel 1988. C'erano solo capolavori, di Aloïse, Wölfli, Madge Gill, magnifici, e lui non vendette

---



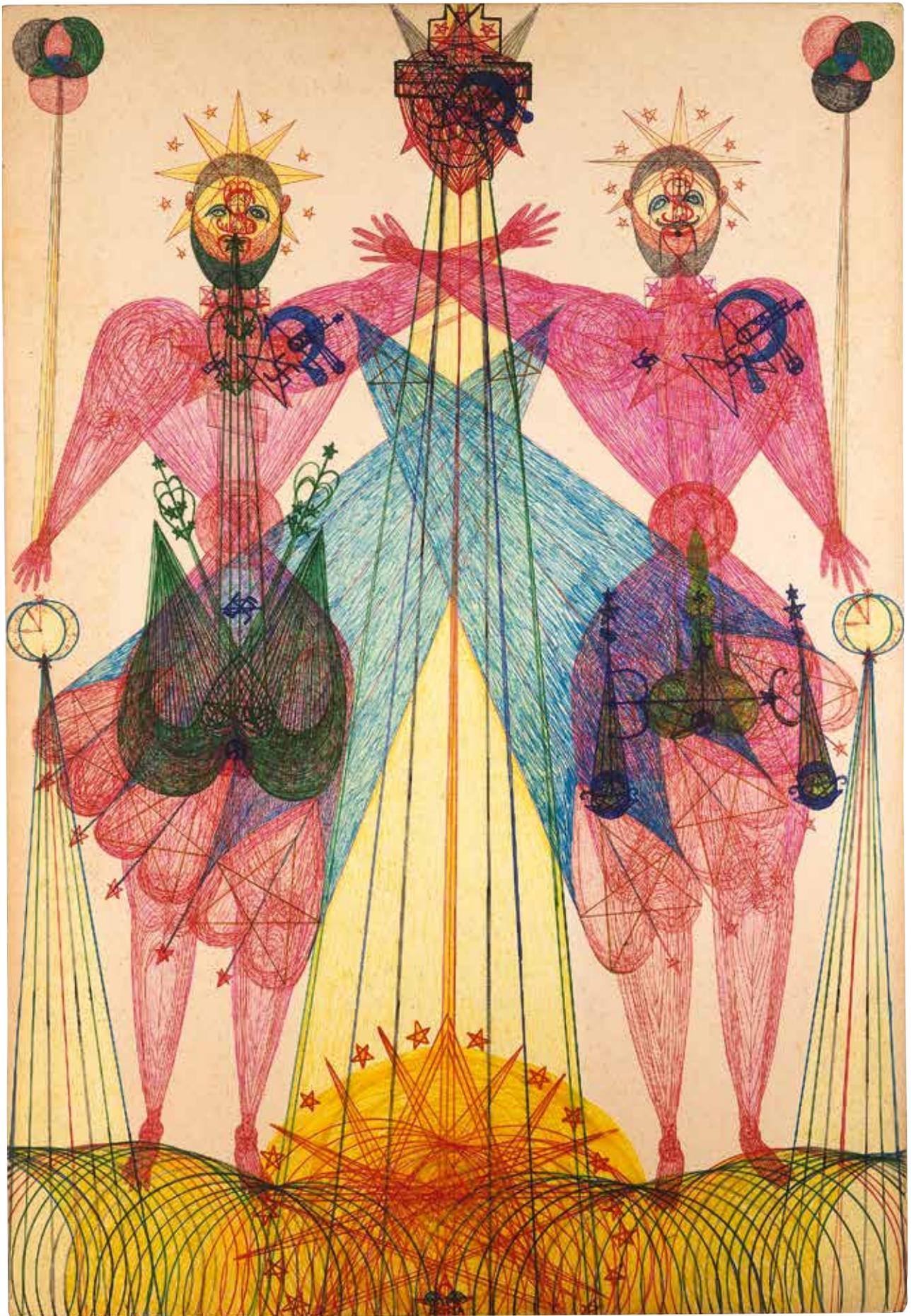
George Widener,  
*Sunday's Crash*,  
 tra il 2000 e il 2010,  
 inchiostro e gouache  
 su tovaglia di carta

Nella pagina a fianco:  
 Janko Domsic, 1970 ca.,  
 penna a sfera, matita  
 colorata e pennarello su  
 cartoncino, fronte retro

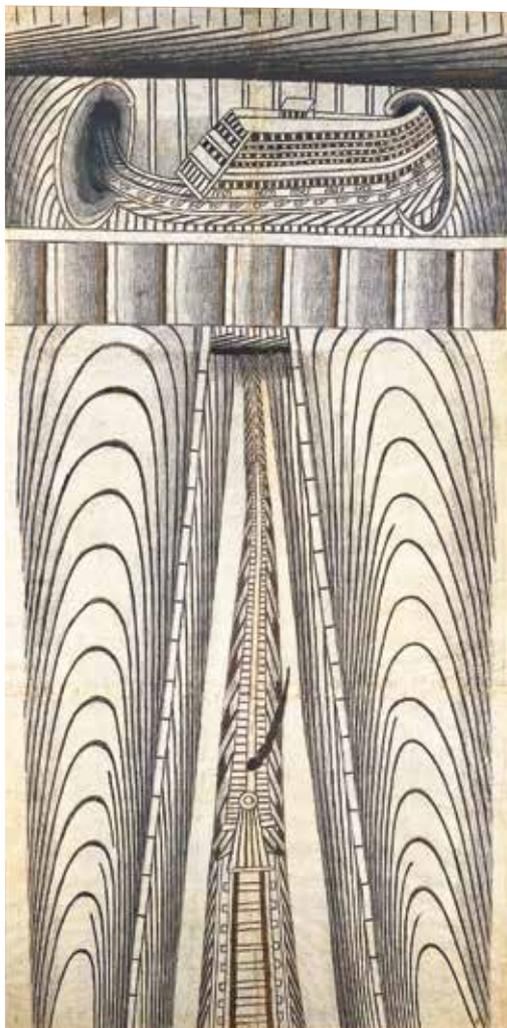
nulla! È importante dirti che nel 1986 e nel 1988 ha venduto zero! Solo la persona che lo aveva aiutato a finanziare questa mostra, che si chiamava Sam Farber - un grande collezionista e filantropo - lo aveva aiutato acquistandogli una o due opere (che tra l'altro ho poi recuperato quando è morto). Pochi anni dopo, Gérard arrivò in Europa con tutte queste opere d'Art Brut invendute, un centinaio.

È stato allora che ho avuto modo di conoscerlo e siamo diventati amici. Gli ho parlato del mio interesse e lui mi ha detto: "Beh, se tutto questo ti interessa, è tuo", e gli ho comprato l'insieme per l'equivalente di un ettaro di piantagioni di banane in Brasile, è lì che ha deciso di continuare la sua vita!

Il grande Wölfli donato al Centre Pompidou, l'ho comprato ad una vendita pubblica, ero il solo interessato quindi l'ho preso ad un prezzo ridicolo. Qualche anno dopo un grande museo americano ha cercato di comprarmelo, era disposto a pagare 100 volte il prezzo a cui l'avevo acquistato! Insomma, negli anni 1980-90, quando ho cominciato io, l'Art Brut non interessava che a una ventina di persone, tra Aracine, Eternod-Mermod... Negli Stati Uniti iniziava a farsi strada, ma difficilmente... Il mercato è iniziato solo negli anni 2000, non prima.



Martín Ramírez,  
1950 ca., matita  
colorata, grafite e  
carboncino su carta



L'unica galleria era quella di Phyllis Kind, a New York e a Chicago, ma di Art Brut non vendeva proprio niente. Per quanto mi riguarda, una volta acquisite le opere che provenivano da Ossorio e Schreiner, la collezione ha iniziato a farsi importante...

**Come sei riuscito a conservare tutti questi lavori?**

Tutto era a casa mia ai tempi, a Parigi. Avevo un appartamento molto grande e c'erano opere ovunque! Era un po' *old style*, con le pareti ricoperte d'opere, che diventavano sempre di più, di più, di più... Avevo anche una riserva, un piccolo magazzino.

**Come ti guadagnavi da vivere?**

Sono stato assistente di Jacques Tati per 5-6 anni... E ho iniziato a guadagnare soprattutto come regista di spot pubblicitari. Facevo videoclip, documentari, ma la pubblicità

era la mia banca, quindi con tutto quello che guadagnavo con la pubblicità, compravo Art Brut, compravo, compravo, compravo... Praticamente ogni giorno, appena avevo un po' di soldi.

**L'esperienza con Tati ti ha segnato?**

Eh sì!

**In che senso?**

Perché era un perfezionista che poteva passare ore su un suono! Mi ha insegnato a osservare, ad ascoltare, ad essere esigente, a non mollare mai, ha formato il mio occhio. Era una persona incredibile, aveva un senso eccezionale del ritmo, del rigore... Sono stato anche assistente di sua figlia, Sophie Tatischev, montatrice. Ma prima sono stato anche

---

organizzatore generale, attrezzista di scena, ecc... ho imparato un sacco di cose così, sul campo. Poi ho creato la mia casa di produzione.

**Tra i tuoi documentari ne hai fatto uno su Lourdes, perché?**

Perché sono appassionato di tutto ciò che riguarda l'ossessione, i credo religiosi e poi i miracoli... che fascino! Ho passato due mesi e mezzo a Lourdes, dove ho fatto quindi un film su queste persone, non so nemmeno dove sia il film...

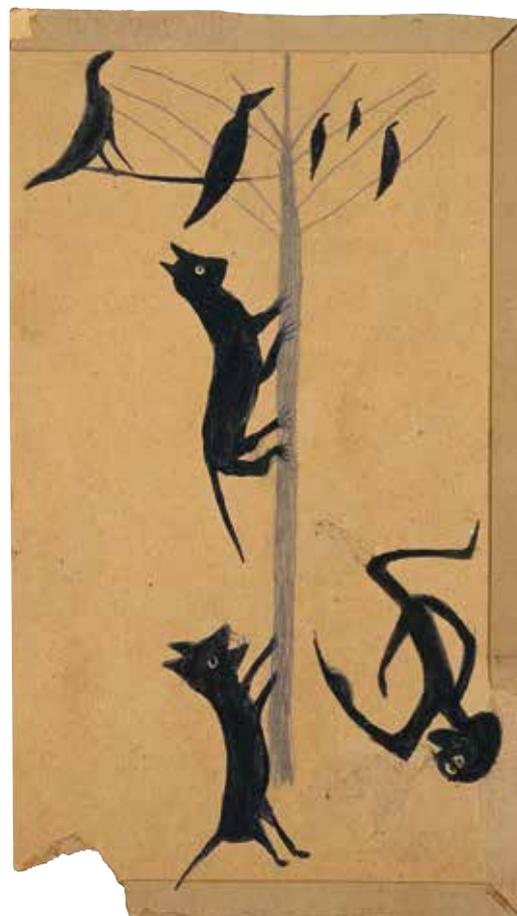
**Come è nata l'associazione abcd (art brut connaissance & diffusion)?**

Nel 1995 ho conosciuto Barbara Safarova. La collezione cominciava ad essere importante e ho fatto la mia prima mostra, una bella selezione, nella galleria di Thomas Le Guillou con cui ho fatto molte altre mostre: una su Lobanov, una su Fernand Desmoulin, un'altra ancora su Domsic... Non erano operazioni commerciali, lui mi prestava la sua galleria e io mostravo le mie opere, ma non erano vendute. Barbara all'epoca stava facendo una tesi di laurea sulle donne e la follia a Praga, poi si è trasferita a Parigi dove ha fatto i suoi due dottorati, uno su Achille Rizzoli e l'altro su Unica Zürn. È grazie al nostro incontro che dopo vent'anni di attività, poco prima degli anni 2000, ho voluto creare una struttura, una sorta di laboratorio di riflessione, per accogliere appassionati di Art Brut che volessero utilizzare la mia collezione come strumento di ricerca. Io non sono un intellettuale. È stata Barbara a rendere possibile questa dimensione di ricerca. Ha cominciato a trovare persone con cui andavamo d'accordo... Jean-Louis Lanoux per esempio, o Béatrice Chemama-Steiner, o Lise Maurer... Tutte queste persone, è lei, attraverso il suo lavoro di ricerca, che le ha incontrate. Ha tessuto una rete di legami attorno alla collezione. Il collezionismo era la mia passione, ogni tanto chiedevo la sua opinione, ma non abbiamo mai collezionato insieme.

**Quando viaggiavi per scoprire e acquisire nuove opere non andavi con lei?**

Oh sì! Andavamo insieme, tutto il lavoro di ricerca, i contatti, le connessioni con gli artisti, con i ricercatori, con le persone che possedevano

---



Bill Traylor, tra il 1932 e il 1942, grafite e gouache su cartone



---

oggetti che potevano interessarmi, tutto ciò lo abbiamo fatto insieme, ma la collezione, la scelta delle opere, era cosa mia. Senza Barbara sarei rimasto nel mio *storage*, con i capelli che crescono, le unghie che crescono... sarei diventato una specie di barbone in mezzo alla mia collezione, questo è certo. Lei è davvero una ricercatrice pura, la collezione non le interessa, sono le opere che la interessano, ovunque esse siano, ma l'idea di collezionare no. E poi, quando c'è stata la possibilità di donare, ho detto a Barbara e ai miei figli: "Volete che doni parte della collezione?", perché sai, è stata una decisione dalle implicazioni finanziarie importanti, è una donazione piuttosto grande in termini di denaro! Era necessario che avessi il consenso della mia famiglia, perché secondo la legge francese non puoi diseredare i tuoi figli.

### **Quanti figli hai?**

Ne ho tre, due di trenta e trentaquattro anni e una di quattro anni. Ho chiesto quindi a Barbara se era d'accordo e lei non ha esitato un attimo: "Devi donare!" E anche i miei figli hanno accettato. Non siamo una famiglia interessata al denaro.

### **Tra l'altro dover pensare a un'eredità così impegnativa per i tuoi figli sarebbe stato...**

Ah no, sarebbe stato un orrore! Un incubo! E questo è il caso di tutti i collezionisti, tranne quelli estremamente ricchi, quando la loro collezione rappresenta il 10% della ricchezza.

Nel mio caso si tratta del 90%, il che significa che il giorno in cui muori bisogna pagare l'imposta di successione. E i miei figli non avrebbero mai potuto pagare questi diritti. Allora ho detto alla mia famiglia: "Ci sono due soluzioni: o ereditate tutto, ma dovrete pagare l'imposta di successione e la collezione sarà dispersa (quest'idea mi era insopportabile); oppure facciamo una donazione, ma dovrete sacrificate ciò che avreste dovuto ereditare."

### **Al di là di queste considerazioni, perché questa donazione?**

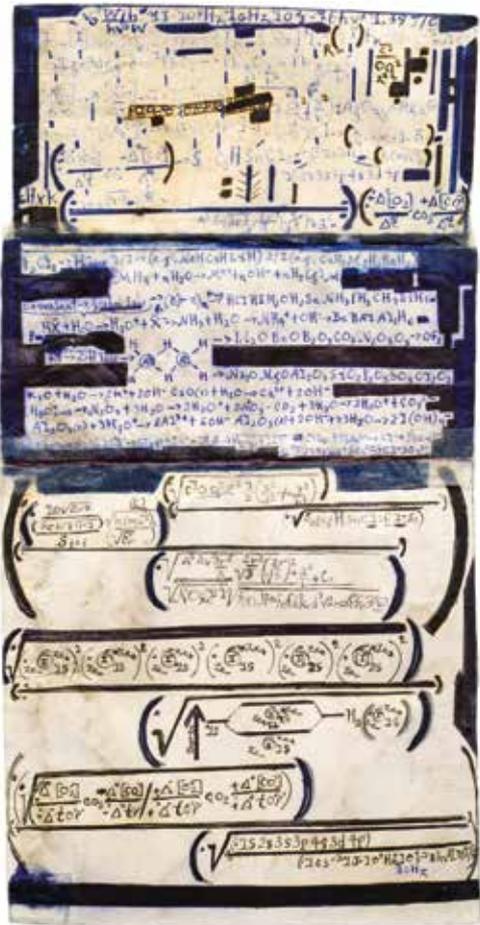
Per il semplice motivo che per me questa raccolta è un atto militante e che ho sempre desiderato tutelare un corpus, una selezione di tutte queste magnifiche opere oggi introvabili, questo è il significato di questa donazione.

### **Prima di scegliere il Pompidou avevi immaginato di donare la tua collezione ad un altro museo, il Lam per esempio?**

No. Le mostre che fanno sono spesso notevoli. Ma come sai questa collezione frutto della donazione dell'Aracine è stata realizzata a

---

Nella pagina a fianco:  
Carlo Zinelli, 1964 ca.,  
gouache su carta



Melvin Way,  
tra il 2000 e il 2010,  
inchiostro su carta

Nella pagina a fianco:  
Anselme Boix-Vives,  
1969, Ripolin su tela

condizione che non fosse mescolata con l'arte moderna e contemporanea del museo. In altre parole si è trattato di collocare l'Art Brut in un nuovo ghetto, cosa che va contro la mia visione. C'è anche da dire che i membri dell'Aracine mi sono sempre stati piuttosto ostili, accusandomi di collezionare con uno spirito di speculazione. Eppure non conosco molti collezionisti, come me non necessariamente ricchissimi, che fanno donazioni come quella che ho appena fatto al Centre Pompidou! La Lommel amava dire a chiunque la ascoltasse: "Per lui, con i soldi che ha, è facile collezionare!" Con queste persone ho avuto relazioni piuttosto difficili.

**Il gesto che hai compiuto donando la tua collezione a un'istituzione senza chiedere uno spazio a parte per mostrarla ha, quindi, un significato molto diverso rispetto alla donazione de l'Aracine.**

Il che non significa che io neghi la specificità dell'Art Brut, al contrario!

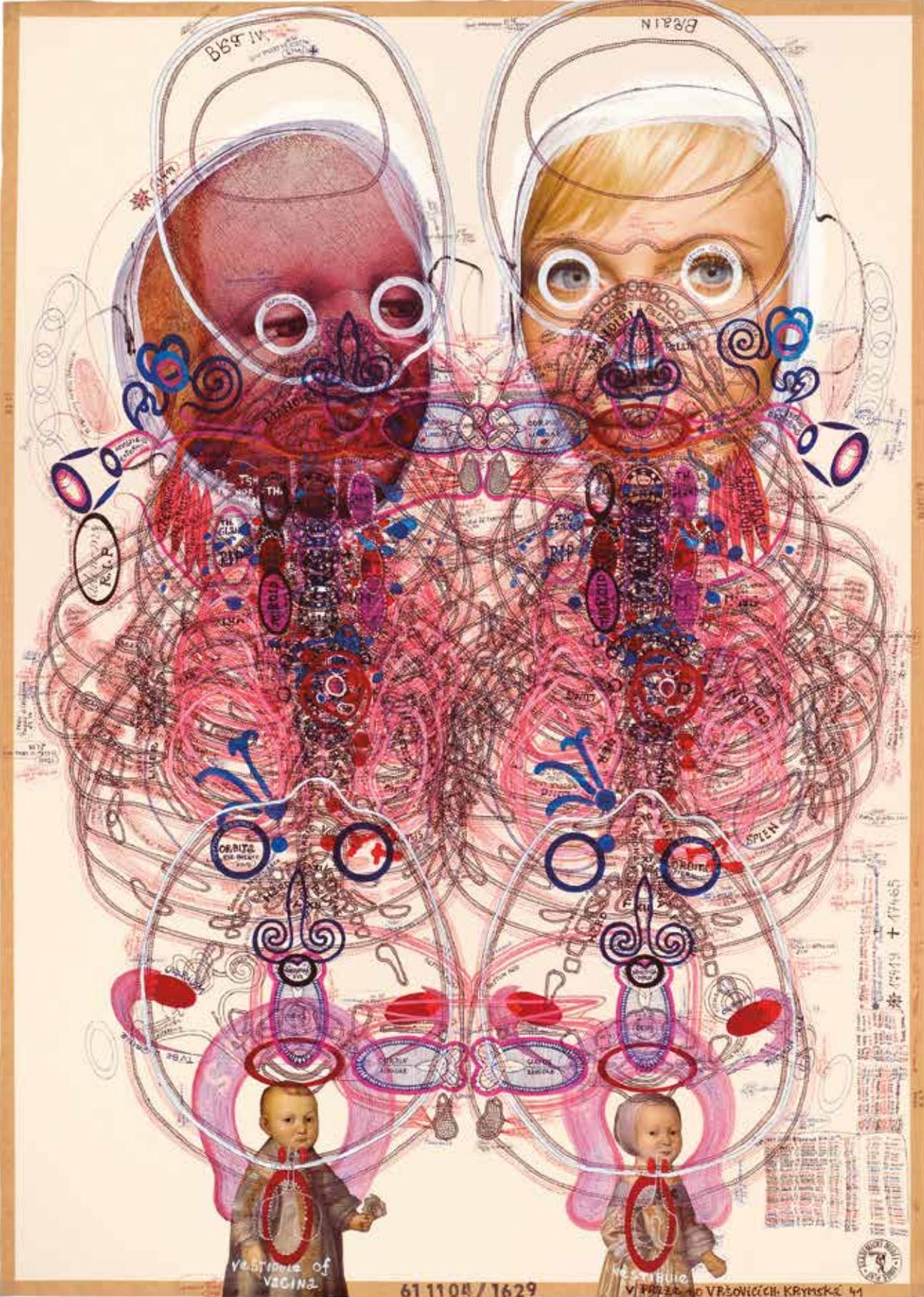
È vero che l'Art Brut è una specificità sociologica: sono individui che operano con altre modalità, mettendo in gioco altri processi creativi, hanno storie individuali molto particolari, sono persone che non hanno nulla a che fare con il mondo dell'arte come lo conosciamo, e alcune hanno strutture mentali diverse e singolari.

Quando le tiri fuori dalla loro marginalità, dal loro ghetto (come voleva tra l'altro Dubuffet), apri loro le porte della storia dell'arte, della grande storia del mondo. Hai visto la mostra *Elles font l'abstraction* al Centre Pompidou in questo momento [5 giugno - 22 agosto 2021], dedicata alle donne dell'Astrattismo? Nella prima sala, dedicata alle artiste medianiche, ci sono dei disegni di Georgiana Houghton che lasciano senza fiato! Ciò dimostra l'importanza di questo dialogo. Non volevo però che la mia donazione fosse diluita nella collezione, volevo che avesse uno status speciale, per questo ho chiesto che ci fosse una stanza dedicata affinché i visitatori individuassero la sua specificità.

**Qual è stata la reazione della Collezione dell'Art Brut di Losanna a questa notizia?**

Quando Michel Thévoz ha saputo della donazione, ha detto: "Ah, è fantastico! Tutto torna (in riferimento al tentativo di donazione di Dubuffet al Pompidou andato in fumo)", e ha aggiunto: "Da allora c'è stato un





BRAIN  
BBB IV

BRAIN

VESTIGES of  
VAGINA.

61 1104 / 1629

V. PRYZRUBO VP. SOVICICH. KRYMSK. 41

tale lavoro che l'Art Brut è ora abbastanza grande da sapersi difendere!" Io sono quindi per il dialogo, ma sono anche tra i più ortodossi riguardo all'eredità di Dubuffet e al lavoro che ha svolto.

**Se si vuol fare un lavoro di fondo sull'Art Brut non si può prescindere infatti dall'affermare la sua specificità, ma anche il suo ruolo fondatore in ambito storico artistico contemporaneo. Quanti artisti della nostra epoca ne sono stati influenzati!**

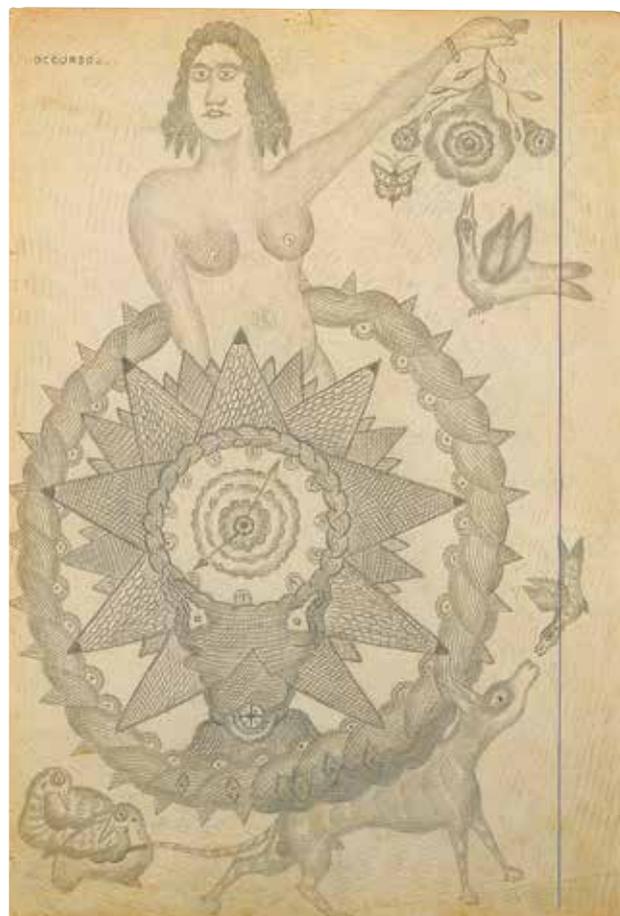
Uno dei lavori che vorremmo realizzare alla Biblioteca Kandinskij [del Pompidou] sarebbe infatti di cercare negli archivi le corrispondenze, non so, di Klee, di Prinzhorn, un lavoro colossale, ci devono essere delle corrispondenze! Quando parli con Annette Messager, ad esempio, è ovvio che l'ha segnata enormemente, quindi è chiaro che mettere un confine è assurdo. La collezione di Losanna è indiscutibilmente bella, ma penso sia un peccato l'aver mantenuto confini troppo rigidi. Sorprendentemente, Lucienne Peiry, da quando non è più alla direzione, sembra aderire a questa apertura, il che è una fortuna. L'abbiamo vista ad esempio organizzare la bellissima mostra *Inextricabilia* alla Maison Rouge [23 giugno – 17 settembre 2017].

**Allo stesso tempo, nella sua opera fondatrice, *L'Art Brut*, Peiry aveva già messo in evidenza le "affinità elettive" tra alcuni artisti contemporanei e autori di art brut, come Tinguely e Podestà. Ne è sempre stata affascinata. Ora, non più alla guida del CAB, può ovviamente seguire le proprie inclinazioni con più libertà.**

Sì, in ogni caso, questo spiega perché il Centre Pompidou mi è sembrato il luogo più appropriato per ospitare la mia collezione.

**Eppure, prima di questo progetto di donazione, avevi un altro progetto che prevedeva la creazione di un museo molto speciale... Mi racconti questa storia?**

Un giorno, durante la prima mostra della mia collezione alla Maison Rouge [18 ottobre 2014 - 18 gennaio 2015], Marie José [Georges, ex



Albino Braz, tra il 1930 e il 1940, grafite su carta

Nella pagina a fianco: Luboš Plný, inchiostro, gouache e collage su carta



Judith Scott, 1990 ca.,  
assemblage di lana  
e oggetti di recupero  
(ramo, tubi di cartone...)

direttrice del *Palais Ideal* del postino Cheval] viene a trovarmi e mi dice: "È meraviglioso tutto ciò! Accetteresti di organizzare una mostra della tua collezione nel museo vicino al *Palais*?", al che io le ho risposto: "Sì, certo, ma quello che mi farebbe davvero piacere sarebbe una doppia curatela con Antoine de Galbert, innanzi tutto perché è un amico e poi amo il suo particolare modo di mescolare le cose, adoro la sua apertura. Nel tuo museo, finora, hai esposto essenzialmente opere d'arte contemporanea. Facciamo invece una mostra con Antoine che combini arte contemporanea e art brut sul tema dell'architettura." Lei ha accettato e abbiamo organizzato *Elevations* [30 aprile - 30 agosto 2015].

Ed è andata benissimo, eravamo entusiasti, e visto che erano anni che con Antoine cercavo una soluzione a lungo termine per la mia collezione, ci siamo detti: "Sarebbe bello avere un museo vicino al *Palais idéal* di Cheval!" Allora abbiamo iniziato a lavorarci, abbiamo creato un comitato di sponsor... tutti entusiasti! Abbiamo trovato un finanziamento del 75% per la ristrutturazione del castello che avrebbe accolto la collezione; Antoine de Galbert, attraverso la sua fondazione, ha accettato di garantire parte dell'operazione, e poi ci siamo detti: "Se aumentiamo il prezzo dei biglietti di ingresso di soli 50 centesimi, con il numero di persone che vengono, saremo in grado di finanziare il funzionamento del museo!" Tutti erano d'accordo, avevamo il sostegno della Regione, del Dipartimento, insomma, tutti seguivano davvero il progetto. Ci abbiamo lavorato per circa tre anni<sup>1</sup>.

Abbiamo fatto progetti architettonici, tutto era perfetto, ma per qualche motivo sorprendentemente misterioso, il sindaco, che all'inizio aveva aderito con entusiasmo al progetto, a un certo punto ha detto di no, non abbiamo mai saputo perché. E figurati che avevo intenzione di fare una donazione alla fine. In effetti, il problema è che di arte non gliene frega niente e il *Palais idéal* per loro è solo un bancomat, tutto qui! L'importante per loro è che porti soldi. Non volevano che il museo un giorno, ipoteticamente, potesse comportare delle spese.

---

---

**Eppure è talmente chiaro quanto sarebbe stato importante per la municipalità, con tutti i visitatori che avrebbe attratto.**

È proprio quello che gli abbiamo detto: “Avete uno degli *environnements* più belli e avreste un museo con una collezione permanente a 100 metri. Raddoppiereste le vostre entrate e avreste un pubblico diversificato. Non avreste solo vacanzieri che vengono in infradito per “rovinare” il vostro Palazzo!” Ma queste persone sono mediocri... Beh, ascolta, è così! È un male per un bene. Quello che faremo al Pompidou per me è ben più eccitante in termini di storia dell’arte, e avere accesso a tutti questi archivi è assolutamente fantastico! E poi, interagisci con persone che hanno la tua stessa passione, non devi andare a scontrarti.

**Quali sono state le fasi della donazione al Pompidou? È stato grazie a Bernard Blistène, il suo ex direttore, che ha potuto concretizzarsi, giusto?**

Sì. Bernard Blistène è una persona brillante, intelligente, è un vero direttore storico dell’arte. Anche se l’art brut non rientrava precisamente nel suo gusto personale sapeva benissimo che in un museo come il Pompidou era importante che ci fosse anche questo tipo di creazione. Tutto si è svolto in quattro mesi! L’ho incontrato a novembre, gli ho dato le mie condizioni, ha detto di sì ed è andata, proprio così! È proprio grazie a lui che le cose si sono svolte così rapidamente, e anche grazie all’allora presidente Serge Lasvignes. Con Barbara siamo a disposizione per trasmettere il lavoro che abbiamo svolto negli anni e per connettere tutte le persone che conosciamo e con cui abbiamo lavorato.

I curatori e i team del museo sono attenti ed entusiasti, e non hanno alcuna voglia che queste opere vadano in deposito! Vogliono valersi dell’Art Brut come strumento per ripensare la storia dell’arte, per mettere tutto in prospettiva.

**Quali sono state le tue condizioni?**

Ho donato i pezzi più belli della mia collezione, ma ho chiesto in cambio che ci sia una sala permanente, con una rotazione semestrale sia per questioni di conservazione sia per rinnovare la loro presentazione tematica. Ho anche chiesto che ci sia una mostra dell’intera donazione (quando finiranno di rinnovare il museo)<sup>2</sup>, un catalogo ragionato e un centro di ricerca.

**Continuerai ad alimentare alla tua collezione?**

Voglio fare una seconda donazione, cercherò con molta attenzione le opere che il museo non ha.

Ecco, è questo che vorrei fare ora che questo corpus è là: vorrei alimen-

---

---

tarlo con tanti progetti, portare contatti. Barbara farà parte di un comitato di lavoro composto da persone del museo - come Sophie Duplaix del Dipartimento delle collezioni contemporanee, Nicolas Liucci-Goutnikov direttore della Biblioteca Kandinsky, o ancora Cristina Agostinelli e Mathieu Potte-Bonneville, direttore del Dipartimento Cultura e creazione - ma anche da specialisti esterni al museo.

Avrà il ruolo di consulente associato per immaginare temi di lavoro, organizzare eventi culturali, invitare persone, ecc. Questo è il piano da settembre 2021. Dopodiché, bisogna trovare i soldi. Creare ad esempio un gruppo di Amici dell'Art Brut del Centre Pompidou.

**Le varie personalità del mondo dell'arte che hanno fatto parte dello Sponsoring Committee del progetto museale al Palais idéal - Michel Thévoz, Massimiliano Gioni, Antoine Gallimard, Annette Messenger, Arnulf Rainer, Ben, Jean-Jacques Lebel, François Pinault, per citarne alcuni - saranno contattati per questo nuovo progetto al Pompidou?**

Vorrei appunto che facessero parte degli Amici. Ho intenzione di rilanciare un po' tutto questo e non si tratterà di coinvolgere necessariamente gente che dona soldi, ma persone che hanno una certa sensibilità. Tutto è nelle nostre mani, abbiamo a disposizione uno straordinario strumento con persone aperte e curiose. Ho dato loro il meglio, la collezione come mia impresa personale ora non ha più senso. Tanto vale continuare a lavorare per il museo, mi piace l'idea.

**Dove si trova adesso il resto della tua collezione? Nei locali di "abcd" a Montreuil?**

No, i locali di "abcd" non esistono più, ora è una casa di produzione cinematografica. Era troppo costoso e ho preferito concentrare i miei sforzi finanziari sulla collezione.

**Continui a girare film?**

Certo! Ne ho fatti due ultimamente, uno a Cuba e uno su Pascal Jacquens, che progetta formule aritmetiche per arricchire la gente! Continuiamo. Barbara continua a scrivere per un mucchio di persone che la sollecitano. Pubblicherà anche per la fondazione Antoine de Galbert: un'antologia di testi americani, tutto ciò che è stato scritto di importante sull'argomento da Dubuffet a oggi.

**Un altro dei tuoi progetti è *Photo Brut*, che esplora i legami tra art brut e fotografia. Me ne puoi parlare?**

La fotografia è la mia passione. Quando dico "foto" mi riferisco al mezzo fotografico, che può essere riutilizzato da tutti questi artisti, ad esempio

---



con collage o interventi disegnati. Potrebbero essere foto di riviste su cui intervengono. Ho sempre acquistato opere di questo tipo. Poi, tre anni fa, stavo lavorando a una tabella su Excel, perché dovevo fare ordine nella collezione, e ho notato che avevo centinaia di lavori dove la fotografia era presente in vario modo. Ho mostrato tutto ciò a Sam Stourdze [direttore dei Rencontres d'Arles dal 2014 al 2020] che mi ha detto: "Dobbiamo assolutamente fare qualcosa al riguardo agli incontri di Arles!" e io ho risposto: "Ma gli incontri di Arles sono il tempio della fotografia in senso classico!" Ma Sam si è innamorato di questo corpus e, nel 2019, abbiamo fatto una mostra ad Arles nella sala più bella, 1000 m<sup>2</sup>, una cosa incredibile, ed è stato un successo, davvero! La gente era entusiasta! Non potevo crederci, io che pensavo "Mi farò ammazzare!" Beh, per niente! E improvvisamente, tutto questo è stato mostrato a New York grazie a Valérie Rousseau, la stampa americana è stata unanime: "La mostra più bella dell'anno". È incredibile, perché a volte nella vita fai delle cose e ti dici: "Nessuno sarà interessato..." e poi scopri che funziona.

Emery Blagdon,  
assemblage di oggetti  
di recupero, 154 x 54 x  
19 cm

### **È una mostra itinerante?**

Sì, sarà presentata in Belgio l'anno prossimo, alla Centrale per l'arte contemporanea, a Bruxelles. Di conseguenza ho continuato a cercare foto e ora ne ho più di 1000. Organizzerò poi *Photo Brut #2*, in mostra dall'ottobre 2022 al Botanique di Bruxelles. Sarà una co-curatela con Anne-Françoise Rouche di La S Grand Atelier. Tornando alla mia collezione quindi non compro più nulla per me, se non le foto.

### **Hai dei rimpianti?**

Ebbene sì, certo, tutti i collezionisti hanno una specie di nevrosi, di mancanza, delle cose che ci sono sfuggite, un altro collezionista che ha quello che volevi tu... siamo molto gelosi! [risate]

---

---

**Ci sono dei collezionisti del passato con cui ti identifichi, da cui trai ispirazione?**

No, perché in effetti ti rendi conto che ognuno di noi ha le sue modalità. Vedi, ad esempio, con Antoine [de Galbert] siamo molto amici, ma siamo molto diversi. Con 'La Maison Rouge' a Parigi ha rivelato il suo talento nel mettere insieme le arti di origini diverse. Lui è davvero eclettico, mentre io sono un monomaniaco! E allo stesso tempo, amo il suo sguardo, amo come funziona.

**Ho sentito che una volta hai venduto un appartamento per...**

Sì! C'era un libro sublime di Charles Dellschau, un signore che, all'inizio del XIX secolo, negli Stati Uniti, realizzava libri, opere magnifiche che rappresentano macchine volanti su carte trovate per strada. I libri sono tredici: cinque sono nei musei, altri sono stati smembrati da commercianti senza scrupoli e venduti a pezzi. Io ho l'ultimo, il suo tredicesimo, che è sublime e valeva una cifra astronomica. Quindi dovevo decidermi, ma non avevo i soldi! Così ho venduto il mio appartamento per comprarlo... faccio tutto il tempo cose del genere!

**Ma alla base avevi una fortuna...**

No, assolutamente no! I nonni avevano un sacco di soldi, ma tutto è andato disperso e i miei genitori non avevano molto. Ho iniziato a guadagnarmi da vivere con i film, ma prima non avevo niente.

**Cosa ne pensi del mercato dell'Art Brut che si struttura ogni giorno di più? La tua donazione stimolerà senza dubbio questo processo.**

Probabilmente farà aumentare i prezzi, questo è certo. Ma sì, quando le cose restano segrete non valgono niente e poi, appena sono alla luce... Questo però non mi riguarda, perché innanzi tutto per me è finita. E poi, questa è la vita! Cosa vuoi?

Non posso gestire tutto! Il mio unico interesse è di far conoscere al meglio l'Art Brut. Ma è ovvio, tutti i commercianti hanno fatto pubblicità dicendo: "Ecco tutti gli artisti che rappresentiamo e che sono entrati al Pompidou grazie alla donazione Decharme". È così, fa parte della vita dell'arte, non ci posso far nulla.

**Ti senti vicino agli artisti che collezioni?**

Ho un'ammirazione sconfinata per loro, per quello che sono veramente!

**Cosa hai imparato da loro?**

C'è una tale autenticità, una tale inventiva! Sono nel loro mondo, non fanno il minimo compromesso. Hanno vite eccezionali spesso

---

---

travolgenti. Hanno il loro modo unico di leggere il mondo ed è questo che li rende affascinanti. Fanno saltare i muri dell'ordine convenzionale e stabilito, aprono le porte ad altre possibilità, sono là dove non ce l'aspettiamo.

**A chi stai pensando mentre mi parli?**

Ma penso a tutti! Penso al *Manège* di Petit Pierre, ovviamente a Cheval... tutti!

**E ne hai incontrato qualcuno con cui hai sviluppato una relazione?**

Sì... Kosek, per esempio! Gli ero molto vicino. È stato fantastico stare con questo signore! Uscivo di lì esausto perché ti sfiniscono. Questi artisti ti danno un'energia fantastica e, allo stesso tempo, ti assorbono nel loro mondo, ed ecco che... hai le vertigini!

**Ma sei più interessato all'opera o all'artista?**

Quando si tratta di fare film sono più gli artisti, ma quando colleziono sono le opere. C'è una vera e propria separazione, perché se inizi a lasciarti prendere troppo da loro, per la collezione non sai più cosa è buono o no. Non si colleziona sull'affetto per la persona, è la qualità del lavoro che conta, agli occhi del collezionista ovviamente.

**Non si usano gli stessi organi: c'è l'occhio, c'è il cuore...**

Assolutamente.

*Luglio 2021*

---

<sup>1</sup> Per maggiori dettagli su questo progetto si veda il dossier pubblicato sul sito di abcd: <https://abcd-artbrut.net/non-classe/palais-du-facteur-cheval-un-musee-dart-brut/>

<sup>2</sup> I lavori inizieranno alla fine del 2023 e saranno completati alla fine del 2026.

# UN 'ECOSISTEMA SPIRITUALE'. INTERVISTA A ELMAR R. GRUBER

di Jennifer Gilbert

## INCONTRI

---

Elmar R. Gruber  
nella sua biblioteca.  
Alle sue spalle un dipinto  
ad olio di Gertrude  
Honzatko-Mediz e  
una scultura di  
Amedeo Boldrini



Nel Regno Unito, la giovane gallerista Jennifer Gilbert della Jennifer Lauren Gallery ha una serie sul suo sito web chiamata *Meet the Collector* (Incontri coi collezionisti). Il focus di questa serie è sui collezionisti internazionali di arte outsider, art brut, arte autodidatta e tutto ciò che queste etichette comprendono. È nata dall'interesse di Jennifer non solo per visitare molte case di collezionisti e dal suo stupore per le opere in mostra e per il modo in cui ogni persona aveva deciso di esporle, ma anche dalla constatazione che i collezionisti sono spesso visti come estranei rispetto agli artisti che collezionano e completamente irraggiungibili. Jennifer voleva abbattere queste barriere tra artisti e collezionisti e condividere queste incredibili collezioni e storie di persone di tutto il mondo. Al momento ci sono 50 interviste, e la serie sta per concludersi. Qui presentiamo una delle interviste di Jennifer al collezionista di Monaco Elmar R. Gruber, la cui passione è l'arte medianica.

---

Collezionare  
arte medianica  
per indagare i misteri  
della psiche

---

### **Quando è iniziato il tuo interesse nel campo dell'arte medianica?**

È iniziato durante i miei primi anni di studio a metà degli anni '70. Prima di decidere di studiare psicologia a causa del mio interesse per i fenomeni paranormali, avevo pensato di frequentare la scuola d'arte. Alla fine ho deciso di non intraprendere una carriera artistica, ma nonostante ciò sono riuscito a finanziare i miei studi in parte con la mia arte. Quindi, ho maturato un naturale interesse per l'arte medianica, poiché qui due dei miei grandi campi di interesse si sono incontrati: l'arte e il paranormale. Nel corso delle mie ricerche e approfondimenti ho conosciuto una serie di artisti medianici il cui peculiare tipo di espressione creativa mi ha subito affascinato profondamente. Ad alcuni di loro mi ha legato o mi lega ancora un'amicizia che dura da una vita.

---



Gertrude Honzatko-  
Mediz (1893-1975)  
*Senza titolo*, olio su carta  
intelata, c. 1913

**Quando sei diventato un collezionista di quest'arte? Quanti pezzi pensi che ci siano nella tua collezione ora? E ne esponi qualcuno sulle pareti di casa tua o altrove?**

Diventare un collezionista di quest'arte è stato un processo impercettibile. Gli artisti medianici sono molto particolari riguardo al rapporto con le loro produzioni. Spesso non vogliono separarsi da nessuna di queste perché non sentono di esserne i creatori, o perché credono che il significato segreto che le sottende sia trasmesso soltanto nella totalità e quindi i singoli pezzi non dovrebbero essere separati. Raramente, inoltre, vogliono vendere, soprattutto perché non sentono di "possedere" le opere, o di essere minimamente artisti. Molti di loro pensano che tradirebbero il contenuto spirituale delle opere traendo profitto da questo talento imposto loro da una misteriosa forza esterna. Ma, grazie alle mie amicizie, all'inizio mi sono state regalate delle opere. Ad un certo punto, così tante se n'erano accumulate che, con mia

---



Käthe Fischer (1870-?)  
*Senza titolo*, pastelli  
su cartone, 1924

Nella pagina a fianco:  
Noviadi Angkasapura  
(\*1979) *Senza titolo*,  
biro su carta, 2016

grande sorpresa, è nata una piccola collezione. In realtà, avevo sempre collezionato avidamente libri antichi e rari sull'occultismo, sulla magia e sull'ermetismo. Ma poi, impercettibilmente, a fianco si era creata una collezione completamente diversa.

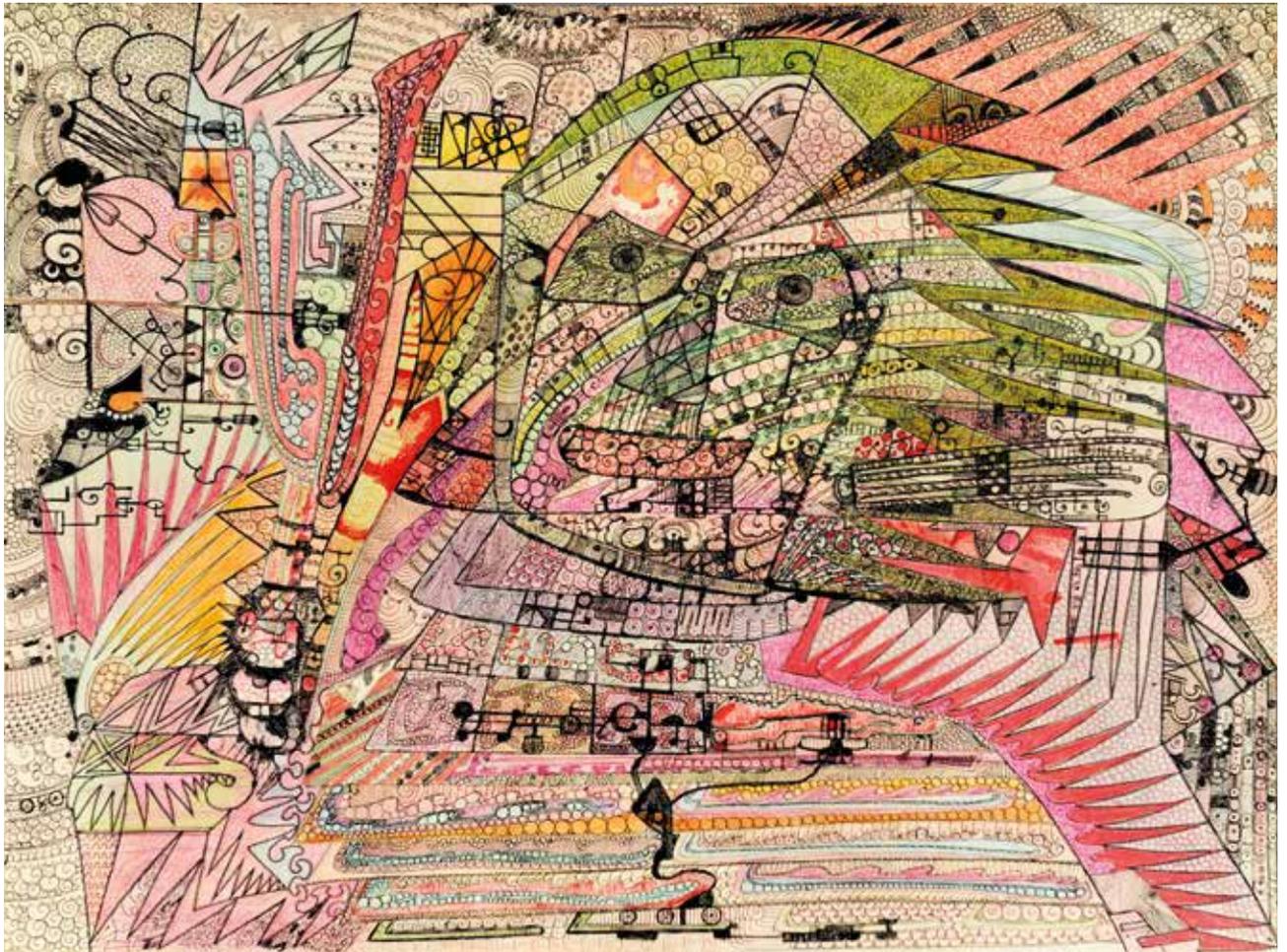
Ci sono circa 850 opere nella mia collezione. Alcune di loro sono esposte sulle pareti di casa mia. Ma, la maggior parte, per ragioni di conservazione, sta dentro degli armadi, mentre alcune sono quasi costantemente in viaggio in occasione di mostre internazionali.

### **Puoi parlarci un po' del tuo *background* e di cosa fai oggi?**

Sono uno psicologo ricercatore e sono stato attivo per molti anni nella ricerca parapsicologica accademica. Ma, infine, la ricerca di laboratorio non poteva soddisfarmi, era deludente vedere che nessun vero progresso poteva essere raggiunto nello studio dei fenomeni paranormali applicando rigidamente il metodo scientifico tradizionale. Pertanto, ho abbandonato questo percorso e mi sono dedicato come studioso indipendente all'esplorazione dei fenomeni psichici e delle esperienze transpersonali e dei fenomeni correlati al di fuori del corsetto stretto di un ambiente accademico, poiché mi sentivo, tra l'altro, molto simile a Jean Dubuffet, in gran parte alla mercé di una 'cultura asfissiante' che troppo spesso soffoca i semi della libertà creativa.







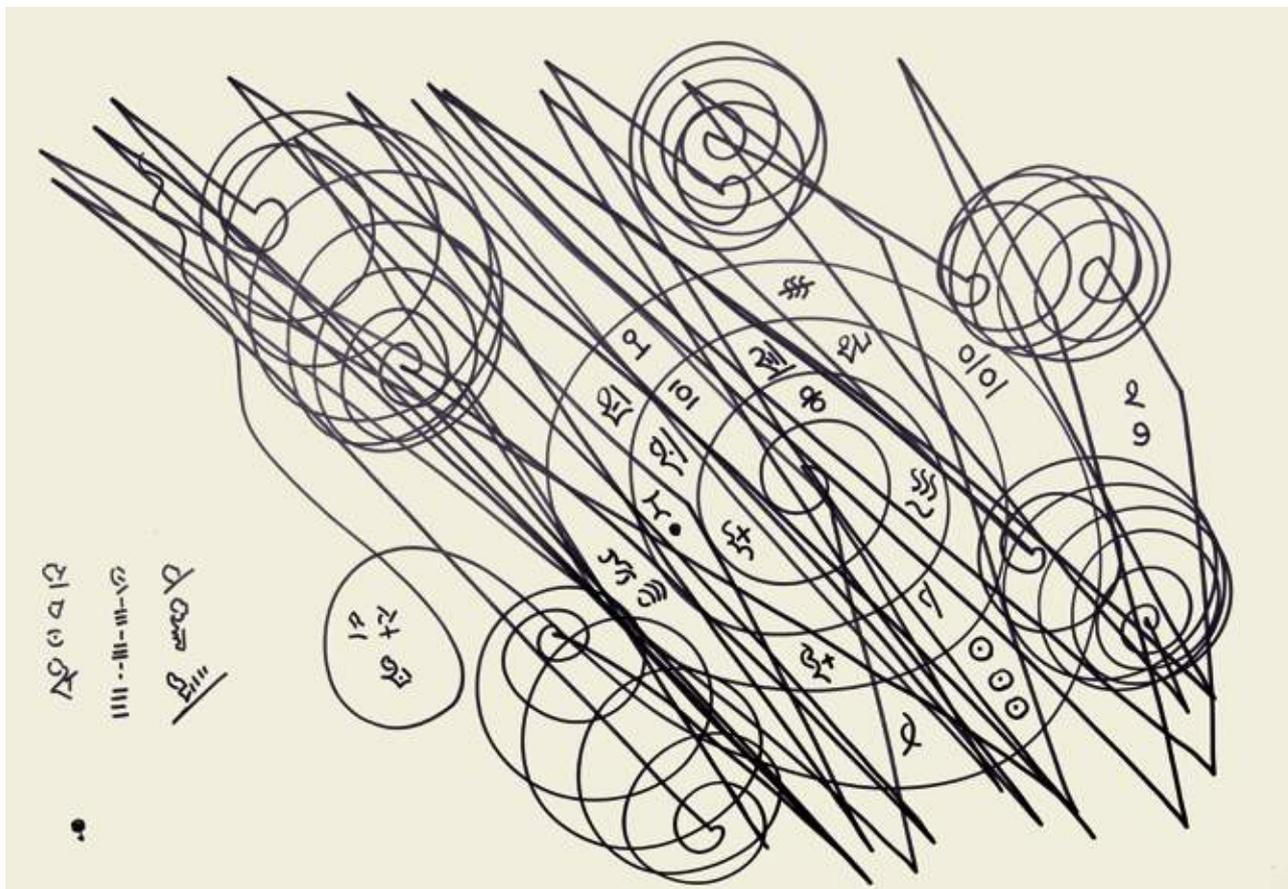
Ho scritto numerosi articoli per riviste accademiche e più di 20 libri su argomenti di esperienze transpersonali, spirituali e paranormali e sulla loro importanza nella storia culturale, che sono stati tradotti in 25 lingue. Ho lavorato come consulente scientifico per produzioni televisive e per molti anni ho studiato intensamente il buddismo tibetano, in modo sia pratico che teorico.

Ho scritto un libro basato sulla mia ricerca intitolato *Dal cuore del Tibet*. Nel consiglio di amministrazione di un'importante fondazione, sono stato molto coinvolto nella creazione di centri di meditazione, programmi di formazione buddista tibetana, un progetto internazionale di traduzione di testi buddisti originali e una casa editrice che pubblica questi lavori. In quegli anni il collezionismo e la ricerca sull'arte medianica furono completamente eclissati.

Solo negli ultimi anni mi sono ritirato da quest'attività presso la Fondazione e ora posso finalmente dedicarmi quasi interamente alla

Alma Rumball (1902-1980)  
*Senza titolo*, china e  
matita colorata su carta,  
primi anni '50

Nella pagina a fianco:  
Alma Rumball,  
*Senza titolo*, grafite,  
matite colorate,  
inchiostro su carta,  
anni '50



Milly Canavero  
*Senza titolo*, pennarello  
su carta, 1985

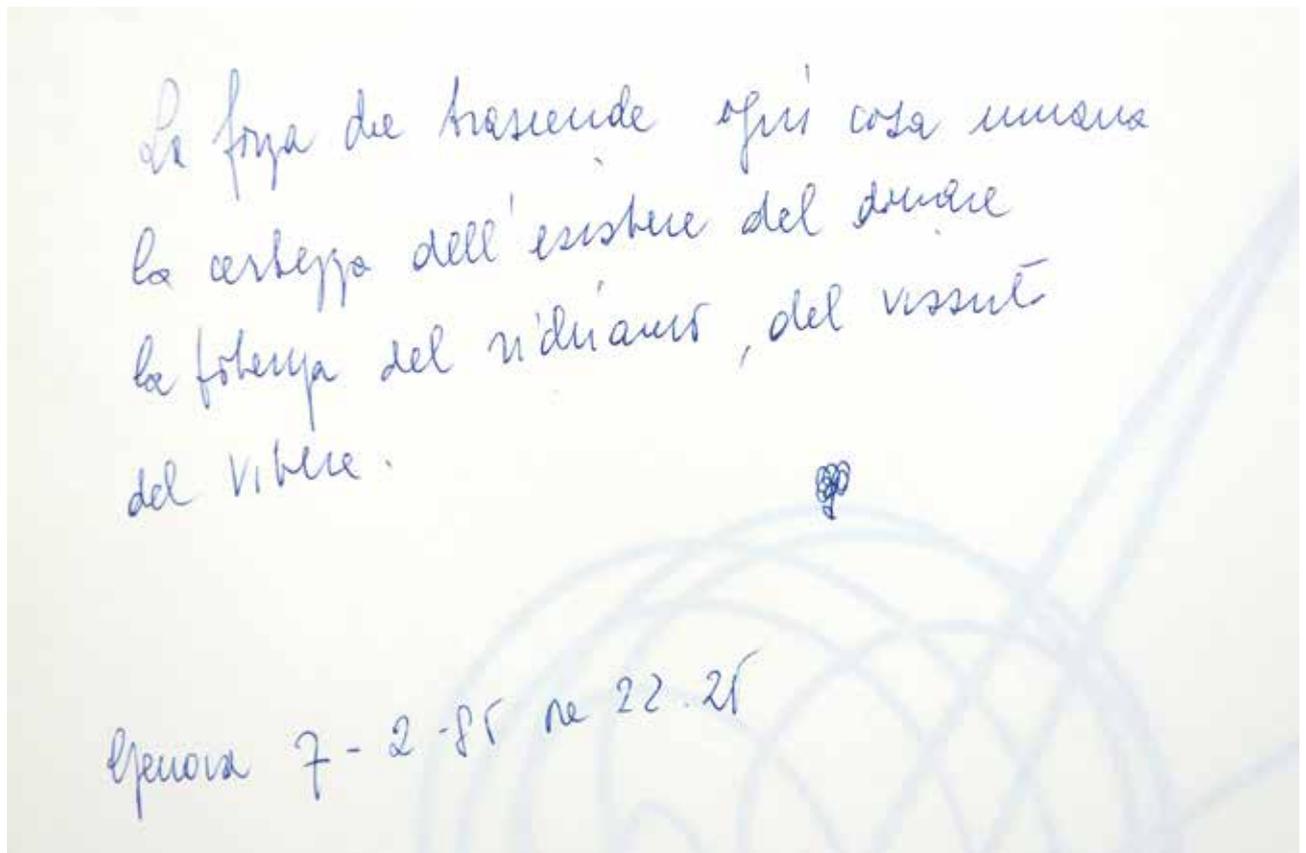
Nella pagina a fianco:  
testo scritto sul  
retro del disegno

mia grande passione: l'arte medianica. Attualmente sto esplorando la vita e l'opera di artisti medianici selezionati, di cui non si sa quasi nulla, e sto lavorando a una storia completa dell'arte medianica.

**La tua collezione ha un focus molto specifico sull'arte medianica – come la definiresti se ne parlassi a un neofita?**

L'aspetto peculiare e irriducibile della produzione artistica medianica è che gli autori si sentono sospinti da un impulso a cui non possono sottrarsi e che descrivono come una forza esterna di cui sono passivamente in balia. Queste opere d'arte sono create sotto l'influenza di entità invisibili o in collaborazione con esse.

Le opere sono considerate il risultato diretto di un'interazione tra il mondo materiale e quello spirituale. La paternità è spesso contestata dagli artisti stessi, che o attribuiscono la responsabilità delle opere a entità disincarnate oppure considerano i loro disegni e dipinti come il risultato della visualizzazione di energie sottili e vibrazioni spirituali o dal fatto di essere automaticamente guidati da queste. La medianità era



originariamente compresa solo in un contesto spiritualistico, ma oggi per medium si intende generalmente un soggetto che produce o aiuta a produrre fenomeni paranormali. Le espressioni creative legate a un talento medianico includono il verificarsi spontaneo di una gradazione di una varietà di stati alterati di coscienza dalla *rêverie* alla *trance* profonda. In questi stati mentali possono accadere ai soggetti eventi insoliti che possono variare da semplici automatismi a stati altamente creativi. Una caratteristica specifica che si verifica in tutti gli artisti medianici è un'esplosione di creatività che è strettamente legata a un aspetto di contatto mistico, un contatto con la trascendenza che è del tutto sorprendente per la sua costanza e immediatezza.

**Quali sono le qualità o le caratteristiche che cerchi nelle opere che continui ad aggiungere oggi alla tua collezione?**

Un'opera deve attirarmi subito. Deve evocare in me una risonanza che trasmette qualcosa di nuovo, sorprendente e misterioso.

Dovrebbe avere la qualità di comunicare qualcosa sulla realtà nascosta da cui afferma di derivare. Nella migliore delle ipotesi, il lavoro mi

---

Narciso Bressanello  
(1915-2001)  
*Senza titolo*,  
china e pennarello  
su carta, 1980

Nella pagina a fianco:  
Nina Karasek  
(Joële, 1883-1952)  
*I demoni sono deformati*  
*sproporzionati*,  
china su carta, 1944



irrita perché c'è qualcosa in esso che non capisco, che non riesco a classificare nelle mie categorie preformate e che mi sfida a pensare in modi nuovi, diversi e insoliti.

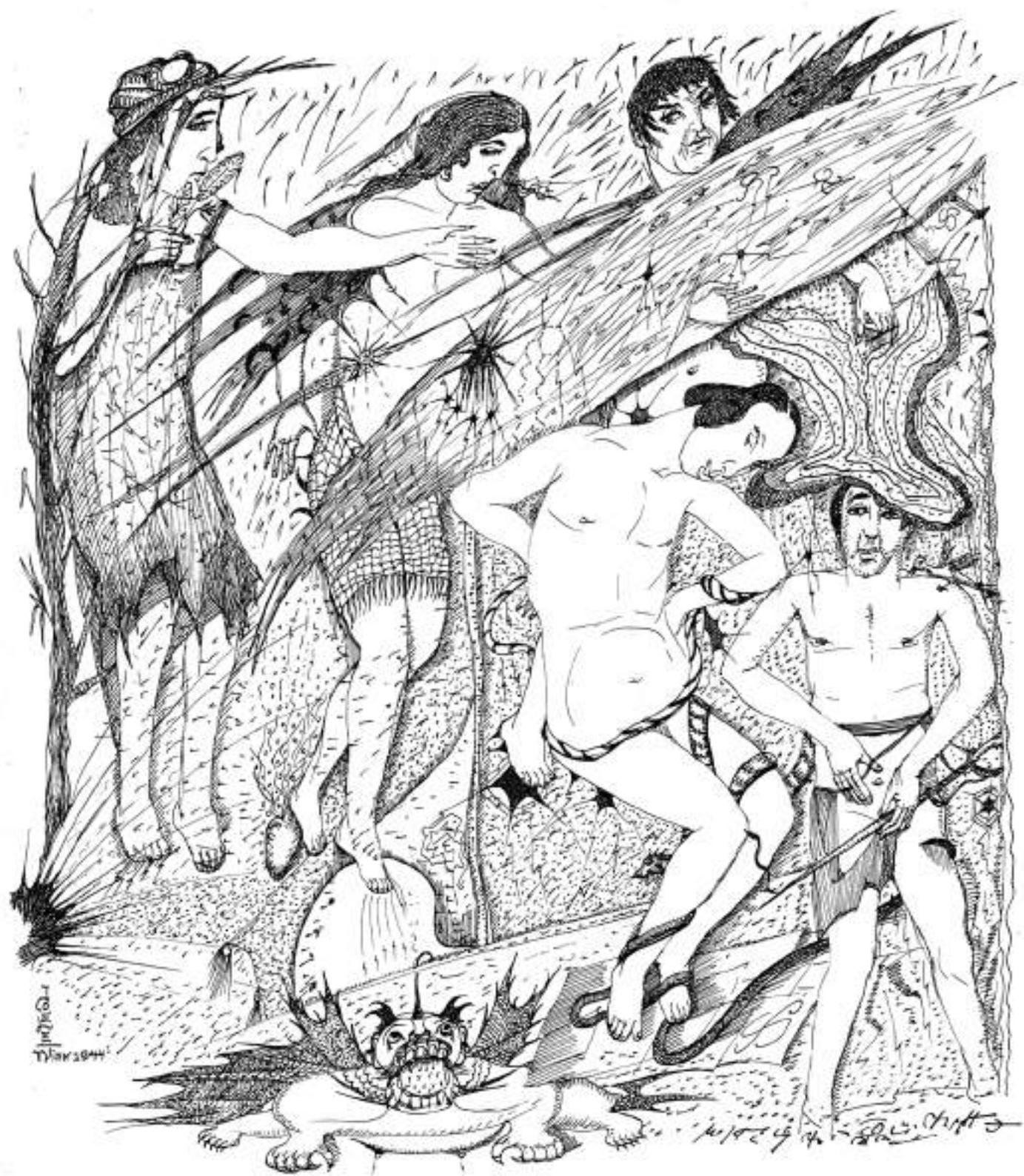
Ci sono opere medianiche isolate che mi mettono in una sorta di stato mistico, perché mi toccano direttamente e in modo molto profondo. Poi è come se non fossi io a voler scoprire qualcosa sull'opera, e fosse l'opera stessa che sembra rivolgersi a me e farmi delle domande.

**Spesso presti lavori ad altre mostre. Hai in mente di fare una mostra solo della tua collezione?**

Questi piani esistono. Ho già ricevuto richieste per esplorare questa possibilità, ma prenderò in considerazione una mostra del genere solo se la concezione della curatela è adeguata e coerente. Sono fermamente convinto che le opere d'arte medianica siano misteriosamente connesse attraverso confini culturali ed epoche diverse.

Ci sono figure simboliche identiche ed elementi grafici peculiari che compaiono nelle opere degli artisti più diversi che non si conoscevano assolutamente. Giustapponendole, queste corrispondenze raggiungono una particolare forza espressiva. Ciò è diventato evidente in alcune importanti mostre recenti, dove sono stati esposti diversi artisti medianici. In tali corrispondenze sincroniche, in queste connessioni invisibili, che, come i complessi sistemi in rete di miceli sotto il suolo della foresta, si estendono come una sorta di rete sotterranea di scambio

---



---

Alexandro García (\*1970)  
*Insieme in tempo reale*,  
china, matita colorata e  
pennarello su carta, 2013

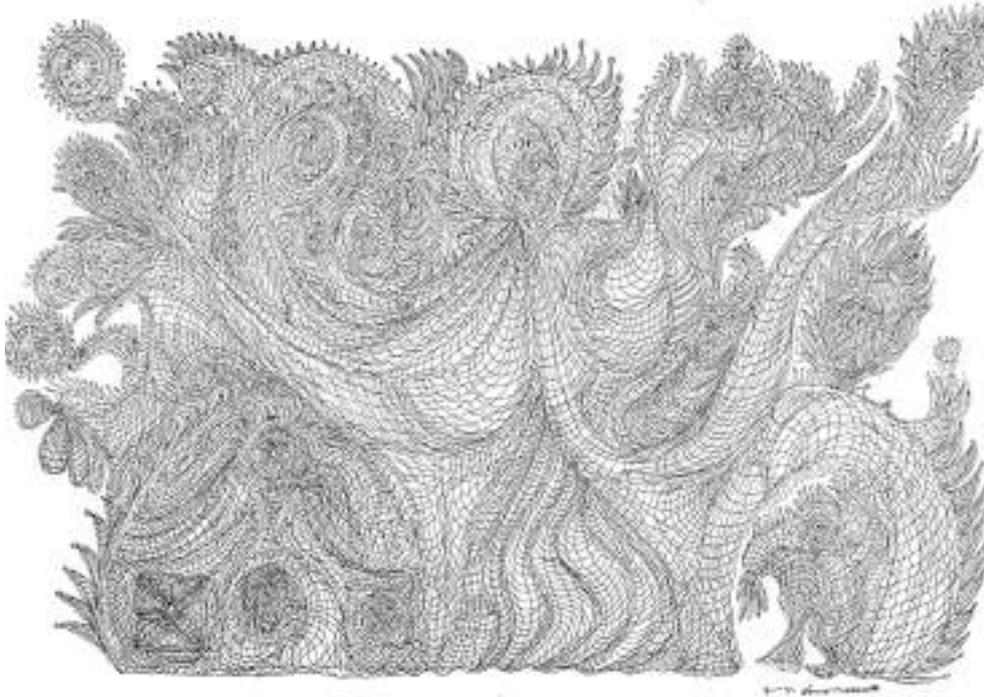


di informazioni, diventa visibile, per così dire, un ecosistema spirituale nascosto. La mia posizione di curatore enfatizzerebbe quest'aspetto in una mostra completa delle opere della mia collezione.

**So che gran parte della tua collezione non rientra nell'ambito dell'arte outsider. Un termine conflittuale al momento, ma puoi parlarci della tua opinione sul termine arte outsider, come ti senti a riguardo e se ci sono altre parole che secondo te dovremmo invece usare?**

Sono dell'opinione che i termini esistenti non debbano necessariamente essere sostituiti da altri, che potrebbero fornire una descrizione più precisa. Cerco di comprendere termini come Art Brut e Outsider Art dal punto di vista delle loro condizioni storiche e sociologiche e dei fattori alla base dei discorsi degli autori. Naturalmente i discorsi sono costruiti; rivelano quanto nascondono. Per il termine "arte medianica", se si vuole, il problema sta nel fatto che non è mai stato considerato dagli storici dell'arte come forma d'arte a sé stante o addirittura degna di nota. Era esistita solo in quanto inclusa in nuove categorie nel contesto di certi discorsi storico-artistici senza formare essa stessa una categoria indipendente. Trovo difficile cercare un termine alternativo adatto che racchiuda in modo completo l'essenza dell'arte medianica. Certo, l'etichetta di 'artista outsider' vale per certi artisti medianici, e c'è anche chi rientra nella categoria dell'Art Brut in senso stretto, come Dubuffet l'ha posizionata ideologicamente e, per inciso, l'ha anche ridefinita nel corso della sua vita. Ma penso che sia sbagliato sussumere

---



Narciso Bressanello  
(1915-2001)  
*Senza titolo*,  
pennarello  
su carta, 1984

nel suo insieme l'arte medianica in uno di questi termini. Il problema nasce, da un lato, dal fatto che una categoria – un'etichetta, per così dire – sia comunque necessaria per dare riconoscimento a quegli artisti che non trovano posto all'interno delle categorie sancite o del canone nella storia dell'arte. Alla fine, non si può sfuggire alla necessità della tassonomia. Non c'è modo di evitare le designazioni per comunicare, anche se questo sembra assurdo, soprattutto per quanto riguarda l'arte e la concettualizzazione dell'arte. Penso sempre all'affermazione di Joseph Beuys: «Con la presente mi dimetto dall'arte», che espone l'*establishment* artistico nella sua rigidità, come se si trattasse di un'associazione con membri e tesoriere. Alla fine, non abbiamo altra scelta che cercare confini e designazioni, anche dove nulla può essere etichettato o i confini sono fluidi, come nell'area dell'espressione artistica medianica.

**Quale stile di lavoro, se esiste, è di particolare interesse per te all'interno dell'arte medianica? (ad esempio ricamo, disegno, scultura e così via)**

Lo stile, la natura di un'opera non mi interessa. Tutti i tipi di opere sono interessanti per me purché mi mettano alla prova e trasmettano quella qualità del numinoso che avevo intuito. Nel campo dell'arte medianica, dove spesso, ma non sempre, è all'opera un automatismo, sono po-

---



Werner Schön  
(1893-1970)  
*Senza titolo*,  
matita e acquerello  
su carta, 1929

chissimi i creatori che “sperimentano” materiali insoliti o, ad esempio, creano sculture. In rari casi, però, esistono, e per ragioni di rarità trovo attraenti tali opere, come ad esempio le peculiari sculture in marmo di Amedeo Boldrini.

**Diresti di avere un artista o un’opera preferita nella tua collezione? E perché?**

Sì, certo, ma cambia sempre! È sempre l’opera o l’artista con cui sono più intensamente coinvolto in quel momento. Alcune scoperte innescano forti emozioni. Recentemente mi sono imbattuto nelle opere visionarie di Werner Schön (1893-1970), in gran parte sconosciute e quasi irrintracciabili. Schön era un artista convenzionale che viveva periodicamente stati mistici in cui si sentiva trasportato in una realtà visionaria. In questi episodi il suo stile è cambiato radicalmente e ha prodotto fantastici paesaggi visionari, poetici e fiabeschi, densamente popolati di strani “personaggi dei funghi”. Un vero capolavoro del 1918, che ricorda Richard Dadd, mostra lui stesso

in questo mondo visionario, partecipando a una bizzarra cerimonia religiosa di esseri soprannaturali fiabeschi.

**Dove acquisisci la maggior parte delle opere: uno studio, fiere d’arte, mostre, aste o direttamente dagli artisti?**

La maggior parte delle opere le ho ricevute direttamente dagli artisti. Ovviamente compro anche da gallerie e da altri collezionisti e alle aste. Spesso le opere medianiche scompaiono per lungo tempo nell’oblio in soffitte, scatole, cantine, perché spesso non vengono nemmeno percepite come opere d’arte o almeno non come opere da collezionare. Molte non sono state ancora riscoperte o non sono riconosciute per quello che sono. Quindi esiste una sorta di “mercato occulto” che non ha nulla a che fare con i canali consolidati dell’arte commerciale e che si adatta bene all’essenza di questo tipo di arte che fiorisce fuori dagli occhi del pubblico.

Collezionare arte medianica non significa partecipare esclusivamente al disponibile, ma essere un detective, un cacciatore, un archeologo. I miei studi storici sono allo stesso tempo indagini investigative. Così, riesco ripetutamente a fare nuove scoperte sorprendenti o a trovare



Victor Emanuel Bickel  
(1928-2018)  
*Senza titolo*, grafite  
e matite colorate  
su carta, 1968

opere che si pensava fossero perdute. A volte posso acquisirle dagli attuali proprietari che non sapevano nemmeno cosa possedevano.

**Ho letto che hai avuto molta corrispondenza con diversi artisti della tua collezione; hai un archivio di queste conversazioni oltre alle opere d'arte?**

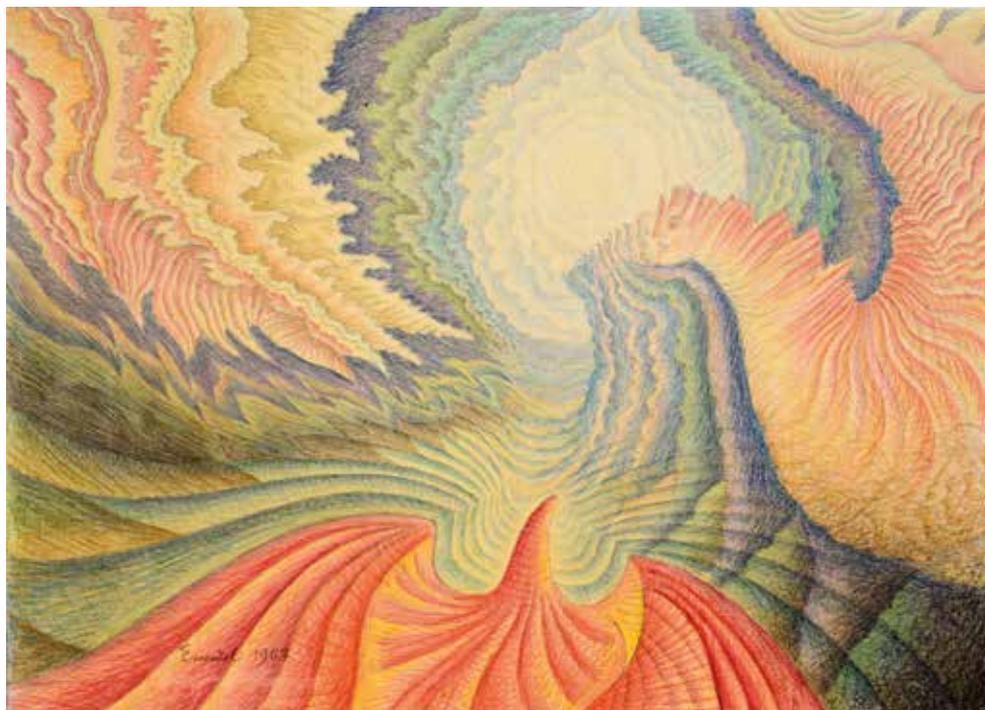
Sì, le conversazioni con gli artisti sono cruciali per me ogni volta che è possibile. È molto difficile scandagliare i meccanismi all'opera nell'arte medianica senza poter contare sulle intuizioni introspettive delle esperienze dei creatori. In questo campo sono indispensabili gli approfondimenti sulle proprie esperienze. Le opere non possono essere viste separatamente dalle esperienze spirituali transpersonali dei loro creatori senza perdere gran parte della loro importanza.

Allo stesso tempo, lo studio delle espressioni creative permette di comprendere in profondità le aree transpersonali dell'esperienza umana. Solo pochi artisti medianici hanno lasciato informazioni utili sulle loro esperienze e sulle loro visioni. Molti non sono in grado di nominare le fonti e i fattori psicologici coinvolti nel loro processo creativo, semplicemente perché non sanno cosa stia succedendo loro. Cerco di affrontare questi processi nel modo più sensibile possibile e incoraggio gli artisti a riflettere sulle circostanze del loro lavoro e

---

---

Victor Emanuel Bickel  
(1928-2018) *Il pedale  
armonico celeste*,  
grafite e matite colorate  
su carta, 1965



sulle loro esperienze interiori. Tali riflessioni sulle proprie azioni, che avvengono in gran parte senza coinvolgimento consapevole, sono parte integrante delle creazioni stesse e aiutano a comprendere le intenzioni e le dimensioni sottese alle opere medianiche. Si spera che possano anche aiutare a classificare meglio questo particolare tipo di espressione creativa in generale all'interno di un quadro esplicativo.

**C'è una mostra in questo campo dell'arte che hai ritenuto particolarmente importante? E perché?**

Per me personalmente la mostra del 1977 *Mediumistic Art* alla Galleria Petersen di Berlino è stata una rivelazione e un'innovazione. La mostra *Art spirite* nella Halle Saint-Pierre a Parigi nel 1999 è stata importante per presentare la gamma delle creazioni medianiche ed il loro contesto storico. In generale, c'è stata una serie di mostre significative che hanno aperto la strada al riconoscimento di opere emergenti dalle pratiche spiritualiste, collocandole in un contesto con varie forme d'arte legate a ciò che Christopher Partridge aveva definito "occultura".

Penso principalmente a *The Spiritual in Art* al Los Angeles County Museum of Art nel 1986-87, *Occultism and Avant-Garde* alla Schirn Kunsthalle di Francoforte nel 1995, *The Message: Art and Occultism* al Museo d'Arte di Bochum nel 2007 e naturalmente al *Palazzo Enciclopedico* alla Biennale di Venezia 2013 a cura di Massimiliano

---

---

Gioni, che ha mostrato come creazioni medianiche potenti ed enigmaticamente affascinanti nel contesto culturale possano perdurare accanto a forme d'arte accettate. Recentemente il ruolo dell'arte medianica come fonte di idee del modernismo, quasi come figura di primo piano nell'astrazione, viene celebrato principalmente nelle grandi mostre delle opere di Hilma af Klint, Emma Kunz e Georgiana Houghton, come pure nelle personali di queste creatrici nell'importante mostra *World Receivers* alla Lenbachhaus di Monaco nel 2018-19. Quest'approccio, però, non è esente da problemi, perché, come Dubuffet nel suo concetto di Art Brut, esso ignora o esclude una parte considerevole delle produzioni medianiche.

**Ci sono persone all'interno di questo campo che ritieni siano state particolarmente importanti per aprire la strada alla ricezione attuale?**

Purtroppo alcuni contributi significativi sono passati quasi inosservati e non hanno portato ad ulteriori approfondimenti. Penso in particolare al primo trattato sull'arte medianica di Hans Freimark scritto in Germania nel 1914. Partendo da un'analisi basata sulla teoria psicoanalitica, Freimark ha saputo fornire spunti sul funzionamento dei processi medianici. Gli mancava un metodo adeguato e un approccio imparziale per un'ulteriore classificazione del fenomeno nell'ambito di una teoria estetica o in categorie storico-artistiche. Tuttavia, lo studio di Freimark ha attirato l'attenzione su quest'arte particolare e ha portato alla ribalta molte opere e autori sconosciuti.

Recentemente, Laurent Danchin, Maggie Atkinson e Rachel Oberter hanno dato importanti contributi. Il simposio *World Receivers: Mediumistic Art in Theory and Practice 1850-1950* alla Lenbachhaus di Monaco di Baviera in occasione della mostra *World Receivers* ha mostrato come l'argomento si stia lentamente facendo strada nel discorso storico sull'arte. Ma allo stesso tempo è diventato molto chiaro che gli storici dell'arte mancano ancora di criteri adeguati per dare all'arte medianica un apprezzamento appropriato e completo.

Le interviste di Jennifer Gilbert:

<https://www.jenniferlaurengallery.com/meet-the-collector>

La collezione di Gruber:

<https://www.mediumistic.art>

---

**Traduzione dall'inglese di Denis Gailor**

# LE FORBICI MAGICHE. I PAPER CUTS DI HANS CHRISTIAN ANDERSEN

di Ejnar Stig Askgaard



Forbici da carta  
di H.C.A., cm. 25 x 5

L'affascinante  
attività artistica  
parallela del grande  
narratore di fiabe

Le opere illustrate,  
ove non diversamente  
indicato, sono tutte del  
Museo Hans Christian  
Andersen di Odense  
(Danimarca). Le  
didascalie riportano  
le informazioni date  
dal museo.

Nonostante che le opere d'arte visiva di Hans Christian Andersen siano state create parallelamente alla sua opera letteraria, dall'inizio nel 1822 fino alla sua morte nel 1875, passarono molti anni prima che questa produzione venisse conosciuta: se la sua opera letteraria era una questione pubblica, le sue arti visive restavano un affare confidenziale. Sorprendentemente poco è stato scritto su queste creazioni visive dello scrittore, anche se si sono conservati numerosi ritagli di carta, disegni e collage. Questi ultimi si trovano principalmente nei libri illustrati che Andersen ha composto per i bambini delle famiglie a cui si sentiva più legato. I due studi monografici di Kjeld Heltoft del 1969 e del 1972 rimangono gli unici volumi completi dedicati alle forme di arte visiva di Andersen in danese. In inglese, l'unico studio monografico dei ritagli di carta è stato scritto da Beth Wagner Brust nel 1994. Due dei libri illustrati di Andersen per Astrid Stampe (1853) e sua sorella Christine Stampe (1859) sono stati pubblicati in edizioni ristampate fotograficamente con commenti nel 1984 e 2003, ed è stato pubblicato di recente (2019) anche il libro illustrato di Andersen per Marie Henriques del 1868-69. Ad eccezione di questi studi, le arti visive di Andersen sono state studiate nella tradizione accademica solo sporadicamente. Nelle mostre museali le sue arti visive tendono ad essere considerate come qualcosa di **eccentrico** e **periferico** rispetto al suo successo letterario. Tuttavia, il ricco materiale testimonia il fatto che Andersen fu profondamente impegnato nelle arti visive per tutta la vita.

Si spera che uno studio di questo materiale non solo offra al lettore un quadro più variegato e complesso del nostro autore, ma contribuisca all'apprezzamento di alcune tecniche artistiche che si possono trovare anche nei suoi scritti. Le opere visive di Andersen possono essere divise in tre gruppi: ritagli di carta, disegni e collage. Questi tre gruppi possono essere ulteriormente definiti in termini cronologici. I collage nacquero tra il 1850 e il 1874. Andersen tendeva a lavorare sui disegni in determinati periodi di tempo, 1830-1833, 1833-1834 e 1840-1841. Per contro, Andersen ha prodotto continuamente ritagli di carta durante tutta la sua vita. Il primo ritaglio di carta conservato è del 1822, mentre l'ultimo è stato realizzato nel 1874, l'anno prima della morte. Si può dedurre che abbiano rappresentato per lui un interesse costante, e che le tecniche artistiche utilizzate nella loro produzione siano rimaste stabili. Nelle sezioni seguenti, i ritagli di carta di Andersen saranno quindi discussi più da vicino.

## I ritagli di carta

Quando Andersen morì il 4 agosto 1875, non si trovarono ritagli di carta nel suo patrimonio poiché non li raccoglieva. Spesso erano stati creati in situazioni sociali dove lui, come *maître de plaisir*, intratteneva un

---

gruppo di persone mentre li realizzava. Alla sua morte i suoi ritagli di carta si trovavano disseminati in numerose case in Danimarca e nel resto d'Europa. Perciò non possiamo sapere esattamente quanti se ne siano conservati. Presumibilmente molti di loro sono ancora di proprietà privata e altri sono stati molto probabilmente distrutti. Con l'inaugurazione del **Museo Hans Christian Andersen di Odense** nel 1905 ebbe inizio la ricerca per raccogliere anche la sua opera visiva. Oggi il museo ospita la più grande collezione di opere d'arte di Andersen. Sono stati raccolti 189 ritagli di carta ora di proprietà pubblica danese, e se si includono anche i ritagli e i frammenti incollati alle pagine dei libri illustrati per bambini, la stima sale a circa 400. Si tratta di un numero considerevole, ma ancora non equivalente alle informazioni errate che si possono trovare in alcuni studi sul nostro autore che parlano di 1000 e anche 1500 ritagli di carta<sup>1</sup>.



### Lo spazio sociale

Andersen di solito scriveva in solitudine. Al contrario, i suoi ritagli di carta sono stati realizzati in un ambiente sociale confidenziale. Sappiamo dalla lettura dei suoi diari e lettere e dalle memorie di altri scrittori che gli piacevano le riunioni amicali. Le serate a Copenaghen, ad esempio, erano spesso completamente riservate alle cene, tranne la domenica, che Andersen voleva avere a sua disposizione. Veniva considerato un ospite molto interessante che sapeva intrattenere un'intera compagnia, raccontando aneddoti, leggendo manoscritti ad alta voce e svolgendo altre attività creative come la produzione di ritagli di carta con le sue forbici. Ad Andersen piaceva conversare e raccontare le sue storie. Ed era utile per lui saggiare le reazioni del pubblico in modo da poter migliorare i suoi manoscritti prima della pubblicazione. In effetti, molte delle sue fiabe, tra cui *I vestiti nuovi dell'imperatore* (1837) e *Psiche* (1862), ricevettero la loro forma finale solo dopo che le aveva lette ad alta voce ai conoscenti.

La forma letteraria di Andersen – il libro – ovviamente era intimamente connessa alla stampa. Per mezzo del libro Andersen ottenne ampia diffusione e grande stima, ma ai suoi occhi i lettori rimanevano amorfi e anonimi. Il libro pubblicato, infatti, era un mezzo d'espressione che gli precludeva il dialogo e la presenza umana della parola parlata. Vale la pena ricordare che la prima serie di fiabe pubblicate di Andersen è "raccontata". Tutte le sue raccolte di fiabe dal 1835 al 1842 erano sottotitola-

H. C. Andersen in un disegno con dedica di A. Malström, 1863



*Diavolo femmina che mangia i bambini piccoli.*  
Ritaglio di carta di H.C.A.  
del 18 agosto 1850.

te "raccontate ai bambini". I suoi narratori si rivolgono spesso direttamente ai lettori e la sua arte retorica è particolarmente ricca di parole onomatopoeiche e doppi significati linguistici che (almeno in danese) sono accessibili solo all'ascolto. Queste strategie dell'autore si possono vedere come lo sforzo poetico di ristabilire una relazione parlata con i suoi lettori sconosciuti. Andersen era figlio della cultura popolare e come tale è cresciuto in una cultura dominata dalla tradizione orale. È questa cultura popolare orale che Andersen in modi diversi cerca di inserire nelle sue opere letterarie.

I suoi ritagli di carta sono, in questo senso, molto interessanti, perché – come si è detto – sono stati realizzati attraverso l'**interazione** diretta con altre persone e in uno spazio sociale. Possono quindi essere considerati come reminiscenze grafiche di una tradizione culturale che è molto più vicina alla cultura orale popolare rispetto alla parola scritta e allo strumento del libro. Ci sono diverse testimonianze scritte che contengono informazioni sul metodo di Andersen. Rigmor Stampe (1850–1923), la sorella maggiore delle già citate Astrid e Christine Stampe, ricorda quanto segue nelle sue memorie del 1918:

«Tutti i ritagli di carta di Andersen hanno giocato un ruolo importante per i bambini della nostra famiglia. Mentre Andersen era seduto a parlare, piegava un pezzo di carta e lasciava che le sue forbici lo attraversassero con movimenti sinuosi. Poi spiegava la carta e c'erano le figure finite. Erano per così dire piccole fiabe, non nel senso che fossero illustrazioni delle sue fiabe scritte, ma piuttosto espressioni della stessa fantasia che puoi trovare in queste. Si riconosce subito Andersen in loro. Non appaiono come altri ritagli di carta, ma si assomigliano tra loro. Come nella sua poesia, continuava a riutilizzare certi motivi, come castelli, cigni, folletti, angeli, amorini e altre figure fantastiche, tanti cuori, un morto appeso alla forca, un ciambellano con una chiave, un mulino a forma di uomo – le ali sono le sue braccia e le sue gambe – e molti altri. Li tagliava per i bambini delle famiglie che visitava, ma spesso ne ricevevano anche gli adulti.»

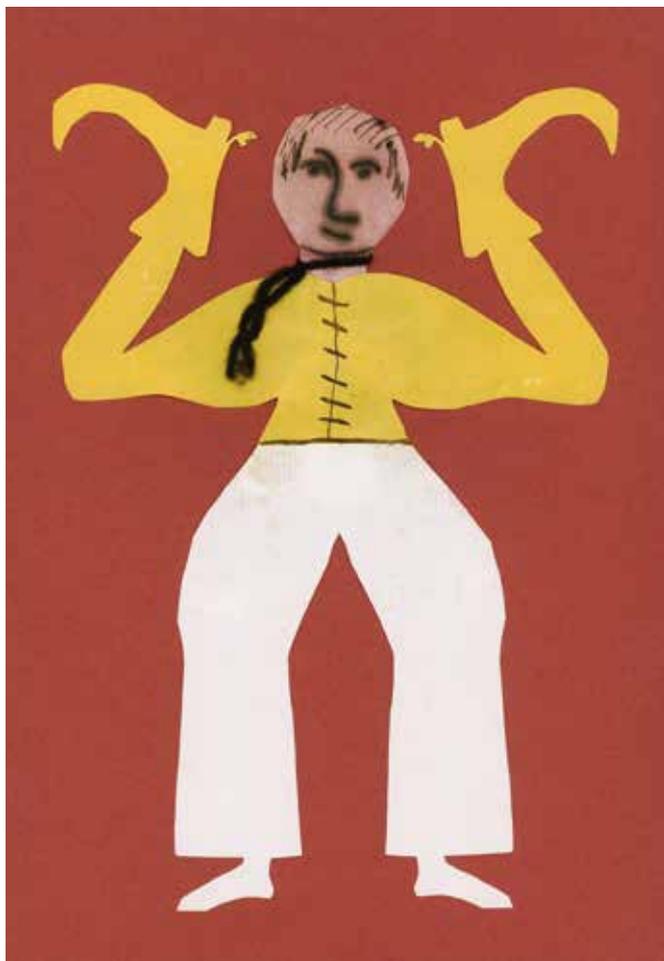
Anche Josefa Dürck-Kaulbach (1851-1936), figlia del pittore storicista tedesco Wilhelm von Kaulbach, ci offre una bella testimonianza su Andersen mentre, durante una riunione sociale, realizzava i suoi ritagli:

«Dopo cena lo scrittore – che non fumava – si ritirò con noi signore nel salone e chiese un paio di forbici e un grosso foglio di carta. Quest'ultimo lo ha piegato più volte con grande cura con le sue dita morbide e flessibili e poi ha ritagliato con grande abilità le cose più affascinanti, che ha distribuito tra noi. Mentre lo faceva, ci ha raccontato la sua vita, poi involontariamente (sembra) ha lasciato la terraferma dell'esistenza e ha preso a fluttuare nella terra delle fiabe, portando tutti noi con sé sulle sue ali. Poi ci raccontò come spesso si fosse seduto in riva al mare e avesse guardato nell'acqua. Una volta aveva camminato lungo un molo e aveva visto il relitto di un naufragio nelle profondità dell'acqua dove i pesci nuotavano dentro e fuori. Poi aveva notato come un'enorme creatura si trascinasse qualcosa con sé in bocca, non volendo dividerla con gli altri. Quando guardò più da vicino, vide che si trattava di una piccola corona d'oro – e allora la sua immaginazione prese il sopravvento dispiegando un'immagine dopo l'altra. Restammo seduti ad ascoltare senza fiato. Alcuni di noi erano in lacrime poiché il nostro scrittore, seduto lì davanti a noi dirigendo le forbici con le sue dita irrequiete mentre ritagliava ballerini, ci ha coinvolto in tante tristi esperienze. Quando ebbe finito il suo racconto (o finì perché aveva finito di tagliare la carta?), ci srotolò davanti tutta una serie di ballerine ritagliate che si tenevano per mano, i piedi in aria. Andersen era felice del successo della sua impresa. Provò più piacere nel nostro stupore per il suo ritaglio di carta che nell'impressione che la sua storia ci aveva fatto» (1921)<sup>2</sup>.



Figura con il seno o forse un giullare?  
Ritaglio di carta di H.C.A.  
proveniente da Nørre  
Vosborg, 1859

Veniamo informati da questi interessanti ricordi che i ritagli venivano realizzati in breve tempo: lo scrittore ha narrato una storia mentre lasciava "correre le sue forbici". Il contenuto del racconto – secondo la descrizione della Kaulbach – è inizialmente presentato in modo realistico e poi Andersen lo trasporta nel regno del fantastico producendo un copioso numero di immagini – *Bild um Bild* (immagine su immagine) – come recita il testo originale tedesco. E, interrompe elegantemente la narrazione nello stesso momento in cui ha finito il suo ritaglio che apre affinché tutti possano vederlo. Un procedere simile all'incipit di *La Regi-*



*Un tirastivali.*  
Bambola da albero di  
natale realizzata da  
H.C.A. per l'albero di  
Natale della famiglia  
Ørsted, prima del 1850

*na della Neve* (1845): «Orbene! Iniziamo. Quando la storia sarà finita, saprete molto più di quanto non sappiate ora». Il suo pubblico poteva vedere benissimo il paio di forbici fare il proprio lavoro, ma non sapeva quale sarebbe stato il risultato prima che Andersen smettesse di usarle e mostrasse loro a quale tipo di figura aveva dato vita. Il modo in cui Stampe e Kaulbach caratterizzano la tecnica di taglio della carta di Andersen corrisponde alla descrizione della principessa Helene von Racowitza nelle sue memorie del 1909:

«Ha trasformato tutto in una favola. Fu ancora più affascinante quando si rivelò come lo *“Studente dei fiori della piccola Ida”*; vale a dire che, mentre raccontava storie, ritagliava con le forbici le cose più suggestive – castelli, giardini, fiori e farfalle, elfi e gnomi – insomma ogni sorta di meraviglie. Per molti anni ho fatto tesoro di una farfalla sulle cui ali spiegate danzava una fata.»

Sembra, dunque, esserci una connessione tra linguaggio e immagine nella creazione dei ritagli, che vengono

eseguiti contemporaneamente al racconto di una storia. Ma la loro semplicità ci suggerisce che il rapporto tra i ritagli e la storia era di tipo più **simbolico** che puramente illustrativo e descrittivo. Molti dei ritagli ci appaiono bizzarri perché il contesto originale in cui sono stati prodotti rimane sconosciuto. Quando Andersen, il 18 agosto 1850, era impegnato a ritagliare figure di carta per i figli di Georg Frederik Wilhelm Lund, il padre annotò i nomi dei ritagli. La donna dall'aspetto strano si chiamava *Diavolo femmina che mangia i bambini piccoli*, ma purtroppo non sappiamo nulla della storia raccontata. In genere i titoli dei ritagli rimangono sconosciuti. Pertanto, un'altra figura demoniaca che sembra una donna con quattro seni (o forse un giullare vestito con il suo costume particolare) ci appare enigmatica anche oggi. Questi ritagli non vanno visti come semplici decorazioni, significavano qualcosa e potevano anche essere utili. Quando i suoi cigni e ballerine di carta venivano posizionati su un tavolo, lo attraversavano se qualcuno gli

---

soffiava sopra l'aria. Così racconta nelle sue memorie la figlia dello scrittore Hauch, Marie Rørdam (1834–1915). Durante le sue frequenti visite a Sorø all'autore B.S. Ingemann, Andersen visitava spesso infatti anche la famiglia Hauch:

«Per noi era un grande evento vederlo [Andersen]. Ritagliava cose bellissime nella carta: chiese con alte torri, danzatori che potevano stare in piedi da soli e quando ci soffiavi sopra sembrava che ballassero, anche dervisci e altre figure». (1911).

Anche la baronessa Bodild von Donner (1852-1927) scrisse nel 1926:

«Quando ero bambina ero felice quando ritagliava catene di bamboline in carta bianca che potevo mettere sul tavolo e soffiarci sopra in modo che si muovessero in avanti».

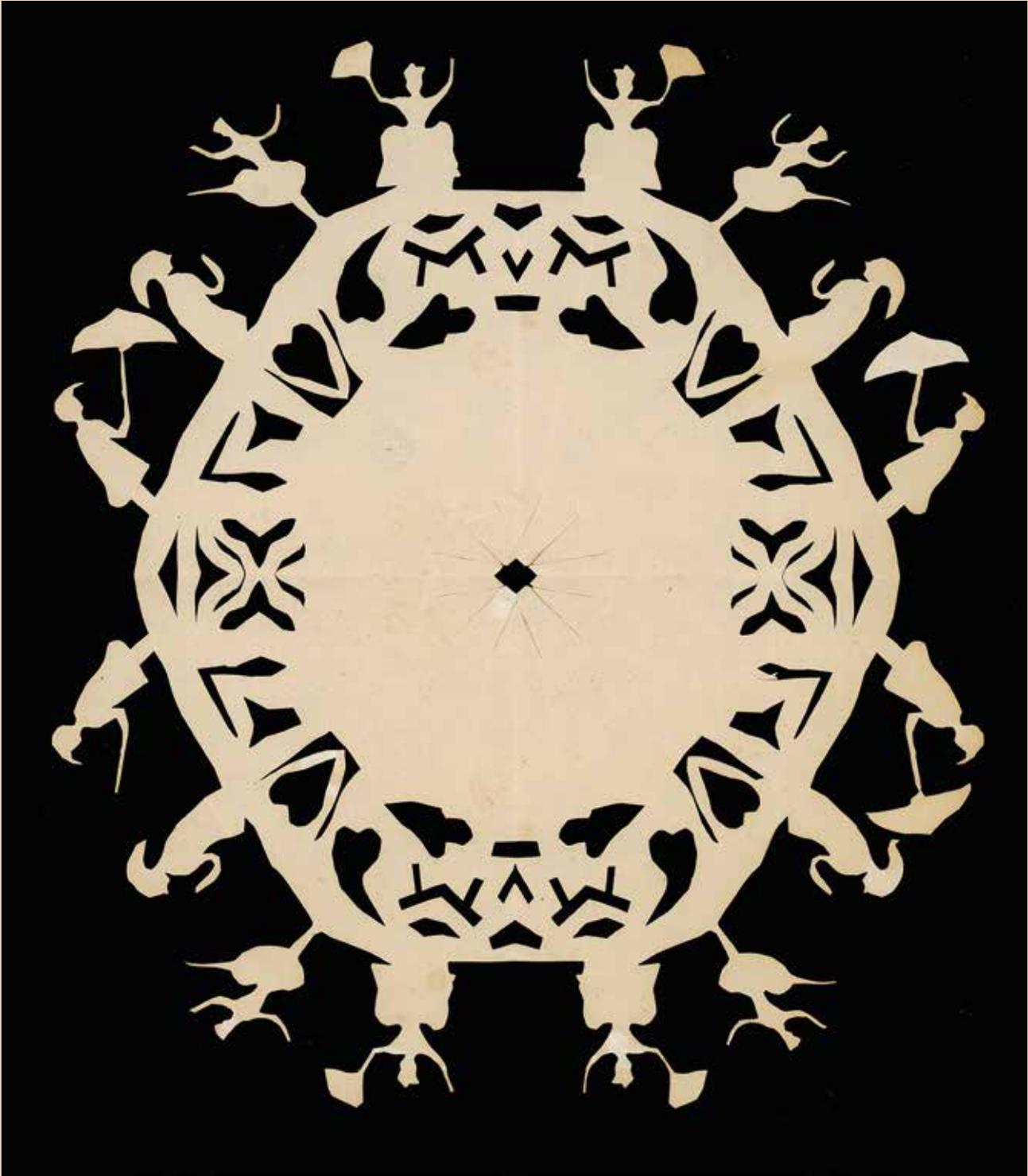
Andersen ritagliava anche le cosiddette "Bambole" per l'albero di Natale: grandi figure con abiti colorati di carta smaltata furono le sue originali decorazioni. Nella fiaba *L'abete* (1845) Andersen ne fa menzione:

«Poi vennero due servi in bella livrea e portarono l'abete in un grande salone splendido [...]. I servi e anche le signorine aiutavano a portarlo con le sue belle decorazioni [...]. Tra i suoi rami verdi ondeggiavano bambole che credeva fossero vere persone viventi, perché l'albero non le aveva mai viste come prima. E in cima c'era una grande stella di orpelli d'oro. Era splendido, vi dico, splendido oltre ogni parola!»

Anche se le bambole erano destinate all'albero di Natale, i bambini erano ovviamente liberi di giocare con loro. Il design delle bambole potrebbe essere strettamente correlato alle figure che Andersen realizzava da bambino per il teatro dei burattini. In una lettera del Natale 1857 un'amica di Andersen, Henriette Wulff, che lo conosceva dal 1822, cita anche le bambole: «Quando scrivi che hai fatto ritagli di carta di bambole per l'albero di Natale, trovo difficile esprimere la strana sensazione di nostalgia per il tempo che abbiamo passato insieme, molto tempo fa, quando ritagliavi per noi ancora quasi bambini all'accademia»<sup>3</sup>. È probabile che Andersen fosse già impegnato nel taglio della carta da bambino. Il suo divertimento d'infanzia preferito era giocare con i burattini che il suo povero padre aveva fabbricato per lui. E il figlio del calzolaio, naturalmente aveva facile accesso agli strumen-



Il primo ritaglio noto di H.C.A. Soldatino, forse parte di un teatro di burattini realizzato per la famiglia Hjort di Sorø, 1822



ti necessari nel laboratorio di suo padre. Il più antico ritaglio di carta conservato è del 1822 e rappresenta un soldato che potrebbe aver fatto parte di un insieme di burattini.

### Le caratteristiche dei ritagli di carta

I ritagli di Andersen hanno determinate caratteristiche. Quasi tutti sono fatti di un pezzo di carta piegata e la maggior parte ha un solo asse di simmetria. Essendo un improvvisatore altamente qualificato di queste opere durante riunioni conviviali, era più comodo per lui utilizzare un solo asse di simmetria. In questo modo poteva fare tutto il lavoro con metà dello sforzo e in metà del tempo. Ma ci sono anche ritagli di carta che hanno più di un asse di simmetria. Un asse di simmetria produce due immagini speculari, mentre più assi creano un punto incrociato all'intersezione dove s'incontrano. L'attenzione dello spettatore è attirata su questo punto e i singoli motivi periferici sembrano ruotare attorno a questo centro affascinante. È come se i motivi si racchiudessero attorno similmente ai granelli di vetro colorato in un caleidoscopio. Alcuni di questi ritagli potevano essere usati anche come 'porta-bouquet' ovvero come una sorta di deliziosi tovaglioli da piegare attorno al *bouquet* in modo da nascondere gli steli dei fiori. Quando viene utilizzato come porta-bouquet, il punto d'incrocio diventa il punto focale che avvolge le parti inferiori del mazzolino floreale. Intorno ai suoi cinquant'anni, Andersen iniziò a creare anche ritagli di carta più grandi e complessi pieni di motivi caleidoscopici, intitolando questi arabeschi su larga scala "fiabe ritagliate", non tanto perché l'opera rappresentasse una fiaba specifica, ma piuttosto perché i motivi evocavano un'atmosfera da favola. Il cosiddetto **Ritaglio Melchior**, che Andersen, malato, realizzò nel 1874 per la sua cara amica Dorothea Melchior, include 17 motivi speculari. Il ritaglio di carta, che è stato l'ultimo grande ritaglio di carta di Andersen, evoca uno stato d'animo malinconico. Il motivo centrale è un crocifisso e i quattro angoli del ritaglio di carta sono maschere da tragedia. Le maschere tragiche sono dominanti anche in termini numerici rispetto alle altre figure, rafforzando così l'umore cupo dell'opera. I due teschi a sinistra del crocifisso al centro del ritaglio di carta rendono chiaro che Andersen intendeva il suo ultimo grande ritaglio di carta come un *memento mori*.



La grande pietra fondante del cristianesimo in Danimarca, X sec.. (966), Jelling, sito Unesco. Foto: Roberto Fortuna

Nella pagina a fianco: Porta-bouquet di H.C.A. per Maria (von) Moltke (1809-1895) realizzato intorno al 1849 presso il maniero di Glorup. Notare che le iniziali della contessa "M v M" sono state ritagliate sotto le figure femminili



Lettera vincolante indirizzata a Peder Hansen, Myllerup, per il suo onomastico da Else Jørgensen, Hesle, 22 febbraio 1853. Musei della città di Odense

Nella pagina a fianco: H. C. A., Il ritaglio di carta 'Melchior', 1874

### La tradizione del ritaglio di carta

Oggi ci sembra naturale che un ritaglio di carta venga realizzato tagliando un pezzo di carta piegato, ma i contemporanei di Andersen consideravano strano il suo procedimento<sup>4</sup>. Non assomigliava al tipico e apprezzato ritaglio di carta del suo tempo, la *silhouette*, che può essere definita come l'immagine-ombra non speculare di un essere umano, un profilo del viso o uno scenario. La tradizione prende il nome da Étienne de Silhouette che era responsabile della riscossione delle tasse in Francia durante il regno di Luigi XV. Il signor Silhouette aveva le sagome dei suoi amici appese alle pareti del suo castello, ma il fatto che il suo lavoro di esattore gli procurasse molti nemici e scarse simpatie indusse la gente a collegare il suo cognome con quelle immagini ricavate dalle ombre, ma manifestando una sorta di disprezzo per una forma d'arte considerata inferiore.

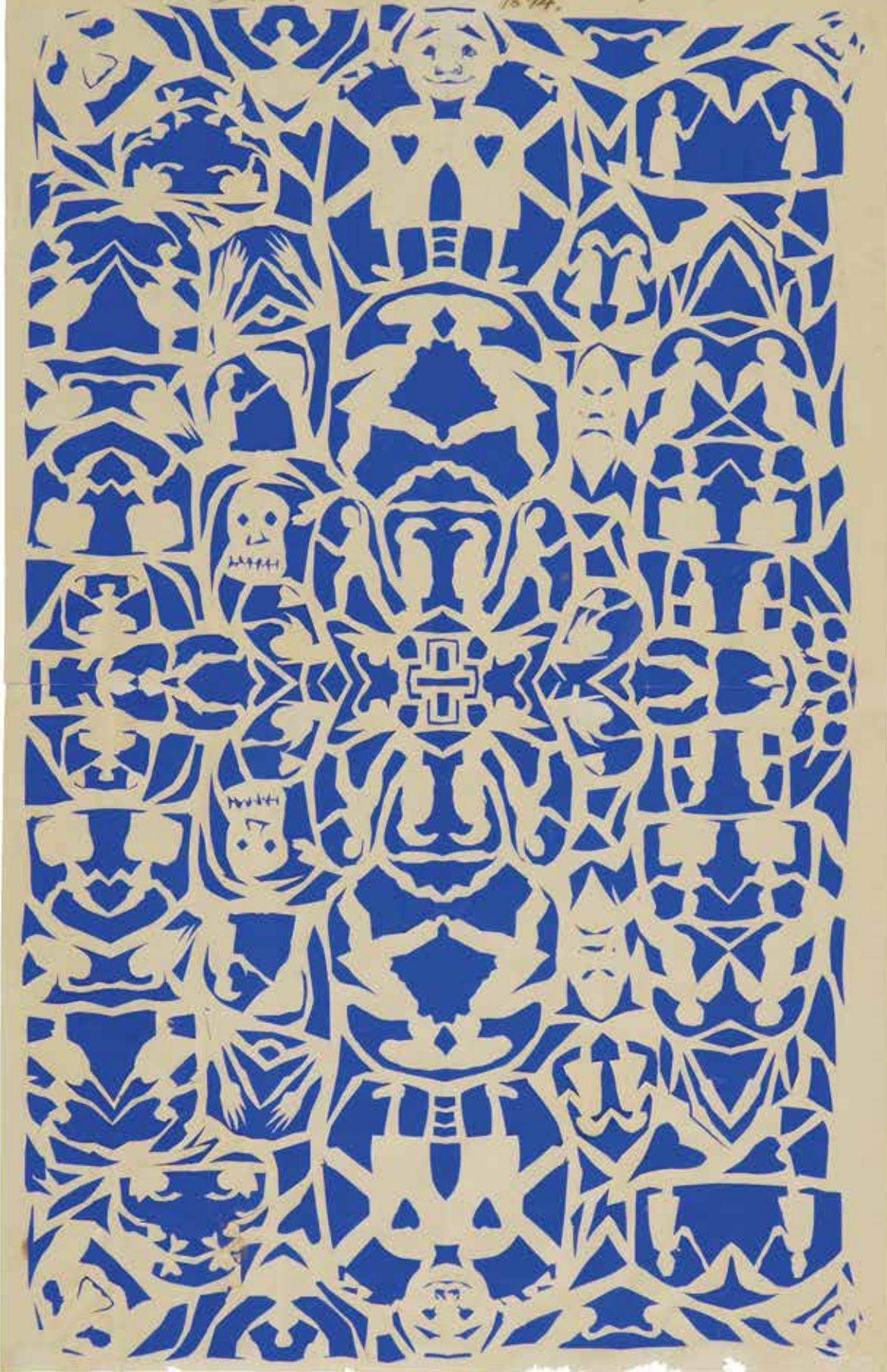
La decisione dell'Accademia di Francia nel 1835 di adottare il suo cognome come designazione ufficiale per un quadro d'ombra chiarisce che la sagoma non era più disprezzata ai tempi di Andersen. L'immagine-ombra eccelle nella precisione oggettiva e proporzionale della demarcazione dei contorni. Si potrebbe aggiungere che esiste una linea diretta dalla scatola prospettica rinascimentale alla camera oscura e alla macchina fotografica da cui Andersen era affascinato. Una costante è parte integrante delle immagini-ombra: i contorni sono delineati dalla luce. Sono gli esseri umani che disegnano e ritagliano la *silhouette*, ma la linea che la luce traccia è oggettiva, termine ancora usato per il componente più importante della macchina fotografica: l'obiettivo.

### 'Lettere vincolanti'

I ritagli di Andersen non hanno nulla in comune con l'arte della *silhouette*. Sono legati invece ad una tradizione che oggi è quasi dimenticata. La tradizione della cosiddetta "lettera vincolante" (danese: "*bindebrev*") risale al XVI secolo<sup>5</sup>. Ai tempi di Andersen la tradizione era ancora mantenuta viva solo tra la gente del popolo.

La tipica "lettera vincolante" era un arabesco ritagliato con ornamenti a corda, figure, animali e piante. Lungo il labirinto di corde o al centro

Illustration of J. E. B. ... 1874.





Ritaglio ad arabesco di Andersen del 1864, finalizzato ad una raccolta di denaro per sostenere i familiari dei morti nella guerra del 1864 contro la Prussia. Il verso al centro vincola l'acquirente della lettera ad essere generoso

della lettera vincolante si trovava spesso scritto un "versetto vincolante", una poesia descrittiva o misteriosa che spesso si riferiva all'aspetto visivo dell'arabesco o legava il destinatario della lettera vincolante al desiderio o alla richiesta. Gli ornamenti di spago simboleggiavano il nodo inestricabile e la lettera vincolante era normalmente munita di un filo di seta pieno di nodi che il destinatario del dono difficilmente sarebbe riuscito a sciogliere. Il vincolo, espresso dalla lettera vincolante e dal nodo nella corda, è stato interpretato come una sorta di legame magico a cui era legato il destinatario. La nozione di nodo magico è più antica della lettera vincolante e può essere trovata molto indietro nella cultura occidentale. È al centro dell'aneddoto di Alessandro e del "nodo gordiano" che si risolve in modo drammatico e allo stesso tempo semplice. Quando il re vichingo Harald "Denteblo" introdusse

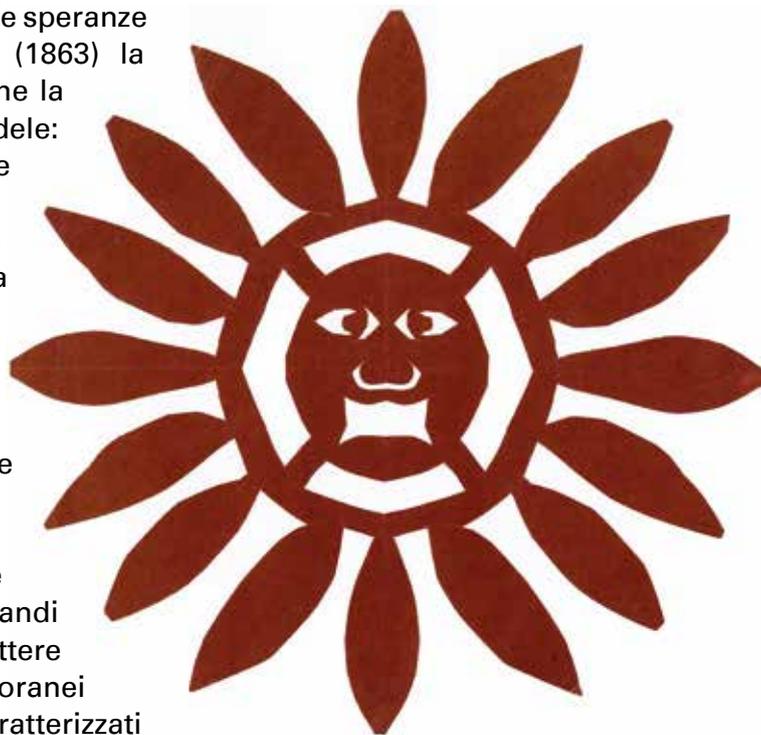
il cristianesimo in Danimarca nel 966, fece scolpire una pietra runica per commemorare la conversione dei danesi. Le incisioni sulla *Grande Pietra Fondante*, come viene chiamata, ci mostrano il Cristo crocifisso che è legato in una disposizione di corde di nodi che, come un elastico, non ha né inizio né fine (v. p. 57). In questo modo è stato reso visivamente chiaro a tutti che il regno era "legato" alla nuova fede.

Questa mistica del cordoncino – l'idea che si possano legare desideri ed esigenze in un nodo – era frequente anche nel XVIII secolo. Il destinatario di una lettera vincolante in questo periodo era generalmente tenuto a dare una festa. Il nodo poteva riguardare anche esigenze amorose. Era permesso liberarsi dal legame magico solo se la persona in questione riusciva a sciogliere il nodo o l'enigma che era legato al verso. Nel contesto danese la magia della lettera vincolante con il tempo è diventata una tradizione innocua. A Pasqua le persone si inviano a vicenda ritagli di carta anonimi e gradevoli che contengono qualche genere di versi. Se non indovini il nome del mittente implicito nel verso devi dare al mittente un uovo di cioccolato.

La lettera vincolante non era ancora così innocua ai tempi di Andersen.

---

Uno legava i propri desideri e le proprie speranze nel nodo. Nella fiaba *Il bucanave* (1863) la tragica narrazione si basa sul fatto che la mittente della lettera d'amore è infedele: alla fine il giovane che doveva essere legato come fidanzato alla ragazza per l'estate rimane scosso e ferito quando lei, nonostante la sua lettera vincolante, sceglie un altro amante. Andersen aveva familiarità con la lettera vincolante e la tradizione della corda a nodi fin dalla sua infanzia a Odense, dove suo padre era conosciuto e rispettato per le sue lettere vincolanti<sup>6</sup>. Purtroppo nessuna di queste lettere è stata conservata. C'è una sorprendente somiglianza tra i grandi arabeschi di Andersen e quelle lettere vincolanti fatte dai suoi contemporanei ancora conservate. Entrambi sono caratterizzati da trafori ininterrotti e chiusi. Andersen scriveva spesso anche un verso al centro. Nell'esempio qui illustrato, l'acquirente del ritaglio è obbligato dal verso ad essere generoso nei confronti di coloro che hanno perso i parenti nella guerra del 1864.



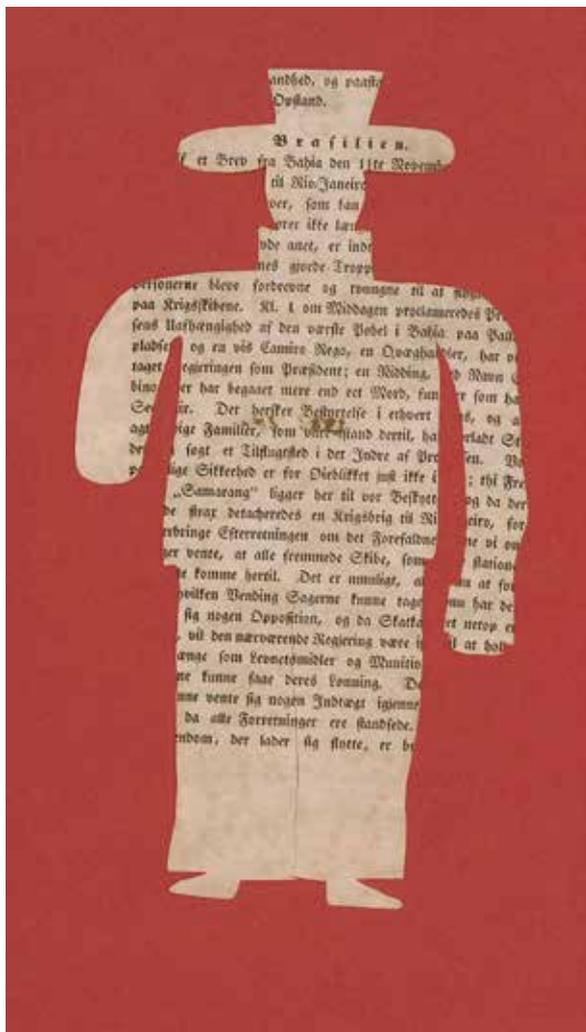
*La testa di fiore.*  
Ritaglio di carta di H.C.A.  
per Mathilde Ørsted,  
anno sconosciuto

### **Enigmi giocosi e intermedialità**

Molti dei ritagli di carta più semplici di Hans Christian Andersen contengono anche un indovinello giocoso incorporato nelle immagini. Ecco perché questi i ritagli nella loro semplicità assumono il carattere di un simbolo o di logogramma o di semiogramma come i geroglifici egizi. Mentre l'arte della silhouette ha proporzioni realistiche e rappresentazioni naturalistiche, nelle opere di Andersen non si trova nulla di simile. Al contrario, lo scrittore non cercava rappresentazioni realistiche e i suoi ritagli sembrano piuttosto irrealistici: né un Pierrot né un ballerino possono stare in piedi su un cigno o sulle ali di una farfalla. Nell'interpretazione dei ritagli è importante utilizzare un altro approccio concettuale in cui si tenga conto delle dimensioni gerarchiche tra parole, materiale, espressione e aspetto visivo.

Queste opere di Andersen possono essere considerate una forma d'arte intermedia nel senso che combina ed è composta da altre forme d'arte. L'intermedialità è nota da tempo<sup>7</sup>. Molte descrizioni e metafore linguistiche sono, ad esempio, caratterizzate dalla sinestesia, cioè dalla loro

---



*Un brasiliano, giornale ritagliato da H.C.A. per Louise, figlia dell'editore Liunge (nata nel 1830), anno sconosciuto*

Il ritaglio che rappresenta un volto con petali può essere decodificato come semplice rebus: i motivi combinati formano la parola **“testa di fiore”**. Sono gli ideogrammi dei due motivi che nella loro composizione producono la parola.

Il ritaglio che raffigura un uomo con un grande cappello a tesa larga, è un **“brasiliano”**. Nella decodifica del ritaglio ci aiuta, ovviamente, il fatto che la parola **“Brasile”** sia stampata in grassetto gotico sul cappello. Nell'interpretare il significato del ritagli di carta la nostra attenzione dovrebbe essere rivolta al motivo (un uomo) in combinazione con la dimensione materiale del ritagli di carta (un giornale). Da un articolo di giornale sul Brasile, Andersen ha ritagliato la forma di un uomo in modo che lo vediamo in piedi nel mezzo degli eventi sotto il sole del paese. Il ritaglio con un uomo che tiene in mano un'asse piena di cose

connessione con diverse modalità sensoriali. I romantici tedeschi Friedrich Schlegel e Novalis concettualizzarono l'idea di una poesia universale che sarebbe stata contrassegnata dal desiderio di trasgredire i confini della poesia e raggiungere i regni della musica e della pittura<sup>8</sup>. Nel nostro tempo, le teorie dell'intermediazione hanno guadagnato terreno negli studi umanistici e sono state così formulate nuove intuizioni (Heitmann 2003; Sanders 1997; Müller-Wille 2017). Per quanto concerne i ritagli di carta di Andersen, si può percepire il loro aspetto intermedio nel modo in cui affrontano le nostre percezioni dell'arte visiva e del linguaggio, dell'arte visiva e della poesia. In altre parole, c'è un elemento cruciale di interazione tra parola e immagine nei ritagli. Non sono ornamenti insignificanti: contengono un messaggio che può essere decifrato in modo simile ai **geroglifici**, in cui il motivo può essere decodificato iconograficamente, foneticamente e metaforicamente. Nell'atto dell'interpretazione, il significato di questi ritagli di carta prende vita. Possiamo allo stesso tempo avere un'idea del pensiero concettuale alla base dell'opera e di come Andersen concepisse e utilizzasse il linguaggio. Di seguito verranno discussi alcuni esempi che racchiudono l'uso dei segni di Andersen e la sua conoscenza dei diversi livelli di coscienza.

è una bella immagine di un cosiddetto “**lavoratore del gesso**” che porta i suoi oggetti su un’asse sopra la testa. I lavoratori del gesso, che producevano e vendevano manufatti in gesso, erano comuni ai tempi di Andersen. In un romanzo epistolare di F.C. Sibbern del 1826 è citato uno di questi: “Questa mattina [...] ho visto lungo la strada [...] un lavoratore di gesso con la sua lunga tavola in testa”. Il lavoratore di gesso di Andersen sembra, tuttavia, gravato dal peso della tavola. Si potrebbe quindi decodificare il motivo come una versione dell’Atlante che secondo il mito greco sorregge il mondo intero. Un’altra possibile decodifica sarebbe considerare questo ritaglio di carta come l’equivalente visivo dell’espressione idiomatica: “Il mondo in cima alla testa”, che in danese e tedesco significa semplicemente “il mondo sottosopra”.



*Lavoratore del gesso, ritaglio di carta di H.C.A. per la famiglia Castenschild del maniero Borreby, anno sconosciuto*

Tali visualizzazioni di idiomi erano molto apprezzate a Copenaghen negli anni ‘30 dell’Ottocento e chiamate con la parola tedesca “*Krähwinkel*”, sebbene la parola tedesca abbia un significato leggermente diverso.

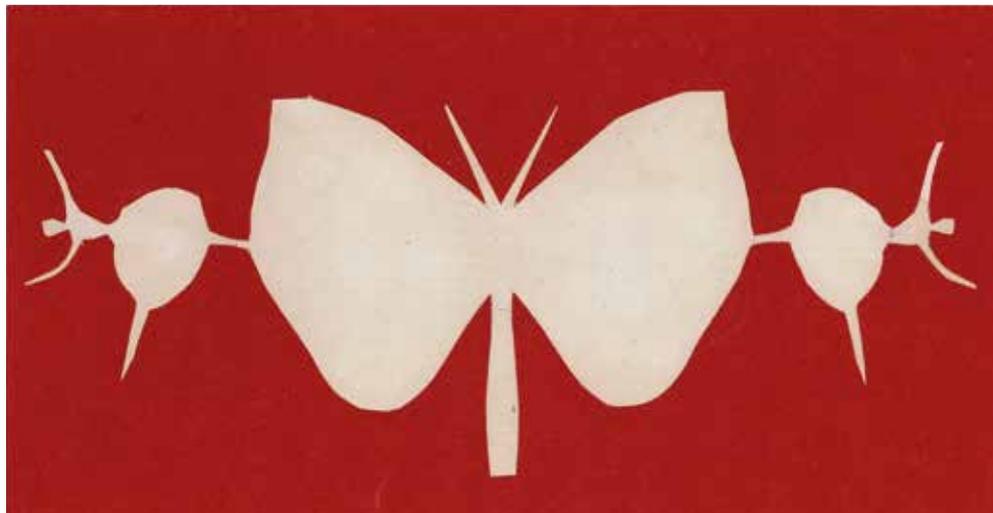
In un altro ritaglio due ballerine o ragazze elfe sono in equilibrio sulle ali di una farfalla. Quest’immagine può essere decodificata come **Psiche** che nella mitologia greca è associata alla femminilità e alle farfalle. Ad Andersen piaceva adornare i suoi mazzi di fiori con questo motivo che rappresenta allegoricamente l’anima. Nel simbolismo cristiano le tre fasi della farfalla (bruco, bozzolo, farfalla) rappresentano la vita, la morte e la resurrezione. Questo è il motivo per cui la farfalla si trova spesso come ornamento sulle lapidi dove simboleggia l’immortalità. Nel suo ritaglio Andersen combina il motivo della farfalla con figure femminili collegandolo così al mito di Psiche e quindi all’idea dell’anima immortale. Andersen non credeva nella risurrezione del corpo, ma aveva fede nell’immortalità dell’anima. Nella poesia *Il vecchio* la convinzione è chiaramente espressa:

«Ogni anima che Dio ha creato a sua immagine  
È indistruttibile, non può essere persa,  
La nostra vita sulla terra è il seme dell’eternità,  
Il nostro corpo muore, ma l’anima non può morire!»  
(1874)

Questi versi di Andersen sono incisi sulla sua lapide nel cimitero Assistens a Copenaghen.

---

*Psiche*, ritaglio  
di carta di H.C.A.  
per Mathilde Ørsted



L'interazione tra parola e immagine è chiaramente presente anche nel ritaglio **Il mugnaio**, un motivo frequente nell'immaginario di Andersen. Nel nostro esempio il mulino a vento è tagliato in modo che assomigli a un uomo. Le braccia dell'uomo sono le ali del mulino a vento, ma se guardi bene ti accorgi che non ci sono mani all'estremità delle sue braccia. Piuttosto Andersen ha fornito l'uomo di penne anziché mani. In danese un mugnaio è anche chiamato *maler* (pittore) nel senso che macina (*maler*) il mais. Questo doppio significato è evidente nel ritaglio di carta. La porta del mulino può essere aperta in modo che tutti possano vedere cosa ha dipinto l'uomo del mulino.

Esiste un ritaglio simile di proprietà privata dove un amico di Andersen, il pittore Carl Bloch, ha disegnato una piccola faccia che tutti possono vedere quando viene aperta la porta. Gli esempi proposti mostrano come sia possibile comprendere la misteriosa scelta di motivi e stile da parte del poeta. Come già detto, un aspetto fondamentale dei ritagli di carta di Andersen è la specchiatura che produce tagliando lungo un asse di simmetria. L'esplorazione delle possibilità del rispecchiamento è una parte importante del suo gioco con le relazioni tra immagini e parole. Alcuni suoi ritagli possono essere facilmente interpretati come semplice rebus, ma altri sono molto più impegnativi. Spesso, infatti, è fondamentale puntare sul rispecchiamento nell'interpretazione del campo semantico tra parola e immagine. **Ladro di cuori** ne è un bellissimo esempio. A prima vista il ritaglio appare simmetrico, ma il motivo dei due impiccati contiene un cruciale dettaglio asimmetrico. Andersen ha ritagliato il cuore tenuto da uno degli uomini, ma ha tagliato il cuore grande su cui è posto il patibolo assieme al cuore del secondo personaggio, così sembra che l'uomo abbia lasciato cadere quello che

---



stava tenendo. *Ladro di cuori* è il sinonimo di Andersen per Amor, il dio dell'amore che ruba il cuore di qualcuno e lo dona a qualcun altro. Nella sua poesia *Ladro di cuori* del 1831 definisce ironicamente Amor «un ladro che dovrebbe essere impiccato». Quindi l'uomo che tiene ancora un cuore in mano può essere interpretato come Amor. L'altro uomo, invece, ha, secondo l'espressione danese, "perso il cuore" e a causa di un amore infelice ha deciso di suicidarsi. La squisita asimmetria di questo ritaglio di carta incita lo spettatore a riflettere su due diverse narrazioni d'amore; una riguarda coloro che colpiscono con amore, l'altra si occupa di persone colpite dall'amore.

#### **Ambivalenza, rispecchiamento e dualità**

I ritagli di Hans Christian Andersen sono in primo luogo espressioni di una sensibilità artistica che lavora gioiosamente sull'ambivalenza. Se si considera il fatto che ha prodotto ritagli di carta durante tutta la sua vita di scrittore, è ragionevole presumere che si possano trovare molte somiglianze tra queste creazioni ambigue e la sua arte letteraria, come è stato dimostrato dagli studi su Andersen (Kofoed 1967; Bøggild 2012).. Nel suo articolo *Vom Wort zum Bild – und retour* (Dalla parola all'immagine – e ritorno) Edgar Pankow scrive:

A sinistra:  
*Il mugnaio*, ritaglio di carta di H.C.A., anno sconosciuto

A destra:  
*Ladro di cuori*, ritaglio di carta di H.C.A. per la famiglia Serre realizzato presso il castello di Maxen, Dresda

---

«È raro che i poeti che osano cambiare i mezzi d'espressione e passare dalla parola all'immagine decidano di farlo unicamente per il senso di abbondanza produttiva. I cambiamenti di mezzo d'espressione sono sempre anche segno di un'esperienza di carenza: un'interruzione della comunicazione, un'incompatibilità estetica, una resistenza psicologica. Non funzionano solo in modo additivo semplicemente aggiungendo l'immagine alla parola o la parola all'immagine. I cambiamenti di mezzo stabiliscono relazioni e interspazi che prima non esistevano. Aprono strade e deviazioni e offrono nuove possibilità artistiche anche se a prezzo di nuove complicazioni» .

«Nel passaggio dalla parola all'immagine si possono trovare tracce di parole, sostiene Pankow, che aggiunge: "I poeti non abbandonano le parole quando agiscono come pittori e disegnatori. Piuttosto, l'impegno con le immagini reagisce con l'impegno con le parole"».

L'uso dell'ambivalenza retorica da parte di Andersen nelle sue fiabe è in grado di intrattenere e suscitare riflessioni sia tra i bambini che tra gli adulti. Rileggendo le fiabe si scoprono nuove profondità che si erano trascurate alla prima lettura. L'umorismo dell'ambivalenza – dalle semplici battute alle ironie complesse e crude – ne è un aspetto straordinario, che ne consente la fruizione da parte di persone di tutte le età. Anche se le traduzioni non possono coprire adeguatamente l'intera gamma della semantica danese di Andersen, la sua arte narrativa, che è così piena di immagini ambivalenti, fa sì che lettori di culture diverse riflettano continuamente sulle storie.

### **Un poeta per tutte le età**

Poco prima della sua morte, mentre giaceva a letto malato nella casa di campagna di Dorothea Melchiorre "Solitude", Hans Christian Andersen rifletteva sulle sue fiabe in una lettera al suo giovane amico Johan Collin il giovane:

«Il mio obiettivo è stato quello di essere un poeta per tutte le età [...]. L'ingenuità era solo una parte delle fiabe. L'umorismo, d'altra parte, era il vero sale in loro, e il fatto che la mia lingua scritta fosse costruita sul vernacolo è legato al mio essere danese». (1875)

Per poter scrivere "per tutte le età" un autore deve saper scrivere in almeno due lingue, per così dire. Andersen è stato costantemente in grado di esplorare i doppi significati tra linguaggio e immagine. In tutte le sue fiabe i lettori trovano dualità ed effetti speculari. Questa è anche una caratteristica onnipresente dei suoi ritagli di carta.

---

---

## Bibliografia

- Andersen, Hans Christian. 1831. *Phantasier og Skizzer*. København: Forfatterens Forlag.
- Andersen, Hans Christian. 1874. "Oldingen" [Il vecchio]. Julebog 1874. By Karl Schmidt. Odense.
- Andersen, Hans Christian. 1875. Lettera da Hans Christian Andersen a Jonas Collin, June 6, 1875. La Biblioteca Reale, Den collinske Brevsamling XV-XVI; Fasc. 4. Transcription by Ejnar Stig Askgaard. Unpublished.
- Andersen, Hans Christian. 1959. Lettera da Henriette Wulff, December 23, 1857. In *H.C. Andersen og Henriette Wulff. En Brevveksling*. 3 vols. Edited by H. Topsøe-Jensen. Odense: Flensted.
- Andersen, Hans Christian. 1984. *Christine's Picture Book - Hans Christian Andersen and Grandfather Adolph Drewsen*. Introduzione e note di Erik Dal. Kingfisher Books Ltd.
- Andersen, Hans Christian. 2003. *Hans Christian Andersen and Adolph Drewsen. Astrid Stampe's Picture Book*. Published by Odense City Museums, a cura di Karsten Eskildsen. København: Gyldendal.
- Andersen, Jens. 2008. "The Man who Wrote with Scissors." In *Cut-Outs and Cut-Ups: Hans Christian Andersen and William Seward Burroughs*, a cura di Hendel Teicher. Dublin: Irish Museum of Modern Art.
- Anderseniana*. 1938. *H.C. Andersen paa Holsteinborg*. Vol. 5-6. A cura di Chr. M. K. Petersen. København: Levin & Munksgaard - Ejnar Munksgaard.
- Bredsdorff, Elias. 1979. *H.C. Andersen. Mennesket og digteren*. København: Fremad.
- Bruhn, Jørgen. 2008. "Intermedialitet. Framtidens humanistiska grunddisciplin?" *Tidsskrift för Litteraturvetenskap* 38(1): 21-38.
- Bøggild, Jacob. 2012. *Svævende stasis. Arabesk og allegori i H.C. Andersens eventyr og historier*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Bøgh, Nicolaj. 1905. "Fra H.C. Andersens Barndoms- og Ungdomsliv." *Personalhistorisk Tidsskrift*, Vol. 5.2: 58-79.
- Dürck-Kaulbach, Josefa. 1921. *Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach und sein Haus*. München: Delphin-Verlag.
- Heitmann, Annegret. 2003. *Intermedialität im Durchbruch. Bildkunstreferenzen in der skandinavischen Literatur der frühen Moderne*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Heltøft, Kjeld. 1969. *H.C. Andersens Billedkunst*. København: Gyldendal.
- Kofoed, Niels. 1967. *Studier i H.C. Andersens fortællekunst*. København: Munksgaard.
- Müller-Wille, Klaus. 2017. *Sezierte Bücher. Hans Christian Andersens Materialästhetik*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Pankow, Edgar. 2013. "Vom Wort zum Bild - und retour." In *WortBild Künstler. Von Goethe bis Ringelnatz. Und Herta Müller*. Pliezhausen: Karl Gramlich GmbH.
- Rørdam, Marie. 1911. *Tilbageblik paa et langt Liv*. København: G. E. C. Gad.
- Sanders, Karin. 1997. *Konturer. Skulptur- og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen*. København: Museum Tusulanum.
- Sibbern, F. C. (1826) 1851. *Udaf Gabrielis's Breve til og fra Hjemmet*. København: C. A. Reitzel.
- Stampe, Rigmor. 1905. "H.C. Andersen som børneven." *Illustreret Tidende*, no. 27, 396.
- Stampe, Rigmor. 1918. *H.C. Andersen og hans nærmeste Omgang*. København: H. Aschehoug & Co.
- von Racowitza, Helene. 1910. *Princess Helene von Racowitza: An Autobiography*. Authorized translation from the German by Cecil Mar. London: Constable. [*Von Anderen und mir. Erinnerungen aller Art. Gebrüder Paetel*. Berlin 1909].
-

- 
- <sup>1</sup> Si veda ad esempio Bredsdorff 1979, 383; H C. Andersen 1984, 257; J. Andersen 2008, 142. Il motivo per cui questi ricercatori hanno stimato che il numero di ritagli di carta di Andersen sia così elevato è la loro sistematica lettura errata di *H.C. Andersens Billedkunst* di Kjeld Heltoft., 1969, p. 9. Il conteggio di Heltoft include ritagli di carta, collage e disegni a macchie d'inchiostro.
  - <sup>2</sup> L'episodio della casa di Kaulbach è citato da Josefa Dürck-Kaulbach (1851-1936) in onore della cognata Sophie Kaulbach, nata Schroll (1850-1920).
  - <sup>3</sup> Henriette Wulff era la figlia del capitano comandante P. F. Wulff (1774-1842) che diresse l'Accademia dei Cadetti del Mare, che fino al 1827 ebbe sede ad Amalienborg a Copenaghen.
  - <sup>4</sup> Le strane qualità dei ritagli di carta di Andersen sono menzionate nelle memorie conservate sulla sua arte del taglio di Sir Henry Dickens, la principessa Helene von Racowitzka, Rigmor Stampe e Axelline Lund. In diverse memorie, lo stile dei ritagli di carta è paragonato a quello spirito che gli biografi hanno identificato nelle fiabe di Andersen. Il semplice fatto che la descrizione per lo più breve di Andersen sia collegata con una descrizione dei suoi ritagli di carta nelle memorie trasmette la forte impressione che la sua opera d'arte deve aver fatto. Così scrive Rigmor Stampe in *Illustreret Tidende* (n. 27, 1905): "L'esecuzione non era caratterizzata da meticolosità, ma da facilità e rapidità, e l'espressione era ferma e caratteristica. Nelle figure si trovava parte dello spirito delle fiabe, e questo le rendeva così attraenti: uno le ricordava".
  - <sup>5</sup> Non sono riuscito a trovare una parola per "bindebrev" in altre lingue europee.
  - <sup>6</sup> Da anziano, Hans Christian Andersen raccontò al suo giovane amico Nicolaj Bøgh di suo padre. Bøgh afferma che Andersen gli disse che suo padre "poteva scrivere versi, ad esempio un versetto su una vergine con un solo occhio che ha dato alla luce un bambino. Ha anche scritto "Lettere vincolanti" di cui i vicini si sono meravigliati". (Bøgh 1905, 60).
  - <sup>7</sup> Vedi Jørgen Bruhn (2008, 24). Nell'interessante articolo di Bruhn si trova anche una ponderata panoramica storica dell'intermedialità come disciplina umanistica.
  - <sup>8</sup> *Die Fermate* di E.T.A. Hoffmann (1815), che prende spunto dall'omonimo dipinto di J.E. Hummel, e *Ritter Gluck* (1809), il cui punto di partenza è l'ouverture dell'opera lirica *Iphigénie en Aulide* di CW Gluck (1774), sono buoni esempi di questa espansione del campo della poesia.

Nella pagina a fianco:  
Esiste anche una vasta  
produzione di H.C.A di libri  
illustrati a collage. Questo  
esempio è la pagina 42  
del libro illustrato con  
ritagli di funghi velenosi,  
dedicato a Charlotte  
Melchior, 1874.  
Il testo in fondo alla  
pagina recita:  
"Ritratto di Charlotte, ma  
non sembra!". Museo  
Andersen House, Odense

**Traduzione dall'inglese di Denis Gailor**

---



Portrait of Esalotte, my dear liquor Dr!

# FAVOLE DELL'INVISIBILE. CASIMIRO PICCOLO DI CALANOVELLA

di *Giuliana Ferrara Sardo*

DOSSIER  
VIRTUOSISMI  
LATERALI

---

Stravagante, raffinato pittore autodidatta, noto ai più come cugino di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, il barone Casimiro Piccolo di Calanovella (1894-1971) fu un personaggio controcorrente la cui opera si presenta tangenziale rispetto ai movimenti in auge a cavallo tra i due secoli e nei primi decenni del Novecento. Fino alla sua morte, la sua produzione artistica è rimasta quasi completamente sconosciuta, tranne che ai pochi eletti tra amici e parenti che frequentavano la sua dimora. Le sue opere divennero fruibili al grande pubblico solamente dopo, con la costituzione della 'Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella' da lui voluta, divenendo oggetto di una discreta attenzione soprattutto da parte di appassionati dell'aristocrazia 'gattopardesca' o degli amanti delle dottrine occulte, esoterismo e spiritismo, molto care all'artista. La **produzione pittorica** è stata finora solo parzialmente studiata, con un'attenzione critica pressochè esclusiva per gli acquerelli della maturità dai temi fiabeschi rivisitati in chiave simbolista. Complementare alla pittura, fu la **fotografia** con esiti di grande interesse e originalità, e da lui praticata non solo per catturare il reale ma anche come strumento di attuazione dei suoi studi esoterici e di esplorazione oltre il visibile.

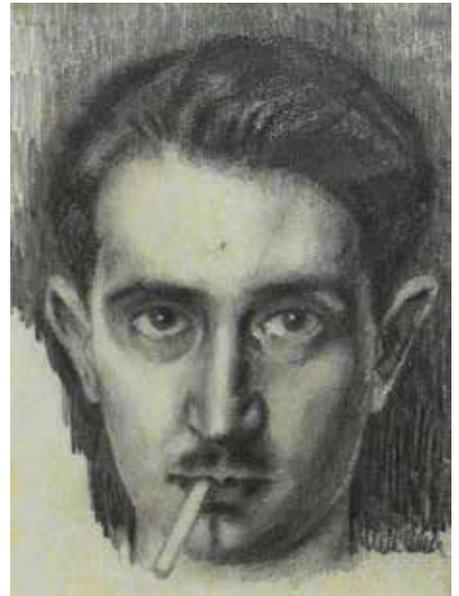
Le complesse dinamiche familiari che lo portarono ad occuparsi - fin da giovanissimo - con il sostegno della madre, della gestione dei beni di famiglia ebbero un peso decisivo nella sua vita. Il patrimonio, infatti, a causa del padre, era andato quasi del tutto in rovina e la famiglia dell'artista si era trovata costretta, intorno agli anni Trenta, a vendere il palazzo di città - dove il pittore era nato- per ripagare i debiti. A questo si aggiunsero tre tragici lutti dove persero la vita tre sorelle della madre. Provati dagli eventi, l'artista e la famiglia (il più noto fratello poeta Lucio, la sorella maggiore Agata Giovanna, e la madre) si trasferirono presso la villa di campagna in provincia di Messina, a **Capo d'Orlando** in contrada Vina, dove Casimiro visse fino alla morte che sopraggiunse nel 1971. Questa nuova condizione non fu motivo d'arresto della sua produzione artistica, tutt'altro; in un ambiente a lui congeniale, distante dalle logiche del mercato dell'arte e dalle pressioni delle correnti artistiche del momento, produsse molto, sentendosi più libero di elaborare i suoi soggetti prediletti: gli spiriti elementali raffigurati in un contesto fiabesco, ispirati alle opere dell'illustratore inglese di epoca vittoriana Arthur Rackham.

Negli ultimi anni di vita, attuò un pensiero lungimirante che permise di non disperdere il suo patrimonio artistico. Non avendo avuto eredi, decise di creare tramite disposizione testamentaria, una fondazione, ovvero un ente che avesse lo scopo di tutelare il patrimonio artistico e librario suo e familiare, rendendolo fruibile e incentivando la realizzazione di attività culturali. Circa un anno dopo la morte del pittore, il 27 marzo del

---

La produzione  
artistica di  
un aristocratico  
siciliano  
anticonvenzionale

---

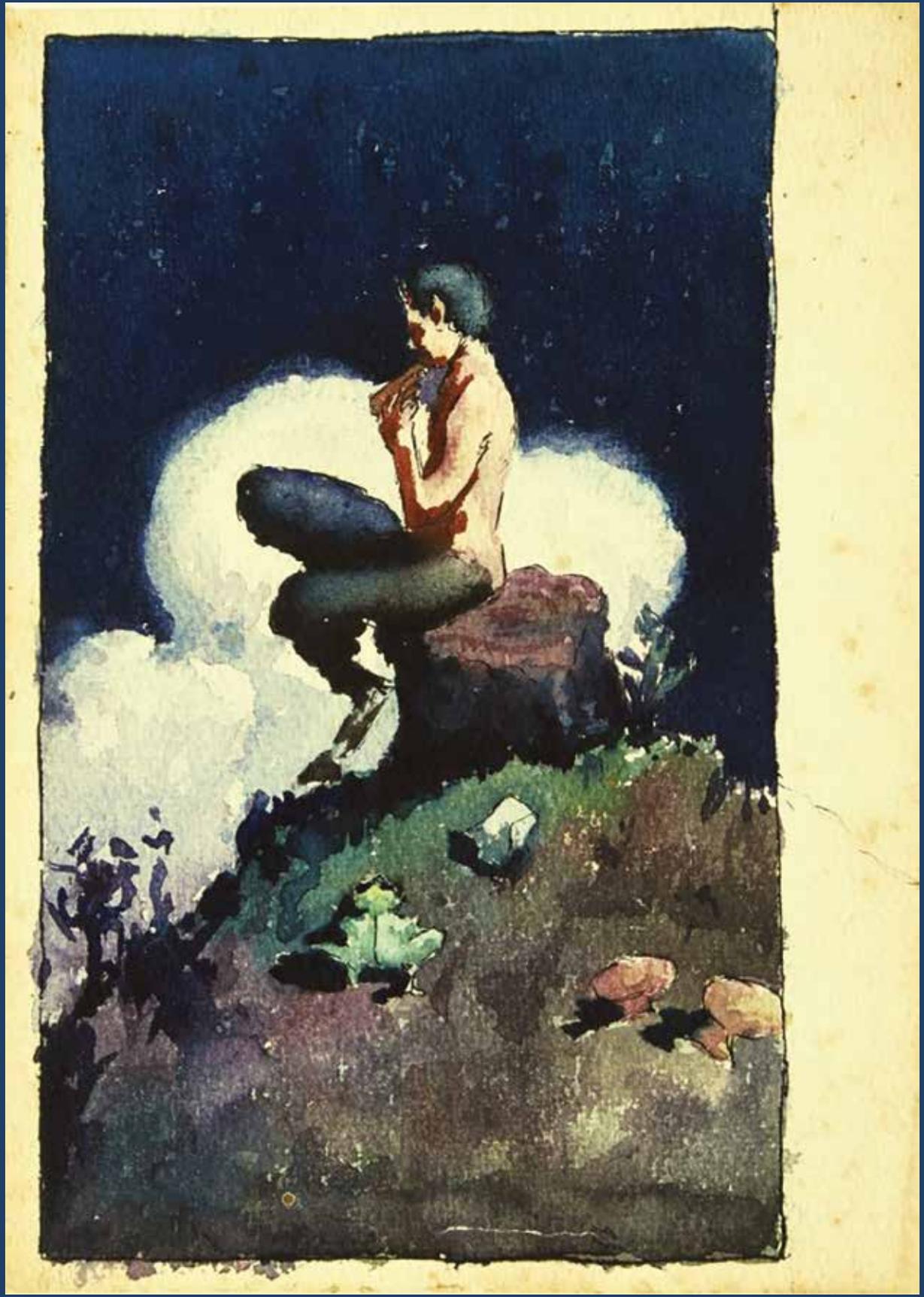


1972, nacque la 'Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella', che oltre a custodire le opere dell'artista, preserva una vera e propria casa-museo<sup>1</sup>. Discendente per parte di madre da una delle più importanti famiglie aristocratiche siciliane, dal lato paterno discendeva da una ricca famiglia dell'aristocrazia terriera della provincia di Messina, originaria di Naso, i Piccolo di Calanovella, che verso la fine dell'Ottocento si era trasferita a Palermo in un palazzo, edificato nel 1884 nel nascente viale della Libertà<sup>2</sup> che in quegli anni vedeva attivi molti architetti, pittori e scultori che con le loro opere si impegnavano ad esaltare il prestigio delle famiglie committenti<sup>3</sup>. In tale contesto *Belle Époque*, il 26 maggio del 1894, nacque Casimiro, secondogenito di tre figli, che per tutta la vita furono uniti da un forte legame affettivo. In linea con le tendenze aristocratiche del tempo, ricevette l'istruzione scolastica in casa, sotto la guida di un precettore privato, conseguendo nel 1910, la licenza ginnasiale presso il liceo classico Umberto di Palermo. Successivamente decise, però, di non proseguire gli studi liceali e dedicarsi da autodidatta esclusivamente alla sua passione per l'arte. Passione che aveva sviluppato fin da bambino, avvalendosi del supporto di svariati manuali di storia dell'arte, molti dei quali in lingua inglese, di importanti autori, come il pittore preraffaellita John Collier e l'illustratore americano Edwin Lutz, ideatore di molte guide pratiche sul disegno e la pittura che ispirarono perfino Walt Disney.

Frequenta ambienti culturalmente vivaci e anche circoli della **Società Teosofica**, e se con Raniero Alliata di Pietratagliata<sup>4</sup> intrattiene un intenso scambio di cartoline artistiche<sup>5</sup>, condivide l'interesse per l'arte con

A sinistra:  
G. Faraone, *Veduta di Villa Piccolo*, acquerello su carta, 1903, Capo d'Orlando, Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella

A destra:  
Casimiro Piccolo, *Autoritratto*, carboncino su carta, s.d, Capo d'Orlando, Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella



---

il cugino messinese Filippo Cianciàfara: le lettere custodite presso la Fondazione sono ricche di pareri, confronti sui materiali e tecniche utilizzate dai due sia per quanto riguarda la pittura che la fotografia.

Sono circa un centinaio, le opere esposte all' interno della Fondazione che si possono ricondurre al **periodo giovanile** palermitano, molte delle quali non datate, ma collocabili per tecnica e somiglianza stilistica in un arco di tempo che va dal 1903 – anno della prima opera datata - al 1928, anno di cambiamenti repentini alla quale si può collegare la fine del periodo cosiddetto giovanile<sup>6</sup>. La maggior parte sono acquerelli su carta ed

hanno per soggetto: nature morte e paesaggi di impronta figurativa tardo-ottocentesca. Pur tenendo alla propria indipendenza artistica, che lo porta a non aderire

a gruppi e correnti, mantiene rapporti amichevoli con artisti

della sua città, il pittore Salvatore Nasta simpatizzante anarchico e critico d'arte, ma in particolare con Francesco Camarda, pittore di spicco del periodo<sup>7</sup>. Proprio ad alcune tele di Camarda che raffigurano divinità greco-romane si può collegare l'unica opera a tema mitologico giunta a noi, un acquerello che raffigura **il dio Pan**, ritenuto della primissima fase giovanile. Dalle forme quasi abbozzate, il fauno è immortalato mentre suona il flauto in un contesto notturno quasi onirico, che diverrà prevalente nelle opere della maturità. Mentre la natura, vera protagonista, è personificata dal satiro, accompagnato da una rana, simbolo di rinascita e di rigenerazione. La pittura di paesaggio non è mai vista come mera rappresentazione in sé, per Casimiro la natura è un pretesto - come negli acquerelli dal tema fiabesco- per esprimere visivamente le sue idee collegate all'esoterismo, alla magia bianca, agli spiriti elementali. Il paesaggio come esercizio stilistico non lo stimola, come testimonia anche una lettera che riceve dalla zia Beatrice Tasca Filangeri di Cutò:

«[...] Benchè tu non ami molto il paesaggio, io son certa che non potresti qui, in questa splendida campagna, non trovare il desiderio di ritrarre certi posti pieni di poesia e di colore. [...]»<sup>8</sup>

Con più trasporto e interesse lavora invece ai **ritratti**, sia piccoli formati che a grandezza naturale, eseguiti con perizia tecnica e raffinatezza pittorica. Tra questi sono interessanti il suo unico autoritratto giovanile giunto fino a noi, eseguito in carboncino su carta, e alcuni ritratti della sorella. Tra le opere della nuova Galleria d'Arte Moderna di Palermo, inaugurata nel 1910, resterà particolarmente colpito dall'iconico dipinto *Il Peccato* (1908) del simbolista tedesco Franz von Stuck, tanto da deci-



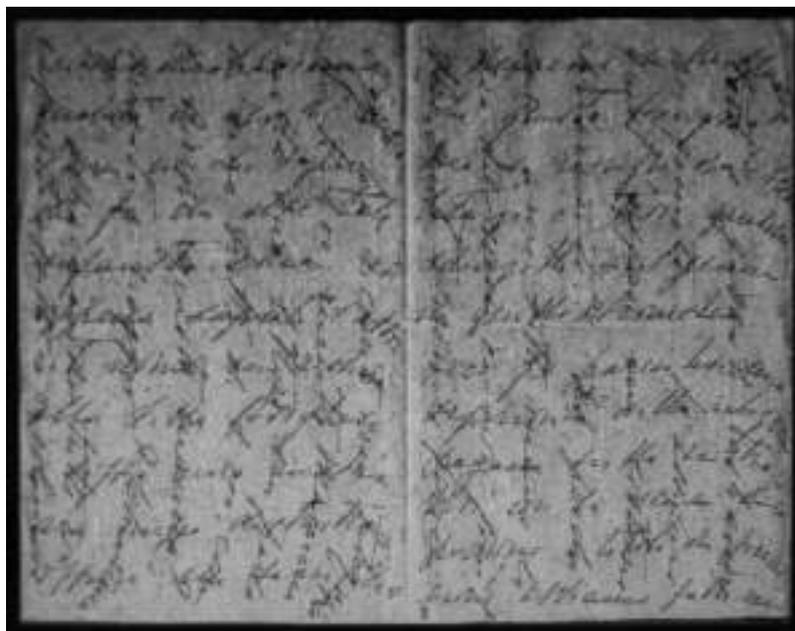
Casimiro Piccolo,  
*Ritratto della sorella  
Agata Giovanna*,  
1923, pastello, Capo  
d'Orlando, Fondazione  
Famiglia Piccolo di  
Calanovella.

Nella pagina a fianco:  
C. Piccolo, *Fauno*,  
acquerello su carta,  
s.d, Capo d'Orlando,  
Fondazione Famiglia  
Piccolo di Calanovella



A sinistra:  
Casimiro Piccolo a  
lavoro presso il suo  
studio di Palermo,  
s.d, Capo d'Orlando,  
Fondazione Famiglia  
Piccolo di Calanovella

A destra:  
Lettera di Casimiro  
Piccolo alla madre, Capo  
d'Orlando, Fondazione  
Famiglia Piccolo di  
Calanovella



dere di recarsi a **Monaco** di Baviera<sup>9</sup>. Le atmosfere oniriche e simboliste si conciliavano con la propensione di Casimiro per quegli studi esoterici che approfondì per tutta la vita. Se scarsissime sono le notizie relative alla sua permanenza presso la città tedesca, quel viaggio si rivelerà però un'esperienza devastante: pare che durante questo soggiorno abbia avuto una fidanzata - di cui non si trova nessuna notizia eccetto questo triste avvenimento - morta di tubercolosi<sup>10</sup>. Fortemente provato, Casimiro subirà gravi conseguenze psicologiche, per tutta la vita lo accompagnerà il timore del contagio e adotterà forti misure di prevenzione e cautela, accurata disinfettazione di tutti gli oggetti e il divieto assoluto di entrare in certe stanze della casa usate solo da lui. L'uso smodato di alcool per pulire le mani, quasi sempre protette da guanti bianchi, sarà una sua consuetudine fino ad età avanzata. Maggiori notizie, invece, sul successivo periodo di studi romano (1913- 1919) si ricavano dalla corrispondenza tra l'artista e la madre spesso di non facile lettura, in quanto i due utilizzano il metodo della scrittura incrociata.

In quegli anni **Roma**, sotto la guida di Ernesto Nathan (massone, anticlericale e occultista), viveva un intenso rinnovamento urbanistico e artistico lasciandosi alle spalle l'immagine di vecchia capitale dello stato pontificio. Era diventata anche uno dei principali centri di diffusione dell'interesse per fenomeni occultistici e teosofici, e ciò non poteva che attrarre Casimiro, oltre agli stimoli artistici innovativi del movimento della Secessione Romana, di cui frequentava alcuni esponenti nell'ambiente di Villa Strohl-Fern<sup>11</sup>.

---

Durante la prima guerra mondiale, esonerato dagli obblighi militari per motivi di salute, partecipa alla sua unica mostra collettiva: *Pro Patria Ars* (1917, Kursaal Biondo, Palermo), che ha scopi benefici e conta tra le presenze artisti noti come Francesco Trombadori e Aleardo Terzi<sup>12</sup>. In genere si limitava periodicamente ad organizzare delle piccole esposizioni aperte ad amici e parenti presso il suo studio collocato all'interno del palazzo di via Libertà<sup>13</sup> che, come si è già accennato, la famiglia sarà poi costretta a lasciare a causa del dissesto finanziario provocato dal padre, per trasferirsi definitivamente nel 1928 nella villa di campagna presso Capo d'Orlando, che consentiva ancora di vivere dignitosamente con la rendita dei latifondi sui Nebrodi, anche se in una sorta di esilio. Non potendo più viaggiare, Casimiro aveva incaricato il cugino Tomasi di renderlo partecipe delle novità artistiche e dei luoghi che aveva modo di vedere durante i suoi viaggi in Europa. In particolare in una lettera, del 1927, Tomasi di Lampedusa parla di alcune cartoline che dovevano servire a Casimiro per ambientare una composizione simbolista-fiabesca entro un'incorniciatura:

« [...] Ti invio alcune cartoline che potranno forse servirti ad ambientare la composizione. Se avessi saputo prima che eri alla prima novella ti avrei inviato da Lincoln, dove ce n'è una vastissima collezione, alcune fotografie di originali motivi ornamentali gotici che ti sarebbero stati utili per le incorniciature [...] »

Con il trasferimento dalla città alla campagna, le opere ispirate alle illustrazioni dei libri dell'infanzia diventano il tema prevalente della sua produzione artistica. La **notte** è il momento a lui più congeniale per dedicarsi alla pittura, ma anche il momento per dedicarsi agli incontri con le adorate 'presenze'. Gli **acquerelli fiabeschi**, oltre a rappresentare un richiamo nostalgico all'infanzia, sono un *modus operandi* per visualizzare su supporto pittorico le sue ricerche sulla magia bianca. Appassionato di occultismo, delle teorie di Helena Blavatsky co-fondatrice della Società Teosofica, e di Allan Kardec fondatore dello spiritismo, Casimiro considerava, secondo i principi delle scienze esoteriche, il mondo diviso in: fisico, astrale ed eterico. Ma era attratto soprattutto dal piano astrale, ovvero quella dimensione intermedia tra spirito e materia abitata dalle energie psichiche delle anime defunte di recente e dai cosiddetti '**spiriti elementali**'. Questi esseri per lo più invisibili, che appartengo-



Casimiro Piccolo,  
*Ritratto di Giuseppe  
Tomasi di Lampedusa*,  
s.d, disperso durante  
il secondo conflitto  
mondiale, in G. Tomasi  
di Lampedusa, *Viaggio  
in Europa: epistolario  
1925-1930*, a cura di  
G. Lanza Tomasi e S.S  
Nigro, Milano, 2007

---

no a una concezione animista della natura, vengono tradizionalmente identificati in quattro differenti specie: gli Gnomi, spiriti della Terra; le Ondine o Sirene, spiriti dell'Acqua; le Silfi o Silfidi, spiriti dell'Aria; le Salamandre, spiriti del Fuoco. Sono loro i protagonisti delle sue opere, spesso accompagnati da altre figure tipiche delle fiabe.

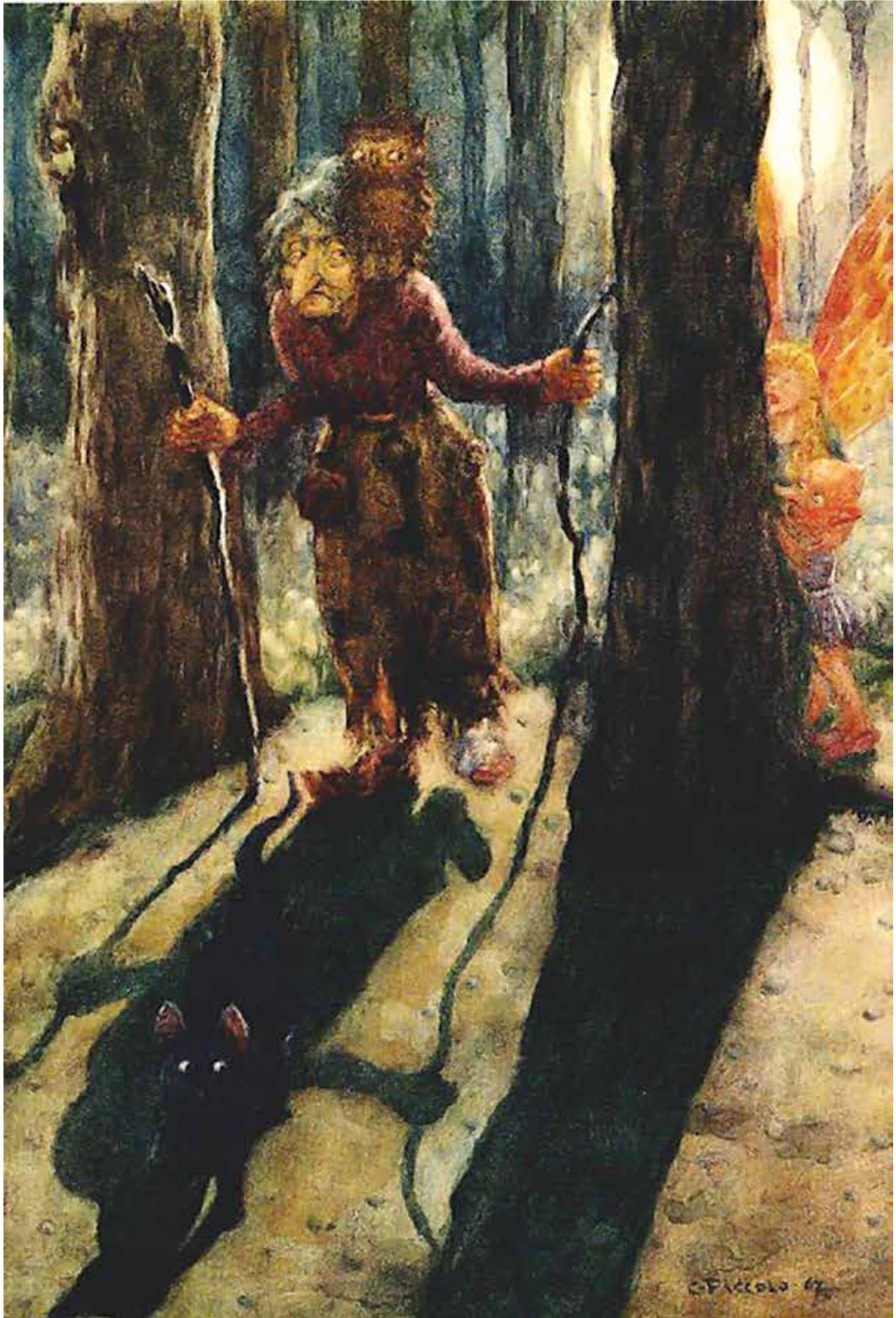
Casimiro attinge alle illustrazioni diffuse alla fine dell'Ottocento, quando prese avvio una straordinaria **editoria per l'infanzia**. Molti scrittori raccolsero il patrimonio della tradizione orale, legata alle fiabe, trascrivendole e affidandole agli illustratori. Tra questi, i celebri favolisti come i fratelli Jacob e Wilhelm Grimm e Hans Andersen, che affidarono le loro immagini ad artisti come Arthur Rackham, Walter Crane e Edmund Dulac. Casimiro possedeva molti testi, alcuni in inglese e tedesco, in quanto era consuetudine nelle famiglie aristocratiche parlare correntemente almeno una lingua straniera. I bambini venivano cresciuti da governanti madrelingua che impartivano le lingue straniere con l'aiuto di libri di fiabe e favole<sup>14</sup>. Sono firmati dalla governante tedesca Josephine Brunner, una raccolta di *Fiabe popolari tedesche* di Johann Musäus e un libro di fiabe di Wilhelm Hauff. I Piccolo di Calanovella possedevano molti classici per bambini: le *Storie di Merlino* di Jacques Boulenger, le *40 Novelle* di Andersen, le *Avventure del barone di Münchhausen*, i classici di Emilio Salgari: *I naufraghi del Poplador* e *la Scimitarra di Budda*. Gli acquerelli dal tema fiabesco - sia quelli in Fondazione che altri in collezioni private - a primo impatto possono sembrare delle semplici illustrazioni per fiabe dell'infanzia, ma in realtà non accompagnano un testo né vi fanno riferimento, vanno quindi considerate piuttosto come **single composizioni**, che racchiudono i **significati teosofici** cari all'artista sotto forma di gnomi, elfi, maghi rappresentati come vecchi sapienti e vecchie streghe.

Quasi tutti i personaggi sono accompagnati da oggetti come libri, pergamene, lenti e occhiali che indicano il sapere.

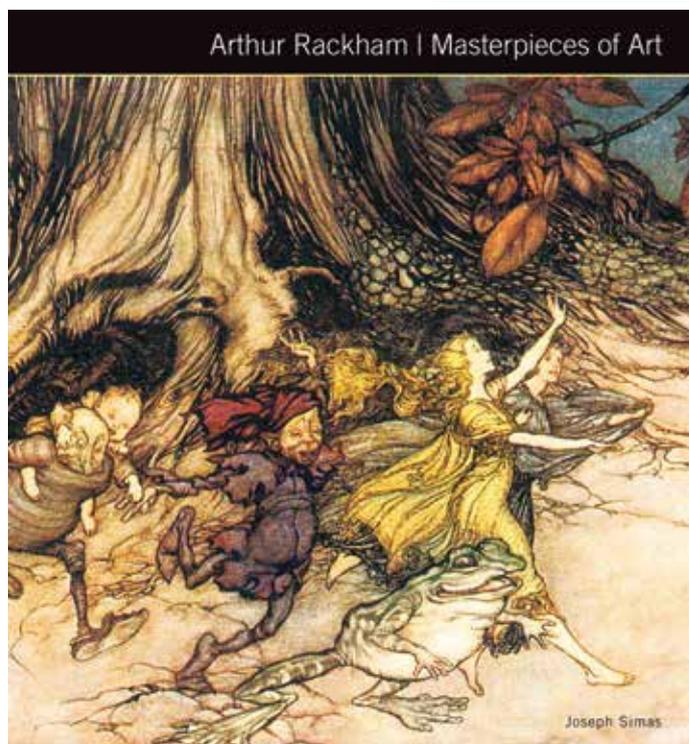
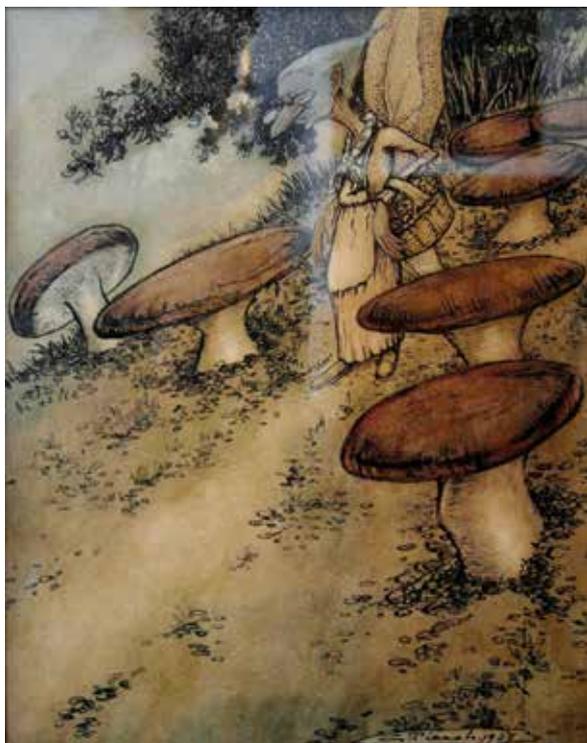
Ad oggi, l'acquerello dal tema fiabesco con data più antica risale al **1937** ed appartiene alla collezione degli eredi di Virgilio Germanà<sup>15</sup> persona molto vicina alla famiglia Piccolo. Casimiro coltivava a tempo pieno la passione dell'acquerello e, non avendo ambizioni espositive, era solito regalare molte delle sue opere alle persone più care, come i conti Macchi di Cellere conosciuti nel periodo romano, i parenti Cianciàfara, Tomasi di Lampedusa e la famiglia Germanà-Di Caro con cui intratteneva un rapporto confidenziale. L'opera del 1937, che ci mostra un'anziana donna, dalle sembianze elfiche, intenta a passeggiare nel bosco circondata da grandi funghi, evidenzia le affinità stilistiche con **Rackham**. Perfino nella firma Piccolo si ispira all'illustratore vittoriano, come anche nella resa cromatica color seppia dello sfondo delle opere, nell'uso marcato della

---

Nella pagina a fianco:  
Casimiro Piccolo,  
acquerello su carta,  
1967, Capo d'Orlando,  
Fondazione Famiglia  
Piccolo di Calanovella.







china e nei tratti caricaturali. D'altra parte, Casimiro fu sempre attratto, fin da bambino, dal genere caricaturale e dalle immagini grottesche e satiriche molto usate dall'editoria giornalistica del tempo.

Tra i trentasei acquerelli esposti presso la Fondazione, la datazione più antica è del 1943. Anche se i personaggi appaiono intenti ad azioni tipiche delle fiabe - il conseguimento del mezzo magico, la prova da superare, l'allontanamento - manca qualsiasi sequenza narrativa.

Va detto che, nonostante la passione per l'occultismo, queste opere non hanno nulla di inquietante, né quei toni macabri che invece ritroviamo in altri pittori con i suoi stessi interessi, come l'illustratore aristocratico di origine veneta Alberto Martini (1876-1954).

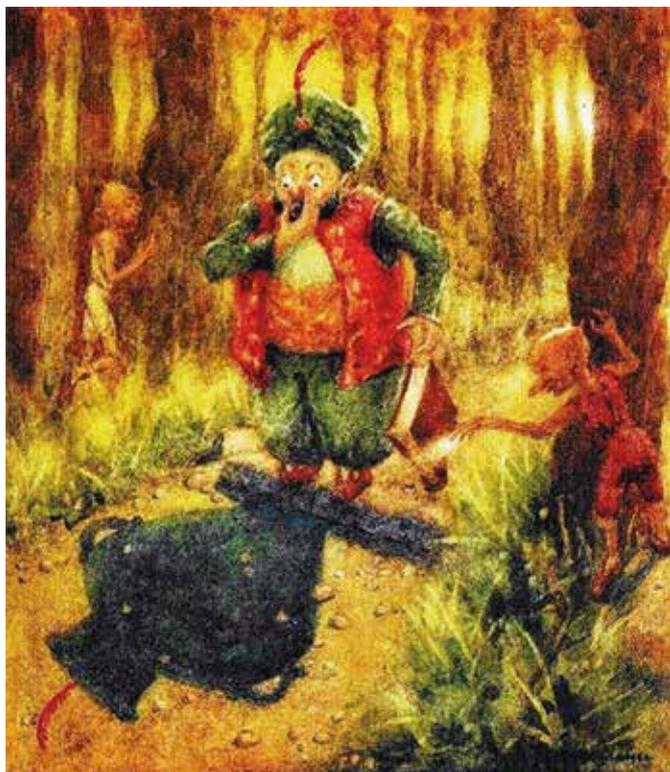
Sono presenti anche acquerelli di **ispirazione orientale** per ambientazione e costumi dei personaggi. Come è noto, la dottrina teosofica guardava ad Oriente e in particolare all'India, depositaria di saggezza spirituale. Orientali sono anche molti nomi degli affezionati cani di famiglia, che compaiono nello stravagante e insolito cimitero a loro dedicato all'interno della villa tra cui: Aladino, Omar, Pascià, Emir.

Alla passione per la pittura, Casimiro Piccolo affiancò, come si è detto, quella della **fotografia**. L'indagine su questo interesse non secondario dell'artista meriterebbe uno studio specifico a parte, in quanto il materiale fotografico custodito presso la Fondazione è superiore a

A sinistra:  
Casimiro Piccolo,  
acquerello e china su  
carta, 1937, Collezione  
Privata Germanà

A destra:  
Copertina del volume:  
J. Simas, *Arthur Rackham  
Masterpieces*, Flame  
Tree, Londra 2015

Nella pagina a fianco:  
Casimiro Piccolo,  
acquerello e china  
su carta, 1943, Capo  
d'Orlando, Fondazione  
Famiglia Piccolo di  
Calanovella



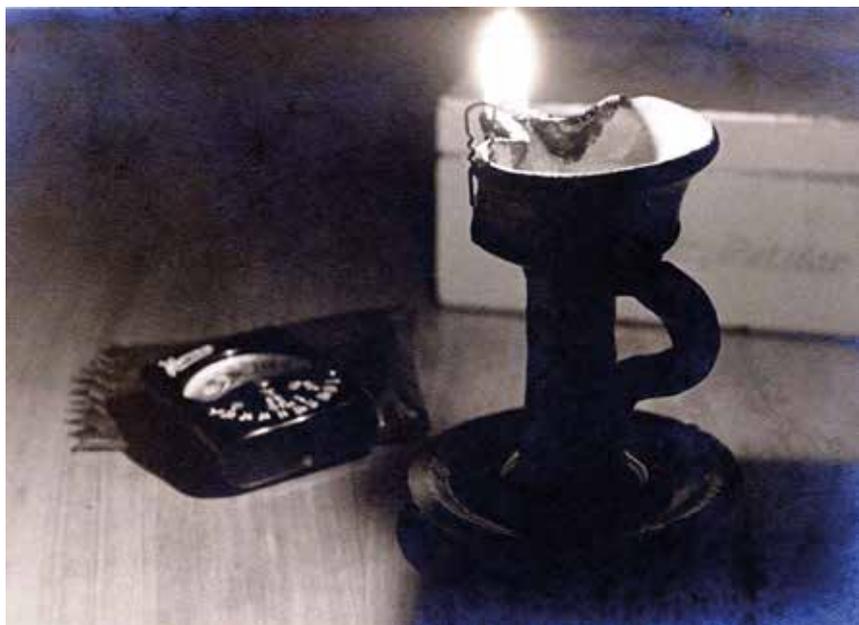
A sinistra:  
Casimiro Piccolo,  
acquerello su carta,  
1963, Capo d'Orlando,  
Fondazione Famiglia  
Piccolo di Calanovella

A destra:  
Casimiro Piccolo,  
Caricatura del fratello  
Lucio, s.d. acquerello,  
Capo d'Orlando,  
Fondazione Famiglia  
Piccolo di Calanovella

Nella pagina a fianco:  
Casimiro Piccolo,  
acquerello e china  
su carta, 1943, Capo  
d'Orlando, Fondazione  
Famiglia Piccolo di  
Calanovella

quello pittorico e non è stato mai studiato in profondità<sup>16</sup>. Anche la fotografia come la pittura, fu una passione che Casimiro condivise con Cianciàfara, che, contrariamente al cugino, negli anni divenne un fotografo professionista. I due cugini Piccolo - Cianciàfara non si limitarono a fare dei passivi ritratti della società, ma nel corso degli anni sperimentarono nuove tecniche, obiettivi, modi di fotografare. All'interno della Fondazione, oltre le foto e le macchine fotografiche, sono ancora conservati tutti gli accessori, gli strumenti e i prodotti chimici necessari per realizzare una camera oscura. Casimiro dedicò molto del suo tempo allo studio e alla pratica della fotografia, riprendendo non solo familiari e amici, o gli amati cani di famiglia, ma anche bambini appartenenti alle classi meno abbienti mentre giocano lungo le strade dei vari quartieri della città di Palermo, automobili, navi ormeggiate al porto, scorci cittadini, architetture e paesaggi dei Nebrodi, uomini e donne intenti al lavoro, vicende e mestieri ormai andati perduti. In altre foto, che serviranno anche da supporto alla sua pittura, esplorava la natura nei primi piani di piante, fiori e insetti, quasi alla ricerca dei suoi spiriti elementali. In altre ancora compone nature morte con gli obiettivi e le lenti delle sue macchine fotografiche, giocando con le sorgenti di luce.





A sinistra:  
Casimiro Piccolo,  
Foto notturna, s. d.

A destra:  
Casimiro Piccolo,  
*Ectoplasma*, foto s.d.

Nelle cerchie spiritiste, la fotografia era considerata uno strumento utile a documentare e indagare le attività e le **apparizioni medianiche**. Scrive nel 1908 lo psichiatra Enrico Morselli: «La fotografia è il mezzo più facile e nello stesso tempo più sicuro e convincente per autenticare i fenomeni: la lastra sensibile non subisce suggestioni, né ciò che essa registra può certamente dirsi di indole allucinatoria!»<sup>17</sup>. Condividendo con Luigi Capuana (1839-1915)<sup>18</sup> l'idea che la fotografia possa registrare ciò che è invisibile ad occhio nudo e dunque provare l'esistenza degli spiriti, anche Casimiro si dedicò come lo scrittore al tentativo di immortalare ectoplasmi e apparizioni fantasmatiche.

Il 27 dicembre 1953 muore la madre dell'artista, Teresa Tasca Filangeri di Cutò. Donna dal carattere deciso, era riuscita a salvare ciò che poteva del patrimonio di famiglia grazie a questa sua indole. La scelta dei tre figli di non sposarsi e non abbandonare la madre probabilmente fu dovuta alla sua forte influenza.

Nel 1954 Lucio Piccolo pubblica, presso una piccola tipografia della vicina Sant'Agata di Militello, una raccolta di poesie intitolata *9 Liriche* che invia a Eugenio Montale chiedendo di rappresentarlo al convegno nazionale di poesia Premio San Pellegrino<sup>19</sup>. Pubblicherà in seguito altre raccolte poetiche: *Canti barocchi* nel 1956, *Gioco a nascondere* nel 1960 e *Plumelia* nel 1967. Nel frattempo Tomasi scrive *Il Gattopardo* che vedrà luce nel 1958 un anno dopo la sua morte, dopo non poche peripezie dovute al rifiuto di alcune case editrici. Il successo postumo del celebre romanzo travolgerà Casimiro, Lucio e Agata Giovanna, in

---

quanto parenti più prossimi di Tomasi. Dalla vittoria del libro al Premio Strega nel 1959, quella che era stata scelta come una tranquilla dimora di campagna dal Piccolo diventa un polo d'attrazione fortissimo. Scrittori, giornalisti, registi, si recheranno presso Villa Vini alla ricerca delle origini del Gattopardo oscurando i recenti successi di Lucio, che da quel momento con Casimiro diventa 'il cugino di Lampedusa'. Nel 1969, muore improvvisamente Lucio, che nel frattempo aveva avuto un figlio, Giuseppe, a cui toccherà un terzo dell'eredità dei Piccolo, mentre le rimanenti quote di Agata Giovanna e di Casimiro andranno a costituire la 'Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella'.

## Bibliografia

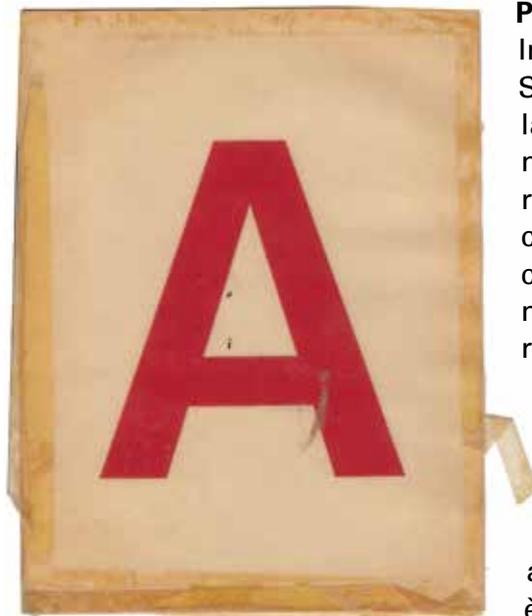
- AA.VV., *Miti, sogni, misteri: Gli acquerelli di Casimiro Piccolo*, Priulla, Palermo, 1997
- AA.VV., *Alfred Wilhelm Strohl-Fern*, a cura di G. C. de Feo, David Ghaleb Editore, Vetralla, 2010.
- AA.VV., *Secessione romana 1913-2013: temi e problemi*, Il bagatto, Roma, 2013.
- AA.VV., *Mostre d'arte a Palermo durante la Grande Guerra*. ANNALI DI CRITICA D'ARTE, IX, 573-588.
- AA.VV., *Arte e magia, il fascino dell'esoterismo in Europa*, a cura di F. Parisi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2018.
- A. Chirco, M. Di Liberto, *Via Libertà ieri e oggi: ricostruzione storica e fotografica della più bella passeggiata di Palermo*, Flaccovio, Palermo, 1998.
- M. Cometa (a cura di), *Alchimie della visione. Casimiro Piccolo e il mondo magico dei Gattopardi*, cat. mostra, Mazzotta, Milano 1998
- V. Consolo, *Le pietre di Pantalica*, Mondadori, Milano, 2012.
- A.M. Corradini, *Archivio storico Famiglia Piccolo di Calanovella*, Publiscula Industria grafica Editoriale Palermo, 2002
- G. Ferrara Sardo, *Casimiro Piccolo di Calanovella. Esordi pittorici e opere inedite*, "Agorà" n. 76, aprile-giugno 2021,.
- D. Gilmour, *L'ultimo Gattopardo*, Vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Feltrinelli, Milano, 2003.
- F. Grasso, I. Bruno, *Nel segno delle muse: il Circolo Artistico di Palermo*, Ariete, Palermo. 1998.
- P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana: cinque secoli di immagini riprodotte*, Usher Arte, Firenze 2011.
- S. Palumbo, *I Piccolo di Calanovella. Magia e poesia*, Novecento, Palermo 2001.
- A. Pes (a cura di), *Tra magia e sogno. Gli acquarelli magici di Casimiro Piccolo*, Fondazione Piccolo, Capo d'Orlando 2002
- G. M. Sales Pandolfini, *Metafisicherie. Luigi Capuana e la cultura medianica tra Ottocento e Novecento*, Ex Libris, Palermo 2019
- S. Savoia (a cura di), *Il gioco delle lenti. Casimiro Piccolo*, Bonanno, Acireale-Roma 2012
- G. Tomasi di Lampedusa, *Viaggio in Europa: epistolario 1925-1930*, a cura di G. Lanza Tomasi e S.S Nigro, Mondadori, Milano, 2007.
- G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, Feltrinelli, Milano, 2006.
-

- 
- <sup>1</sup> Lo scrittore Vincenzo Consolo, frequentatore assiduo della villa, descrive minuziosamente una parte di essa nella raccolta di racconti *"Le Pietre di Pantalica"* evocando oggetti legati ad un fastoso passato che richiama ricchi manufatti e oggetti preziosi tipici delle Wunderkammer.
- <sup>2</sup> Cfr. A. Chirco, M. Di Liberto, *Via Libertà ieri e oggi: ricostruzione storica e fotografica della più bella passeggiata di Palermo*, Flaccovio, Palermo, 1998.
- <sup>3</sup> Cfr. M.C. Sirchia, E. Rizzo, *Il liberty a Palermo*, Dario Flaccovio editore, Palermo, 2001
- <sup>4</sup> Cfr. B.Parodi, *Il principe mago. Storie autenticamente vissute di Raniero Alliata di Pietratagliata*, Sellerio, Palermo 1984; Tipheret- Bonanno, Acireale 2013. Parodi narra la vicenda biografica del nobile Alliata che, dopo aver sperperato tutti i suoi beni in gioventù, decide di vivere gli anni a venire in una sorta di esilio volontario nella sua villa di Palermo. Come Casimiro, si dedica: all'occultismo seriamente e non come passatempo praticato da molti, all'interno dei circoli nobiliari della città. Anch'egli, come Piccolo di Calanovella non è interessato agli ambienti accademici e per entrambi la notte è il momento migliore per dedicarsi ai loro interessi.
- <sup>5</sup> Cfr. F.Tumeo, *Caro piccolo ti scrivo... Corrispondenza inedita degli ultimi gattopardi di Sicilia*, Fondazione Federico II, Palermo, 2014.
- <sup>6</sup> Per un approfondimento sulla formazione e le opere giovanili rimando al mio articolo: G. Ferrara Sardo, *Casimiro Piccolo di Calanovella. Esordi pittorici e opere inedite*, "Agorà" n. 76, aprile-giugno 2021, pp. 48-54.
- <sup>7</sup> Di entrambi gli artisti si conservano presso la Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella alcune opere e fotografie.
- <sup>8</sup> La lettera della zia Beatrice Tasca Filangeri di Cutò, non presente in Fondazione, è citata da Natale Tedesco nel catalogo AA.VV., *Miti, sogni, misteri: gli acquerelli di Casimiro Piccolo*, Priulla, Palermo, 1997.
- <sup>9</sup> Stuck aveva fondato insieme ad altri artisti nel 1892 il movimento della Secessione di Monaco. Movimento che arriverà anche in Italia negli anni in cui grazie al sistema delle Esposizioni Nazionali, nate per promuovere le arti figurative, si ebbero notevoli scambi culturali. Il proliferare del mercato dell'arte e la nascita di nuovi musei e gallerie d'arte contribuivano al rinnovamento del panorama artistico.
- <sup>10</sup> Cfr. D.Gilmour, *L'ultimo Gattopardo*, Feltrinelli, Milano. L'unico accenno a questa esperienza seguita dal lutto si trova in questo testo.
- <sup>11</sup> La villa prendeva il nome da un'artista alsaziano che nel 1879 aveva acquistato un'ampia area verde a ridosso di Villa Borghese, costruendovi la sua residenza e un centinaio di atelier che venivano affittati ad artisti. Cfr. AA.VV., *Alfred Wilhelm Strohl-Fern*, a cura di G. C. de Feo, Davide Ghaleb Editore, Vetralla, 2010. p.127. Caterina de Feo nel testo ha elencato in ordine alfabetico gli artisti che hanno abitato nella Villa Strohl-Fern, consultando la Guida Monaci. Tra essi il pittore messinese Stracuzzi compare per sei anni consecutivi.
- <sup>12</sup> Come indicato in catalogo, Piccolo vi espone un ritratto e l'opera *Studio in rosso*, che raccoglie giudizi positivi.
- <sup>13</sup> Lettera della madre Teresa Tasca al marito, archivio Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella: [...] *Il mio pittore bello lavora molto e produce, a quanto pare, ma io non sono stata ammessa a visitare il suo studio, fra un paio di giorni farà una piccola esposizione [...]*
-

- 
- <sup>14</sup> Le lingue straniere venivano impartite già dall'infanzia da governanti madrelingua, sia i Piccolo che Tomasi di Lampedusa ebbero come la maggior parte delle nobili famiglie palermitane governanti francesi, inglesi e tedesche. Testimonianza tangibile di ciò è data nella biografia "*Estati Felici*" del duca Fulco di Verdura dove afferma che è proprio la sua bambinaia a trasmettere la passione per i libri inglesi per bambini. Nel caso di Casimiro a donare dei testi è la sua governante tedesca, Josephine Brunner, citata nel documentario di Vanni Ronsisvalle "*Il favoloso Quotidiano*" prodotto dalla Rai nel 1967.
- <sup>15</sup> Agronomo in stretti rapporti di amicizia con i Piccolo e successivamente membro del consiglio di amministrazione della Fondazione dal 1970 al 1994.
- <sup>16</sup> Una selezione di foto è stata esposta a Villa Piccolo nel 2012: S. Savoia (a cura di), *Il gioco delle lenti. Casimiro Piccolo*, Bonanno, Acireale-Roma 2012.
- <sup>17</sup> Cit. in G. M. Sales Pandolfini, *Metafisicherie. Luigi Capuana e la cultura medianica tra Ottocento e Novecento*, Ex Libris, Palermo 2019, p. 165.
- <sup>18</sup> Pioniere della fotografia in Sicilia dal 1860, lo scrittore Capuana cominciò per diletto a praticare la fotografia; aveva fabbricato con le sue stesse mani una macchina fotografica che realizzò con una scatola di cartone e una lente ricavata da una lanterna magica.
- <sup>19</sup> Convegno intitolato *Romanzo e poesie di ieri e di oggi. Incontro di due generazioni*: nove autori affermati, come in questo caso Montale, dovevano a presentare nove poeti esordienti. A San Pellegrino Terme Lucio va con il cugino Tomasi che durante il convegno maturerà l'idea di scrivere il suo romanzo.

# APOCALISSE NOSTRA CONTEMPORANEA. DISEGNI E COLLAGES DI MAURO GOTTARDO

di Bianca Tosatti



## Premessa

Incominciamo a lavorare insieme il 13 ottobre 2020. Siamo lontani e incapsulati dall'isolamento coatto dalla pandemia: ci facciamo lunghe telefonate e tenterò di mantenere nell'articolo che sto scrivendo proprio il carattere rapsodico di questo rapporto. Succederà quindi che le tracce biografiche relative all'artista si presentino come inserti in un discorso più ampio che si sforza di mantenere la freschezza dell'oralità: bisognerà desumere, accostare, elidere. Oltre a ciò debbo naturalmente precisare che ciò che presento in questo scritto è una selezione di momenti salienti in un lungo flusso di considerazioni intrecciate: è un'operazione non propriamente ortodossa, ma necessaria. Non si può dimenticare che il lavoro dell'Apocalisse è durato sette anni e consiste di 270 pezzi: rappresenta il tempo in cui è stato fatto, ma anche lo sguardo con cui lo guardiamo oggi: non deve essere filologia, ma **flagranza**. Poi debbo

dichiarare l'altissima qualità dello scambio a cui mi costringe il mio interlocutore: le citazioni di libri e i riferimenti sono tempestosi e dettagliati, prendo appunti e in un secondo tempo approfondisco, per coordinarmi al suo pensiero.

Infatti nulla di ciò che disegna Mauro è spontaneo: si tratta di affioramenti e di bagliori letterari, filosofici, politici... trasfigurati ma sempre riconoscibili, moltiplicano i livelli di lettura dell'opera attivandola e detonandola in rimandi e storie collaterali.

Concludendo: non amiamo il **telefono**, né lui né io; ricorda la prima telefonata a quindici anni (avversione per la protesi? Lo scarafaggio nero sul muro?). Quel primo terrorizzante contatto con il telefono riduceva i messaggi alla loro pura funzionalità, eliminava i convenevoli e le comunicazioni intime. Adesso il medium telefonico è desueto e prolisso, ma decidiamo che ci va bene comunque.

## Scrivere l'Apocalisse

Ho guardato attentamente il 'quaderno Patmos' e ne parliamo. La scrittura così regolare, ordinata, fitta e senza ripensamenti, tessuta con piccoli inserti preziosi fino al virtuosismo: figure, cerottini di geroglifici come ricami, molti numeri con caratteri di stampa.... I colori ridotti a due: nero e rosso.

Di primo acchito queste pagine scoraggiano la lettura, sono ipnotiche, esteticamente forti ed esaurienti. Poi ci si accorge che la scrittura cambia dimensioni e caratteri: stampatello maiuscolo, minuscolo, corsivo...

'Bagliori'  
letterari e  
filosofici  
nell'opera di  
un moderno  
amanuense



moltissimi sono numeri in file decrescenti (a sinistra), crescenti (a destra) e queste numerazioni producono fascinazione e vertigine, respingono le domande, sono la prova fisica di una mano che scrive come *in trance*... Mauro mi conferma che è così: anche nel rapporto con le figure, dove io ipotizzo un progetto di lavoro. In molti casi infatti le figure risultano 'incorniciate' dalla scrittura: Mauro, hai prima disegnato, poi riempito la pagina andando attorno alle figure? Mi garantisce di no, dice che succedeva senza che lui se ne rendesse conto, è un enigma anche per lui, lo chiama '**miracoloso**'. Insisto, ma lui mi conferma che avveniva spontaneamente, per inerzia scritturale della mano.

Capita di trovare fra i fogli dell'Apocalisse inserzioni vibranti di encefalogrammi: Gottardo vi scrive sopra in stampatello maiuscolo, preciso come una composizione di caratteri tipografici, a volte il piacere di una grafica elegante lo porta ai caratteri greci (frammenti platonici in cui compaiono le parole *Thanatos* ed *Eros*), a volte invece il virtuosismo con cui compila i caratteri gli permette di imitare le sbavature di una matrice tipografica estenuata dall'uso.

La copia fedele della scrittura tipografica è quasi un'ossessione: Gottardo ricorda ancora l'incantamento che gli produsse un artigiano che dipingeva accuratamente a mano libera un'insegna a caratteri di stampa su un negozio di pianoforti.... E poi: dove è finito il finlandese? Quel personaggio importante nella biografia di Mauro, l'operaio che l'ha avviato a questo tipo di sapere virtuoso, quello che una volta rendeva nobile e insostituibile il mestiere di cui ancora oggi fa esercizio... Mauro infatti lavora a chiamata, utilizzando il piacere della stampa, lo chiamano quando ci sono realizzazioni particolari, spesso si tratta di tavole illustrative legate alle riproduzioni di opere artistiche.

Tornando dunque alla scrittura del quaderno di Patmos: **la vertigine della regolarità** conferma che il quaderno, come l'Apocalisse di San

Dal quaderno *Patmos*,  
penna a sfera su carta, s. d.



Dal quaderno *Patmos*,  
penna a sfera su carta, s. d.

Giovanni, non è una raccolta di episodi, ma un processo quotidiano, cronico, degenerativo che il quaderno documenta mentre si fa.

E un altro tassello biografico importante ci impegna nell'approfondimento: quando ha scritto il quaderno, Mauro era sottoposto a una lunga cura di interferone, un anno di pena intrecciata al dolore per la perdita del fratello, morto dodici giorni prima dell'inizio del diario apocalittico. Per un anno la conta dei leucociti batte e ribatte la sensazione di essere un *sopravvissuto*, come coloro che hanno subito le radiazioni delle catastrofi atomiche.

Certo questi elementi biografici determinano il tema: l'urgenza di raccogliere le prove della catastrofe in atto, quella privata e quella collettiva, in situazioni estreme, fuori dalla cronologia e dalla geografia, come fece San Giovanni nell'Apocalisse, come fecero i soldati dal fronte, nelle lettere che Mauro legge e colleziona, come ha fatto Germano Facetti nella sua *Scatola gialla*<sup>1</sup>.

Ma l'Apocalisse soprattutto colpisce forte Mauro: impura, ermetica e insieme picaresca, un insieme di immagini e suggestioni diacroniche che rifuggono dall'obbligo dei significati, cabale misteriose che contano migliaia di occhi, corna, bocche: le mettono in rapporto in misteriose trame iatromatematiche, o con parole che brillano, improvvisamente messe a fuoco nel testo scritturale, come "quando l'ebbi disegnato io caddi come morto" in una pagina che raffigura un cristo bizantino ieratico, nero di inchiostro e nero di occhi spalancati come solo una divinità può avere.

Nel quaderno, oltre alle numerazioni ci sono lunghi elenchi, uno di questi accosta i nomi dei demoni alle malattie; Mauro colleziona molti testi di medicina e di anatomia, anche antichi, sono depositi di immagini formulate da chi intendeva sondare l'indecifrabilità della vita e della morte.



Collages, dalla serie dedicata all'Apocalisse (2013-2020)

### Bozza di inventario

Faccio l'inventario dei disegni perché so che da questo quaderno verranno ripresi e ripetuti diventando vere e proprie icone del lavoro di Mauro.

Il *Cocodrillo*. Ispirato ai papiri egiziani evoca draghi medioevali, non quelli che insidiavano dolci pulzelle, ma quelli che spalancavano le fauci a rappresentare i cancelli dell'inferno.

La *Serpe*. La *Chimera medioevale*. Lo *Scarafaggio*. La *Pulce ingrandita*. La *Mosca*.

Il *Capro demoniaco*. La *pecora*. Il *topo*.

Le *Svastiche uncinata*. I *Simboli cruciformi*, semplici e complicati in molti bracci. Il *Sole in fiamme*. Il *Cristo panthocrator* in un lago di numeri o di scritte. Il *Crocefisso*. I *Santi* in supplizio.

Il *Cuore spinato* che stilla sangue.

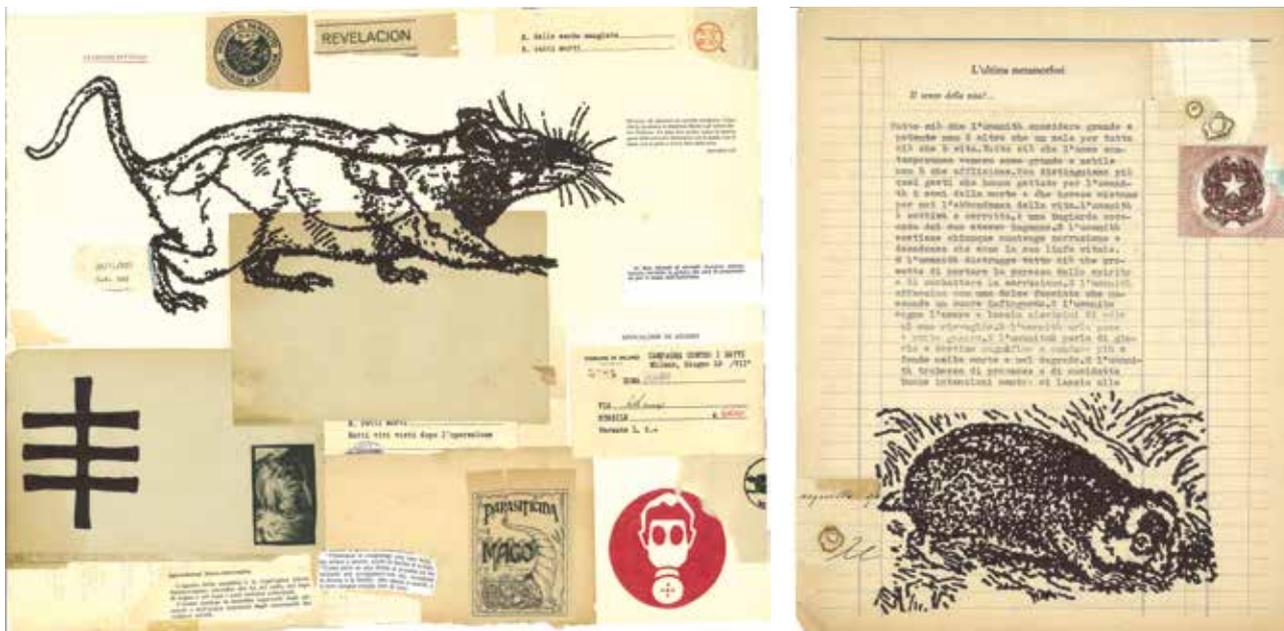
Il *Bambino- bomba*. Immagine di una nascita difficile, impropria, derivata da testi di anatomia ostetrica, immersa in un liquido amniotico di numeri. Il bombardamento di *bambini -bomba* allude alla catastrofe della sovrappopolazione che estinguerà la specie umana.

Lo *Spermatozoo barrato*. Il *Sole di spermatozoi*. Il *DNA* stilizzato come una greca su un frontone. *Bomba* stilizzata. La *Sveglia*. La *Mascherina chirurgica*. La *Maschera antigas*.



3023





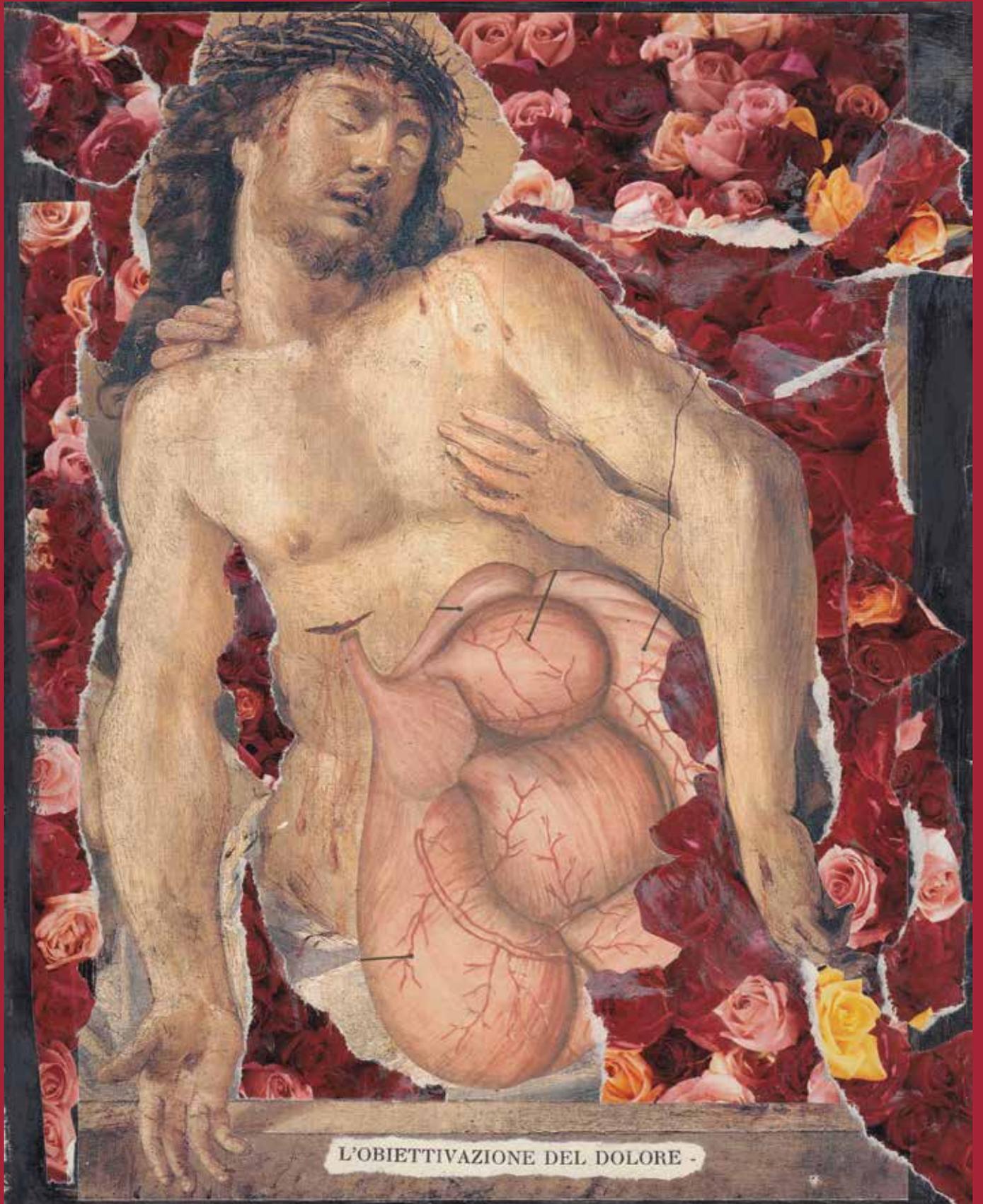
## Le buste

Mentre al telefono passiamo in rassegna le opere vengo colpita da alcune buste; alcune, di plastica trasparente, raccolgono materiali e immagini disparate: etichette, cartoncini ingialliti, pagine strappate da vecchi libri, floppy disk, ridicoli nella loro perdita di senso attuale. Ricordiamo con una sfumatura di ironia che il dischetto è un supporto di memoria *digitale di tipo magnetico che per decenni è stato il dispositivo di memorizzazione esterna più usato come memoria di massa economica*. A condannare questo accumulo di dati inaccessibili, sull'etichetta appare l'icona della maschera antigas : *pericolo, allarme, è necessaria una protezione, un'interfaccia riparativa....l'icona è disegnata con la penna a sfera*.

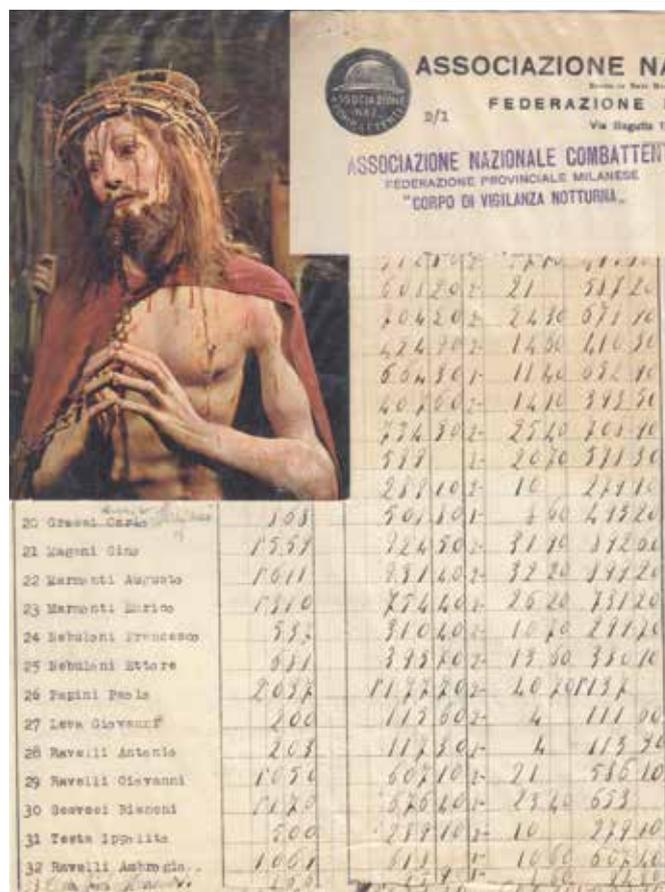
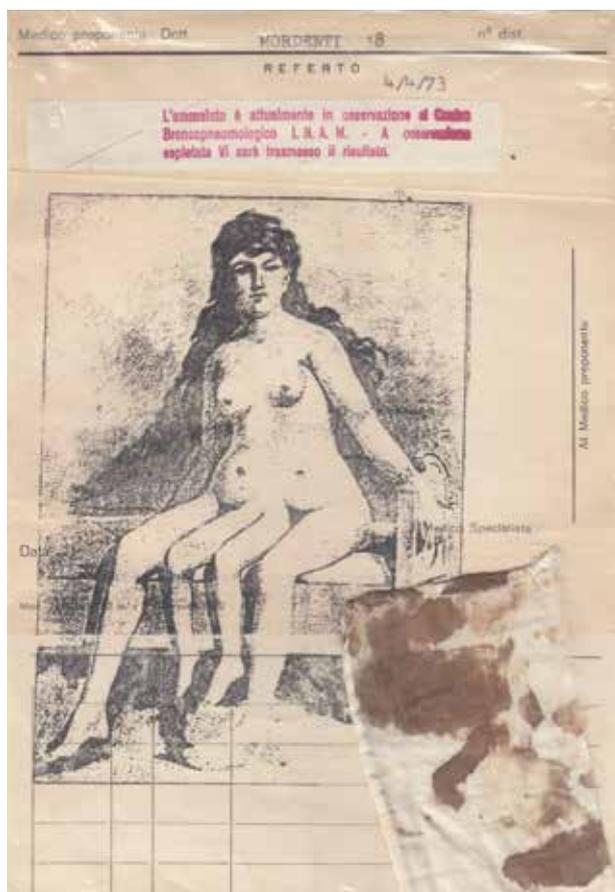
Gli chiedo se abbia uno stampo per riprodurre così *impeccabilmente* (l'avverbio è significativo) l'icona, ma lui mi assicura di no. È facile, mi dice, per la maschera antigas e per tutte le altre. Controllo le altre maschere e mi accorgo che sul respiratore i fori sono disposti ogni volta in modo diverso. Spesso vengono inserite sui disegni **foto o cartoline**; nel caso di un Cristo portacroce color ocra Mauro si ricorda di aver fotografato lui stesso un disegno fatto dalla zia di un'amica, molti anni fa. Un altro Cristo coronato di spine, mantellato di rosso, stillante sangue in modo caricato è subito riferibile al gran teatro sacromontano di Varallo; ha capelli e barba di stoppa e trasuda uno strazio vernacolare...

Gli zii di Gottardo avevano un chiostro all'ingresso di Sacro Monte e la cartolina del Cristo è imbustata su un vecchio foglio piegato che

Sopra e nella pagina a fianco:  
Disegni con penna a sfera e collages della serie Apocalisse (2013-2020)



L'OBIETTIVAZIONE DEL DOLORE -



riporta lunghi elenchi di cifre e di nomi insieme ai conti del Consorzio dei produttori di latte; subito mi balugina un 'alternanza di bianco e rosso, il latte stilla come il sangue, si versa, si perde, si compone nelle filastrocche popolari per esprimere la qualità di una carnagione...

Ma in alto una fascia di carta porta l'intestazione dell'Associazione Nazionale Combattenti con la data 21 maggio 1938. Penso ad una delle cappelle più affascinanti e magnetiche di Sacro Monte, quella della *Strage degli innocenti* e ritrovo latte, sangue e sterminio: il lungo elenco dei produttori di latte come quello dei caduti sulle lapidi, a memoria di guerre novecentesche.

Il sangue vero invece, quello organico, non è acceso di rosso, poiché appare oscenamente bruno e scuro su uno straccetto inserito in un'altra busta, come una reliquia: tracce di corporeità, resti di un sé in cerca di consacrazione. Da una vecchia pubblicazione è stata inserita dietro lo straccetto macchiato una pagina che riproduce un'abnormità fantastica: un corpo femminile giovane ha il bacino e il ventre raddoppiato, tra le due parti siamesi un paio di gambine impuberi, quindi senza

Sopra e nella pagina a fianco, Collages, s. d.

Collage e disegno a  
penna a sfera, s.d.



mestruazioni. Lo straccetto ripara di fatto proprio questa mancanza, fornisce di sangue marcito il centro del corpo senza pube, definendone un suo possibile funzionamento

Diverse sono le grandi buste aperte dell'Azienda Sanitaria locale TO2: *ecco la mosca venire dall'estremità dei fiumi d'Egitto...E l'ape dalla terra di Assur.* 263 571. Su una busta vengono applicati piccoli tasselli ricamati da grafiche orientaleggianti, a fare da contrappeso a vecchi francobolli con le impressioni stinte di timbri; su un'altra appare la vecchia scritta "Sacchetti Goglio Luigi, via Solari 10, Milano" mentre dall'interno esce una foto di scimmia oscena per la sua incongruenza con lo straccetto macchiato di sangue.

### **Recupero**

Fogli di carta ingiallita dal tempo, aperti sui segni di cucitura di vecchie rilegature, fogli di reperti ospedalieri, di vecchi opuscoli, di buste postali, fogli di atroci repertori di mostruosità, di manuali di

chirurgia, di ginecologia, di neurologia... materiali "trovati", come un intero faldone di documenti manoscritti su carta intestata al marchese Casati Stampa di Soncino. Grande occasione per il nostro rovistatore di materiali grondanti memorie esplicite, implicite, indecifrabili, segrete. Ricorda che il marchese Camillo Casati Stampa di Soncino, detto Camillino, nato nel 1927, discende da una delle più blasonate famiglie italiane, e che tra i suoi possedimenti c'era la villa di Arcore, successivamente acquistata da Silvio Berlusconi.

Gli sembra di ricordare anche la perversione per cui al marchese piaceva che la moglie si concedesse a giovani uomini in sua presenza, in un gioco fra adulti consenzienti, finché la moglie non perse la testa per un giovanotto e il gioco ebbe fine nel duplice omicidio degli amanti e successivo suicidio del marchese. Così dal vecchio faldone escono carte compilate a penna in una calligrafia novecentesca antiquata: una di queste riporta ricevute e impegni di pagamento del marchese Camillo (pagamenti ai giovani amanti della coppia?) che restano sul retro del lavoro di Gottardo come un bordone sordo quasi indistinguibile pur nella trasparenza della scrittura.

E, raccogliendo i bisbigli del retro (la pulsazione erotica, lo scambio di energia, la masturbazione, il voyeurismo, la rottura con la sessualità come fertilità) sul verso del foglio Gottardo disegna la stampa ingrandita di due teste siamesi collegate ad un corpo tozzo, marchiato da un grande fallo. A noi, oltre al collegamento fin troppo ovvio fra il disegno e i piaceri bizzarri e azzardati del marchese Camillo, interessano molto il bellissimo inserto prezioso in basso a sinistra come un brandello di pizzo, un frammento stampato della formula liturgica del Kirie, una fortissima maschera antigas rossa.

Ancora fogli antichi, compilati da Gottardo in elegantissime mappe ermetiche: uno, con due enormi mosche disegnate con strabiliante abilità, è punteggiato da frammenti bellissimi di scritture stinte, di stampe, di carte veline sovrapposte su piccoli crateri di bruciature orlate di bruno; un altro è composto simmetricamente con due icone, l'aquila e la maschera antigas, collegate da un cordino rosso; nell'angolo in



Disegno a penna a sfera su carta antica, affiancato dal frammento stampato di una formula liturgica, s.d.



Disegni e scritte a penna a sfera su fogli antichi, s. d.

Nella pagina a fianco: Disegno e collage, s. d.

basso piccole marche rosse e scritte da cui escono come proiettili parole inquiete: *ratti ratti vivi*.

Capita che la parte vuota del foglio venga scritta in stampatello maiuscolo con lettere armoniose come note di uno spartito, più che il contenuto (apocalittico e vaticinante) conta la forma che vede le lettere disseminate di puntini sulle vocali e piccole serie di interpunzioni: piccoli singhiozzi visivi più che fonetici. Così come sono solidamente visive le colonne di numeri primi, compatte ma variegata fra il rosso e il nero, dove ci si perderebbe a cercare un ordine.

### Labirinti intestinali

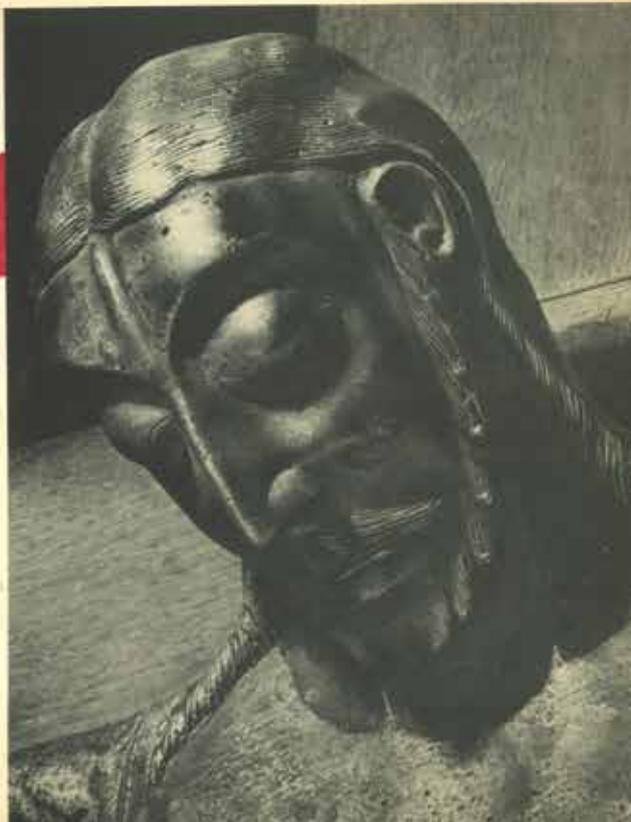
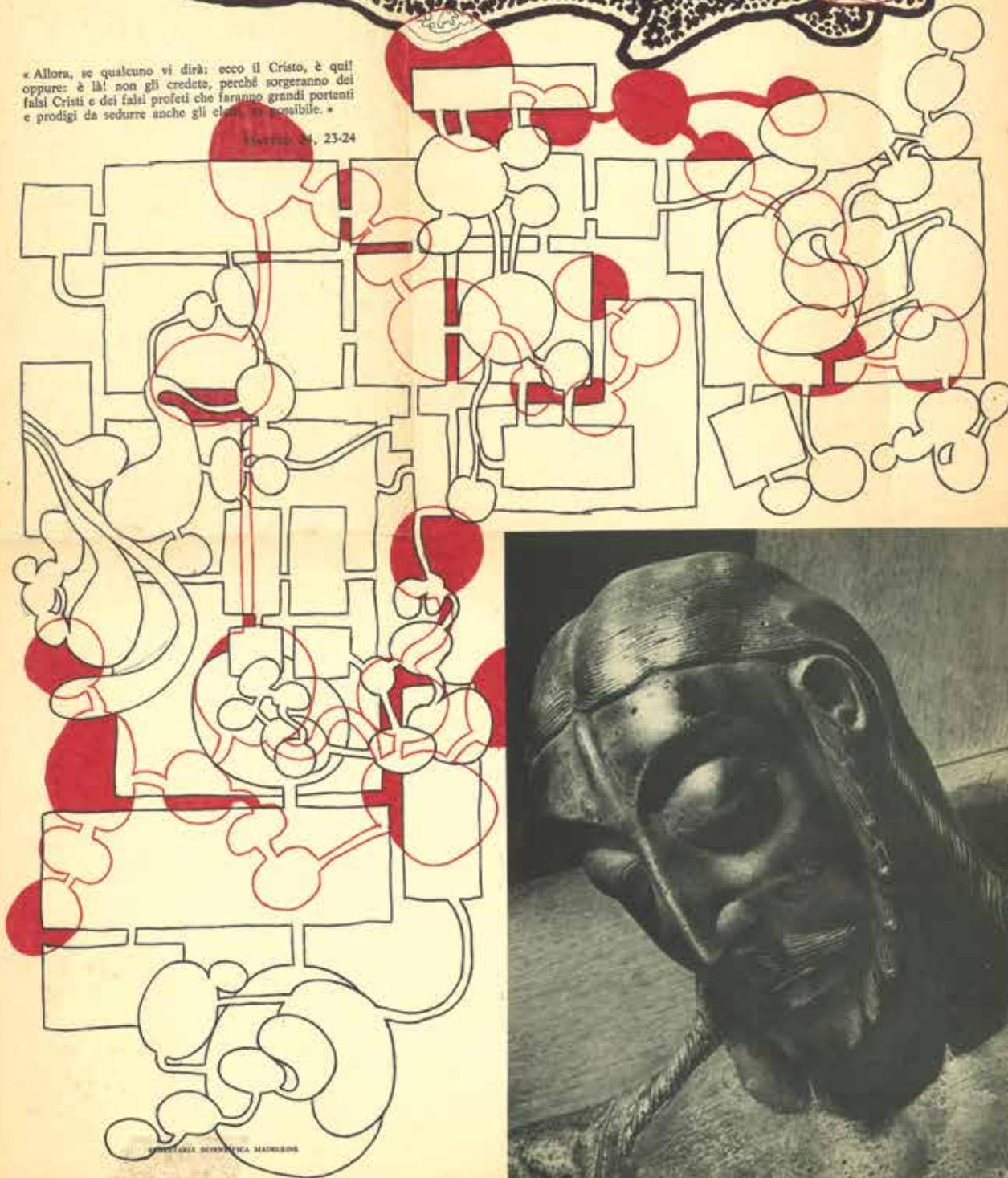
Sono budellami idraulici, grovigli che tentano di organizzare mappature di "interiora", capita infatti che spesso si presentino come ricerche di sistemi viscerali tra forme tondeggianti e rettangolari collegate da tubi. Un foglio risulta composto dall'unione di molte carte diverse su cui è stato disegnato un labirinto organico nero e rosso: il tutto parzialmente coperto dall'immagine di una testa di Cristo bizantineggiante sormontata da una nuvola labirintica e da un brano del Vangelo secondo Matteo. È bellissimo il disegno di un intestino fatto con tratto continuo dalla mano sicura di Gottardo. Poi una scritta oracolare sul contagio distruttivo e il ritaglio di un ghigno dolente mantegnesco in un angolo.

Io li chiamo labirinti intestinali, ma si tratta soprattutto di frammenti che cercano una ricomposizione, rabberciati ma ancora produttivi di sofferenza, costantemente a rischio di dissociazione. Infatti, come nei tessuti e nelle centrali elettriche, nell'apparato circolatorio e nel sistema stradale o ferroviario, il problema è lo scorrimento in cui l'elemento determinante è il nodo che, sempre, produce forte tensione: poichè il nodo appunto tende ad essere disciolto, "snodato", il sistema si rinforza

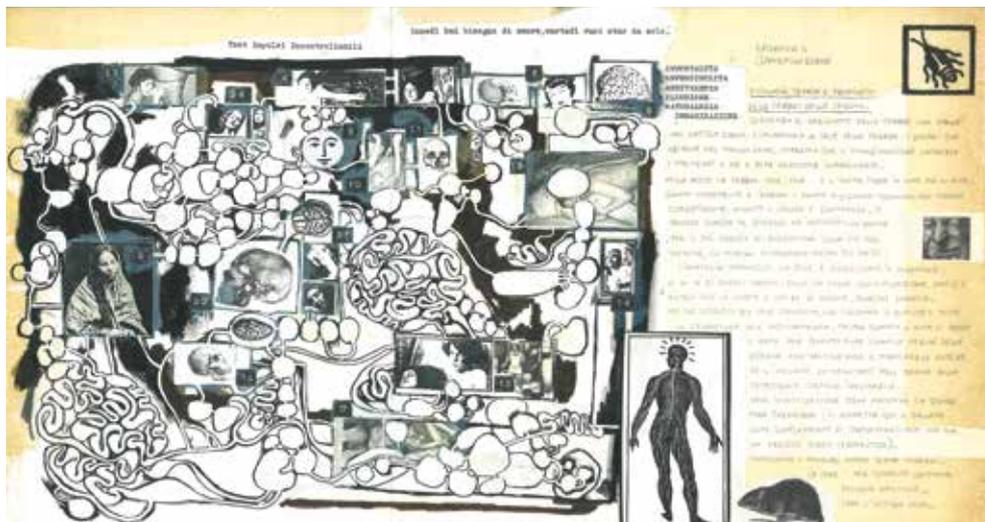


« Allora, se qualcuno vi dirà: ecco il Cristo, è qui!  
oppure: è là! non gli credete, perché sorgeranno dei  
falsi Cristì e dei falsi profeti che faranno grandi portenti  
e prodigi da sedurre anche gli eletti, se possibile. »

Matteo 24, 23-24



Disegno, scrittura  
e collage, s. d.



in senso disfunzionale, labirintico, invischiante e costrittivo. Dunque è in questa serie di opere che soprattutto si vede il lavoro duro del pensiero apocalittico che tratta le giunture come residuati di fratture, esiti di traumi che congiungono frammenti logori, corrosi, spezzati.

### Scardanelli

Mauro mi racconta di un atroce incidente che gli è costato due mesi di ospedale, civile e militare. Attraversava la strada di sera tardi, godendosi con un amico una serata di bevute: un'Audi 2000 l'ha travolto causandogli un forte trauma cranico e lo sbriciolamento della gamba destra, fortunatamente incolume l'amico. Poi tutte le pratiche infortunistiche con uno strano avvocato che assomigliava così tanto a Yul Brynner da fargli da controfigura e, fra grane di ogni tipo, la consapevolezza dello scampato pericolo.

In tema di microstorie e di piccoli ritagli biografici, parliamo anche della malattia psichica grave che per molto tempo gli ha spento la vita: nella malattia oltre al dolore c'è sempre il controcanto della cura che, come un metronomo, rimette l'esistenza sotto controllo routinizandola sulle somministrazioni dei farmaci, sulle visite, sulle prescrizioni.

Andiamo al passato, quando le malattie psichiche non venivano diagnosticate e affiorano dalle storie figure complesse e intricate, come quella di **Friedrich Hölderlin** a cui per molto tempo Mauro si è dedicato ossessivamente. Oggi su Wikipedia si parla della malattia di Hölderlin come di schizofrenia catatonica e Mauro legge e rilegge la biografia che del grande poeta tedesco scrisse il coetaneo Wilhelm Waiblinger, ma il testo più vicino a Mauro è forse quello recentissimo di Giorgio Agamben, uscito per i tipi di Einaudi, con lo straordinario sottotitolo



Allestimento delle opere di Mauro Gottardo a casa di Bianca Tosatti, Marena di Specchio (PR)

*Cronaca di una vita abitante.* Il testo di Agamben ci soccorre ed è una strana coincidenza che abbia trovato la sua forma editoriale proprio adesso, nell'isolamento provocato dalla pandemia. È soprattutto l'episodio dell'internamento di Hölderlin nella clinica psichiatrica di Tubinga che interessa il filosofo e, di rimando, anche Mauro: la diagnosi resterà un enigma, ma gli verranno somministrati farmaci potenti, forse nocivi, non gli saranno risparmiate violenze, dalla camicia di forza a una nuova maschera facciale... Nella lettura di Agamben Hölderlin porta l'ambiguo nei legami, con innocenza allucinata, come viene attestato dai nomignoli usati per firmare le ultime stupefacenti composizioni, Buarroti (*Buonarroti*), Rosetti, *Salvator Rosa*, ma soprattutto *Scardanelli*. Sappiamo che queste maschere e queste filastrocche pronunciate sull'orlo del baratro non erano la conseguenza di sdoppiamenti, bensì l'esito di una nuova molteplice identità. Dunque nella nuvola di ipotesi e interferenze fra Hölderlin e i suoi biografi, Scardanelli è diventato anche per Mauro una identità virtuale a cui ha dedicato una piccola sceneggiatura per un mediometraggio: *Io mi chiamo Scardanelli*. Mi racconta di un acquario abitato da pesci mostruosi che amano l'oscurità dell'abisso, di una madre gigantesca che tiene in braccio Scardanelli mentre lo allatta al seno, e che butta il fiore che Scardanelli le porge, di una ragazza nana che rappresenta l'amore della vita.....Ma com'è Scardanelli nel cortometraggio di Mauro? Assomiglia, in versione tragica, a Charlot in *Tempi Moderni*.

Insomma, nell'architettura visiva della storia, Scardanelli è l'allegoria dei sentimenti mutanti, sotterranei, è l'estraneo dentro, non è la polarizzazione del dolore, ma la sua conformazione poetica, come Charlot quando gli scivola il mondo via dalle mani.

---

Mauro Gottardo  
nel suo atelier, 2021



### **Fermiamoci**

Basta così, Mauro: facciamo una pausa. Questo articolo è una parte dell'analisi che avevamo progettato di fare in vista di una mostra monografica che volevamo completa, estesa, severa.

Non si è ancora fatta e sono passati molti mesi: sentiamo la necessità di fermarci e di raccogliere attorno a noi gli amici che hanno lavorato al progetto apocalittico. Alfredo Accatino che mi scrisse parlandomi di un artista straordinario che nella sua descrizione solleticò la mia incontenibile curiosità; Tea Taramino che venne con me nella tua tana, che ha subito creduto nella qualità del tuo lavoro, che ha raccolto i materiali dell'Apocalisse e li ha pazientemente scannerizzati, che me li ha spediti e che ha tentato instancabilmente di trovare i fondi per una mostra degna di questo lavoro; Roberto Mastroianni che era pronto a completare la ricostruzione storico critica dettagliando, dal Museo della Resistenza di Torino, la mitica Scatola Gialla di Facetti;

Antonia Jacchia che ha messo in mostra nella sua galleria di via Maroncelli a Milano una tua piccola ricerca preziosa, una ventina di fogli sotto il titolo *Effetti collaterali*;

Eva di Stefano che, da lontano, con il suo sguardo infallibile ha apprezzato, intuito, chiesto con grazia questo contributo; soprattutto Michele Munno che dal primo incontro ha documentato, ha discusso con me, ha posizionato una cinquantina di tue opere su un muro di casa nostra dove potessi averle sott'occhio, ha infine fotografato il quaderno nero in un pomeriggio caldo mentre monta un temporale scuro sotto una luce inverosimile e traversa. Apocalittica.

---

---

**Mauro Gottardo** (Bardonecchia 1965) vive a Torino. Durante un periodo di lavoro come tipografo scopre l'amore per l'arte grafica e per il lettering a cui si dedica interamente dalla fine degli anni Novanta. Solitario, lavora alla sue "carte" in una piccola stanza ricoperta di fogli. Nelle sue opere riesce a creare l'illusione dell'intervento tipografico, anche se realizza tutto a mano libera, prima con la penna Bic, oggi con il pennarello Pilot. Con la dedizione di un amanuense medioevale, realizza veri e propri cicli narrativi, utilizzando lunghi rotoli di carta ricoperti da didascalie, disegni e collage: opere che richiedono anche anni di lavoro. Mauro è un narratore simbolico di un mondo ricco di riferimenti esoterici, icone, sogni e paure, citazioni culturali. A spingerlo un'immaginazione libera, tesa a "ricordare o inventare dettagli", insieme con l'esigenza di creare un'opera d'arte totale nella quale i disegni con la penna sfera, i collage e gli aforismi risultino indissolubilmente uniti.

<sup>1</sup> Il taccuino di Germano Facetti è una raccolta di documenti, testi e fotografie, che si riferiscono al periodo in cui Facetti rimase prigioniero nel campo di concentramento di Gusen, sottocampo di Mauthausen. Il *Taccuino* (14x10 cm), rilegato con filo di rame, ha la copertina fatta con il tessuto dell'uniforme da deportato, su cui è stato cucito il braccialetto con il numero di matricola del prigioniero. I documenti contenuti nel *Taccuino* sono: disegni di Belgiojoso e Facetti (forse copie dei disegni del primo); fotografie (originali o tratte da riviste, da giornali o da archivi tedeschi; brani di poesie di Belgiojoso; liste di nomi di deportati e relativi indirizzi; una mappa delle baracche del lager; un foglio di inventario dei prodotti bellici prodotti nel campo. Conservato dall'autore per più di quarant'anni in una scatola, il *Taccuino* di Facetti è stato "svelato" al pubblico la prima volta nel film di Tony West, *The Yellow Box. A Short History of Hate* del 1998, poi nella video-intervista a Germano Facetti e Aurelio Sioli *Antiutopia. Mauthausen-Gusen 1944-1945*, prodotta da Paolo Ranieri e Vinicio Bordin nel 2006, e quindi come oggetto della mostra *Non mi avrete. Disegni da Mauthausen e Gusen* allestita nel 2006 nella Palazzina delle Arti di La Spezia da Marzia Ratti e Luigi Piarulli. Attualmente il *Taccuino* è conservato presso l'archivio dell'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea "Giorgio Agosti", insieme al resto del fondo Facetti.

# CUBA INDIMENTICATA. OMBRE E RIFLESSI NELL'OPERA DI F. J. CONSALVOS

di Yaysis Ojeda Becerra

DOSSIER  
VIRTUOSISMI  
LATERALI

---

*"Como el hueso al cuerpo humano, y el eje a una rueda,  
y el ala a un pájaro, y el aire al ala, así es la libertad la esencia de la vida.  
Cuanto sin ella se hace es imperfecto"*

José Martí'

Sono le sei del mattino, ed è tornato al mio balcone. Un merlo nero, sempre alla stessa ora, interrompe il mio sonno con il suo trillo; mi rende insonne, mi disturba, mi trasporta in quello spazio intermedio tra sonno e veglia, in cui aprire gli occhi non è poi così importante. È stato uno di quegli istanti di immobilità del corpo che mi ha spinto a riflettere sulla contraddizione che esiste tra il posto che abiti e quello che sei, tra la patria che porti dentro quando emigri e quella che cerchi di fare tua, una per ogni volo che fai. E allora ho cominciato a vedere quel merlo nelle opere di **Felipe Jesús Consalvos** (Cuba, 1891 - USA, 1960); era in tutti gli uccelli che aveva rappresentato e che scrutavano dall'alto quel ritratto di un modello di società fallito, rovistando nell'assurdo e in tutte le problematiche di un contesto così alieno all'artista, che però a un certo punto gli sarebbe diventato familiare.

Si conoscono pochi dettagli della vita di questo artista cubano. La ricerca più completa si deve allo scrittore, curatore e studioso di folklore **Brendan Greaves** che nel 2008 gli dedicò la sua tesi di master intitolata *Dream the rest: on the mystery and vernacular modernism of Felipe Jesus Consalvos, cubamerican "cigarmaker, creator, healer, & man*. Grazie alle sue ricerche sappiamo che Consalvos proveniva da una zona rurale vicino a La Havana e che nel 1920 era emigrato con la sua famiglia a Miami per poi spostarsi nuovamente a Brooklyn, e poi a Filadelfia. Lavorò come operaio in diverse fabbriche di tabacco e contemporaneamente sviluppò un'estesa produzione artistica, che conta circa 800 opere, opere che l'artista non riuscì mai ad esporre mentre era in vita. Utilizzava il collage su superfici piane, intervenendo anche su oggetti quotidiani, d'ufficio, su mobili e strumenti musicali. Dopo la sua morte, le sue opere rimasero chiuse in un magazzino, finché una nipote decise, nel 1983, di venderle ad un collezionista, che le conservò per vent'anni. Nel 2003 arrivano alla galleria *Fleisher/Ollman* di Filadelfia, che organizza la prima mostra personale dell'artista (*Felipe Jesus Consalvos: Constructing Images*, ottobre, 2004), che finalmente viene portato fuori dall'anonimato. A partire da allora, il suo nome comincia ad essere integrato nelle liste di prestigiose collezioni negli Usa e a Londra, a comparire in eventi rilevanti, mostre collettive e fiere. Tuttavia ciò che davvero la produzione di Consalvos reclama è di tornare alle origini dell'artista, a quell'isola che lo vide nascere, alla sua patria che volle dividere fin nell'ultimo pezzetto di immagine ritagliato e

---

Narrazione, satira,  
misticismo: gli  
straordinari collage  
di un operaio  
cubano emigrato  
negli USA

---



incollato, nei suoi collages. Un terreno che gli appartiene e per il quale l'artista continua ad essere uno sconosciuto, un anello necessario da recuperare, che sicuramente arricchirebbe il racconto dell'arte cubana e latinoamericana.

Il riconoscimento di Consalvos nel panorama artistico cubano, apporterebbe una visione necessaria, quella dell'artista emigrato, che porta il **"peso della sua isola"** dovunque vada; servirebbe per integrare la cosiddetta *Modernidad Cubana* della prima metà del ventesimo secolo, protagonista del progetto *Arte Nuevo*. Queste avanguardie artistiche perseguivano affannosamente la ri-creazione di un'identità nazionale, influenzate dalle aspirazioni panamericaniste, gli-ismi e le correnti artistiche dell'epoca, in un periodo in cui non è documentata la presenza di nessun altro artista cubano che sviluppa la tecnica del collage, né tanto meno che opera fuori dall'isola.

La verità è che nelle opere di Consalvos ciò che richiama l'attenzione è il sentimento patriottico del cubano che si separa dalla sua terra, con l'immagine di una repubblica nata sotto un emendamento e una bandiera intrusa, lontana dalle lotte per la decolonizzazione e indipendenza nell'isola; nel balletto di presidenti burattini e di una economia in crisi, assorbita a convenienza da un'altra potenza. Da qui nasce il suo scontrarsi con il contesto sociopolitico nordamericano, segnato dalla falsità del "sogno americano", che si spoglia di sentimentalismi, per mostrare gli strumenti della speculazione, delle politiche di ingerenza,

Felipe Jesus Consalvos,  
*Le quattro stagioni*,  
tecnica mista e collage  
su quattro pannelli, c.  
1920-1960, coll. priv.  
Filadelfia





di predazione bellica, tipici del periodo che gli toccò vivere, tra primo dopoguerra, secondo dopoguerra e guerra fredda.

Troppe le riflessioni da fare per un uomo emigrato proprio nel paese che opprime quello di provenienza. Come avrebbe potuto non schierarsi ed assumere una posizione critica, un artista che condivideva evidentemente il pensiero americanista di José Martí?<sup>2</sup>

È così che il sentimento autoreferenziale nelle sue opere risulta una chiara rappresentazione dell'artista e del suo contesto. In Consalvos dimora un'eredità barocca, che si integra man mano con la raffinatezza e la meticolosità dei suoi lavori; una magniloquenza che indica la necessità di sostenere attraverso la reinterpretazione satirica e tagliente, le visioni dell'epoca e i ricordi della sua vita, di identificarsi come soggetto generatore di narrazioni, portatore dell'eredità storico-culturale della figura dell'**operaio del tabacco**, cubano, a partire dalla condizione di emigrato.

Elemento evidente nell'uso reiterato, nelle sue composizioni, di sigilli di casse di tabacco, fascette di sigari ed etichette pubblicitarie dell'industria, utilizzati come strumento identitario che mostra in modo schietto la quotidianità del soggetto creatore.

Consalvos si appropria di una tecnica decorativa, quella del **découpage**, che deriva dalla tradizione vernacolare artigiana, e che viene riutilizzata

Collage di materiali stampati su strumenti musicali, c. 1920-1960. The Museum + Gallery of Everything, Londra

Nella pagina a fianco: *Il venditore di arachidi*, collage su carta (recto e verso), c. 1920-1960, coll. priv. Filadelfia



Collage di materiali cartacei stampati su teiera, c. 1920- 1950, The Museum + Gallery of Everything, Londra

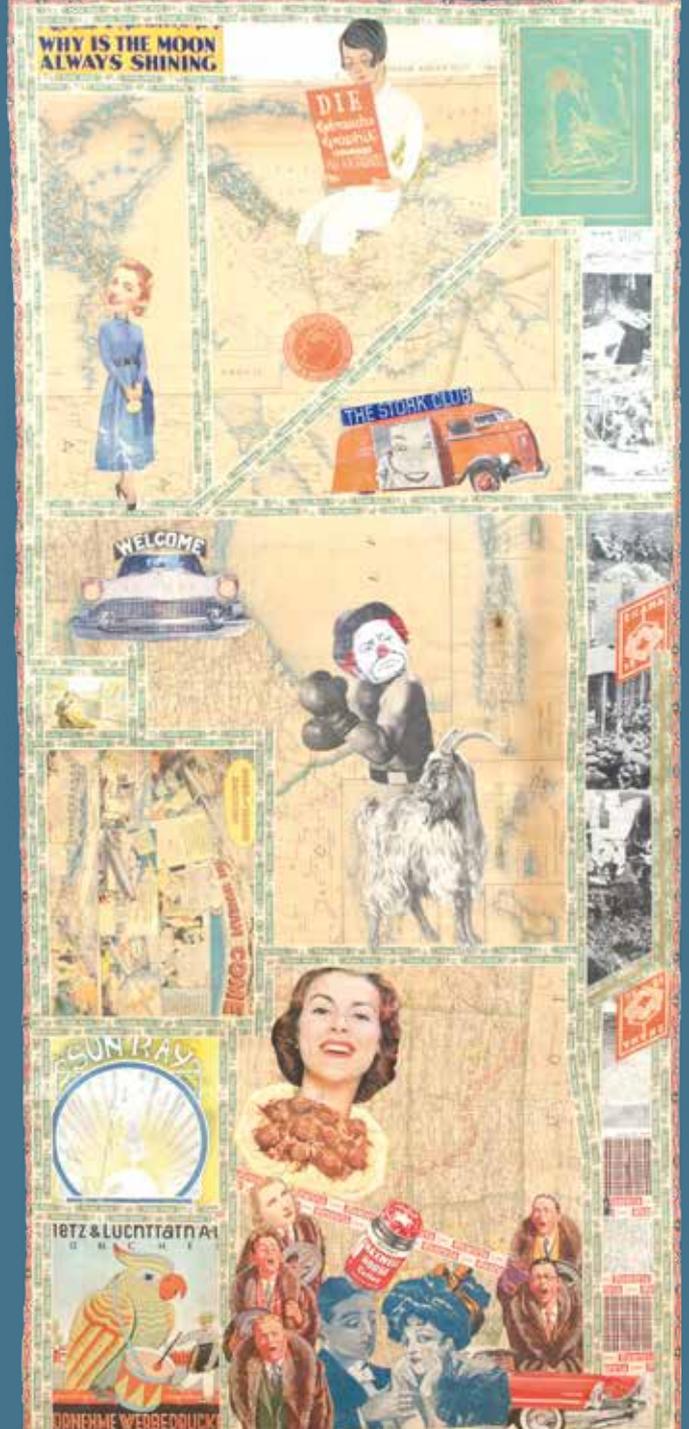
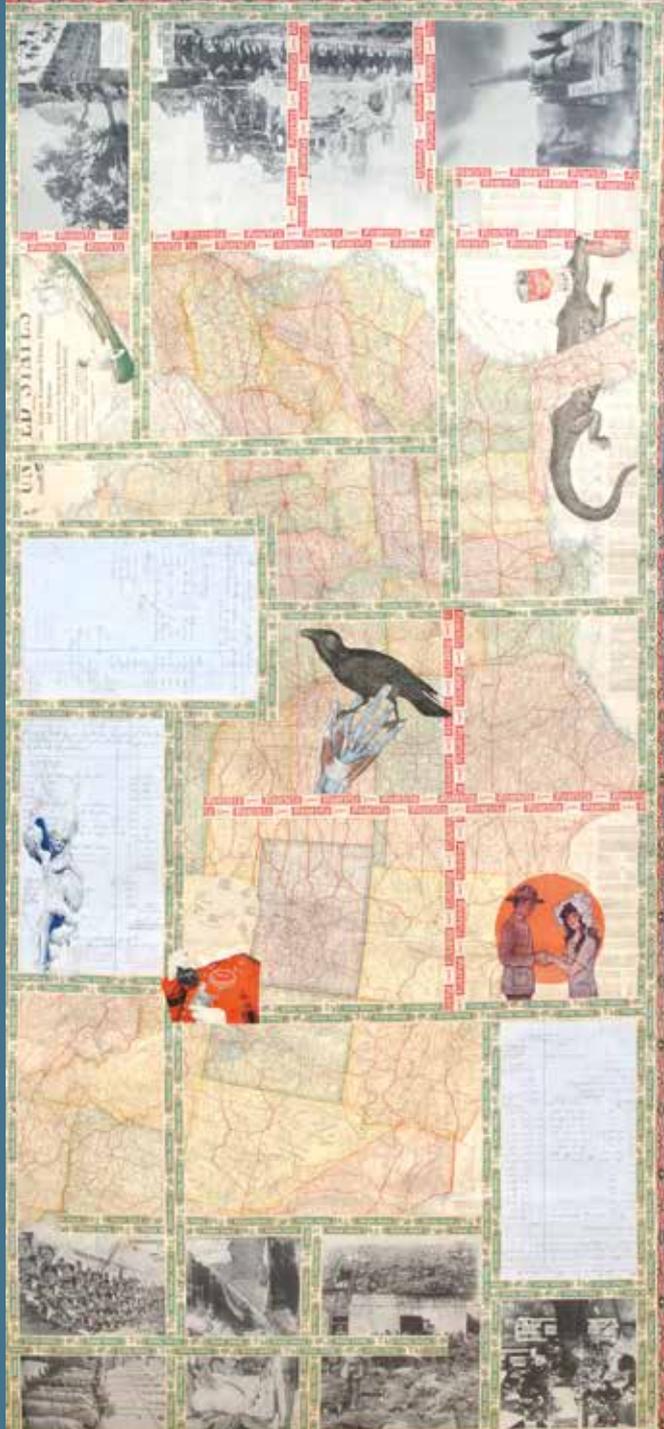
Nella pagina a fianco: *Il sistema americano*, Collage su carta, c. 1920-1960, Minneapolis Institut of Arts

Nelle pagine seguenti: *Senza titolo* (I gemelli cubani), recto e verso, collage su carta, c. 1920.1950. The Museum + Gallery of Everything, Londra

come *leitmotiv* che sostanzia e dà fondamento alla manifattura, che legittima il discorso e inquadra il **racconto visivo**. Questo elemento fa riferimento (che lui ne fosse cosciente o no) alle prime immagini dell'isola, che decoravano le casse di tabacco nel diciannovesimo secolo, in seguito allo sviluppo della stampa e in pieno apice dell'industria del tabacco. Il **caos millimetrato** dei collage di Consalvos sembrerebbero la controparte di quelle immagini idilliache e paradisiache su francobolli. Una sorta di rovescio ironico della storia: la nuova visione che l'operaio del tabacco offre del suo contesto sociale e del suo mondo operario e che esprime con totale libertà le sue preoccupazioni su diversi temi, che vanno dalla denuncia sul razzismo e la manipolazione delle donne usate come oggetto pubblicitario, alla sua esaltazione per la musica e in particolare per generi provenienti dalla cultura afroamericana e dalla contaminazione con altre culture, tra gli altri il Ragtime, il Jazz, il Dixieland. D'altro canto non credo che esista nemmeno una componente che sia fortuita nelle opere di Consalvos. Ogni opera contiene la fascinazione del creatore che ritaglia e incolla frammenti con una precisione assoluta, scegliendo particolari significati, persino nel selezionare i *pattern* di colore, in trame compulsive di figure che si succedono, da un piano all'altro, dal *recto* al *verso*, a ritmi sconcertanti di apparente improvvisazione e veemenza, condotti soltanto da frasi, che potrebbero servire da possibili titoli<sup>3</sup>. Sarebbe ingenuo considerare che un lavoro artistico della grandezza di quello di Consalvos sia stato estraneo ai movimenti artistici di allora. Anche se non conosciamo le intenzioni dell'artista su possibili relazioni con gruppi di artisti o gallerie, la sua produzione camminò in parallelo e all'unisono con i postulati delle avanguardie dell'arte contemporanea europea e statunitense: da un lato quelle atmosfere oniriche, espressione dell'inconscio, tipiche del Surrealismo, dall'altro, lo sberleffo, l'humor, la contrapposizione all'*establishment* e l'uso di materiali anticonvenzionali che lo avvicinano al Dadaismo, mentre la parodia nella rappresentazione degli elementi quotidiani, la messa in evidenza della superficialità della cultura di massa e la critica precoce al consumismo, lo avvicinano alla Pop Art<sup>4</sup>. Tuttavia, è necessario anche segnalare che la sua attitudine indipendente e lontana dai circuiti







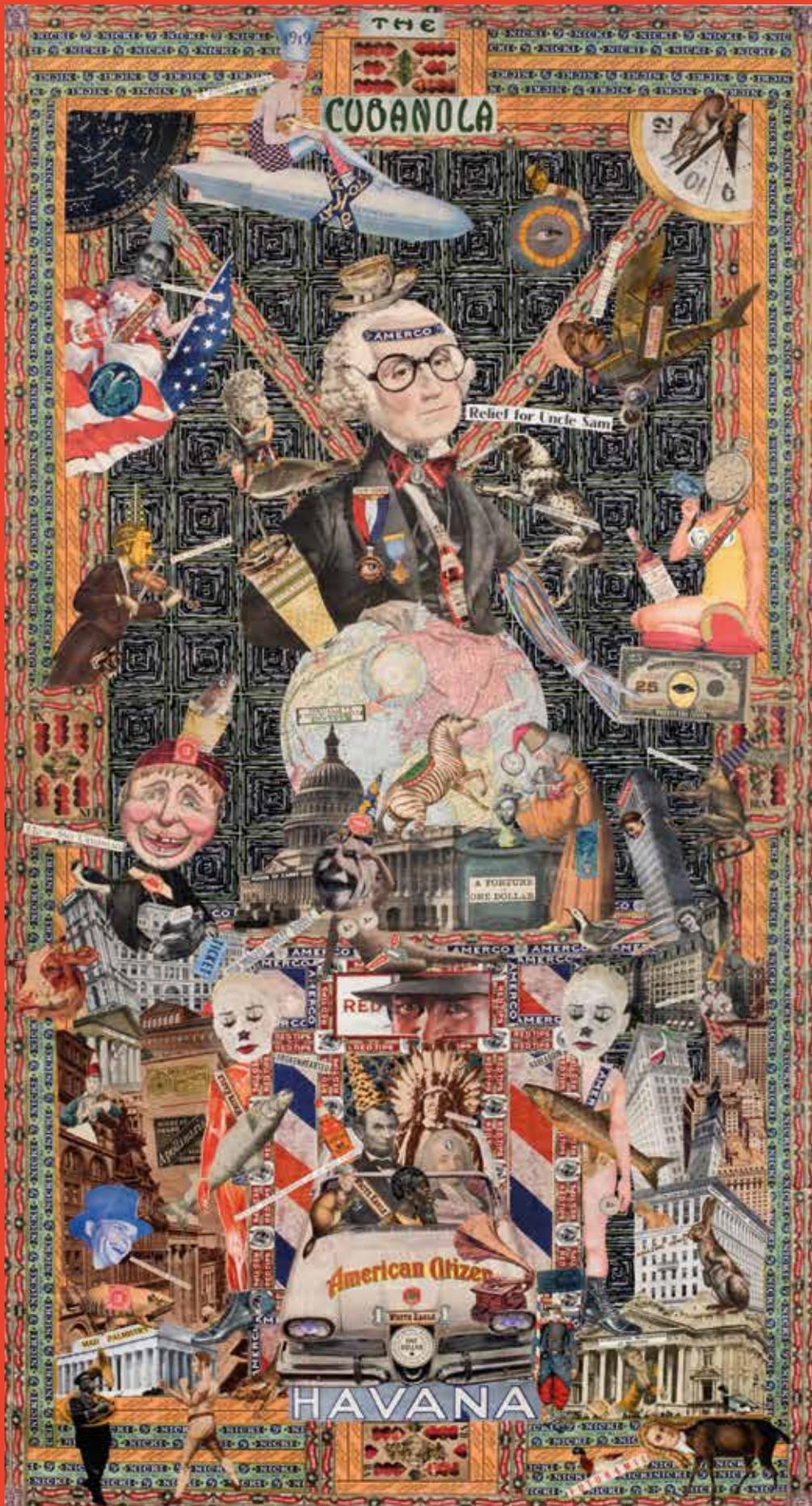


Collage su macchina da scrivere, c.1920-1960, collezione privata

Nella pagina a fianco: *The Cubanola*, tecnica mista e collage su carta (recto), c. 1920-1960, collezione privata, Filadelfia

commerciali, l'introversione e la costanza di tanti anni di lavoro, oltre che la mole smisurata di opere, fanno invece pensare che ci si trovi davanti a un autentico "outsider", nel pieno esercizio di liberazione dagli ingranaggi febbrili del mercato e delle sue imposizioni.

L'assenza di date nelle opere e l'utilizzo ricorrente di orologi, indicano come **il fattore tempo** fosse un'ossessione dell'artista. Il tempo che vola via nel tentativo di afferrarlo per chi, come l'artista, si divideva tra il lavoro di "arrotolatore" di tabacco, l'irrefrenabile pulsione per l'arte e i doveri familiari. I collage di Consalvos sembrano congelare la catena delle immagini in un'equazione astratta, relativa, capace di trasportare il passato verso il futuro, di conservare la memoria di avvenimenti di un'epoca convulsa di guerre e depressioni, a partire da un atto di resistenza davanti a un sistema alienante, dove il potere del denaro si impone sui valori umani. Sembra quasi un gioco macabro che mantiene la speranza di perdurare in meccanismi atemporali e, come se si trattasse di un archeologo alla ricerca dell'essenziale, l'artista si insinua partendo dall'ambiguità dello scorrere delle ore, interroga il presente e persino la sua storia personale con l'uso di foto di famiglia che vengono trasfigurate e decostruite. Si fa trascinare nelle provocazioni e il tempo incornicia le scene che egli ricrea in teatri di vita, circhi di vanità con entrate inesauribili, spettacoli scarni che scambiano attimi di vita con dollari. In questa **lotta contro l'oblio**, nella sua patria ibrida, quella che vive e quella che si porta dentro, Consalvos applica altri simboli provenienti da un suo universo personale, che modificano il loro significato a seconda del contenuto delle opere e che formano un corpo solido con la presenza di codici riconoscibili in quella feroce



THE  
CUBANOLA

Relief for Uncle Sam

American Citizen

HAVANA





In alto a sinistra:  
*The Roman Saturnalia*,  
collage su fotografia

A destra:  
*The Magic Skin*, collage  
su carta; c. 1920-1960;  
The Museum + Gallery of  
Everything, Londra

Nella pagina a fianco:  
*The Cubanola*, tecnica  
mista e collage su carta  
(verso di p.111),  
c. 1920-1960, collezione  
privata, Filadelfia

critica alla società, in combinazioni filosofiche vicine all'esistenzialismo e in accenni a territori mistici. Sfrutta in maniera smisurata il volto di George Washington e di Abramo Lincoln, e li manipola come personaggi caricaturali soggetti a letture diverse, dopo averli travestiti, ricomposti, disumanizzati; impiega anche il corpo umano come un organismo vivo, a tratti sprovvisto di pelle, con le vene scoperte, organi, muscoli in vista, vulnerabili alle imposizioni per il cittadino modello, di uno status incerto; utilizza occhi, banconote e francobolli di diversa provenienza, carte da gioco che richiamano la sorte, e una varietà di fauna che si mescola con la frenesia della selva urbana, riempita fino alla saturazione dal *glamour* di automobili e grattacieli, dai quali sporgono pesci e scimmie, in una probabile allusione alle nostre origini primitive.

Gli **uccelli**, in particolare, hanno un ruolo protagonista nelle opere di Consalvos, acquisiscono un significato poetico e rappresentano quello spazio di liberazione spirituale, di levità del soggetto davanti all'incongruenza della smisurata accumulazione, spesso sostituiscono i corpi umani o le loro teste, e in essi si intuisce la necessità di estendere le ali verso cartografie che sorpassano i limiti stabiliti. L'enigma degli



---

uccelli insinua interrogativi sull'abisso delle riflessioni ontologiche che occupavano la mente dell'artista, aprono le porte del dibattito tra il "cubano " e l'universale, e sono la chiave per svelare il verso creolo, le parole trasformate in poesia visiva.

Le sei del mattino e non ho dormito...mentre prendo questi appunti aspetto che il merlo si posi sul mio balcone. Oggi non canta. Rimane estatico. È lui oggi che ascolta.

Avanzo di pochi centimetri finché non profano la gravità del silenzio e vedo per l'ultima volta l'ombra del volo. Ci sono istanti che durano un'eternità, in immagini che sberleffano il tempo, trascendono la coscienza e restano oltre le mappe culturali e politiche della natura e dell'esistenza. J.F. Consalvos è riuscito a crearli.

*Madrid, 19 aprile 2021*

---

<sup>1</sup> “Libertad, ala de la industria”, *La América*, Nueva York, septiembre de 1883, en *Obras Completas*, Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, t. 9, p. 451.

<sup>2</sup> Tra i libri appartenuti a Consalvos, molti erano di poesia, con una notevole presenza dell’opera poetica di José Martí. Anche nei suoi collage si trovano frammenti e allusioni a frasi del poeta.

<sup>3</sup> L’artista non era solito mettere titoli alle sue opere, forse con l’intento di potenziare il contenuto delle immagini.

<sup>4</sup> Brendan Greaves nella sua tesi di ricerca *Dream the rest* (cit. nel testo), descrive con precisione i contatti estetici dell’opera di Consalvos con questi movimenti artistici, e arriva a considerare che l’artista abbia potuto impiegare l’immagine dell’iconica lattina di zuppa Campbell in anticipo rispetto a Warhol.

# CAFFEOMANZIA E PITTURA. LE DIVINAZIONI DI NABILA

di Silvana Crescini

## ESPLORAZIONI

---

Ho conosciuto Nabila nel 1997, nella sezione femminile dell'O.P.G. (Ospedale Psichiatrico Giudiziario) di Castiglione delle Stiviere, dove avevo allestito un laboratorio di pittura.

Alla fine degli anni '80 l'istituzione che accoglieva pazienti psichiatrici autori di reato, aveva avviato nuovi progetti dedicati alle attività ricreative e culturali, allo scopo di potenziare le sue funzioni di terapia e risocializzazione. È qui che nel 1990 ho iniziato a condurre l'atelier e quella che doveva essere solo un'attività temporanea (un corso d'arte per i pazienti) è diventata un'esperienza straordinaria, durata oltre vent'anni, che mi ha arricchito artisticamente e soprattutto umanamente. Oggi gli O.P.G. non esistono più perché chiusi definitivamente nel 2014 e trasformati in Residenze sanitarie regionali per l'esecuzione della misura di sicurezza (Rems)<sup>1</sup>.

Prima della loro chiusura ne esistevano sei, dislocati da nord a sud dell'Italia. A differenza degli altri cinque, prettamente carcerari, quello di Castiglione era una struttura a completa gestione sanitaria, senza agenti di polizia penitenziaria ed era l'unica dotata di una sezione femminile.

Il laboratorio era rivolto unicamente all'attività artistica, non all'arteterapia propriamente detta ed era considerato un osservatorio privilegiato, per il valore espressivo e comunicativo dei materiali prodotti. Nel mio lavoro, oltre a proporre le tecniche artistiche, usavo un metodo, per così dire, maieutico. Il mio fine era quello di portare alla luce quanto di riposto e secretato poteva esserci nel percorso esistenziale di ogni partecipante.

Quando il reparto femminile venne trasferito nella nuova sede, a causa della distanza dall'atelier, il numero delle donne diminuì e allora, una volta alla settimana, mi organizzai per raggiungerle. Qui, nel locale dove tutte le donne potevano accedere liberamente, si era creata un'atmosfera piacevole, molto vicina al concetto del Caffè/Incontro. Fu questa novità ad incuriosire Nabila.

### L'incontro

Conservo perfettamente il ricordo di quel giorno lontano: Nabila aprì la porta e arrivò direttamente a me con in mano una tazza. Si presentò per la prima volta nel salone senza essere minimamente interessata né all'attività e nemmeno a ciò che stavano facendo le compagne. Appariva imponente, alta e di bell'aspetto. Non ci eravamo mai viste prima e lei, probabilmente per attirare l'attenzione di una persona che veniva da "fuori", propose di leggere per me i **fondi di caffè** depositati nella tazza. Al mio rifiuto rimase un po' delusa, quando però la invitai a disegnare ciò che vedeva, senza rispondermi iniziò subito a farlo con carta e matita. La sua concentrazione era massima mentre fissava i

---

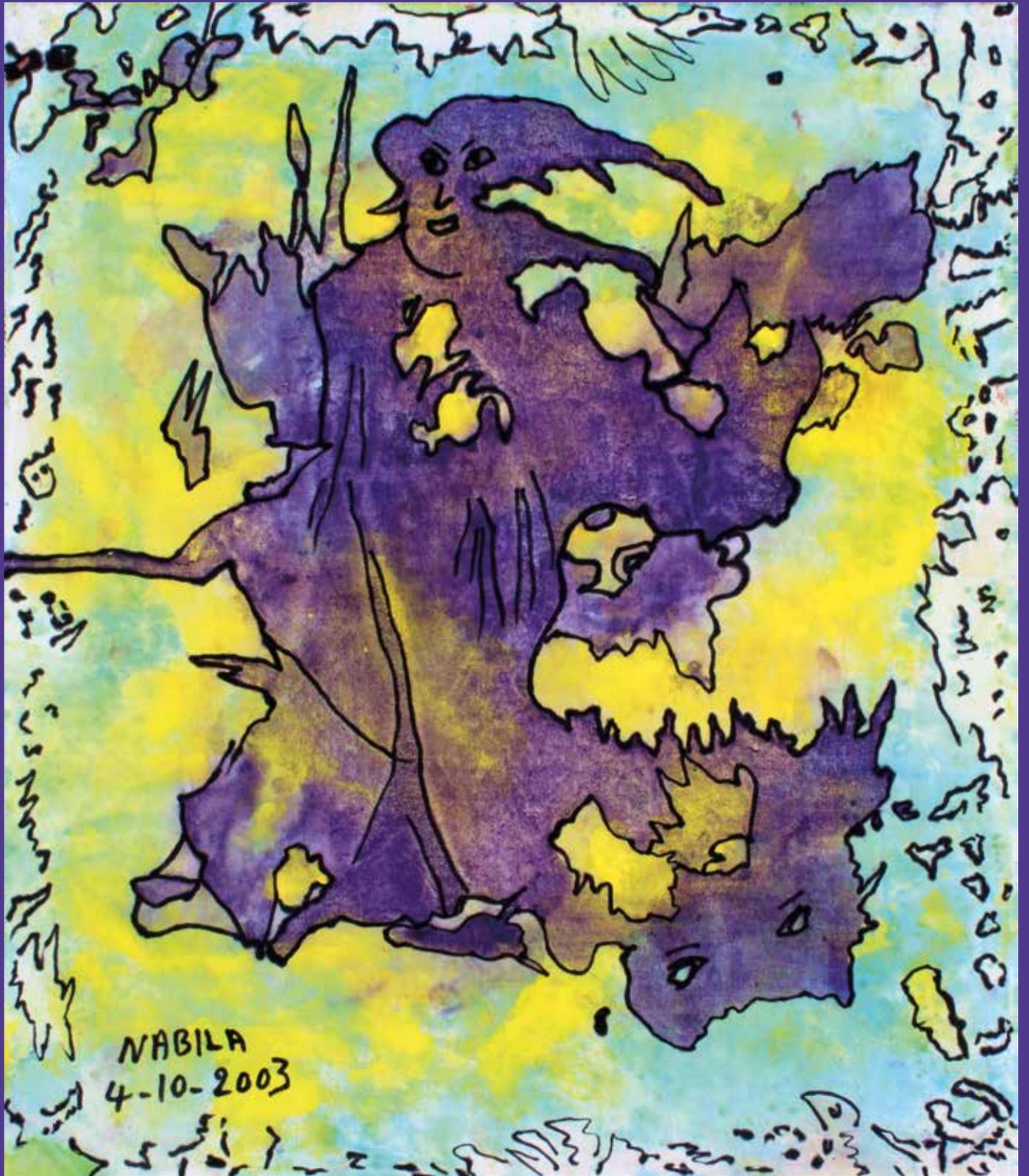
Immagini interiori  
in attesa di  
essere liberate,  
che i surrealisti  
avrebbero amato

---

Nella pagina a fianco:  
Nabila, *Senza titolo*,  
acrilico su tela, 1997.  
Coll. Atelier Alce in  
rosso, Castiglione delle  
Stiviere (MN)

---





NABILA  
4-10-2003



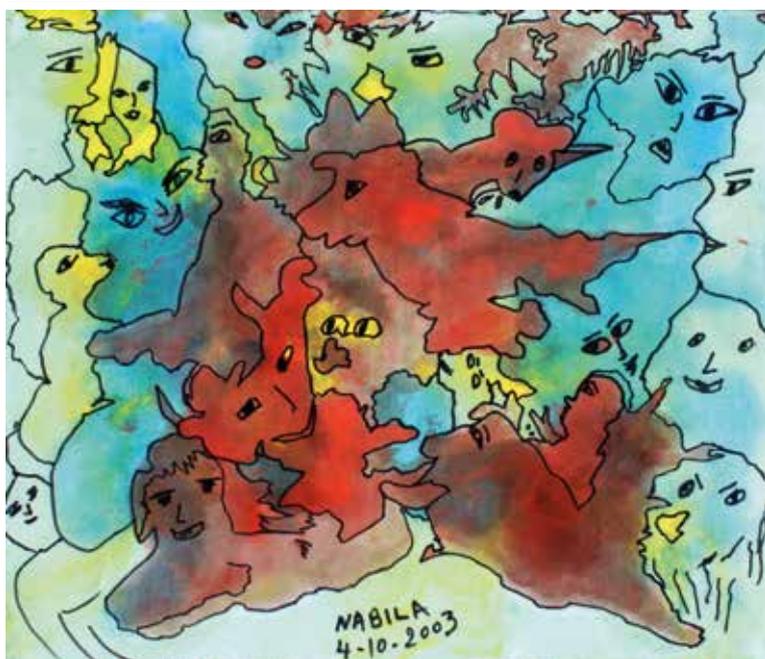
fondi contenuti nella scodella. Muoveva i grumi con una paletta e poi riproduceva ciò che le appariva. In poco tempo tutta la superficie del foglio venne ricoperta da una moltitudine di **forme incastrate** fra di loro. Rimasi sbalordita, ciò che si stava formando era incredibile, una autentica, emozionante rivelazione (o una divinazione?).

Da quel giorno non mancò mai agli appuntamenti settimanali. Si presentava con la ciotola e con i fondi di caffè recuperati al bar del reparto. Ogni volta che eseguiva le sue opere Nabila esigeva silenzio e quiete assoluta. Spesso si rivolgeva al gruppo con l'imperativo: «State zitte, non disturbate!». A quel punto, quasi per magia, nel locale scendeva un silenzio mistico, mai gravoso. Si avvertiva una sorta di suggestione unita a una forma di rispetto per quei suoi momenti di grande concentrazione e di completa astrazione alla realtà. Alla fine del lavoro Nabila appariva sfinita, come svuotata e affermava: «Stasera non mi faccio dare le gocce perché dormo lo stesso».

Per alcuni mesi si dedicò intensamente alla realizzazione di grandi tele. Prima disegnava le immagini delle sue visioni e poi riempiva le forme con colori acrilici. Nel suo mondo fantastico apparivano infiniti elementi: volti, maschere, animali, folletti irriverenti, mostriciattoli e forme fluttuanti in uno spazio privo di gravità. Quelle strane e vitali riproduzioni, pur trasmettendo disordine, perturbamento e caos, catturavano lo sguardo, forse anche per i colori forti e brillanti che ricordavano la luce intensa della sua terra d'origine.

Nabila, *Senza titolo*, acrilico su tela di grande formato (cm. 245x 120) 1997, Coll. Atelier Alce in rosso, Castiglione delle Stiviere (MN)

Nella pagina a fianco: *Senza titolo*, acrilico su tela, 2003



Nabila, *Senza titolo*,  
acrilico su tela, 2003

### Una vita difficile

Nata al Cairo nel 1945, fino a vent'anni vive in Egitto, poi sposa un italiano e si trasferisce in Italia. In seguito al fallimento del matrimonio, Nabila è costretta ad affrontare la separazione, con varie situazioni di difficoltà che la indurranno a fare una vita nomade, senza più riferimenti personali, senza certezze e con la conseguente perdita del controllo di sé. Nabila entra in O.P.G., tradotta dal carcere, con una diagnosi di disturbo paranoico della personalità. La detenzione avvenuta in seguito a insolvenza fraudolenta e oltraggio al pubblico ufficiale, acuisce i suoi disturbi, facendola cadere in una

condizione di depressione angosciata. In reparto fatica ad integrarsi e durante i colloqui con i medici presenta vuoti di memoria, riferiti soprattutto al passato più recente, come se volesse cancellare i periodi più dolorosi per abolirne le sofferenze.

### La nuova fase creativa

In reparto il suo lavoro aveva suscitato ammirazione e qualche dipinto era stato appeso alle pareti. Lei ne era lusingata ma in fondo non si dimostrava particolarmente legata ai suoi lavori, una volta eseguiti se ne distaccava, come avessero svolto perlopiù la funzione di veicolare la sua energia mentale. Dopo un periodo di impegno massimo decise di non dipingere più. Continuava comunque a partecipare, dimostrandosi sempre più aperta e disponibile nei confronti delle compagne.

Sperando che la sua pausa creativa fosse solo momentanea, le dedicavo del tempo per ascoltare i ricordi d'infanzia. Mi raccontava di quando rimaneva incantata dalle **ombre** che vedeva all'interno della vecchia casa egiziana. Queste visioni, ritagliate sulla parete dal riflesso della luce di una lampada, erano ombre animate che le apparivano sotto forma di creature fantastiche con le quali comunicava.

La creatività visionaria era dunque presente sin dall'infanzia, come pure la passione per le **pratiche divinatorie**. Dalla madre aveva imparato a leggere i fondi di caffè, il padre invece, a cui era molto legata, sapeva leggere la mano e possedeva doti sensitive, le stesse che lei diceva di

avere ereditato Un pomeriggio avevamo appena finito di strappare la stoffa di un lenzuolo per farne pezzi di tela da dipingere e mentre raccoglievamo i colori inutilizzati, le dissi: «Perché non usarli per preparare le tele?». L'intento si trasformò subito in una sorta di gioco da fare insieme. I vari colori, resi particolarmente fluidi, venivano buttati sulla tela e fatti colare, un po' a caso e un po' in modo mirato, per ottenere una composizione astratta dagli effetti estetico-visivi stimolanti. Fu così che, attraverso le macchie colorate apparse sulla tela, Nabila riprese a vedere e a riprodurre quelle sue **immagini brulicanti** che aspettavano solo di essere liberate. Anche Nabila ottenne la libertà.

Dopo meno di un anno dal suo arrivo fu dimessa e andò a vivere in Toscana, presso la figlia.



Nabila, *Senza titolo*, acrilico su tela, 2004

### Le mostre

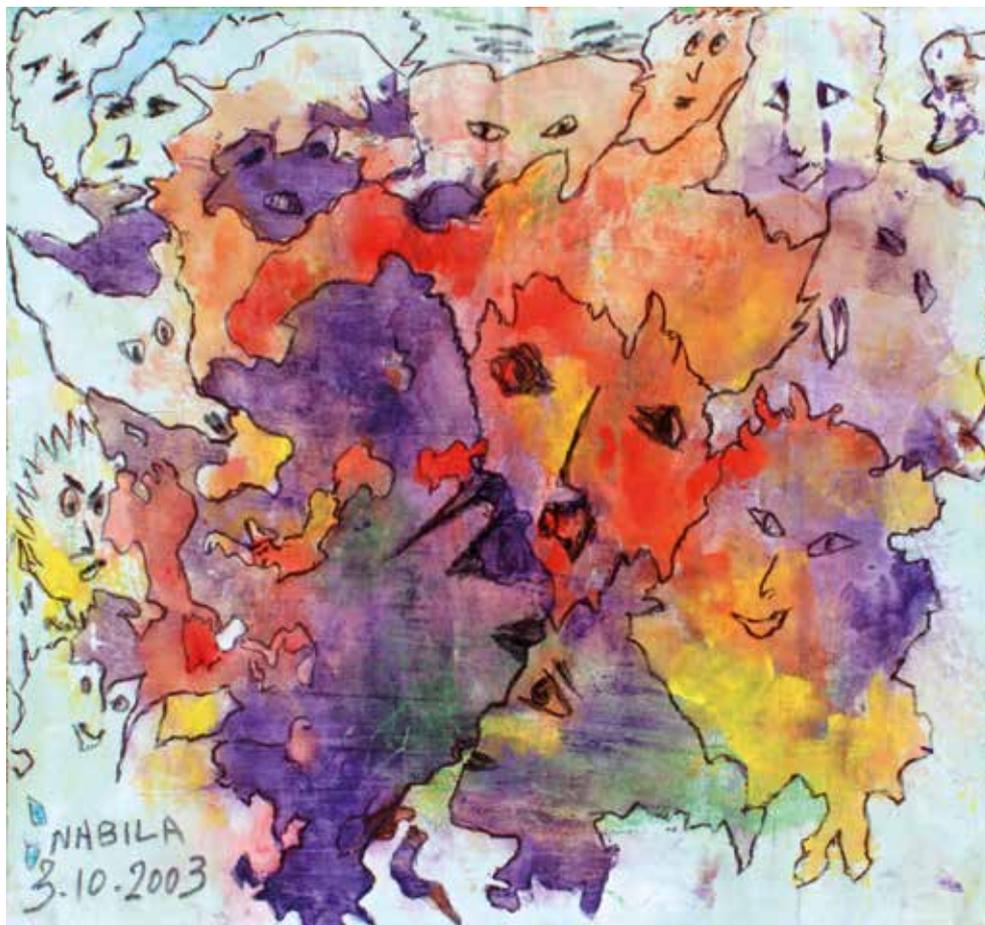
In occasione dell'inaugurazione della nuova sede dell'O.P.G. fu organizzata una mostra<sup>2</sup> che comprendeva anche i suoi dipinti. Di lei Bianca Tosatti scrisse:

«Nabila vedeva l'invisibile nei fondi di caffè, con quella naturalezza che l'apparenta a tutti quei veggenti, medium, telepatici di cui erano amici Breton e Dubuffet, Kubin, Max Ernst e Klee: non è forse vero che "magia" e "immagine" hanno le stesse lettere? Lo sguardo infatti condensa un bulicame di figurazione in atto che in qualche caso rivela un tessuto armonico, come nell'opera a dominante rosso-bruna in cui i filamenti figurali si piegano a inclinazioni sentimentali accordate»<sup>3</sup>.

A questa seguirono altre esposizioni. *Outsider Art in Italia. Arte Irregolare nei luoghi della cura*<sup>4</sup>, fu una Mostra-Asta realizzata a Milano a scopo benefico. Nell'asta furono vendute alcune opere di Nabila e per l'occasione decisi di andare a trovarla per portarle personalmente il ricavato. Dopo alcuni anni ci siamo riviste, contenta di consegnarle quel denaro assai utile a corroborare le sue condizioni economiche

---

Nabila, *Senza titolo*,  
acrilico su tela, 2003



e nonostante questo, lei, con la sua generosità disarmante, scelse di regalare tutti i soldi ai figli.

Quel giorno le avevo portato del materiale occorrente per la pittura, spingendola a creare di nuovo. Ero già in procinto di ripartire, ma stavolta prima di andarmene non volevo rinunciare alla lettura dei fondi di caffè a me dedicata, anche se ad attrarmi non erano tanto le predizioni, quanto il rito in sé stesso e, soprattutto, la “**medianità**”. Nel 2003 e 2004 Nabila ha prodotto una serie di lavori che poi ha voluto affidarmi. Aveva deciso di partire per l’Egitto e andare al Cairo, l’amata città delle sue radici, dove il clima le era congeniale, dove il costo della vita era economico e dove avrebbe soggiornato a lungo, tornando solo qualche volta in Italia per rivedere i figli. Da allora, salvo le sporadiche email dei primi tempi, abbiamo perso i contatti.

Le sue opere hanno continuato ad essere esposte in varie mostre, fra cui: *Empreintes et arts*, all’Espace l’Harmattan di Parigi; *ArtVerona-Speciale Outsider*, alla Fiera di Verona; *Le immagini della Mente*, a Palazzo dei

---

---

Congressi di Roma; *Il Fattore F*, alla Galleria Maroncelli<sup>12</sup> di Milano. Nabila attualmente vive da sola, sempre in Toscana, dove abitano i figli e dove ci sono i numerosi nipoti che lei adora. Con l'età ha raggiunto una sorta di tranquillità, pur mantenendo una grande energia vitale insieme al forte bisogno di comunicare. Ed è per questo motivo e forse anche per sentirsi meno sola, che si tiene costantemente "connessa" attraverso i mezzi di comunicazione digitali. Anch'io ricevo ogni giorno i suoi messaggi, con foto ed emoticon varie. Recentemente, in tarda serata, mi ha scritto: «Stanotte guarda la luna e esprimi un desiderio». Ho sorriso leggendo la frase, poi sono uscita a guardare il cielo: c'era una splendida luna piena.

<sup>1</sup> Le leggi n. 9/2012 e n. 81/2014 hanno portato alla chiusura degli OPG a far tempo dal 31 marzo 2015 in un quadro normativo dove sono rimasti invariati il codice penale (c.p.) relativamente a imputabilità, pericolosità sociale e misure di sicurezza.

<sup>2</sup> *Di Concerto. Arte, Cinema e Musica*, a cura di Bianca Tosatti., mostra e evento culturale in collaborazione con la Scuola del Cinema di Milano, presso Villa Brescianelli, Castiglione delle Stiviere, 1999.

<sup>3</sup> da: B. Tosatti, *Luoghi di disturbo*, in "Duel", mensile di cinema e cultura dell'immagine - n.73 - 9/1999.

<sup>4</sup> A cura di B. Tosatti – presso Casa d'Aste Finarte a Milano – Catalogo Skira, 2003.

---

# ARMIN PANGERL: ICONOTESTI DELLA RESILIENZA

di Turhan Demirel

## ESPLORAZIONI



Armin Andreas Pangerl è nato il 13 maggio 1965 a Bayreuth in Germania ed ha vissuto un'infanzia felice a Lörrach, Lahr e Mannheim. Il suo talento artistico si è manifestato precocemente. Già all'asilo realizzava disegni che attiravano molta attenzione. All'età di tredici anni imparò da solo a suonare la chitarra ed il pianoforte, e già a sedici anni poté esibirsi nei club con la sua *band*.

Dopo il diploma di scuola secondaria a Lahr nel 1983, ha fatto un apprendistato come muratore cementista a Mannheim fino al 1985. Successivamente, ha svolto vari lavori saltuari: operaio edile, stampatore e camionista, tra gli altri. Già da adolescente aveva familiarizzato con alcol e droghe. Nel 1988 ha svolto il servizio militare, e nello stesso anno ebbe un episodio psicotico con ricovero nell'ospedale militare. Un anno dopo, un'altra crisi richiese nuovamente una degenza clinica. In clinica inizia a disegnare e dipingere, spinto da una pulsione primaria, procedendo da autodidatta ma acquisendo

progressivamente abilità e tecniche. A quel tempo, sceglie di dipingere immagini astratte con audaci colori acrilici su tela.

Nonostante altri episodi psicotici negli anni 1996, 2008 e 2010, lavora dal 1989 al 2000 per guadagnarsi da vivere nei servizi di sicurezza, sempre proseguendo la sua ricerca artistica e frequentando parallelamente un liceo serale. Dopo il diploma nel 1996, inizia a studiare storia dell'arte, storia e matematica, ma, quando l'anno successivo gli viene diagnosticato un tumore ai testicoli, interrompe i suoi studi. Ciò nonostante, l'energia creativa e l'attività artistica restano ininterrotte: anzi, si lancia a capofitto nella pittura e di notte inizia a scrivere diari.

Personalità intraprendente e resiliente, si riqualifica nel 2003 come *media designer* e per tre anni lavora da professionista autonomo in questo campo. Nel 2004 fonda una comunità d'artisti, **Das Atelier Lahr**, con il supporto dei servizi di psichiatria sociale della città. Si tratta di un luogo d'incontro e laboratorio dove con i materiali a disposizione i frequentatori possono creare liberamente. La struttura provvede anche ad organizzare mostre ed a mantenere contatti con il Museo Prinzhorn

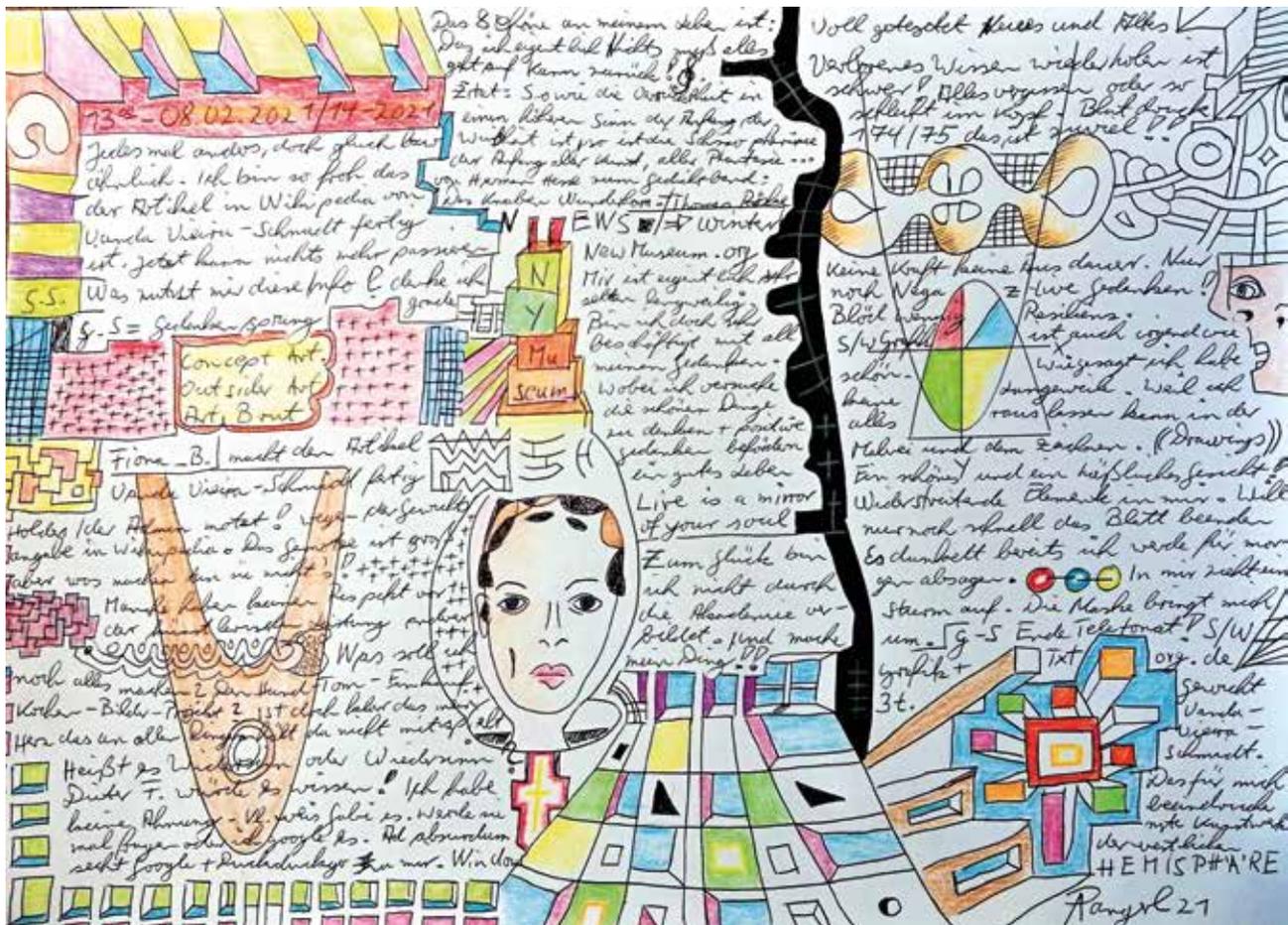
Il doppio  
talento di  
un artista tra  
immagine  
e scrittura



di Heidelberg e istituzioni analoghe a Friburgo, Zurigo, Firenze<sup>1</sup>. Nel 2008 ha contratto di nuovo il cancro, questa volta all'esofago. Ancora una volta, la malattia segna un cambiamento artistico: Pangerl, che ha un **duplice talento** letterario e visivo, decide di abbandonare la pittura astratta e si dedica al disegno su carta ed a testi autobiografici, elaborando uno stile personale in cui coniuga testo e immagine.

L'artista preferisce usare matite colorate e penne a sfera per i suoi disegni. Ogni disegno è accompagnato da un testo scritto con penna a sfera su temi che lo commuovono: esperienze quotidiane, note biografiche o aneddotiche, ricordi personali, pensieri, stati d'animo, sentimenti. Testo e immagine hanno lo stesso peso visivo, ma non si riferiscono l'uno all'altra. La scrittura è inserita dentro una griglia asimmetrica di disegni che non hanno nessuna funzione illustrativa in relazione a quanto scritto, ma sono spazio, ritmo, respiro, ornamento della scrittura, è una **compenetrazione grafica**. Possiamo definire

Armin Pangerl,  
*Senza titolo*, 2000-2004,  
acrilico su tela



Sopra e nella pagina a fianco. Armin Pangerl, 2021, inchiostro e matite su carta. Coll. Demirel, Wuppertal

queste opere come veri e propri iconotesti. Il contenuto narrativo dalla sconfinata apertura è molto personale, autentico, sincero, schietto e diretto. Usando matite colorate e penne a sfera, inserisce figure per lo più geometriche e decorative incastonandole nelle aree vuote della pagina, al modo degli antichi codici miniati. Certe forme compaiono ripetutamente sui vari fogli, con varianti.

Guardando le immagini, sorge la domanda se l'artista aggiunga testi ai disegni o disegni ai testi. I disegni, infatti, non sono la sua unica occasione di scrittura. Anche se si considera principalmente pittore e disegnatore, non c'è dubbio che la prosa sia un elemento essenziale della sua attività creativa. Scrive diari, racconti e poesie. Nel frattempo ha anche pubblicato una serie di opere, tra cui diari e libri illustrati. Nel 2015 ha consegnato una raccolta di oltre 5000 pagine di diari all'Archivio Tedesco dei Diari di Emmendingen. Nel 2018 altri lavori sono state acquisiti dalla Collezione Prinzhorn di Heidelberg. La sua opera visiva completa comprende attualmente oltre 1200 dipinti e disegni.

05.07.2021

Heute freue ich mich darüber  
dass ich eine Arbeit von früher in eine  
Ausstellung bringen kann. Tjarko Damivel  
& Letitia Guba kaufen eine Arbeit von mir  
Darüber freue ich mich sehr. Ist es doch schön  
und Ehe, in einem!

Hier ein Wort: Ich bin  
in Quarantäne? Weil  
positiv ist.

Jeder Tag neu mit der Sonne und  
Freude haben das ist mein Ziel.  
Wie es wohl meinem Freund  
Wirten geht? Sein Schlagenholl  
hat eine ganze hal. Welt ver  
ändert. U.S.W. Ect.  
Wer ist  
Gott

Schwer  
das Jahre  
heißt neue  
TREUE dir  
selbst! ♥♥

$\Sigma = \text{Ev Kern}$   
-nis in mathem  
-tag. - habe ich  
deshalb davon  
gesehen. Wie ein Mensch  
mit H. Schim. Schud  
e. fern fan fan aus  
Ziele

Et was Schönes schreiben tut, der Seele gut und macht  
warm und mäßig, + mich wenn ich selbst trüme geht  
es um irgend etwas gut. ~~Polstung~~ und heute wird  
sicherlich schlüssig. Komisch nicht wahr? Ah!

$4 \times 2 = 8$  # # # # Hack

Ich und Nemros.  
Geduld & Spürbe das  
sojans macht. Habe Gubi gemacht  
eine Nacht erzählt. Sie lachte  
tun. Bin zu freigeit und schlach  
ellert.

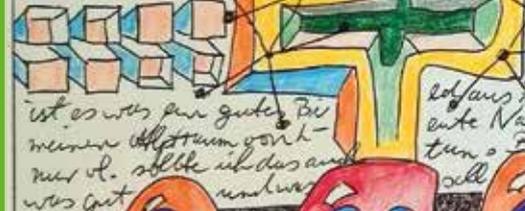
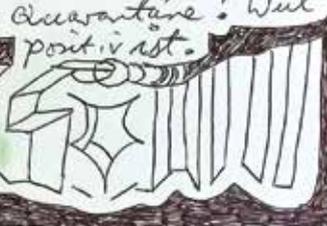
ist es was ein gutes Bei  
meiner Alltagsum vor  
mei d. sollte ich das auch  
was gut und was

Ob Gha  
Sind  
Martin

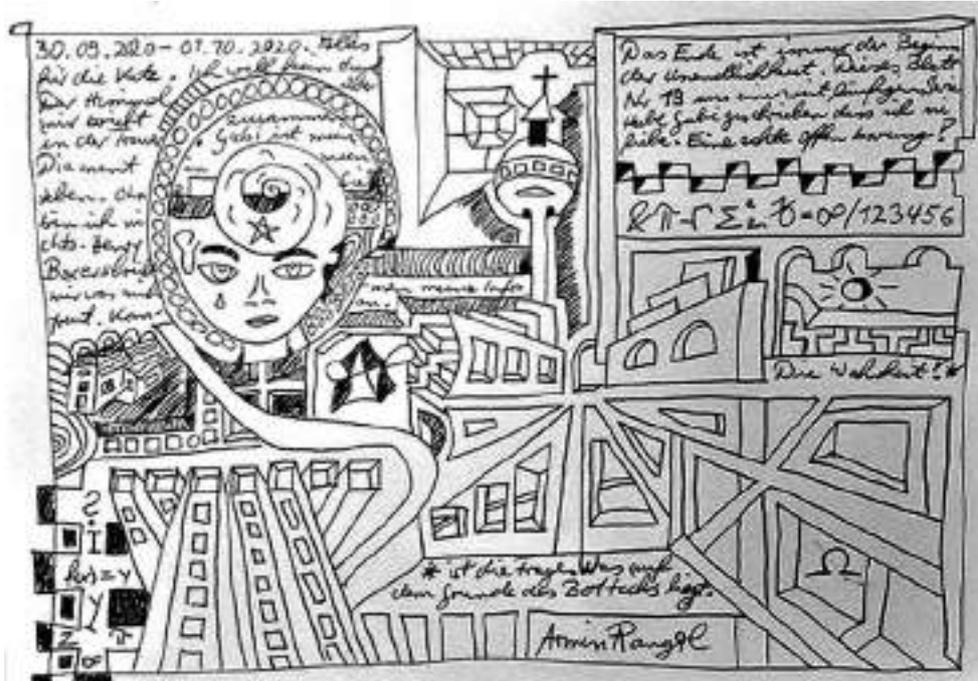
an gung da wir von  
das jedes Blatt hängt. Aber wenn es mit persönlicher Bot schaffen  
weniger ist. Denn ist es schon mal gut. Ich hätte zu gerne noch  
etwas mehr Schmel dieses Jahr gehabt. Aber es geht nicht immer alles!

in der Nöt  
as bringt in der  
+ Medien Mit dem Blatt?  
Ich freue mich da  
über. Ist es doch nett  
haben. Es ist ja nicht so

29x27cm  
Das alles ging  
setzt schnell. Heute  
ist der 07.07.2021  
und ich bedanke mich  
dafür das ich die Geschichte  
dieses Blatt machen zu.  
Danke  
Rangul 21



Sopra e nella pagina  
a fianco:  
Armin Pangerl,  
2020 e 2021, inchiostro  
e matite su carta. Coll.  
Demirel, Wuppertal



Pangerl ha partecipato con successo a numerose mostre personali e collettive. Le sue opere sono in diverse collezioni pubbliche e private in Germania e all'estero. Dal 2020 è rappresentato dall'importante Galleria Henry Boxer, a Richmond, Inghilterra. Oggi vive con sua moglie a Lahr e si gode la pensione. I ripetuti e pesanti colpi del destino non hanno mai diminuito il suo potere creativo e la sua volontà di creare, anzi l'hanno accresciuta. Giorno dopo giorno, siede al suo tavolo di lavoro e porta avanti la sua attività artistica con serietà ed entusiasmo:

«Nella mia stanza sono indisturbato e riesco a catturare i miei pensieri - scrive l'artista in una poesia del 2020<sup>2</sup> - Disumanità/ Tragedia dell'umano/ Musica dodecafonica/ Arte Perché/ La distruzione di tutto/ Senza modestia/ Tempo/ L'arte richiede tempo/ Il mio mondo. Le mie foto/ La mia tragedia».

<sup>1</sup> Cfr. [www.dasatelier-lahr.de](http://www.dasatelier-lahr.de)

<sup>2</sup> Testo tratto da [www.arminpangerl.com](http://www.arminpangerl.com); traduzione a cura della redazione.

**Traduzione dall'inglese di Denis Gailor**



# I RELIQUIARI INTIMI DI MARC MORET

di Lucienne Peiry

## ESPLORAZIONI



Ritratto di  
Marc Moret  
a fianco di una  
sua opera.  
Vuadens 2014  
© Kevin Seisdodos

Nella sua fattoria isolata nel paesino svizzero di Vuadens, nel distretto di Gruyère, Marc Moret, agricoltore come i suoi genitori e i suoi nonni, conduceva un'esistenza modesta dedicata alla natura e agli animali. In segreto creava inquietanti altorilievi, intrecciando numerosi elementi minerali e organici ai quali mischiava oggetti appartenuti a parenti defunti. In seguito alla sua morte la scorsa primavera, due istituzioni svizzere, il Musée d'art et d'histoire di Friburgo e il Musée Gruérien di Bulle, hanno acquistato

le sue opere, subito dopo la Collection de l'Art Brut di Losanna. Una delle sue sculture maggiori, **Le Collage à maman** (collage per mamma) – è stata esposta quest'estate a Tokyo<sup>1</sup>. Un'occasione per rammentare il contesto storico e antropologico di cui Moret fu impegnato.

Nel cantone di **Friburgo**, soprattutto negli anni '50 e '60, quando Marc Moret (1943-2021) vi ha vissuto infanzia e giovinezza, la religione riveste un ruolo di primo piano. Molti eventi si svolgono durante tutto l'anno, scandendo la vita di tutti nella comunità : cerimonie solenni - messe quotidiane mattutine e serali, Pasqua, Ascensione, Ognissanti, battesimi, matrimoni, funerali - che risvegliano ed amplificano i sensi (dipinti, sculture e decorazioni di chiese, oggetti liturgici e abbigliamento, musica e canti, incenso). Come in altri cantoni o regioni cattoliche, gli abitanti vi partecipano con fervore.

La **presenza religiosa** è evidente all'interno dei luoghi sacri, ma, peculiarità friburghese, la religione si riversa anche nello spazio pubblico, durante le processioni (Corpus Domini, rogazioni, pellegrinaggi), accompagnata da croci, reliquiari, stendardi e pale d'altare. I luoghi di devozione e meditazione abbondano sulle strade dei paesi e delle frazioni di Friburgo, ornate di cappelle, oratori e croci, erette a centinaia; possiamo citare santuari come la Chiesa di Notre-Dame de Bourguillon a Friburgo o la Chiesa Vers-Saint-Pierre a Treyvaux. Questo fervore pervade anche gli edifici comunali, le scuole e perfino gli ambienti domestici, attraverso l'esposizione, nelle case e nelle fattorie, di piccoli reliquiari, ritratti funebri, croci, rosari e immagini pie.

I segni del sacro, così pervasivi nel cantone di Friburgo, implicano un rapporto costante con un Dio onnipresente, oltre che con l'aldilà, conferendo una significativa dimensione simbolica alla vita quotidiana. Infat-

La gravidanza  
del contesto  
storico-culturale  
nelle opere  
'antiestetiche'  
di un creatore  
autodidatta



ti, se la pregnanza della religione esercita un forte potere di attrazione e fascino sui fedeli, ne favorisce anche uno stretto **rapporto con l'irrazionale**. «Per me - scrive Nicolas Bouvier -, la cattolicità di Friburgo è così evidente che assume la leggerezza del legno galleggiante». L'immateriale e l'invisibile sono parte integrante dell'esistenza di ogni cittadino: il meraviglioso trascende la realtà. La capacità immaginaria e onirica si espande in modo naturale. Questo contesto segna particolarmente Marc Moret, sviluppando in lui una relazione molto profonda con il sacro e innescando una fortissima attrazione per l'espressione immaginaria. Ma, le sue creazioni differiscono dalle tradizionali produzioni religiose e popolari.

Da giovane si dedicò prima alla scrittura e, qualche anno dopo, iniziò anche a dipingere creando composizioni originali in cui si distinguono motivi vegetali e floreali a più colori, personaggi con volti leggermente deformati, nonché figure astratte.

Ma, le creazioni più impressionanti di Moret emergono quando ha più di cinquant'anni. Lontano dagli sguardi altrui, sempre a porte chiuse e spesso di notte, crea singolari sculture che sembrano **altorilievi**. Sono realizzate utilizzando cocci e vetri rotti che egli schiaccia e passa al setaccio, fili di ferro, corde usate, pelli, budella e ossa di animali, a volte carbonizzate, ciocche di capelli, frammenti di metallo: oggetti e materiali «alla fine della loro vita», per usare le sue stesse parole; Moret riveste il tutto con una colla autofabbricata e lo appoggia a terra su un supporto di legno. Strani, persino ripugnanti a prima vista, questi assemblaggi sono in perfetta sintonia con il desiderio dell'autore di produrre opere «anti-estetiche». Esprimono il suo caos e disordine interiore, ma anche quelli da cui è colpito il mondo.

Nelle sue composizioni più inquietanti, il creatore autodidatta incorpora oggetti appartenuti ai membri della sua famiglia, in particolare articoli di merceria della sua defunta madre (cerniere, bottoni, spille e spille

A sinistra:  
Marc Moret nella stanza della sua casa riservata alle sculture. Vuadens 2014

A destra:  
Particolare. Fotografia del 2014



*Collage à maman*,  
assemblaggio con colla,  
vetro filato e materiali  
diversi, realizzato tra il  
1998 e il 2001, Gruyère  
Museum, Bulle (Svizzera)

da balia, ferri da maglia, pizzi) o dei suoi nonni (spalliere metalliche dei letti), che considera come **elementi commemorativi**. Conserva, infatti, queste opere - i suoi reliquiari personali - in un luogo riservato, due sale al primo piano della sua fattoria; vi si reca ritualmente ogni sera, in silenzio e solitudine, per ricaricare le batterie, dice, prima di chiudere la porta sulla quale, uscendo, si fa il segno della croce. Queste opere, che danno forma all'indicibile e all'intangibile, gli servono da supporto alla devozione e alla meditazione e costituiscono un anello di congiunzione tra il quaggiù e l'aldilà. Sono dotate di poteri riparatori e propiziatori, ma anche salvifici.

Come non vedere in tutto questo un'eco del lavoro dei **conventi** friburghesi - reliquiari e figure giacenti- svolto dalle monache, dal tempo della Riforma cattolica e nei tre secoli successivi? Anche le monache hanno creato in solitudine, silenzio, ritiro, da autodidatte, a mille miglia di distanza dalla scena culturale ufficiale e pubblica. Nel cuore dell'indigenza e dell'ascesi, l'esaltazione si esprimeva nelle loro opere rigogliose con la ricca decorazione delle **reliquie**, una confezione raffinata in cui proliferano velluti e sete, fili d'oro e d'argento, pietre preziose e perle di vetro. Evocando queste opere, le sculture di Marc Moret propongono un'elaborazione altrettanto sofisticata, ma in cui, quasi *a contrario*, si mescolano, spesso spuntati, cocci di bottiglia, cocci di vetro e specchi e frammenti di metallo usato. L'autore vi sprigiona anche la propria energia repressa, che si traduce in una creazione selvaggia e fantasmatica.

Le figure giacenti e i reliquiari realizzati dalle monache erano esposti

---

---

in molte chiese del cantone. Marc Moret ha senza dubbio osservato queste opere impressionanti. Testimone oculare, ma anche erede di una memoria collettiva, dà - secondo un inedito principio di filiazione - una versione inquietante di queste opere di pietà. Le sue costruzioni visionarie, cariche di una muta protesta, assumono la forma di vertiginosi paesaggi mentali. Negli ultimi anni di vita, Marc Moret, consapevole della sua prossima fine, ha cercato di staccarsi dalle sue creazioni e ha tentato di «disimparare a vivere», per usare la sua espressione, conducendo una vita di isolamento e di ascetismo, nella sua fattoria natale, a Les Colombettes, Vuadens, vicino a Bulle.

Quando i suoi altorilevi sono stati presentati alla 'Maison Rouge', a Parigi, nel 2017, in occasione della mostra *Inextricabilia. Magical Entanglements*<sup>2</sup>, da me curata, diversi collezionisti erano interessati all'acquisto delle sue sculture. Marc Moret rifiutava tali proposte, poiché la vicinanza delle sue sculture, aveva sussurrato, era per lui necessaria e persino vitale.

### Testi

Nicolas Bouvier, «Démon et merveilles», in *Les Européens*, Paris, Autrement, 1989.

- *Au-delà du visible*, a cura di Yvonne Lehnerr, catalogo di mostra, Friburgo, Musée d'art et d'histoire, 2003.

- *Art Brut friburghese*, a cura di Lucienne Peiry, catalogo di mostra, Losanna/Friburgo, Collection de l'Art Brut/La Sarine, 2008.

- *Inextricabilia. Enchevêtrements magiques*, a cura di Lucienne Peiry, catalogo di mostra, Parigi, Flammarion, 2017.

### Film documentari

- Philippe Lespinasse e Andress Alvarez, *Les reliquaires acérés de Marc Moret*, Losanna/Le Tourne, Collection de l'Art Brut/LoKomotiv Films, 2008, 30'.

- *Faut pas croire*, «Art brut: une marginalité créatrice», RTS, Andrea Sautereau, 25 novembre 2017, 26'. Rediffusion TV5 Monde. <https://www.rts.ch/play/tv/faut-pas-croire/video/art-brut-une-marginalite-creatrice?urn=urn:rts:video:9115829>

<sup>1</sup> Pocorart World Exhibition al Museo 3331 Arts Chioda (16 luglio-5 settembre) <https://pocorart.3331.jp/world2021/en/index.html>

<sup>2</sup> Cfr. nella nostra rivista: M. Giordano, *Inextricabilia: intrecci magici a Parigi*, n. 14, autunno 2017, pp. 154-165.

# FUROR POETICUS

di Domenico Amoroso

## APPROFONDIMENTI

---

*Lo sforzo della nostra generazione sembra quello di liquidare l'esprit de géométrie. L'arte si sgeometrizza, si sgeometrizza la poesia. La fatalità cede il posto alla probabilità. Cartesio e Pascal che erano riusciti a prendere in trappola la natura e a trovare un solco profondissimo da cui sembrava che il pensiero non dovesse mai straripare, sono stati messi in scacco dall'informe che è scoppiato come un'epidemia senza dar tempo alla coltivazione di un vaccino.*

Leonardo Sinisgalli<sup>1</sup>

*Ho creduto fermamente per molti anni che la poesia dovesse avere gli stessi pregi che hanno le forme regolari dell'intelletto: il cubo, per esempio, il rombo, la spirale. Un giorno mi accorsi che anche le forme viventi non erano casuali: non solo l'uovo non è casuale, ma neppure l'albero. Pensai che la poesia potesse assomigliare anche a un uovo, a un albero. E io che avevo scritto in versi regolari mi convinsi che la poesia poteva assomigliare anche a un millepiedi. La poesia - dicevo a me stesso - può non essere una cosa morta, un cristallo sterile, un guscio di chiocciola, può essere un seme, un fagiolo, un fiore, ecco.*

Leonardo Sinisgalli<sup>2</sup>

---

Esiste una poesia brut? Lo scardinamento estetico delle neoavanguardie ha aperto la via anche a una rilettura delle poesie irregolari, di cui qui si propongono numerosi esempi

---

Forse è necessario che maturi nel comune sentire perché ci rendiamo conto o addirittura ci accorgiamo di qualcosa che in realtà esisteva già da tempo, o magari da sempre. È accaduto per l'Art Brut, che finiva nei cestini della carta o nei rifiuti, o al massimo negli archivi e nelle teche delle strutture manicomiali o tra le curiosità di collezioni stravaganti o in mostre di Arte degenerata, prima di Dubuffet. Doveva cambiare qualcosa anche perché venissero ritenuti degni di attenzione gli scritti di persone che per condizioni psichiche, ma anche sociali e culturali, erano abbondantemente lontani dai canoni comunicativi ufficiali, oltre che spesso dalle regole grammaticali e sintattiche, ma che ostinatamente sulla carta testimoniavano una condizione esistenziale il più delle volte incompresa. Prima che ciò avvenisse erano stati gli alienisti e dopo gli psichiatri a rivolgere l'attenzione a questi testi, in una prospettiva diagnostica dove lo scritto rivestiva soltanto il valore di testimonianza. Perciò i testi dei folli, venivano spesso citati integralmente in libri e manuali, e conservati all'interno del dossier medico e quindi negli archivi manicomiali.

Il linguaggio degli "alienati", definito nella maggior parte dei casi attraverso i termini medici di "glossolalia" o "afasia", veniva ridotto e rinchiuso in una categoria medica corrispondente a varie patologie dell'espressione, descritte e classificate in altrettanti sintomi specifici per definire un sistema delle malattie mentali, dove il segno scritto veniva trasferito dal codice linguistico a quello delle patologie.

Eppure, già nel quadro della psichiatria delle origini, aldilà

---

Le foto che accompagnano il testo sono di Concetta Marino e fanno parte della serie "Rapsodie emozionali" (2017-2018)

---



delle tassonomie psichiatriche, seguite, poi, più tardi, da quelle psicanalitiche, emerse la tendenza a estetizzare gli scritti manicomiali<sup>3</sup> ed ai primi del '900, subentrò la tendenza alla nobilitazione letteraria degli "scritti d'alienati", allora definiti dei "folli letterari". In seguito con il movimento surrealista la follia andrà più chiaramente ancora a penetrare la sfera letteraria; nel 1892, Moreau de Tours parla, negli 'Annales de psychiatrie et d' hypnologie', de *La Poesia negli alienati*<sup>4</sup>. È questa stessa prospettiva psicologica ed estetica che sarà ripresa da Dubuffet, allorchè con la fondazione del Foyer de l'Art Brut nel 1947, interessandosi ai testi redatti da alcuni pazienti psichiatrici, non li ritenne soltanto testi "asilari" e documenti clinici. È per questo che il materiale a disposizione della Collection de l'Art Brut, dipende da una massiccia selezione effettuata negli archivi ospedalieri, al cui interno furono selezionati da Jean Dubuffet, quindi da Michel Thévoz e infine dal gruppo di Lucienne Peiry, per diventare "bruts", e fortunatamente scampare all'oblio.

Più di recente l'attenzione si è però maggiormente focalizzata sull'aspetto segnico e quindi sul valore grafico della scrittura, quasi prescindendo dal

---



---

contenuto che diventa spesso solo un opaco ed enigmatico commento o una conferma della lettura della forma<sup>5</sup>.

Ma qualcosa sta cambiando, e lo si avverte nel volume *Écrits d'Art Brut. Graphomanes extravagants*<sup>6</sup> pubblicato recentemente da Lucienne Peiry, già direttrice del Museo di Art Brut di Losanna. A partire da questo testo, la Compagnia teatrale Chille de la balanza ha sentito l'esigenza di aprire ad una visione più ampia e articolata, piuttosto che ad enfatizzare il segno grafico, ed ha organizzato nel 2021 alcune interessanti tavole rotonde dal titolo *Parole Alate*, nel corso delle quali si sono volute esaminare le diverse valenze degli "écrits" chiamando a confronto linguisti, antropologi, neuropsichiatri, psichiatri<sup>7</sup>.

Ancora di scarsa o nulla attenzione gode però l'aspetto specificatamente letterario, precisamente quello poetico, che qui intendiamo rappresentare e su cui vogliamo richiamare l'attenzione. La **poesia**, peraltro, è un genere letterario a cui molti soggetti fuori dal *mainstream* che vivono situazioni di marginalità, esclusione sociale, isolamento, sofferenza psichica, si rivolgono frequentemente, a volte in maniera esclusiva, a volte esercitandola insieme, o addirittura contestualmente, con le espressioni visive.

Così come era accaduto per le produzioni artistiche prima che Dubuffet attribuisse loro un valore ed un nome, non si riconosceva valore poetico a quelle forme di linguaggio slabbrate, confuse, grezze, del tutto aliene rispetto alla poesia intesa come il massimo della politezza, della forma linguistica ricercata e levigata; in pratica fino a quando il simbolismo ed i suoi più tardi epigoni: decadentismo, ermetismo, ma anche il più recente neorealismo, continuavano a rappresentare la sola poesia possibile. L'apparire della **neoavanguardia** che vede la poesia come "mimesi critica della schizofrenia universale, rispecchiamento e contestazione di uno stato sociale e immaginativo disgregato"<sup>8</sup>, e poco dopo del Gruppo 63<sup>9</sup>, segna una svolta decisiva nel concetto stesso di poesia. Infatti nel momento in cui questi proclamano il carattere dell'opera moderna come "**opera aperta**", ed affermano la disgregazione dei linguaggi e l'uso del plurilinguismo, aprono uno spiraglio ancora impercettibile, ed in ogni caso non diretto, alla poesia "outsider".

Si tratta di forti posizioni ideologiche che però prendono atto di una nuova sensibilità; una sensibilità che riconosco, suggestivamente e significativamente, in **Leonardo Sinisgalli**, un poeta che visse molto intensamente la sua contemporaneità all'interno della società. Egli con la sua proposta di svecchiamento riconosceva alla poesia la prerogativa di contenere in sé il fluire della materia, l'accidentalità e l'imperfezione degli organismi viventi, fuori da rigidi schemi compositivi. Tra l'altro, proprio l'*art brut* è chiamata in causa da Sinisgalli quale antidoto alla

---

---

saturazione del linguaggio poetico in un articolo del 29 Marzo 1977 sul "Mattino", dove rammenta un dialogo epistolare con Paolo Ruffilli:

«Gli ho scritto che il modello della poesia simbolista stava, dopo poco più di un secolo, per cedere il passo alla naturalezza, a un art brut, per dirla con un binomio consacrato dalla critica d'arte. Con la formula art brut Jean Dubuffet volle indicare un genere spontaneo e immediato, privo di intenzioni culturali e di sovrastrutture estetiche: un'arte che ha parentele con i disegni infantili; le opere dei dilettanti, il grafismo degli alienati mentali, i segni anonimi tratti da vecchi muri, le storie scritte col gesso sui marciapiedi, le sequenze di cantilene sperdute nei campi e nei vicoli, le filastrocche degli indovini dei maghi delle prefiche dei giocolieri, ecc. [...] Il poeta, che per approssimazione chiamiamo brut o povero (altra categoria inventata dalla critica d'arte) è un mezzo mentecatto, uno sconclusionato, un perditempo: non ama le alchimie, le manipolazioni, rifugge dai processi di cottura o di sublimazione, teme il Mito e la Mistica».

Sinisgalli propone come riferimento "lo scarabocchio"<sup>10</sup> immagine simbolica della sgeometrizzazione della poesia quale esito grafico dell'autonomia espressiva della materia in continua mutazione, assieme al primato dell'immediatezza percettiva sulla speculazione e a un farsi quasi spontaneo dell'opera d'arte. Per lui, quest'arte delle slabbrature e dei segni sbracati, rappresenta la **moderna estetica**, contraria alla simmetria e solidale invece con l'errore e l'imperfezione. Nella formula chiasmica «l'arte si sgeometrizza, si sgeometrizza la poesia», Sinisgalli schematizza una tendenza, che egli vede presente nei campi più svariati, una frattura epistemologica che coinvolge l'intera cultura e contempla il transito dalle forme tradizionali a ciò che è biomorfo.<sup>11</sup> La posizione di Sinisgalli certamente non unica e non solo italiana, è segno di una **nuova sensibilità** verso la poesia e i poeti fuori dal *mainstream*, che si osserva anche in iniziative e prese di posizione però ancora limitate numericamente, individuali e diluite nello spazio e nel tempo, per le quali è auspicabile una ricerca più approfondita ed allargata<sup>12</sup>.

Non lontana da questa sensibilità, nel 2009, si avviò a Caltagirone, l'iniziativa, proposta da me e subito entusiasticamente condivisa da Gaetano Interlandi, psichiatra e direttore del Dipartimento di Salute Mentale di Caltagirone e da Giacomo Nicolaci creatore e editore delle Edizioni "Il Minotauro", di una **collana di poesia** dedicata a quegli «ambiti che per ragioni personali, situazionali, culturali, rimangono troppo spesso strettamente adiacenti all'autore, negando così, contemporaneamente, possibilità di comunicazione a lui ma anche conoscenza a chi è più sensibile e attento ai territori marginali e ad ambiti sentimentalmente ed emotivamente ricchi».

---





129674\_Onyrica



---

Traendola ancora dalla mia nota di presentazione scritta in qualità di curatore editoriale, riporto la parte che più direttamente manifesta come l'iniziativa si inserisse **nell'ambito dell'Art Brut**: «Come nelle arti visive ha infine trovato posto e riconoscimento una espressione misteriosa e libera, da Jean Dubuffet definita Art Brut - e poi in sequenza fin troppo lunga: Outsider art, Arte necessaria, Arte amara, Arte irregolare ... -anche nelle "arti" della scrittura e con gli stessi caratteri di marginalità, di invenzione spontanea estranea al linguaggio scolarizzato, letterario, codificato, crediamo sia possibile riconoscere una "*Brut poetry*" di cui nel mondo normativo e del "pensiero unico" dei nostri tempi si sente il bisogno e si apprezza la dirompente forza»<sup>13</sup>.

È utile precisare che non si volle creare una riserva protetta, né tanto meno ammettere una separazione dalla poesia ufficiale, ma piuttosto dare voce a chi non poteva, salvare dalla distruzione un grande numero di **poesie sotterranee**, promuoverne la conoscenza e la divulgazione, ed insieme la ricerca e lo studio da parte della critica. Perciò si scelse di trasferire i testi scritti a mano in caratteri di stampa per separarli nettamente e ideologicamente dalla dimensione grafica e affermare il loro valore di contenuto e di linguaggio poetico. Programmaticamente, le opere pubblicate non dovevano corrispondere ad alcun criterio di selezione se non a quello del rifiuto della banalità e del vuoto esercizio di scrittura. «Nei casi in cui rispetto all'aspetto letterario, si affermasse quello linguistico, sociale, psicologico, storico, di testimonianza etc.», si prevedeva che gli venisse «accoppiato un contributo saggistico, o artistico». Tra il 2009 e il 2013, furono pubblicati quattro volumi, dopo di che il progetto si interruppe per l'inevitabile mancanza di risorse finanziarie, assolutamente impossibili da ricavare dalla vendita dei volumi, e per la più generale crisi economica che inesorabilmente avanzava. La prima raccolta pubblicata nel 2009, fu *Poesie*, di **Giuseppe Ugo**, uno pseudonimo adottato «dall'autore nel periodo in cui comunicava con il Baracchino»; di lui si può dire solo quello che di se stesso riferisce nella sua prefazione a questo libro e in una seconda in capo ad un altro volume di suoi versi, dal titolo *Un amore imperfetto*, pubblicato nella stessa collana nel 2010; cioè che si chiama Giuseppe T. e che è nato nel 1961 a Palermo. Ugo, in *Poesie*, parlando di sé afferma: «Età cattiva la mia, ma fertile e delicata, in cui tutto sembra passare con troppa fretta e di tutto si potrebbe gioire. Ma come considerare i miei colleghi nella malattia?» Nella presentazione, Gaetano Interlandi, nota che «Giuseppe Ugo cerca di travalicare la logica lineare della scrittura che imprigiona la complessità dei sentimenti e dei pensieri ai quali sottostà invece una logica circolare»; la sua è una poesia aspra, irta di aculei, scura, squalcita e slabbrata proprio come intendeva Sinisgalli.

---

---

*NOVIZIA Nevrosi/Catturo immagini che non sono le stesse,/Spiegherò le vele in altri tempi./Sarò inviato a tergiferare nei luoghi alti e supremi,/Ma cosa graffierei se non il pathos!/Cosa dico in questa terra di ferro, dovere fare/Saprò dire quelle ed altre cose, andando... /Segnali di vita, espressioni immusicali – ed/Ancor altro./Rapporti di felici momenti con i sentimenti del poi./Yuppi, Yuppi/Frenesia di canzoni immature./Giocai con il mio tormento/E fu subito nevrosi. (pag. 71);*

*RAGAZZE Fermato adesso saprò cantare in un pozzo/Servo e schiavo del mio passato,/Nella gratitudine dei miei amori, inesistenti / Giovani novelle suonano per me,/Nella tristezza firmata. (pag.80);*

*SALVO Felice di tornare nei miei meandri ti giustificherò/Solo al momento giusto (pag. 85);*

*SERA Con te risoluto, cancellerò ogni ripensamento / E la stella sia verde come la speranza./Risponderò alle tue domande e la mia franchezza/Risplende nei miei occhi/Solitudini nascoste nel terzo detto/Tipo di uomo semplice./Sono le verdi praterie del secondo giorno./Estremità dell' Hyper./Bitumi stradali sono come le strisce di pesanti/Pietre./La significativa salvezza sia con te/Tempo di nuvole (pag. 93);*

*RAGAZZI Ragazzi/Sono io che parlai nel mio tempo./È tempo di finirla:/Diverso è il koala, che parla di me / Son io che soffro./Giorni di felicità mi aspettano/ Con voi che siete diversi e solo potrete/Diversità si mescolano tra le colline del/ Giorno è/Fuori del caso fortuito (pag. 98);*

*FIGLIO DELL'UOMO Figlio dell'uomo, sono solo/Fermato nell'anima/Utile a me stesso/Sono tutti i giorni vissuti./Perso. (pag. 101);*

*VERSANTE OVEST Versante Ovest/Vieni da qui benevolo/Uomo e una fetta di limone, versi,/Nuove fiammanti macchine a nolo/E femmine di locali, versi, nuove occasioni,/Nuovi auspici, nuovo crogiuolo,/Insane figure simili a storie di notte/E crescenti servitù ti danno passioni,/Vertigini di un mondo irreale o virtuale, ormai solo,/Motori che non hai visto ti spronano le cotte/Di una vita giovane di canzoni. (pag. 111);*

*YARD Totalità benevola è la gente./Ermenetismo di un sistema di animali feroci./Sono gli anni passati. Reminghi e temporali./Fino a quelli che soffrono in tempo sia d'auspicio./Oltre la collina, il nulla./Sospesi all'altrui fare ed angeli passare./Would. (pag. 122).*

---



129674\_Onyrica



---

Nel 2011, venne stampato *Tu serpente, tu intreccio d'amore* di **Carmelo Galvagno**. Galvagno a differenza di Ugo, offre di sé nel libro una ricca testimonianza che in parte riporto per l'interesse che riveste per il tema trattato: «Io, Carmelo Galvagno, nato a Giarre il 18 Luglio 1957, ho intrapreso la poesia come qualcosa che mi nasceva dentro da esprimere. A diciotto anni, dopo avere subito una malattia che mi condizionerà per il resto della vita, mi dedicai anche alla pittura, con buoni risultati.

Naturalmente questo mio stato di cose, alla mia famiglia non piaceva, perché eravamo di ceto povero. Io, da parte mia, ho lavorato sin da ragazzo per imparare un mestiere e guadagnare, ma la malattia mi opprimeva dandomi la forza di lavorare solo in modo non continuo. Nel 1994 mi succede una disgrazia che non sto qui ad elencare le cause, ma comunque dopo cinque anni riesco a tornare alla vita normale. Non so se si può chiamare normale, perché vivo in una Comunità di persone con problemi "psichici". Ho pagato la mia pena, ma i miei famigliari non vogliono tirarmi fuori. La mia poesia è di ideologia leopardiana, cioè pessimistica. Dopo tutto quello che avevo subito era difficile pensarla diversamente, ma tra le cose tristi si possono notare spunti di allegria». Nella mia nota di presentazione al suo libro, rilevavo la solennità ed insieme la leggerezza di certi incipit che sembrano annunciare un racconto di mare di Melville o di Conrad: «Prospero era l'inizio / Incosciamente mi illudevo» e il transito frequente da un vago tono di ballata a un delicato timbro lirico; chiara la sua ispirazione bipolare che oscilla «tra la più intensa tenerezza e i parossismi dell'indifferenza; determinando un groviglio di emozioni e di ragionamenti che implodono in immagini e in visioni ricche di sorprendenti accostamenti lessicali e di metafore: "un distillato di parole", come Carmelo Galvagno definisce la poesia.»

*INCOSCIAMENTE Prospero era l'inizio,/incosciamente mi illudevo./Un buon avvenire mi appariva/ma quando meno me lo aspetto,/mi fa sembrare un ingrato./E avvoltoio vedo volare,/vogliono assaporare il cadavere./Ma la natura/ crudele e vile, lentamente ti fa morire./Affinchè rimpiangi/i giorni passati, di un Paradiso atto per quanti,/come le iene,/sanno aspettare. (pag. 9);*

*TU DONNA Tu donna bugiarda, dalle mille risorse,/orgogliosa e schiava./Tu hai fatto perdere il Paradiso,/ad Adamo,/per un semplice morso./Tu serpente che scaglia veleno,/che al calore profuma./Tu intreccio d'amore e di speranza./Speranza per chi cerca,/tormento per chi non trova./Tu insaziabile tormento,/di un' esistenza/che al tramonto sorridi./La notte mi accarezzi, di giorno mi disprezzi. (pag. 10);*

---

---

*LONTANANZA Un giorno di Aprile,/niente di particolare./Ma se ti affacci alla finestra/vedi come un velo/che avvolge tutto./È Nebbia./Sparsa su tutto,/avvolge persino te: Rattristandoti,/come un senso di isolamento./a parte il freddo,/tutto rientra nelle norma./Uno squillo di telefonino:/ciao mamma,/come va? Bene e tu? Anch'io./La lontananza, è come la galera./Chi si vuol bene non si dimentica. (pag. 21);*

*UNA VIA DI MEZZO Quattro pareti./In un angolo il letto,/nel lato opposto l'armadio./Questa scena si ripete nel tempo,/quello che cambia è il mio essere./Il pensiero, ma forse neanche questo./Ma prego Dio/che mi risparmi./Non so più se sono guarito,/o ammalato./A volte sto bene, altre volte male./Ma da sano le cose sarebbero cambiate./Adesso gli anni passano, e il tempo deteriora. (pag. 39);*

*LA MENTE Penso./Pensieri positivi,/pensieri vani,/inutili./Solo così puoi sfogarti,/mettendo nero su bianco./E immortalare il pensiero,/che in questo momento/ti passa per la mente. Sensazioni strane, materiali,/astratte./Insomma il tuo stato d'essere./Dell'anima. (pag. 41);*

*SEDUTO AL SOLE Seduto sul muretto,/a testa china, me stesso./Gli uccelli ciinguettavano./In un attimo alzo la testa/per ammirare/quanto è magnifica la natura,/e anche diabolica./Vedo le piante intorno,/di diversa famiglia./Alcune sono storpiate, ma con la qualità della Natura./Perché la Natura si può manipolare,/ma non distruggere. (pag. 44);*

*NON LO SO A volte mi chiedo/se sono normale./Tutti mi dicono/che ho problemi di natura psichica,/ma io non me ne accorgo./Faccio finta di niente./Chi può affermare il contrario?/La matematica è logica,/*

*IL PUNTO Due rette parallele non / si incontrano mai / nello spazio./Ma le rette oblique, perpendicolari/o trasversali a quella parallela/si incontrano sempre./Mentre gli angoli, i trapezi isosceli/scaleni, equilateri/sono da evitare per la loro/difficoltà in geometria./Tutto questo fa parte / della retta,/che altro non è che/un insieme di punti./ed io uno di questi./Punto. (pag. 77).*

Si data al 2013, la stampa di *Se ti rincorro non è altro che vento* di **Valentina Agosta**. Con lei si esplicitava maggiormente con il titolo "versidiversi" la collana di poesia outsider da me curata. La ragione di questa ulteriore definizione fu che quella che era stata un'intuizione forse un po' ingenua, si rivelava vera, confermata da segnalazioni e scoperte in ambiti diversi. Inoltre la poesia di Valentina era indubitabilmente di qualità altissima e rivelava una grande personalità artistica. Anche

---

---

di Valentina abbiamo nel libro la sua "Testimonianza" che piuttosto ampiamente ci offre elementi di conoscenza della sua biografia e del suo vissuto esistenziale. Nata a Catania nel 1982, le viene trasmessa in famiglia la passione per la lettura che le permette di vivere ed esplorare altre realtà e facendole vedere la vita da una moltitudine di punti di vista. La passione per la poesia, racconta, «nasce come qualcosa di autobiografico... quando il mio carattere un po' introverso necessitava più che in qualsiasi altro momento, della poesia come attimo di apertura al mondo». Le poesie furono scritte al tempo delle scuole superiori e nel primo ed unico anno di Università frequentato, quando il suo rapporto con il mondo «era spezzato dalla malinconia oscura e pressante della adolescenza e dalla 'debolezza di emozioni' degli anni dell'Università». Le ultime della raccolta risalgono invece al tempo della permanenza in Comunità e dell'acquetarsi del suo malessere. Raggiunto un equilibrio che le consente un rapporto non conflittuale con la realtà e vivendo all'interno di una Comunità nel cui ambito svolge importanti ruoli di mediazione e comunicazione culturale, per quanto mi è dato sapere, ha mutato alquanto il suo stile poetico, peraltro scrivendo pochissimo e dedicandosi maggiormente alle espressioni visive. Ciò che mi colpì maggiormente fin dalla prima lettura dei suoi versi, furono la profondità e la pienezza dei suoi sentimenti, l'acceso erotismo, la lucidità della sua visione e della conoscenza di sé e del mondo che facevano pensare ad una donna adulta e esperta del mondo, non mai ad una ragazza ventenne e poco più. «Una poesia tagliente, dura, ironica, spoglia di orpelli e di facili assonanze ..... che ci seduce, ci raggiunge e ci afferra violentemente, superando, non senza sofferenza e tentennamenti, il limite della sua situazione esistenziale (...)». Richiamando nella mia presentazione, solo suggestivamente ed indirettamente, per un eccesso di prudenza, suor Juana Inès de la Cruz ed Emily Dickinson - ma oggi non posso fare a meno di aggiungere Saffo, certamente studiata a scuola da Valentina - mi riferivo al concetto di *limen* «da lei fermamente e coraggiosamente scelto quale ambito elettivo del suo esserci. ... 'Intervallo', detto con una parola assai cara alla Dickinson, che separa il dentro rassicurante e interiormente ricco, ma nello stesso tempo claustrofobico e asfittico, e il fuori assordante e doloroso, ma anche seducente e vitale». La sua è stata, per il tempo che è durata, una "avventura totale della mente", una ricerca della realtà «così come è cristallizzata dall'omologante usura della comunicazione, ... dell'ambigua e polisemica natura degli oggetti e degli avvenimenti che un'attenzione da analista scientifico ingrandisce o rimpicciolisce sproporzionatamente. .... ma solo per la durata di un istante, il tempo di costruire un verso colmo di privilegi, pronta a dare come a deludere, e a ritornare nell'ombra, nel silenzio da cui proviene».

---

---

*IL RICCIO Mordere le mole / evitando curatamente/la lingua/e lambendo di salina saliva/e vacue filigrane dello smalto / tartararsi la mente/chiudendosi a riccio/nel dopo – luogo/nel dopo – domani. (pag.28);*

*ECHI Mi lustro le scarpe/soffrigo l'ultimo neurone speranzoso./Mi rivolto e uso stessi soprannomi/cucio tra loro/spire di serpente./Offro ampolloso nutrimento/ad altro scopo./Soffro ad echi/muoio ad echi. (pag. 30);*

*LA TUA SCUOLA Manca poco,/manca poco all'amore./Ti aspettavo/con le mani in mano/e facevo solo finta / di non esistere;/tu, arrivato, non hai fatto muovere l'aria/e con gli occhi/mi davi del mercante e diffamatore,/del porco;/d'altronde/ io non avevo bocca/per tirarti dietro risposte decenti/e bevevo dal morso della tua scuola./Per te ero solo un grappolo mostruoso/di grettezza,/pronta all'amore grondavo ghiaccio amaro./Facciamo? Una buona volta, infedele,/ rendimi lindo, leggi la mia posta, schiaffeggiami. (pag. 32);*

*IL MARE Ed in coro s'alzarono in volo molti di quelli/che avevano sostato alla fonte. Le ali caddero/mentre ancora la luna non aveva parlato./Tutti attesero nell'ombra muta che s'alzasse il canto,/ma nulla s'udi, nessun suono accompagnò la danza/tra cielo e terra./Il sinuoso bisbigliare di serpi tra le fronde/riempi l'eco vuoto ed il mare./Tutto si chiuse nello spettro/della luna che non fu./E le serpi bisbigliarono / e le fronde caddero al suolo. (pag. 37);*

*PUNTARE SU I NEURONI Sporchi caprai hanno il mio laccetto./Ho capito/la pazzia non esiste e poi sei già tornato;/Pazienza, gli occhi poi non sono così tanto/lo specchio dell'anima./Ma non sono un mago/io sono quello che non mi si dice a volte siete d'accordo che si sopraggiunge / a conclusioni ben elucubrate,/ bollite a vapore puntando su i neuroni / (solo colloqui e si sprecano)? (pag. 42);*

*SE TI RINCORRO NON È ALTRO CHE VENTO E se ti rincorro/infangando me/e le scarpe/non è nient' altro/che vento. (pag.84) ;*

*FERISCIMI ORA Feriscimi ora,/ora che nel vuoto/di un non-ancora/liscio le mie ferite,/piena di schegge/è la mia anima/la mia gola riarsa/ti chiama,/per ferirmi, feriscimi,/e mostrami la via della sofferenza/tra la pece non vista/nascosta al mio corpo / mostrami/uno scampo alle lacrime/se nel pieno/del mio dolore/non amo che te. (pag. 115).*

Mi sembra corretto e utile ricordare un'altra silloge poetica, dal titolo *L'aroma della quiete* di **Silvestro Viola**, con una prefazione di Maria Attanasio, in quanto pubblicata dalla stessa Casa editrice Il Minotauro, negli stessi anni (2000), come fuori collana. Dell'Autore ritengo opportuno riferire solo quello che la Attanasio ne scrive: il manoscritto le fu passato "quasi a volo" dall'Editore; si apprestò a leggerlo con

---

---

aprioristica diffidenza; Viola venne sollecitato a scrivere dallo psichiatra Lillo Minacapilli, riuscendo così a trasformare il suo disagio interiore in parola. La Attanasio sottolinea «la modernità di un linguaggio che, con imprevedibili e arditi accostamenti lessicali e metaforici, trasforma la tensione emotiva in visione, operando un continuo spostamento di senso dalla parola alla cosa, dal dentro al fuori»; osserva «la dimensione di chiusura esistenziale che connota la raccolta; ma da qui anche l'ostinato tentativo di forzare l'uscita, evadere ....; vertiginoso salto che Viola affida alla sua originale scrittura poetica il cui fitto addensarsi di immagini sembra volere esorcizzare il vuoto, scongiurare il silenzio, traboccando dal soliloquio al dialogo, dalla scrittura alla vita».

*UN VICOLO CIECO Tra scarabei che non/dipingo tra frutti/acerbi e litanie/  
lontane/Mi accorgo dello/spuntare di un vicolo/cieco nel cui vano/dire incontro/  
la mia insularità/che si dispiega/nell'allacciare/una vita tutta in/piena che non  
si/spartisce che tra/ingenuità ripiegata/su se stessa come/un soliloquio che/non  
si dipana mai (pag. 26);*

*COLORI DA DIPINGERE Sereni aspetti/d'introvabili curiosità/nell'immediatezza/  
di sconosciuti eroi/Tra futuri che lambiscono/il quarto di luna/in una scommessa  
da/divulgare/nella semplicità di/una margherita/e un ristoro/d'amore/Fuggire  
da lapilli/nel chiaro di un cielo/senza stelle/dove naviga/ogni solitudine/nel  
rifluire/di passioni/che nascono fra/l'immenso/e un volo d'aquila/nel dolce  
avvio/di un sogno (pag. 28);*

*CANDITI DISPERSI Nel giro di luci che permea le pupille/in uno sfondo  
acquitrinoso/dove il sole sposta i giorni/come una pietra distrae la storia/nel  
barlume di un sorriso/affogato tra canditi dispersi/Nel canale delle mille idee/  
che sorgono quando il vento/assume colore di Venere/chiuso in una cassa  
dalle/tante vernici/Scopro che un fuoco lento/non ha colpe/ma solo densità  
più forte/dell'acqua/Quando il battito d'ali/diverte una tenerezza di bimbo/le  
mie mani non esistono/Nel ciclo delle immagini/risalgo un'acqua acetosa/e un  
fumo d'altri tempi/e aggiungo qualcosa/al lume che insorge/in uno strato di  
caucciù/abbandonato senza rima (pag. 51).*

Il dio è giorno e notte, inverno e estate,  
guerra e pace, sazietà e fame,  
e (come il fuoco) si mescola a tutte le cose  
assumendo di volta in volta il loro aroma.

Eraclito, frammento n. 67  
(edizione Diels-Kranz)

---

### **Concetta Marino Art Photographer**

Nota biografica tratta dal suo sito web: [concyrn79.wixsite.com/onyrica-cm](http://concyrn79.wixsite.com/onyrica-cm)

Nata a Caltagirone (CT) il 21 settembre 1979. Autodidatta. Diploma di perito informatico. Studi universitari (Facoltà di lettere e filosofia a Pisa, corso: Cinema e immagine elettronica), accademici (Accademia di Belle Arti a Catania, corso: "Arti Tecnologiche").

"Ho avuto da sempre una certa sensibilità e un forte spirito di osservazione. La passione per il visivo, per l'immagine è sempre stata parte di me. Ho iniziato a realizzare lavori fotografici per me stessa (2007) fino a comprendere in seguito (2013) la potenza e l'importanza di comunicare con le mie opere. I miei primi lavori fotografici riguardano le "Simmetrie": architetture utopiche, realtà rimodellate. A seguire ho iniziato anche le sfumature di colori (01), di grigi; giochi di riflessi, immagini sfocate, sdoppiate fino alla serie "Ghost Inside" che parte da uno studio su me stessa, una sorta di autoanalisi: autoscatti in momenti di forte emotività. La serie "Tenebris copias", anch'essa autoscatti con un'autoanalisi più profonda, "spettrale", l'inconscio che si manifesta attraverso "ombre oscure". "Rapsodie emozionali", autoscatti realizzati in momenti di forte emotività e che esprimono rabbia, dolore interiore, angoscia e paure. Il dolore dell'anima che si manifesta sul proprio corpo. Nella composizione dell'immagine voglio comunicare anche un senso di equilibrio precario. Scatti che cercano la perfezione nella loro imperfezione. "Sfumature di colori\_02", fasci di luci e colori, emozioni e colori si fondono rivelando un'esplosione di stati che non hanno limiti. "Blood in the Blood", "trame" su pelle, tracce di battaglie interiori. Questa serie tratta il tema, spesso incompreso e traviato da "false verità", dell'autolesionismo. La fotografia d'arte è per me passione, osservazione e riflessione. Gli scatti fotografici sono solo un punto di partenza per un processo di elaborazione digitale che porta l'immaginario nel reale. Lo scatto obliquo è una delle mie caratteristiche. Il mio modo di lavorare ha tre fasi importanti che spesso si distanziano anche di parecchi anni: lo scatto fotografico (creo la mia tela); l'elaborazione digitale (dipingo sulla mia tela); la stampa (l'ultimo colpo di pennello). Le prime due fasi dipendono fortemente dai miei stati emotivi. Mi considero un'artista dall'animo inquieto e ambivalente, lavoro in modo impulsivo seguendo l'onda, spesso travolgente, dei miei stati emotivi".

- 
- <sup>1</sup> L. Sinisgalli, *L'età della luna*, Mondadori 1962a, p.146.
- <sup>2</sup> L. Sinisgalli, *Forme pure*, « Comunità », giugno 1946, ora in « Il bimestre », 1981, II,1, p.2.
- <sup>3</sup> V. Capt, *Gli scritti manicomiali associati all'art brut: dalla forma-sintomo alla specificità*, [www.aracne-rivista.it](http://www.aracne-rivista.it), #1 - 2012 Artisti fuori, pp. 7/9, n. 5. Questa inclinazione è percepibile nei titoli stessi di tesi di medicina, che mobilitarono in primo luogo la poesia come paradigma per valorizzare l'estetica di certi scritti di alienati. Intorno al 1864, un certo Marcé fu il primo ad affrontare la questione, in un articolo intitolato *Il valore degli scritti degli alienati dal punto di vista della semiologia e della medicina legale*, apparso negli 'Annales médico-psychologiques'.
- <sup>4</sup> *Ibidem*, n.5. Nel 1904, Vigen tratta del Talento poetico nei degenerati nella sua tesi di medicina. Boulenger, nel 1910, da parte sua problematizza i rapporti tra «Poesia e demenza», nel 'Journal de Neurologie'.
- <sup>5</sup> [www.rosabiancaonlus.org](http://www.rosabiancaonlus.org). art-brut. Nel catalogo della mostra *Segni ribelli – Scritture e disegni Brut in mostra*, organizzata dall'Associazione Rosa bianca, tenutasi a Modena nel 2012, a cura di Nicoletta Sturloni e Giambattista Voltolini, la Sturloni nel suo testo sottolinea negli autori brut la "disposizione" "all'apertura sull'aurora della figurazione che promette la meraviglia del segno, indifferentemente scrittura o disegno"; essi, della scrittura "ne fanno un uso che deroga dalle regole della convenzione, del buon senso, dell'utile, dell'opportunità". (pag.9); Nel 2020 si è tenuta la mostra *Scrivere disegnando. Quando la lingua cerca il suo altro*, allestita al Centre d'Art Contemporain di Ginevra in collaborazione con la collezione di Art Brut di Losanna, e curata da Andrea Bellini e Sarah Lombardi. La mostra ha avuto come tematica l'esplorazione della pratica della scrittura al di là della sua funzione comunicativa e semantica, attraverso una grande varietà di esperimenti letterari e artistici, dagli esponenti delle avanguardie storiche del Novecento fino agli artisti contemporanei ed emergenti. Sono stati esposti alfabeti immaginari e lingue inventate, opere che indagano il rapporto tra parola e immagine, per rivelare gli aspetti nascosti e la potenzialità espressiva della scrittura.
- <sup>6</sup> Seuil, Parigi 2020.
- <sup>7</sup> Compagnia teatrale Chille de la balanza, *Parole alate, écrits bruts – scritti irregolari*, 21 Aprile e 29 Aprile 2021, Facebook. Si tratta di testi irregolari che possono avere un valore estetico al pari delle immagini, ma sono di più difficile accesso in molti sensi. Le collezioni museali di art brut e altri testi ubicati rappresentano un vasto giacimento virtuale, di cui in Italia non sono state sistematicamente esplorate né l'estensione né le potenzialità
- <sup>8</sup> La Neoavanguardia afferma la tesi di un nuovo concetto del rapporto ideologia-linguaggio che dà luogo allo sperimentalismo ad oltranza nella lirica e nella narrativa. Non poche esperienze erano state stimulate dal "Verri" (rivista milanese fondata nel 1956 da Luciano Anceschi) dove si radunarono i poeti detti "novissimi" perché entrati a far parte dell'antologia *I novissimi* (1961) a cura di Alfredo Giuliani: Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta e Giuliani.
- <sup>9</sup> Nel 1963 una cinquantina di scrittori e critici in un convegno a Palermo creano il "Gruppo 63" che afferma: il carattere provocatorio della nuova letteratura, la sua protesta contro l'assetto della realtà e contro il realismo
- <sup>10</sup> L. Sinisgalli, *Calcoli e Fandonie*, Mondadori, Milano 1970, p.28: «Forse la migliore giustificazione dello scarabocchio è che esso testimonia una nuova capacità del nostro corpo. Il corpo si vendica dell'intelletto ed esprime i suoi orgasmi cacciando fuori di sé il mostro che sta in lui. [...] Senza anima il corpo è più libero, più generoso ed agisce
-

---

con le mani e con i piedi e con una astuzia che lo spirito non riesce a immaginare. La riflessione impedisce di capire. Il naso, gli occhi, i polpastrelli misurano finezze che sfuggono agli strumenti. La materia stessa abbandonata ai suoi fermenti, alla sua storia, lasciata arbitra di sé, solo preda dei suoi umori e delle sue regole, saprà scegliere tra un indugio e uno scatto, tra un ingorgo e un'esplosione, tra l'ammacco e la crescita, tra vita e morte. Non può mai riposarsi nella ripetizione, deve scorrere per andarsi incontro. La materia cerca se stessa, invano: non ha alcuna possibilità di riconoscersi.

<sup>11</sup> L. Sinisgalli, *Carte lacere. Con nove disegni dell'Autore*, Appella, G. (a cura di), Edizioni della cometa, Roma 1991, p.21. Lo stesso Sinisgalli, in *Intorno alla figura del poeta*, scende nei dettagli dei procedimenti di scucitura usati dal poeta moderno: padre di strutture meno astratte e più caduche, il poeta non si serve di metafore complicate, di fregi o emblemi, al contrario « ha trovato nella barbarie, nel gergo radici ancora vive, ha cercato nella verità quotidiana, tra gli sterpi e i lugubri arredi delle camere mobiliate, non dentro le sfere e i tabernacoli, la testimonianza di eventi partecipi della sua inconsolabile solitudine» (Sinisgalli, *Intorno alla figura del poeta e altri scritti*, Aymone, R. (a cura di), Avagliano, Cava dei Tirreni 1994, pp.27–28).

<sup>12</sup> Ricordo a solo titolo di esemplificazione: Giuseppe Gualtieri, ricoverato all'Ospedale psichiatrico di San Salvi e frequentatore de la Tinaia, autore di *Il mostro Sireno*, le cui poesie Alberta Bigagli (*Luoghi e figure della poesia*, in "poesia e follia", in "salvo imprevisti" quadrimestrale di poesia, anno XVII, set. '88 – ag. '89, nn. 45-46-47, p.8), suggestivamente accosta a Ronald D. Laing, che Giuseppe non conosce, e ai suoi "nodi"; Lucia Saltarin, ricoverata per molti anni al manicomio di Collegno la cui poesia *Madonna d'Egitto* venne pubblicata da Guido Ceronetti, nella sua rubrica di prima pagina su 'La Stampa' (in Bruna Bertolo, *Donne e follia in Piemonte*, Susalibri editore, 2021).

<sup>13</sup> Al 1982 risale il mio incontro con Francesco Cusumano che, senza che allora me ne rendessi conto, mi aprì le porte di un'Arte che non conoscevo. Nel 1997 Alessandra Ottieri, che lavorava alla mostra palermitana *Arte necessaria*, mi introdusse alla consapevolezza e allo studio della materia, cui seguirono numerosi altri incontri con artisti outsiders e relative mostre, segnalazioni scientifiche, partecipazioni a convegni. Nel campo della poesia mi piace segnalare i delicati versi di Francesco Cusumano e quelli del poliedrico Salvatore Zimone dei quali ho già scritto su questa Rivista (*Francesco Cusumano nel giardino delle Muse*, n. 3, ottobre 2011, pp. 48-59; *I carnet del gioco-mondo di Salvatore Zimone*, n. 15, 2018, pp. 46-55).

# LA MORTE È POP AL CIMITERO DI CARACAS

di Alessandra Vassallo

## REPORT

---



'Malandro' in  
motocicletta

Nella pagina a fianco:  
Tomba di  
Jose Perez Colmenares,  
campione di baseball

Una visita del  
"Cementerio general  
del sur" tra statue  
colorate di eroi  
popolari, malandrini  
e santi pagani

---

Sono andata a visitare il cimitero del sud accompagnata da due amici, che lo conoscevano bene e mi hanno dato alcuni consigli e precauzioni da prendere.

Il cimitero fu costruito nel 1876 per il popolo di Caracas, sia per i ricchi che per i poveri, ma con il trascorrere degli anni, si è trasformato in un luogo pericolosissimo.

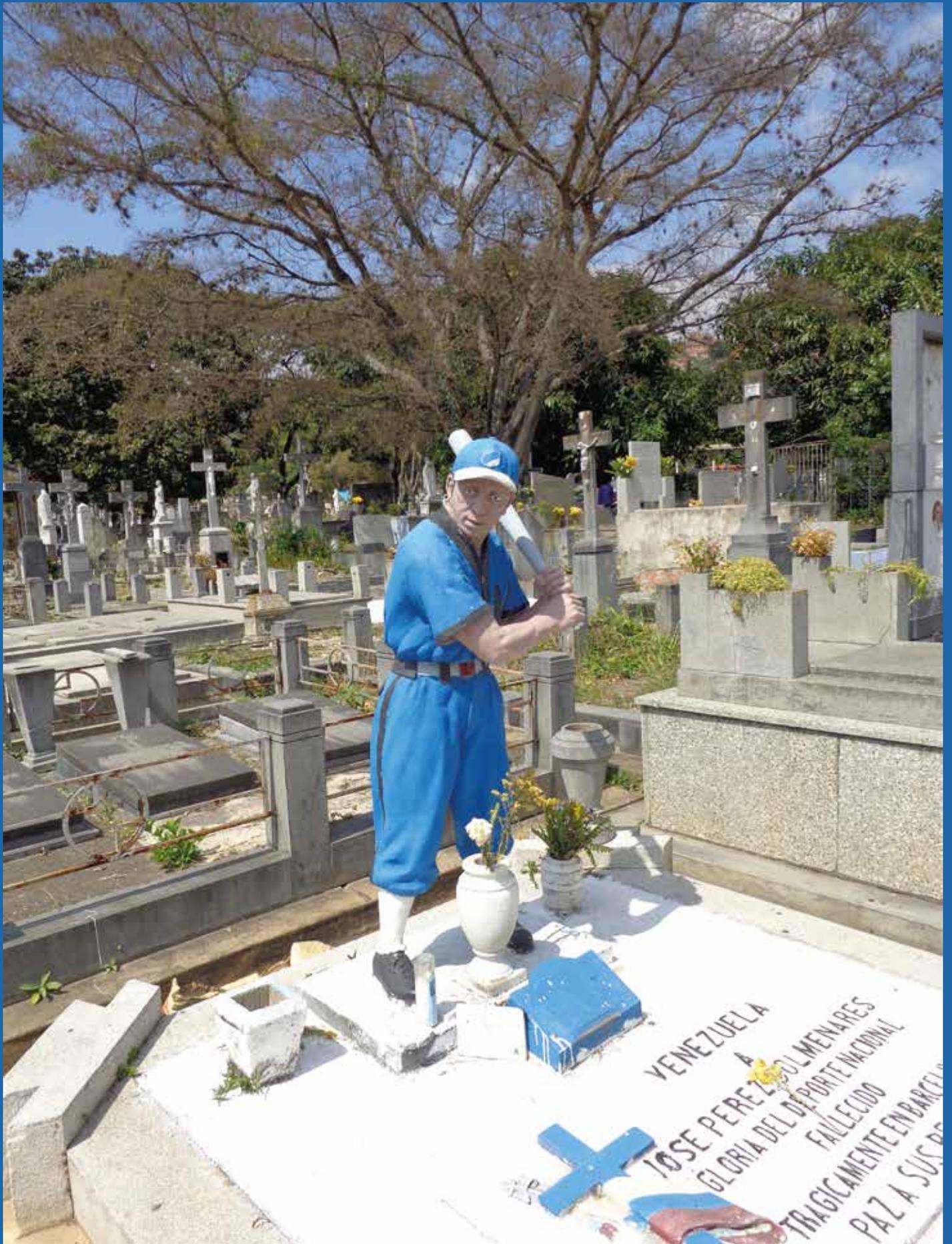
Un luogo di morti e di vivi perché ormai molte famiglie e senza tetto hanno saccheggiato le tombe, ci vivono dentro, praticano riti di santeria, ed è pericolosissimo visitarlo.

Dentro questo luogo sordido, succedono cose strane

Il consiglio degli amici che mi hanno accompagnato era: gentilezza, chiedere permesso per fare foto, qualche fiore da donare.

Camminando tra tombe profanate, aiuole senza fiori, corone appassite e lapidi spezzate, siamo arrivati alla tomba di Jose Perez Colmenares,

---





'Corte malandra'.  
Tomba di Ismael  
Sanchez

Nella pagina a fianco:  
Tomba di  
Elisabeth Castillo

Nelle pagine successive  
a sinistra:  
'Malandro' sconosciuto

A destra:  
Busto di Maria Lionza

famoso beisbolista morto nel 1944. Gloria nazionale. La sua tomba è pulita e ben conservata. La sua statua come quella di altri personaggi, di cui vi parlerò dopo, è di gesso e poi smaltata.

Ci sono sempre fiori freschi e nessuno la danneggia.

Le tombe che abbiamo visitato dopo, sono piccoli mondi.

Sono i regni dei tagliati fuori, dei più poveri, di quelli che non hanno più nulla da perdere, dei "malandros".

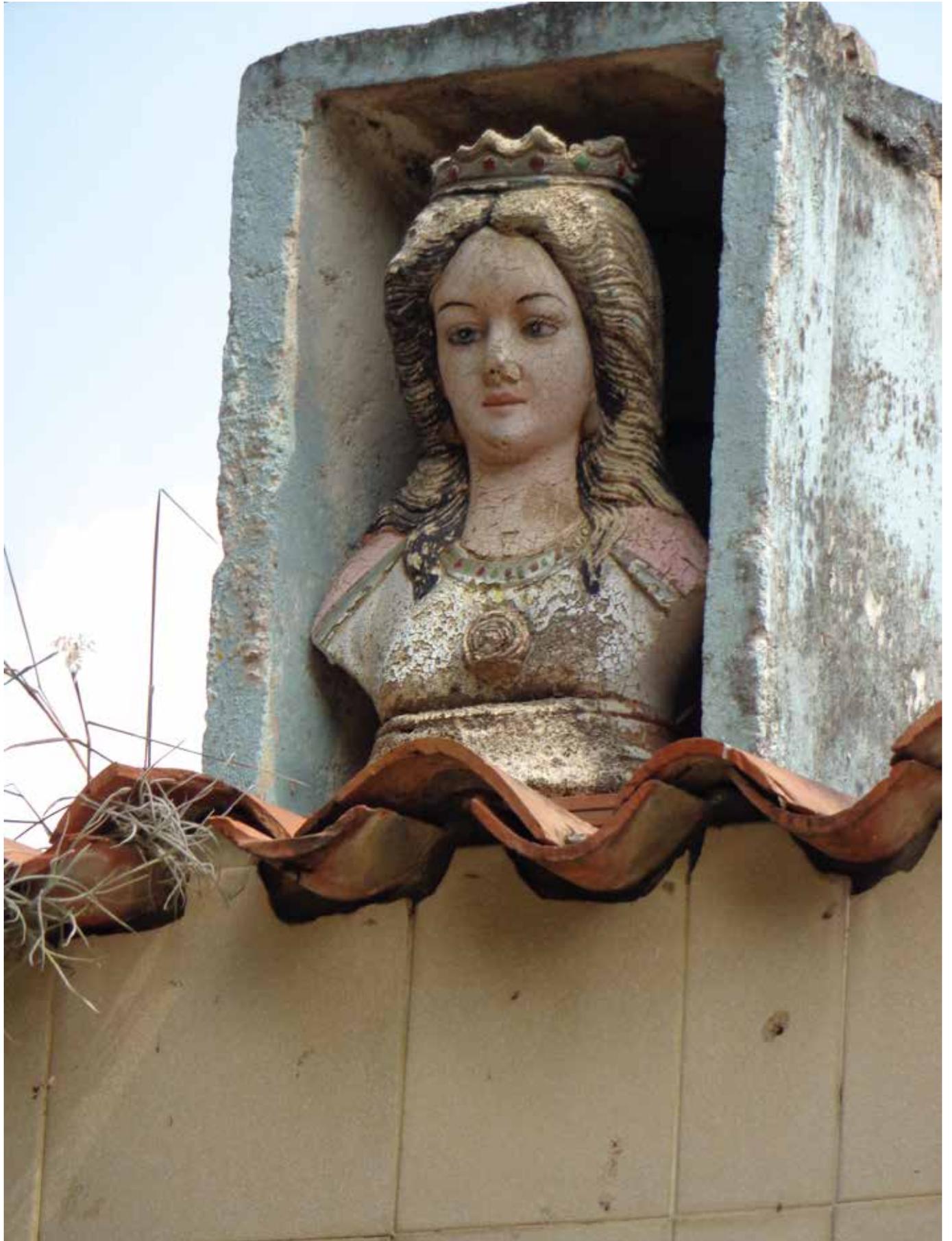
Come Pablo Escobar, famoso narcotrafficante colombiano che era molto amato dai poveri perché contribuiva alla crescita della sua città, questi morti sono considerati dei novelli Robin Hood: rubare ai ricchi per dare ai poveri.

Il nome di questo mondo è: **Corte Malandra** o Corte Calé.

Le statue che li rappresentano sono grandi, ce n'è una alta due metri, coloratissime con tutti gli accessori di delinquenza e consumismo urbano:









Tomba di Maria Francia

Il cappello messo al contrario, gli occhiali da sole enormi, la pistola che spunta dalla cintura, e poi la moto, il coltello.

Sono tutti giovanissimi, morti in situazioni violente, negli scontri tra bande, o uccisi dalla polizia.

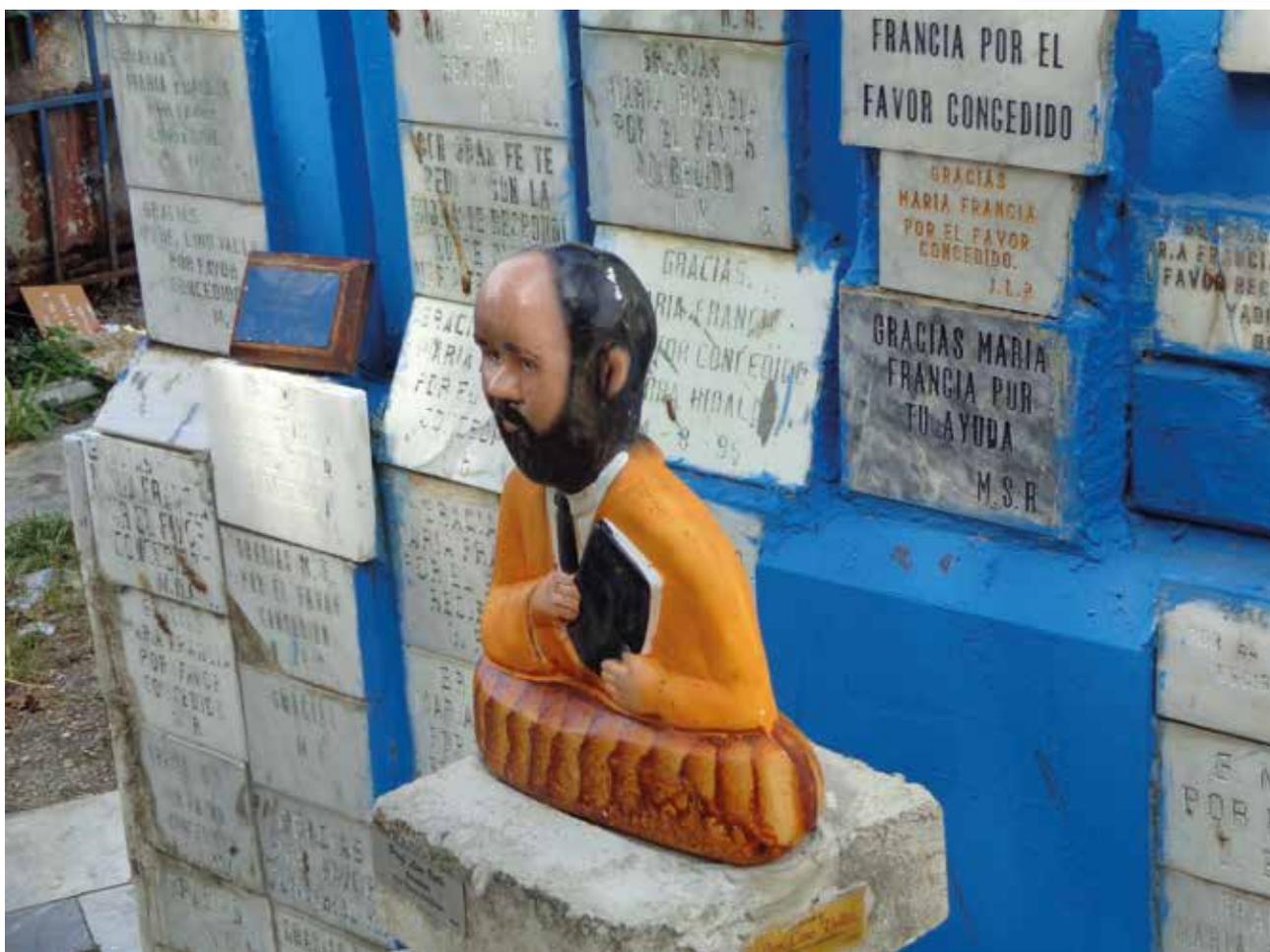
Le loro tombe sono pulitissime perché continuamente visitate e mantenute da parenti, e dagli amici.

Su di loro si praticano riti di santeria, si balla salsa, si bevono liquori micidiali, si fumano i sigari ed i médium sono posseduti dagli spiriti dei morti.

C'è la tomba di Elizabeth Castillo, Isabelita Diaz, di Ismael e Miguel Sánchez e tanti altri.

Le statue sono di anonimi artisti, ho scoperto che molte sono state fabbricate in una città del Venezuela: Valencia.

La Corte Calé appartiene a quella più grande: la Corte di **María Lionza**<sup>1</sup>. Dea della selva, regina incontrastata, è rappresentata nuda che cavalca



un formichiere.

La sua corte è una piramide formata da un numero enorme di personaggi. Quelli più vicini sono i "buoni".

A parte vari santi, c'è anche Simon Bolivar e più in giù si trova anche Hitler.

L'idea è che gli spiriti di tutti questi personaggi si purificano attraverso riti di vario tipo e salgono di grado.

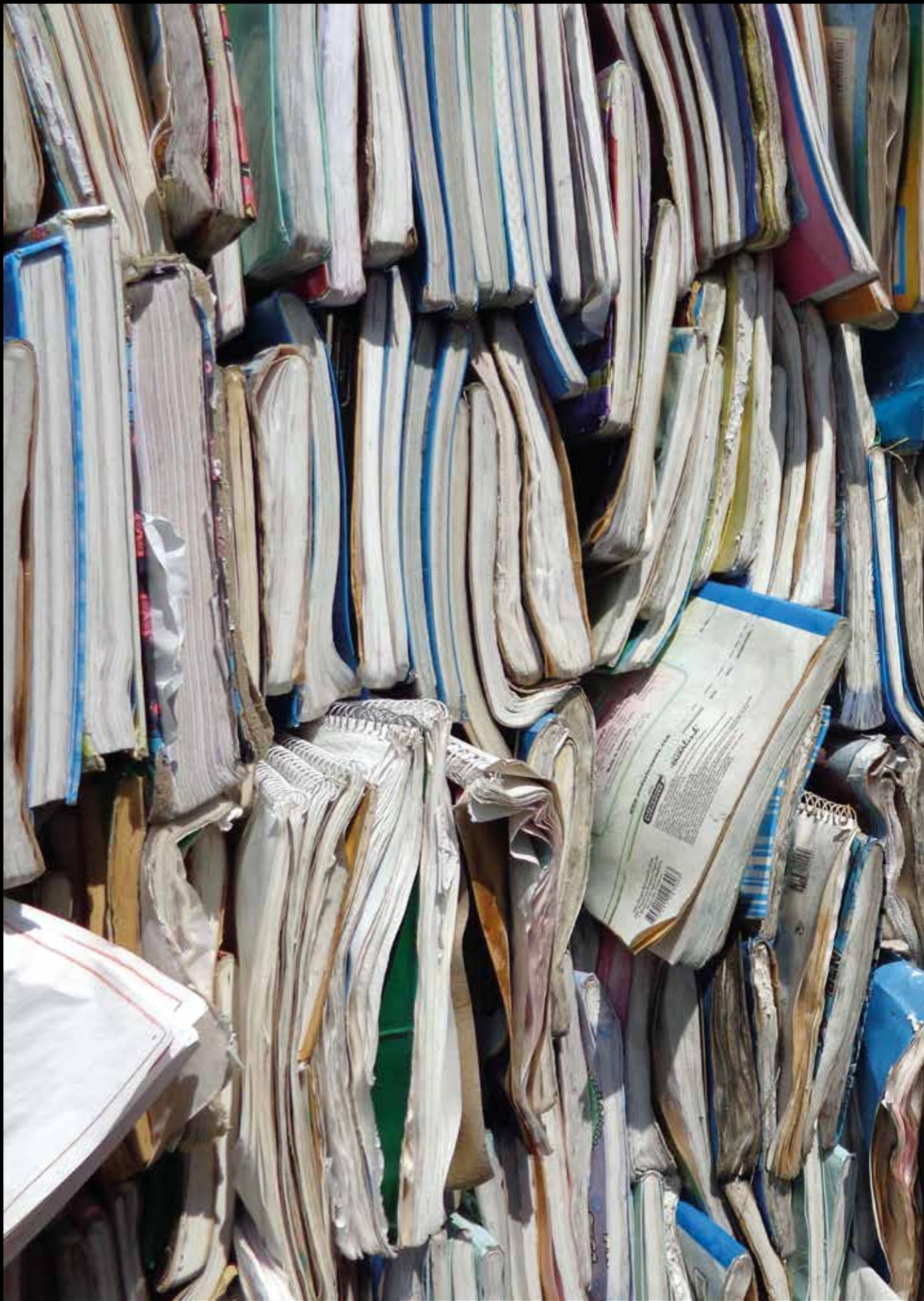
I personaggi della 'corte malandra' sono i più bassi, anche se considerati "buoni" perché rubano ed ammazzavano per il bene. I funerali sono incredibili. Parenti ed amici arrivano al cimitero con macchine decappottabili o con pickup a volte vecchissimi.

Grandi amplificatori, musica salsa a tutto volume e spesso sono gli stessi familiari o amici che costruiscono la tomba tra bevute e fumate di sigari e marijuana.

Non ci sono controlli.

Presso la tomba di Maria Francia: busto di professore e targhe per grazia ricevuta

Nelle pagine successive: Presso la tomba di Maria Francia: offerta votiva di tesi di laurea a scopo propiziatorio







---

Noi, per fare delle foto abbiamo chiesto il permesso ed offerto dei soldi. Un miscuglio di cristianesimo e paganesimo.

Accanto a queste tombe c'è una bella scultura di un busto di Maria Lionza. Un'altra tomba, quella di **Maria Francia**<sup>2</sup>, secondo la leggenda uccisa dal morso di un serpente, protettrice degli studenti, è venerata soprattutto dai ragazzi che la implorano per aiutarli nella laurea. Ci sono grandi ripiani con le tesi che loro "offrono" a Maria Francia. Anche quella è una tomba intoccabile.

E poi, lungo la strada, appesi agli alberi, come fiori ed uccelli, tante casette fabbricate in vari materiali per chiedere una casa, un rifugio, all'anima di Victorio Ponce<sup>3</sup> che regala una *casita* a chi glielo chiede con fede.

<sup>1</sup> Il culto di Maria Lionza, potente spirito femminile, è una religione sincretista popolare in Venezuela. Come la *santeria*, unisce tradizioni indigene, culti di origine africana, elementi del cattolicesimo.

<sup>2</sup> Attorno a questa giovane donna morta nel 1920, è sorta la leggenda che fosse una brillante studentessa di giurisprudenza morta il giorno del suo matrimonio per il morso di un serpente velenoso. Non avendo potuto concludere i suoi studi né sposarsi, intercede davanti a Dio per grazie legate agli studi o al matrimonio.

<sup>3</sup> Victorino Ponce, morto il 26 agosto 1880, in vita fu muratore e falegname noto per la costruzione di case gratuite per i poveri. Oggi è una sorta di santo pagano a cui rivolgersi se si ha necessità di una casa o un veicolo.

---

Nelle pagina a fianco:  
Presso la tomba di Victorino Ponce, eletto a protettore dei senza casa: ogni casetta di cartone appesa corrisponde a una preghiera per la grazia di una casa.

# ANONIMI IN MOSTRA ALLA COLLECTION DE L'ART BRUT

di Cristina Cilli e Gianluigi Mangiapane

## REPORT



Qui e nella pagina  
a fianco:  
Vedute della mostra  
allestita presso la  
Collection de  
l'Art Brut di Losanna

Opere clandestine  
e senza autore che  
testimoniano il tempo  
delle istituzioni totali

La Collection de l'Art Brut di Losanna ospita dal 26 giugno al 31 ottobre 2021 la mostra *Anonymes* curata da Gustavo Giacosa, curatore indipendente, e Pascale Jeanneret, conservatrice della Collection. Il titolo fa riferimento a un percorso in cui sono esposte prevalentemente opere realizzate da "anonimi", ovvero autori e autrici la cui identità è attualmente sconosciuta e che difficilmente può essere ritrovata: i due curatori hanno voluto esplorare il rapporto stretto tra l'anonimato e le opere di Art Brut, i cui creatori erano per lo più autodidatti e non si consideravano artisti, pertanto non firmavano nemmeno le proprie produzioni. Come evidenziato dall'introduzione del catalogo, le opere presenti, pur provenienti da contesti di produzione diversi, hanno una cosa in comune: «l'essere emerse in ambienti molto lontani dall'arte, come le carceri o gli ospedali, dove i loro autori erano spesso privati della loro identità, che veniva poi ridotta a un semplice numero».

**Anonymes** mette in dialogo una selezione di opere provenienti da La Collection de l'Art Brut di Losanna, dal Museo Prinzhorn di Heidelberg e, infine, dal Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso" e dal Museo di Antropologia ed Etnografia (MAET), entrambi afferenti al Sistema Museale dell'Università degli Studi di Torino. Queste istituzioni



sono riuscite a non disperdere questo importante patrimonio grazie all'interessamento di alcuni psichiatri, considerati dei veri e propri pionieri dell'Art brut *ante litteram*.

A cavallo fra Ottocento e Novecento Cesare Lombroso e Antonio Marro in Italia, Auguste Marie in Francia e Hans Prinzhorn in Germania cominciarono a conservare le produzioni dei propri pazienti in manicomio o dei detenuti in carcere, il più delle volte con fini scientifici. **Auguste Marie**, attivo nel manicomio di Villejuif, vicino Parigi, mise insieme in quello stesso periodo una ricca collezione oggi dispersa fra più musei (si trovano opere presso La Collection di Losanna, quella di Heidelberg e presso privati). Il celebre **Hans Prinzhorn**, attivo nell'Ospedale psichiatrico di Heidelberg fino al 1923, raccolse migliaia di produzioni manifatturali in materiali diversi (carta, stoffa, legno...) così come fece anche lo psichiatra e antropologo **Cesare Lombroso** che, fra i suoi svariati interessi, si concentrò anche su queste espressioni artistiche, pubblicando con lo scrittore e fotografo francese Maxime du Camp nel 1880 *L'arte nei pazzi*, forse il primo contributo sull'argomento. La curatrice Pascale Jeanneret include legittimamente in questo elenco altri psichiatri, fra i quali Charles Ladame a Ginevra, che nel corso del Novecento arricchì la collezione di Jean Dubuffet con le opere di arti-

---



Ceramica carceraria con disegni incisi, proveniente dal carcere Le Nuove di Torino e appartenuta a Giovanni Cavaglià, detto Fusil, fine XIX secolo. Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso", Università di Torino

sti come Jean Mar e Jean Bar, oppure Walter Morgenthaler a Berna che portò all'attenzione internazionale la produzione di Adolf Wölfli.

Il percorso di visita della mostra, al secondo piano, è diviso in tre parti: la prima è dedicata agli "Anonimi", dei quali non si conosce né la loro identità né tanto meno la provenienza; la seconda agli "Pseudo Anonimi", ovvero a coloro che sebbene con identità sconosciuta è stato comunque possibile risalire a un riferimento fisico, storico o geografico. La terza parte si riverisce alle "Identità Rivelate", scoperte grazie alle recenti ricerche che hanno dunque fatto emergere se non l'identità propria dell'autore il processo di costruzione dell'opera. Tutte e tre le sezioni contribuiscono a indagare sul tema dell'anonimato come rappresentazione del rapporto fra l'autore *brut* e le sue opere o come conseguenza della volontà dello psichiatra o della famiglia di far rimanere anonimo un autore

per rispetto del segreto medico e della malattia. A tal proposito menzioniamo l'opera *Monsieur Oui Oui* (1948 c.), autoritratto in inchiostro e matita colorata su carta, copertina del catalogo della mostra, dove si trova il nome per esteso del suo creatore, mentre il cognome è stato coperto da una striscia di carta per espressa volontà della famiglia. Di fronte all'impossibilità di far conoscere i nomi degli autori, Dubuffet rispondeva creando nuove denominazioni, degli «*pseudonyme de discrétion*»: questo artista fu quindi ribattezzato Raymond Oui.

L'esposizione, inoltre, illustra le interconnessioni fra i diversi psichiatri che si muovevano nello stesso contesto scientifico e che sovente consideravano queste opere come sintomi di devianza. Tali rapporti vengono testimoniati dallo spostamento di alcune opere da un'istituzione a un'altra: possiamo, per esempio, citare la scultura in legno realizzata da un ricoverato nell'Ospedale psichiatrico di Villejuif che raffigura il Direttore Auguste Marie. Questo manufatto è oggi conservato presso il Museo di Antropologia criminale di Torino, poiché fu donato dallo stesso Marie a Lombroso durante una visita torinese al collega.

*Anonymes* presenta anche i tentativi e i risultati delle **ricerche d'archivio** che hanno lo scopo di «*réattribuir un nom aux auteurs d'Art Brut*» e, laddove possibile, di ricostruirne le biografie altrimenti dimenticate. È il caso di **Giovanni Cavaglià**, detto *Fusil*, la cui storia è stata ricostruita di recente: imprigionato presso il carcere torinese "Le Nuove" per aver ucciso il suo datore di lavoro nel 1877, Cavaglià incise la scena del delitto e l'intenzione di suicidarsi dopo cento giorni di prigionia su un orcio, ovvero una brocca in cui veniva data l'acqua da bere ai detenuti. Infine, la mostra si iscrive all'interno di altre due iniziative culturali più ad ampio respiro: la prima ha visto coinvolto Gustavo Giacosa, fra il 2018 e il 2021, in una residenza di artista presso l'Università di Losanna, esplorando il tema dell'anonimato nell'arte attraverso interviste a ricercatori dell'Università; la seconda fa riferimento alla sceneggiatura, scritta da Giacosa, per un testo teatrale *La Grâce*, presentato a La Grange de Dorigny di Losanna.

#### **Catalogo della mostra**

Giacosa G., Jeanneret P. (eds.), *Anonymes: une exposition à la Collection de l'Art Brut Lausanne*, Éditions Antipodes, Lausanne, 2021.



Ricamo in cotone di autore anonimo, proveniente dall'ex Regio Ospedale Psichiatrico di Collegno, Torino, inizio XX secolo. MAET (Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino)

# PER LA RICOSTRUZIONE DEGLI ANIMI. ARTISTI OUTSIDER A GIBELLINA

di Valentina Di Miceli

## REPORT



Baglio Di Stefano, sede della Fondazione Orestiadi e del Museo delle Trame Mediterranee, Gibellina (Tp)

In occasione della riapertura dei musei dopo i lunghi mesi di *lockdown*, il Museo delle Trame Mediterranee presso il Baglio Di Stefano di Gibellina, ha inaugurato lo scorso 1 giugno la mostra *ARTISTI OUTSIDER*. Dieci anni della rivista *Osservatorio Outsider Art*, dedicata ad un gruppo di preziosi artisti outsider siciliani selezionati per rappresentare il decennale della nostra rivista diretta, pionieristicamente in Sicilia, da Eva di Stefano.

Giovanni Bosco, Mario Cassisa, Annamaria Tosini, Sabo, a cui si aggiunge la *new entry* Francesco Cassarà, sono artisti legati da un filo invisibile con la Fondazione Orestiadi e il **Museo delle Trame Mediterranee** di Gibellina, da sempre sensibili nei confronti di quelle strade secondarie e poco battute dell'arte intesa come libera espressione di sé stessi, «...come necessità primaria dell'uomo – scrive il direttore del Museo **Enzo Fiammetta** - come terreno su cui affondare per lenire il disagio di vivere e come pratica quotidiana che alimenta l'anima. Questo è stato lo spirito che ha mosso anche la ricostruzione di Gibellina, fatta sì da grandi maestri, ma con la consapevolezza che la ricostruzione della città dovesse andare di pari passo con la ricostruzione degli animi».

Nel contesto pandemico e in un momento di desiderata nuova apertura, questa mostra ha assunto un valore profondo nel volere affidare agli artisti outsider il compito di ricostruire gli animi travolti dai tragici eventi. Così come fece **Ludovico Corrao**, sindaco di Gibellina, all'indo-

Una mostra in Sicilia ha celebrato il decennale della nostra rivista

---

mani del terremoto che distrusse la valle del Belice nel 1968, affidando agli artisti il delicato compito di risollevarlo, attraverso il potere salvifico dell'arte, le sorti e gli animi di una popolazione.

Ogni artista in mostra, a suo modo, ha saputo squarciare le tenebre di un presente opprimente, trovando pace soltanto nelle linee sinuose o nei colori vibranti, nei materiali precari come l'esistenza o nell'irruenza del gesto liberatorio, insegnando a perderci per ritrovarci in quei dedali di figure, di ingranaggi, di gesti e di parole.

Oltre a festeggiare il decennale della nostra rivista, la mostra è stata anche il trampolino di lancio di una nuova scoperta, l'artista alcamese **Francesco Cassarà** (1930), e della sua incredibile opera *Armonia e Caos* (2019) esposta qui per la prima volta nel cortile esterno all'ingresso della mostra e a cui è dedicato simbolicamente il numero del decennale<sup>1</sup>. Cassarà racchiude l'universo in una giostra in movimento, nella gioia viva dei colori primari che si combinano in un equilibrio perfetto tra uomo e natura, tra arte e scienza, tra caos e armonia, sulla scia dei suoi grandi maestri reali e ideali: Pietro Consagra (al cui fianco ha lavorato per la rinascita di Gibellina) e Leonardo da Vinci. Franco Cassarà incarna il sogno di bellezza di Ludovico Corrao, dell'arte come fonte inesauribile di vita, di rinascita, e perché no anche di longevità<sup>2</sup>.

In un allestimento ben calibrato, tra pause e ritmi musicali, negli spazi interni degli atelier le opere dialogano con alcuni pezzi storici del Museo delle Trame Mediterranee, come un antico grande telaio di Salemi che incornicia le opere di Sabo, o il trono disegnato da Bob Wilson (per il suo spettacolo T.S.E. presentato alle Orestiadi di Gibellina nel 1994) che rivela la presenza/assenza del "re di cuori" Giovanni Bosco.

Il percorso comincia con le sculture di carta di **Annamaria Tosini** (Palermo 1930-2013) tanto delicate nella materia quanto forti nelle forme espressive, fatte di aria e portatrici di una fervida immaginazione baroccheggiante. «(...) Respira la musica e i ricordi/ Debussy come linfa scorre nelle sue vene/ e allora il Mare inonda la prigione/...», scrive lei stessa in uno dei tanti cartigli che accompagnano le sue opere. Dentro

---



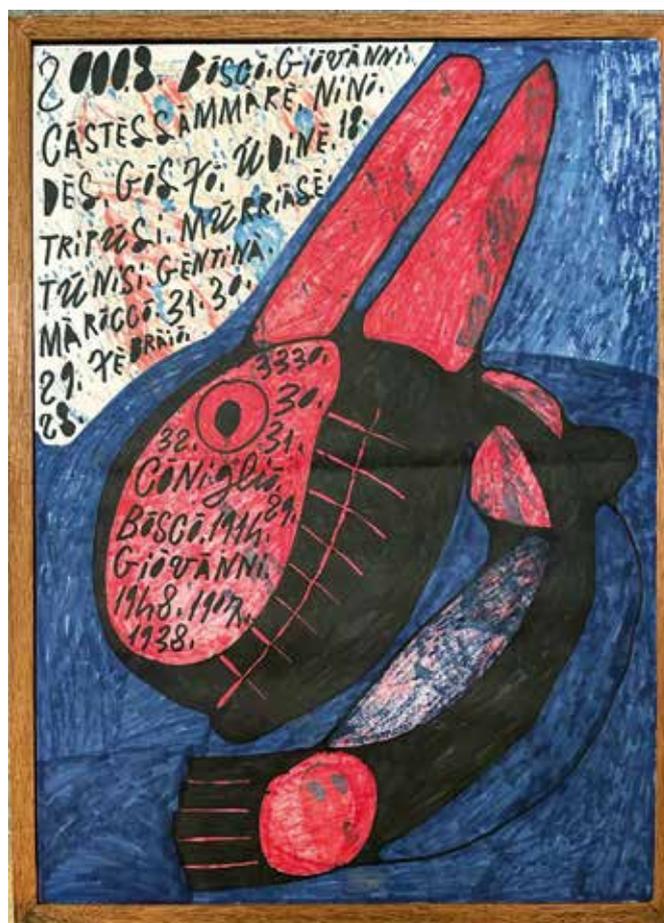
Francesco Cassarà con la sua scultura cinetica *Armonia e Caos*



le bacheche di vetro o appese al muro, a tuttotondo o a bassorilievo, dal tema religioso o pagano, le opere della Tosini sono un'esplosione di libertà espressiva che scaturisce potente dalla reclusione forzata in una casa di riposo. Qui la creazione prolifera, racchiusa nel senso profondo celato nel dare una nuova possibilità ai materiali di scarto come a sé stessa, era l'unica fuga possibile<sup>3</sup>.

Segue la sala dedicata alle tele di Salvatore Bonura, più noto come **Sabo** (Palermo 1916-1975), in cui si viene subito ingoiati dagli intrecci di uomini e animali, in una natura lussureggiante, in un brodo primordiale fatto di corpi e sguardi, soprattutto di donne. È a queste infatti che si rivolge il suo universo pittorico in un doppio movimento di dipendenza e ammirazione, oppressione e protezione, dettate dal contesto matriarcale in cui crebbe. Il Museo d'Arte Contemporanea di Gibellina gli dedicò nel 2011 una bella mostra, insieme a Salvatore Bentivegna detto il Moro, sull'archetipo femminile, *Le Matriarche*, curata da Eva di Stefano e promossa dalla Fondazione Orestiadì<sup>4</sup>. Nella terza sala le opere di **Giovanni Bosco** (Castellammare del Golfo – Tp, 1948 – 2009) ci riportano ad un tempo arcaico, ad un universo in formazione all'indomani del Big Bang. Un universo scevro da logiche utilitaristiche, puro, asservito ad una sola divinità ctonia simbolicamente identificata in un grande cuore grondante di colore. "Disegnicieddi" (=disegnini) li chiamava lui, il dottore di tutto, che con le sue opere cartacee e murali, con le sue parole scritte in un originale alfabeto, cercava di curare (inascoltato) il male dell'uomo, quello che oggi più che mai lo sta portando alla sua stessa distruzione.

Veniamo accompagnati di sala in sala dalle ipnotiche visioni di **Mario Cassisa** (Palermo, 1929- Trapani, 2008). Artista colto, esuberante, la sua vita è stata un'esplorazione continua del mondo, attraverso i suoi numerosi viaggi, e dell'arte, attraverso la produzione prolifera di opere senza tempo. Strati di materia e di colore, collage, assemblage e pittura, ogni mezzo è funzionale a rappresentare quella stratificazione



Giovanni Bosco, pennarelli su cartoncino, ca. 2008. Museo delle Trame Mediterranee

Nella pagina a fianco: Mario Cassisa, *Pittura-collage*, tecnica mista su carta, s. d. Museo delle Trame Mediterranee

---

Sabo (Salvatore Bonura),  
*Genesi*, olio su tela, 1974.  
Museo Civico di arte  
contemporanea (MAC),  
Gibellina. In primo  
piano un antico telaio,  
che nell'allestimento  
richiama il tema  
antropologico delle  
trame culturali a cui è  
intitolato il museo sede  
della mostra.

Nella pagina a fianco:  
Annamaria Tosini, carta  
e cartone riciclati, bucce  
di arancia, materiali di  
recupero, interventi di  
pittura a tempera, 2012-  
2013. Museo delle Trame  
Mediterranee



incredibile di luoghi e di culture che fa dei suoi lavori quasi un *aleph* borgesiano, “il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli”. Per il suo eclettismo, la sua grande cultura, il suo saper vivere della propria arte, per la consapevolezza del proprio cammino, Mario Cassisa non può essere classificato in nessuna corrente artistica, in nessuna tendenza dentro o fuori il sistema dell’arte, essendo piuttosto un “battitore libero” nei sentieri inesplorati del mondo e dell’arte<sup>5</sup>. Alla fine della mostra non ci resta che imbarcarci in una nave di carta leggera, con una bussola di ingranaggi colorati che ci segna il cammino, tra intricate foreste lussureggianti e labirinti dedalici, alla ricerca di quel grande cuore grondante di colore che forse potrà salvare l’uomo da quell’insano istinto distruttivo che domina la sua mente, e poi chiederci dove sta la vera follia.

<sup>1</sup> OOA n°20, autunno 2020.

<sup>2</sup> OOA n°19, primavera 2020, p.124.

<sup>3</sup> OOA n°5, ottobre 2012, p.16

<sup>4</sup> OOA n°3, ottobre 2011, p.183.

<sup>5</sup> OOA n°17, primavera 2019, p.84.



# GLI AUTORI DEI TESTI

## NOTE INFORMATIVE

---

**Domenico Amoroso**, archeologo e storico dell'arte, ideatore e fondatore del MACC, il Museo d'Arte Contemporanea di Caltagirone che espone l'unica collezione pubblica di art brut e outsider art siciliana.

**Ejnar Stig Askgard**, Ph.D in Letteratura presso University of Southern Denmark con la tesi *Words and pictures in H. C. Andersen's art*, curatrice dal 1997 presso l' Hans Christian Andersen Museum di Odense (Danimarca) è oggi Senior Researcher presso lo stesso museo.

**Cristina Cilli**, conservatrice del Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso" del Sistema Museale di Ateneo dell'Università degli Studi di Torino.

**Silvana Crescini**, pittrice e scultrice con all'attivo numerose esposizioni personali; nel 1990 ha fondato l'Atelier di pittura dell'Ospedale Psichiatrico Giudiziario di Castiglione delle Stiviere (MN), la cui attività, svolta fino al 2012, è stata oggetto di documentari, convegni, mostre in Italia e all'estero.

**Turhan Demirel**, nato in Turchia, vive a Wuppertal; neurochirurgo, è uno dei più appassionati collezionisti in Germania di Outsider Art, che divulga attraverso conferenze, pubblicazioni e mostre.

**Valentina Di Miceli**, critico d'arte e giornalista pubblicista, è direttore responsabile della rivista "Osservatorio Outsider Art."

**Eva di Stefano** ha insegnato dal 1992 al 2013 Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Palermo; ha fondato nel 2008 l'Osservatorio Outsider Art, che dirige insieme all'omonima rivista pubblicata dal 2010; tra le molte pubblicazioni sull'arte del Novecento, si segnala il volume *Irregolari. Art Brut e Outsider art in Sicilia* (Kalòs, Palermo 2008).

**Giuliana Ferrara Sardo**, studi di Storia dell'arte presso l'Università della Tuscia (Viterbo) e di Management dei Beni Culturali presso l'Università di Palermo, si dedica a ricerche su artisti poco noti e piccole realtà museali in Sicilia.

**Jennifer Gilbert**, produttrice e curatrice *freelance*, gestisce la Jennifer Lauren Gallery con sede a Londra; il suo lavoro supporta artisti autodidatti, disabili, o non considerati, che lavorano al di fuori del *mainstream*.

**Gianluigi Mangiapane**, antropologo, ricercatore presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università degli Studi di Torino.

---

---

**Yaysis Ojeda Becerra** (Santa Clara, Cuba 1977), critico d'arte e ricercatrice indipendente specializzata in Art Brut e Outsider Art, vive a Madrid e collabora con diverse riviste, tra cui "Bric-à-Brac" dedicata all'Outsider Art; tra i volumi pubblicati: *El Aullido Infinito* (La Habana, 2015) sul lavoro di alcuni artisti brut cubani.

**Lucienne Peiry**, storica dell'arte e specialista internazionale di Art Brut, ha diretto la Collection de l'Art Brut di Losanna dal 2001 al 2011, in seguito è stata responsabile delle relazioni internazionali del museo; attualmente tiene un corso sull'Art Brut presso École Polytechnique Fédérale di Losanna e il blog *Notes d'Art Brut*; tra i suoi numerosi libri l'imprescindibile *L'Art Brut* (Flammarion, Parigi 1997; 2° ed. ampliata 2016) tradotto in diverse lingue.

**Bianca Tosatti**, storica dell'arte, autorevole esperta e promotrice di Art Brut e Arte Irregolare, su cui ha condotto studi pionieristici in Italia e curato importanti mostre istituzionali, tra le quali ricordiamo *Figure dell'anima* (Genova 1997) e *Oltre la ragione* (Bergamo 2006); vive presso Parma.

**Roberta Trapani**, storica dell'arte specializzata in *outsider environments* e architetture visionarie (PhD presso le Università di Paris-Nanterre e Palermo), vive in Francia dove ha insegnato a contratto presso alcune università parigine e co-fondato diverse associazioni dedicate all'Outsider Art, tra cui il PIF (Patrimoines Irréguliers de France) e il CrAB (Collectif de réflexion autour de l'Art Brut).

**Alessandra Vassallo**, nata a Palermo, ha vissuto a Caracas dal 1975 al 2003, occupandosi di disegno tessile, stampa e produzione in varie fabbriche tessili, animazione e pittura; attualmente risiede in Sicilia, dove dipinge e scrive, tornando periodicamente in Venezuela.

# CREDITI FOTOGRAFICI

## NOTE INFORMATIVE

---

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

**da 14 a 31:** courtesy Bruno Decharme, Parigi

**da 34 a 48:** courtesy Elmar R. Gruber; The Collection of Mediumistic Art, Monaco (Germania)

**da 50 a 69:** courtesy Museo Hans Christian Andersen, Odense (Danimarca)

**da 71 a 78:** courtesy Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella, Capo d'Orlando (ME)

**79:** courtesy Collezione Germanà, Capo d'Orlando (ME)

**da 80 a 82:** courtesy Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella, Capo d'Orlando (ME)

**da 86 a 100:** courtesy Bianca Tosatti, Marena di Specchio, Solignano (Parma). Foto: Michele Munno

**103:** courtesy Doodletown Farm, LLC and Fleisher/Ollman, Philadelphia.

**104:** courtesy Doodletown Farm, LLC and Fleisher/Ollman, Philadelphia. Foto: Constance Mensh

**105, 106:** courtesy The Museum + Gallery of Everything and Fleisher/Ollman

**107:** collezione Minneapolis Institute of Arts; courtesy Doodletown Farm, LLC and Fleisher/Ollman, Philadelphia. Foto: Constance Mensh

**108, 109:** courtesy The Museum + Gallery of Everything and Fleisher/Ollman

**110:** courtesy Doodletown Farm, LLC and Fleisher/Ollman, Philadelphia

**111:** courtesy Doodletown Farm, LLC and Fleisher/Ollman, Philadelphia. Foto: Constance Mensh

**112:** courtesy The Museum + Gallery of Everything and Fleisher/Ollman

**113:** courtesy Doodletown Farm, LLC and Fleisher/Ollman, Philadelphia. Foto: Constance Mensh

**da 117 a 122:** courtesy Silvana Crescini, Goito (MN)

**da 124 a 129:** courtesy Turhan Demirel, Wuppertal (Germania)

**da 130 a 132:** © Kevin Seisdodos, Marsiglia

**da 135 a 145:** © Concetta Marino, Caltagirone (CT)

**da 154 a 157:** © Alessandra Vassallo, Menfi (AG)

**158:** © Felipe Dalmont, Caracas

**da 159 a 164:** © Alessandra Vassallo, Menfi (AG)

**166, 167:** courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna

**168:** courtesy Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso", Università di Torino.

**169:** courtesy MAET (Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino)

---

---

**170:** © Maria Adelaide Mondini, Palermo

**171:** © Valentina Di Miceli

**172, 173:** courtesy Museo delle Trame Mediterranee, Fondazione Orestidi, Gibellina

**174, 175:** © Valentina Di Miceli

# ABSTRACTS AND AUTHORS

## ENGLISH ANNEX

---

### EDITORIAL

*Eva di Stefano*

The focus of this issue is a group of articles on creators who are not necessarily outsiders, including for example the famous storyteller Andersen and his compulsive parallel activity of papercuts. These are all artists characterized by technical virtuosity and visual storytelling, such as the Italian Mauro Gottardo with his hand-drawn typefaces or the Cuban Consalvos with his extraordinary collages. Another new element, alongside the usual presentations of new artists (Nabila, Pangerl), is an in-depth study on the existence of brut poetry. The editorial closes with a recollection of Stefano Ferrari, a professor of Psychology of Art at the University of Bologna and a reference point in Italy for Outsider Art, who recently passed away.

*Eva di Stefano taught History of Contemporary Art from 1992 to 2013 at the University of Palermo; she founded the Outsider Art Observatory in 2008, which she directs together with the magazine of the same name published since 2010; among the many publications on twentieth-century art, we can note the volume *Irregolari. Art Brut and Outsider art in Sicilia* (Kalòs, Palermo 2008).*

### ENCOUNTERS

*Roberta Trapani*

#### **Passion and gift. An interview with Bruno Decharme**

The recent donation of nearly a thousand works by the collector Bruno Decharme to the Centre Pompidou is an event that changes the history and reception of Art Brut. In this long and interesting interview, Decharme tells the beginning and the story of his collection, his methods as a collector, his vision of Art Brut, the purposes of the donation and future programmes.

*Roberta Trapani is an art historian specializing in outsider environments and visionary architectures (PhD at the Universities of Paris-Nanterre and Palermo), lives in France, where she has been a contract teacher at some Parisian universities and co-founded various associations devoted to Outsider Art, including PIF (Patrimoines Irréguliers de France) and CrAB (Collectif de réflexion autour de l'Art Brut).*

*Jennifer Gilbert*

#### **A 'spiritual ecosystem'. An interview with Elmar R. Gruber**

The author, who has conducted a series of interviews with personalities from the world of Outsider Art, lent us her dialogue with the German collector Gruber, who specializes in mediumistic art, graphic or pictorial productions made in connection with spiritual entities. Gruber talks about his training and the reasons for this choice of field, going deeply into this controversial issue with various examples.

*Jennifer Gilbert is a freelance producer and curator who also solely runs the Jennifer Lauren Gallery in the UK. All of her work supports self-taught, disabled and overlooked artists who work outside of the mainstream arts field. LINK: <https://www.jenniferlaurengallery.com/meet-the-collector>.*

---

## DOSSIER - LATERAL VIRTUOSITIES

*Ejnar Stig Askgaard*

### **The magic scissors. The Papercuts of Hans Christian Andersen**

The famous Danish storyteller also expressed his own talent, parallel to writing, in the art of paper cutting, in a way that we could define as compulsive on social occasions. The author, the curator of the Andersen Museum in Odense, in her informative essay, presents these little-known creations outside the borders of Denmark, characterized by extreme skill in the use of scissors on paper, an original technique and enigmatic narrative inspiration.

*Ejnar Stig Askgaard (b. 1963) is a Senior Researcher at the Hans Christian Andersen Museum/Odense City Museums. Ph.D. and Magister Artium in literature. Museum Curator at the Hans Christian Andersen Museum since 1997.*

*Giuliana Ferraro Sardo*

### **Fables of the invisible. Casimiro Piccolo of Calanovella**

An eccentric Sicilian baron, passionate about spiritism and occultism, after conventional artistic training devoted himself to more irregular and private creations. They are not without virtuosity in simulating Victorian fairy-tale illustrations. In them, in the guise of gnomes, witches or fairies, he represents the elemental spirits he hunts for at night and that he believes he discovers among the plants and flowers in the garden. The fairytale is just a red herring: it is a question of mysterious visions, secret conjurations of a magical order, and disguises to make the invisible visible.

*Giuliana Ferrara Sardo studied Art History at the University of Tuscia (Viterbo) and Cultural Heritage Management at the University of Palermo. She dedicates herself to research on little-known artists and small museums in Sicily.*

*Bianca Tosatti*

### **Our contemporary apocalypse. Drawings and collages by Mauro Gottardo**

In a brilliant and dialoguing text, the author introduces us to the mimetic genius of an artist capable of simulating typefaces by hand to perfection: he is a modern amanuensis, who lives in Turin. Among all his works, here we have chosen to deal with his extraordinary Apocalypse, a long catalogue of drawings and collages in which there is stratified and condensed a hermetic narration of our time, full of esoteric, literary and philosophical references.

*Bianca Tosatti is an art historian, an authoritative expert on and promoter of Art Brut and Irregular Art, on which she has conducted pioneering studies in Italy and curated important institutional exhibitions, among which we can mention Figures of the Soul (Genoa 1997) and Beyond reason ( Bergamo 2006); she lives near Parma.*

*Yaysis Ojeda Becerra*

### **Unforgotten Cuba. Shadows and reflections in the work of F. J. Consalvos**

Also virtuosic are the collages and découpages by the Cuban American Consalvos, which remained unknown for a long time. They extend from sheets to objects like the skin of an irredeemable nostalgia. They are maps of catastrophes and wonders, the visual story of an forgotten homeland, the epic of a tobacco worker who emigrated

---

---

to the USA in 1920. The seals of the tobacco crates, the cigar bands and advertising labels of the industry are a presence repeated in his compositions, almost like an identity tool.

**Yaysis Ojeda Becerra** (*Santa Clara, Cuba 1977*), an art critic and independent researcher specializing in Art Brut and Outsider Art, lives in Madrid and collaborates with different magazines, including "Bric-à-Brac", devoted to Outsider Art. Among her published volumes are 'El Aullido Infinito' (Havana, 2015) on the work of some Cuban brut artists.

## EXPLORATIONS

*Silvana Crescini*

### **Coffee-mancy and painting. The divinations of Nabila**

An Egyptian who moved to Italy at the age of twenty in 1965, she discovered painting in the atelier run by Crescini at the Judicial Psychiatric Hospital of Castiglione delle Stiviere (Mantua) starting from 1990. A medium raised in a family dedicated to divination, she claims to read fate in coffee grounds. And from the dregs she gets the images that she draws and then colours brightly on the supports: interlocked faces and elastic shapes, multiple human and non-human gazes, and ghosts of energy in dazzling colours.

*Silvana Crescini is a painter and sculptress with numerous personal exhibitions to her credit; in 1990 she founded the painting Atelier of the Judicial Psychiatric Hospital of Castiglione delle Stiviere (MN), whose activity, which went on until 2012, has been the subject of documentaries, conferences and exhibitions in Italy and abroad.*

*Turhan Demirel*

### **Armin Pangerl: 'iconotexts' of resilience**

Artistic vocation and great vitality have always accompanied Pangerl, without being affected by black periods and illnesses, but indeed becoming each time an instrument of rebirth. After a phase of abstract painting, his authentic double literary and visual talent exploded, and the author developed a personal style of happy graphic interpenetration between text and drawing. If the texts are generally autobiographical and diaristic, the figures are geometrical, decorative and certainly symbolic as in an illuminated manuscript.

*Turhan Demirel was born in Turkey and lives in Wuppertal. He is a neurosurgeon and in Germany he is one of the most passionate collectors of Outsider Art, which he promotes through conferences, publications and exhibitions.*

*Lucienne Peiry*

### **The intimate reliquaries of Marc Moret**

The historical-cultural context is essential for understanding the strange sculptures of Marc Moret, a farmer in a region pervaded by great traditional religious sentiment, the Swiss canton of Friborg. Devotions, processions and reliquaries fed his imagination. According to an unprecedented principle of adoption, Moret transfers the sense of the sacred to his high-reliefs, where he assembles, even chaotically,

---

materials and residues of objects that belonged to deceased family members, thus creating domestic reliquaries to commemorate and work out mourning.

**Lucienne Peiry**, an art historian and international Art Brut specialist, directed the Collection de l'Art Brut in Lausanne from 2001 to 2011, after which she was responsible for the museum's international relations; she currently teaches a course on Art Brut at l'École Polytechnique Fédérale of Lausanne and runs the Notes d'Art Brut blog; among her numerous books is the fundamental *L'Art Brut* (Flammarion, Paris 1997; 2<sup>nd</sup> enlarged ed. 2016) translated into several languages

## IN-DEPTH

*Domenico Amoroso*

### **Furor poeticus**

Is there such a thing as brut poetry? And what is its literary value? The aesthetic unhinging of the literary neo-avant-gardes of the 1960s, says the author, also paved the way for a rereading of irregular poems, numerous examples of which are given here. This little explored theme guides us in the discovery of an unsuspected wealth of emotional metaphors and introspections. The article is illustrated with a series of self-portraits by the photographer Concetta Marino.

**Domenico Amoroso** is an archaeologist, art historian, poet and creator and the founder of MACC, the Museum of Contemporary Art of Caltagirone, which exhibits the only public collection of Sicilian art brut and outsider art.

## REPORTS

*Alessandra Vassallo*

### **Death is pop at the Caracas cemetery**

A singular example of anonymous and collective folk art is found in a place that at first sight is unexpected. The "Cementerio general del sur" overflows with colourful statues of Venezuelan folk heroes, rogues and pagan saints, together with exuberant devotional altars, ex-votos, many small worlds saturated with life created and lived in by the population. A creative relationship with death, an ongoing dialogue between the living and the dead, is also testified to by the hundreds of degree theses offered by students for propitiatory purposes at the tomb of the young Maria Francia.

**Alessandra Vassallo**, born in Palermo, lived in Caracas from 1975 to 2003, dealing with textile design, printing and production in various textile factories, animation and painting; she currently lives in Sicily, where she paints and writes, periodically returning to Venezuela.

*Cristina Cilli and Gianluigi Mangiapane*

### **Anonymous people on display at the Collection de l'Art Brut**

By contrast, tragic anonymity characterises the creations exhibited in the recent exhibition at the Lausanne Museum, because they were produced in environments very far from art, such as prisons or hospitals, where their authors were often deprived of their identity and reduced to numbers. These rough works from the Lombroso

---

Museum and the MAET of the University of Turin and the Prinzhorn Museum in Heidelberg, as well as from the Lausanne collection, testify to the merciless time of total institutions.

***Cristina Cilli** is the curator of the Cesare Lombroso Museum of Criminal Anthropology of the Museum System of the University of Turin.*

***Gianluigi Mangiapane** is an anthropologist and a researcher at the Department of Philosophy and Educational Sciences of the University of Turin.*

**Valentina Di Miceli**

**For the reconstruction of souls. Outsider Artists in Gibellina**

This exhibition of Sicilian artists, conceived to celebrate the tenth anniversary of our magazine, and long postponed due to the pandemic, was finally held in June 2021 at the headquarters of the Orestiadi Foundation and the Museum of Mediterranean Wefts in Gibellina (Trapani). Curated by the director Enzo Fiammetta, the exhibition exhibited works, already in the collection of the museum itself, by Giovanni Bosco, Mario Cassisa, Sabo and Annamaria Tosini, to which there was added a large kinetic sculpture by Francesco Cassarà, the only artist still alive. These are all artists the 'Osservatorio Outsider Art' has dealt with, preserving their memory, works and name.

***Valentina Di Miceli**, an art critic and freelance journalist, is editor-in-chief of the magazine "Osservatorio Outsider Art."*