

OSSERVATORIO OUTSIDER ART



AUTUNNO 2020

20



OSSERVATORIO
OUTSIDERART



edizioni
**Museo
Pasqualino**



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



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo
Direzione Generale
Biblioteche e Istituti Culturali

© Rivista dell'Osservatorio Outsider Art - via Emilia 47, 90144 Palermo
www.outsiderartsicilia.com

Pubblicazione Semestrale
Autorizzazione del Tribunale di Palermo n. 25 del 6/10/2010
ISSN 2038 - 5501
ISBN 9788897035664

In copertina: Franco Cassarà, *Armonia e Caos*,
scultura cinetica in acciaio e ferro, 2019. Foto Vincenzo Adragna

OSSERVATORIO OUTSIDER ART

AUTUNNO 2020|20

Direttore scientifico

Eva di Stefano

Direttore responsabile

Valentina Di Miceli

Comitato scientifico

Domenico Amoroso, *Musei Civici di Caltagirone*

Francesca Corrao, *Fondazione Orestiadi*

Stefano Ferrari, *Università di Bologna*

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

In questo numero

di Eva di Stefano

6

Dieci anni di Osservatorio

di Eva di Stefano con: Valentina Di Miceli, Rosario Perricone, Lucienne Peiry, Domenico Amoroso, Marina Giordano, Roberta Trapani, Pier Paolo Zampieri, Rachele Fiorelli, Naida Samonà, Alba Romano Pace, Giulia Ingarao, Enrica Bruno, Giulia Scalia, Rita Ferlisi, Emilia Valenza

8

Album 2010-2020

28

Esplorazioni

Coronavirus: predizioni e incantesimi di La Inthonkaew

di Ondrej Sekanina con la collaborazione di Pavel Konečný

34

Ceija Stojka: "tutto questo è accaduto"

di Yaysis Ojeda Becerra

44

Raffaele Capuana e i fantasmi del talento

di Giorgio Seveso

56

Filippo Bordonaro: l'inchiostro nelle vene

di Domenico Amoroso

70

Dialoghi

D'amore e di radici: una storia cubana.

Intervista a Héctor Gallo

di Yaysis Ojeda Becerra

82

La 'merlettaia' di sogni. Intervista a Isabella Ortiz

di Roberta Trapani

100

'Spirit doll': la bambola specchio.

Intervista a Maureen L. Simpson

di Giulia Ingarao

116

Come una collezione di farfalle.

Intervista a François Jauvion

di Eva di Stefano

126

Elogio della fragilità e dell'erranza.

Intervista a Matthieu Morin

di Roberta Trapani

134

Indice

Approfondimenti

I collage sonori di Hans Krüsi

di Julia Ben Abdallah

150

Edmund Monsiel - 'fiore bizzarro nei giardini di Dio'

di Katarzyna Ból

158

Report

L'opera reticolare di Cesare Pietroiusti

di Francesca Renda

170

Note informative

Gli autori dei testi

180

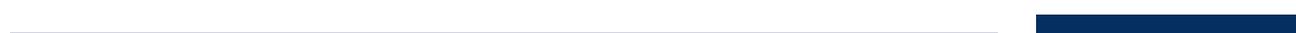
Crediti fotografici

182

English Annex

Abstracts and authors

184



IN QUESTO NUMERO

di Eva di Stefano

EDITORIALE

Il disco colorato in copertina segnala che si tratta di un numero speciale, dedicato al decennale della rivista. L'opera che è di **Franco Cassarà**, artista-artigiano che vi abbiamo presentato nel precedente n. 19, ci pare già dal suo titolo *Armonia e Caos* ben simboleggiare il movimento rotatorio della nostra ricerca e quel rincorrersi di 'apollineo' e 'dionisiaco', o il loro fondersi, che è il principale parametro estetico delle opere che proponiamo. Il decennale della rivista, a cui è dedicato questo numero, non può purtroppo essere festeggiato come meriterebbe, visto il divieto ancora attuale di assembramento. Ci è parso quindi opportuno e scaramantico aprire la nostra galleria di artisti con la sequenza inedita di scongiuri e incantesimi anti-Coronavirus di **La Inthonkaew**, che ci affida alla potenza terapeutica degli archetipi. Dall'attualità a uno dei capitoli più bui della storia del Novecento: nella materia drammatica del diario pittorico di **Ceija Stojka** si raggruma la testimonianza dell'Olocausto Rom vissuto in prima persona. Il dramma di **Raffaele Capuana** è invece tutto di natura interiore: pittore di sensibilità e talento, costretto ai margini dal destino, combatte per tutta la vita con l'ombra che abita la sua mente e i suoi dipinti; la scrittura empatica di **Giorgio Seveso** ci guida poeticamente attraverso opere e fantasmi. Segue un altro artista fenomenale, virtuoso della penna Bic anche su grandissimi formati, giovane ancora e isolato nel cuore della Sicilia profonda: **Filippo Bordonaro**, esploratore di foreste lussureggianti e carnivore, tra le cui foglie si nascondono segreti che l'analisi appassionata di Domenico Amoroso ci svela.

La parola-chiave attorno a cui abbiamo costruito questo numero della rivista è **dialogo**: all'origine dell'interesse per l'arte fuori-norma c'è, infatti, quasi sempre un incontro con un creatore sorprendente e inclassificabile che mette in crisi le nostre convinzioni e convenzioni, suscitando degli interrogativi. Come è stato per me: un'indimenticabile esperienza personale, all'inizio dei miei studi d'arte, mi ha guidato negli anni fuori dai sentieri già tracciati. E, come raccontano anche le varie testimonianze raccolte in coda all'editoriale. Dialogo-incontro-scambio sono alla base della ricerca sul campo condotta in questi dieci anni dalla nostra rivista, e perciò in questo numero, per noi speciale, pubblichiamo una serie di **interviste**, dando la parola direttamente ad artisti/e *non-mainstream*, e ad operatori (anch'essi artisti), che hanno scelto di stare dalla loro parte. Si inizia da **Hèctor Gallo**, un personaggio straordinario, che sembra uscito da un racconto di García Márquez. La storia di Cuba è lo sfondo della conversazione con Yaysis Ojeda Becerra, vera 'pasionaria' dell'Outsider Art. Le parole vibranti di Gallo trasfigurano il suo caotico *Giardino degli affetti*, mega-monumento degli scarti, in una testimonianza di saggezza e amore della vita.

Nel dialogo tra Roberta Trapani e l'artista **Isabella Ortiz** si palesa una sensibilità acutissima per colori e luci della natura, alimentata da un'infanzia e adolescenza giramondo e da un raro DNA culturale che nell'origine familiare miscela Francia, Colombia e Australia. In questo liquido amniotico fluttuano le sue raffinatissime visioni pittoriche, tra l'onirico e il metamorfico. "Arte è uno strumento di autoguarigione" suggerisce la Ortiz: un concetto che ritorna anche nelle bambole fabbricate con ritagli di stoffa e materiali vari da **Maureen Simpson**. Nel colloquio con Giulia Ingarao, la creatrice racconta il percorso esistenziale che l'ha condotta a realizzare i suoi colorati feticci dell'anima, e ne descrive il magico potere curativo.

François Jauvion è il protagonista di un doppio dialogo: tra lui, designer e grafico, e l'Art Brut, ai cui protagonisti ha appena dedicato un grande e inconsueto volume disegnato che li celebra in quanto 'eroi dell'immaginazione'; e il dialogo con me, intervistatrice, che lo interrogo sul processo di identificazione con i suoi eroi, sotteso all'esecuzione dei disegni narrativi raccolti nel suo libro. Anche il musicista e curatore **Matthieu Morin** propugna un approccio non teorico ma partecipativo all'Art Brut e Outsider, e soprattutto ci introduce nella sua intervista in un mondo nuovo, quello delle composizioni e esecuzioni musicali *brut*, per le quali ha creato una casa discografica. La *musica brut* è protagonista anche dell'approfondimento dedicato ad **Hans Krüsi**, fioraio di strada e pittore svizzero, che registrava e stratificava suoni e rumori creando una colonna sonora dell'esistenza, di cui il bel saggio di Julia Ben Abdallah ci indica le inconsapevoli tangenze con la musica concreta e sperimentale di quegli anni. Il polacco **Edmund Monsiel** è il protagonista del saggio di Katarzyna Ból, che evidenzia la necessità di un'attenta ricerca documentaria preliminare, evitando la facile tentazione della *bio-fiction*, e cioè l'enfaticizzazione drammatica e patetica delle biografie degli artisti *brut*. Sulla base di documenti e conoscenza dei luoghi, la Ból, ridimensiona infatti il mito diffuso dell'autoisolamento di Monsiel e la diagnosi psichiatrica postuma che gli pesa addosso, rintracciando le possibili fonti iconografiche nel suo contesto territoriale.

In conclusione, il resoconto dell'esperienza di arte relazionale, alla mostra bolognese di **Cesare Pietroiusti**, ripropone i temi del dibattito attuale sullo statuto dell'arte e del museo, sullo sconfinamento di arte e vita, sulla porosità di *inside* e *outside*. E, soprattutto, mette materialmente in scena l'interazione creativa del dialogo-scambio-conessione al centro delle nostre riflessioni. Segue la seconda parte dell'editoriale riservato alla storia della rivista e alle testimonianze di quanti, in qualità di membri del comitato scientifico o di socie dell'associazione madre del progetto, hanno collaborato nel tempo.

DIECI ANNI DI OUTSIDER ART

EDITORIALE



Nella foto: E.d.S. con
Giovanni Bosco, 2008

Eva di Stefano

Fondatrice e direttrice della rivista

La mia passione per l'arte non canonica è nata già negli anni giovanili da alcuni incontri casuali con artisti 'inclassificabili' e da una visita emozionante al meraviglioso museo di Losanna. In anni più recenti, la monotonia della produzione artistica contemporanea e una critica d'arte ridotta a pappagallo del sistema mi hanno spinto verso una diversa, e in apparenza lontana, avventura esistenziale e culturale. Si aggiunga che al centro dei miei interessi di studiosa dell'arte europea, dal Simbolismo al Surrealismo, c'è sempre stata la relazione tra arte e psiche, intesa come profondità atemporale. Nel 2008, ho finalmente deciso di legare il mio insegnamento di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università di Palermo (dove ho insegnato fino al 2013) anche al tema dell'Outsider Art che, secondo me, costituisce un capitolo importante e negletto nella storia della cultura visiva del Novecento.

Così ho istituito l'Osservatorio Outsider Art, inizialmente solo 'laboratorio di ricerca' al fine di coinvolgere, come è avvenuto, gli studenti. A conferma della sua funzione ci siamo subito imbattuti nel caso, ormai paradigmatico, di Giovanni Bosco, artista da scoprire e tutelare. L'impegno degli studenti consentì anche di organizzare con successo

un primo convegno a Palermo per un confronto tra studiosi e curatori attivi in quest'ambito: era il 2010, e fu allora che parve naturale dotarsi anche di una rivista per dare visibilità alle nostre ricerche e aggregare intelligenze attive. Il primo numero esce *on line* sul sito dell'Università a fine ottobre del 2010 per proseguire con cadenza semestrale. Il prezioso sostegno all'apparato illustrativo da parte della Collection de l'Art Brut di Losanna è stato, e rimane, fondamentale.

Ma la storia editoriale della rivista sarà abbastanza accidentata: se i primi 5 numeri, con la grafica sbarazzina dello studente Luca Lo Coco, sono editi dalla nostra Università intestataria del sito web, nel 2013, con il progressivo affermarsi della rivista, si fa strada l'esigenza di una sua versione cartacea, e quindi la necessità di un cambiamento editoriale. Un impegno che viene assunto dalla neonata casa editrice Glifo, fondata da due ex-studenti Sarah Di Benedetto e lo stesso Luca Lo Coco, e che prosegue per due anni e 4 numeri fino all'aprile del 2015, quando le difficoltà del mercato inducono Glifo a desistere. La rivista, però, decide di proseguire in autonomia, tornando momentaneamente *on line* e collegandosi a un sito di *print on demand*, e cambia veste grafica, totalmente rinnovata da Michele Giuliano per una maggiore valorizzazione dell'apparato illustrativo. I due numeri (10 e 11), pubblicati nell'ottobre 2015 e nella primavera del 2016, vengono editati direttamente dall'Associazione Osservatorio Outsider Art che, costituita già nel 2011, ha nel frattempo sostituito il primo Osservatorio universitario.

Poi l'avventura cambia ancora, e dall'ottobre del 2016 ad oggi (9 numeri dal n. 12 al 20), la situazione della rivista appare finalmente stabilizzarsi e consolidarsi grazie all'accordo di co-edizione con le Edizioni Museo Pasqualino, che si assumono l'onere della versione stampata e della sua commercializzazione, mentre alla nostra Associazione resta interamente affidata la produzione dei contenuti e della veste grafica, oltre alla diffusione gratuita su internet. Sono stati così pubblicati fascicoli che ci rendono davvero orgogliosi, mentre il giro di collaborazioni internazionali e di apprezzamenti si è molto ampliato. Oggi l'insieme dei 20 numeri già usciti costituisce una sorta di enciclopedia contemporanea dell'Outsider Art, e per facilitarne la consultazione (tutti i numeri sono scaricabili gratuitamente dal nostro sito web) sarà pubblicato a breve un'indice analitico complessivo.

Le nostre linee-guida sono state fin dall'inizio: interdisciplinarietà, sinergia, anticonformismo, gratuità, fede nella cultura. E ci auguriamo che restino ancora a lungo la nostra costellazione e il nostro anacronismo.



Nella foto: V.D.M.
presso la Cappella di
S. Rosalia, costruzione
spontanea a Trabia (PA)

Valentina Di Miceli

Condirettrice responsabile

Nel mio personale percorso attraverso la fitta selva dell'arte contemporanea, come studentessa universitaria prima, come giornalista e critico d'arte dopo, l'Art Brut e l'Outsider Art hanno rappresentato, e rappresentano tutt'oggi, un eden fantastico in cui potersi perdere per ritrovare il senso puro della creazione artistica, il cui unico movente resta, in assoluto, la necessità interiore, il raggiungimento di quel "punto supremo dello spirito" predicato da André Breton. Per questo, collaborare con l'Osservatorio Outsider Art, all'interno del progetto universitario prima, e poi con l'Associazione e la Rivista omonime, è stato per me lo sbocco naturale di un'inclinazione personale. La nascita della Rivista ha suggellato anni di ricerca e di lavoro, rappresentando il luogo simbolico in cui tutti i collaboratori possono incontrarsi nel cammino ramificato su

quelle vie secondarie del mondo che portano, come in un pellegrinaggio, alla creazione irregolare.

Tutto cominciò nell'ottobre del 2010, quando, in una calda mattina di sole, mi recai a prendere Eva a casa con il mio vespa nero. Nonostante le sue reticenze circa la "scapigliatura", la obbligai a mettere il casco, e ci dirigemmo a tutto gas in Tribunale, per registrare la nascita ufficiale di una creatura molto speciale: la Rivista dell'Osservatorio Outsider Art. Una creatura fortemente voluta da Eva, che con caparbia, nonostante tutte le difficoltà, ha sempre portato avanti la sua idea di progetto collettivo, di cui la rivista rappresenta un canale straordinario di diffusione internazionale.

Collaborare a questo progetto, per me, ha principalmente un valore spirituale, nella scoperta di storie e di opere inedite e sorprendenti, una boccata d'aria per l'anima; ma anche un valore amicale, nel lavorare fianco a fianco con Eva come Direttore Responsabile, in una evoluzione naturale del nostro rapporto allieva/docente, dal "lei" al "tu" verso i nuovi confini di un universo outsider da scoprire!



Nella foto: R.P. con marionette di Enrico Baj, presso il Museo Internazionale delle Marionette A. Pasqualino, Palermo

Rosario Perricone

Direttore delle Edizioni Museo Pasqualino e co-editore

Quale è il legame tra l'Outsider Art, l'Irregolare (ovvero tra quanto è apparentemente fuori dagli schemi ed è soggetto alla creazione individuale in situazioni di marginalità, disagio o svantaggio sociale, psico-fisico, relazionale) e il Popolare, segno presunto di strutture formali collettive, insieme di convenzioni accettate e funzionali per una data comunità, produzione modulare di soggetti "condivisi" di ampia fruizione all'interno della cultura di appartenenza?

Se, come ci ha insegnato Gramsci, la popolarità di un'opera si definisce per posizione più che per natura, essi condividono lo stesso posizionamento. Storicamente relegate ai margini della *master narrative*, l'Outsider Art e l'arte popolarmente connotata rappresentano un valore non omologato.

Capaci di rivelare la funzione culturale, oltre che artistica ed estetica dell'opera, e cariche di una valenza di differenza culturale, esse contribuiscono al processo in atto di ridefinizione del campo e dell'oggetto di studio sia dell'arte che dell'antropologia, rendendo evidente come le opere d'arte non siano mai avulse dalle loro associazioni strumentali e quanto difficile sia definire l'arte in base ad una esperienza puramente estetica fondata su una contemplazione disinteressata.

Per il decennale dell'«Osservatorio Outsider Art», coedita dal 2016 dalle Edizioni Museo Pasqualino, l'augurio è di proseguire insieme in questa ricerca, analisi e divulgazione di opere tanto liminali e liminari quanto inclini a dilatare orizzonti e intrecciare traiettorie.

Nella foto: L. P. con
sculture di Judith
Scott alla mostra
Inextricabilia, Maison
Rouge, Parigi 2017



Lucienne Peiry
Comitato scientifico

L'aggettivo 'spalancato' ha un significato che va molto oltre quello di 'aperto'. La lingua italiana ha a disposizione questa sfumatura (che noi non abbiamo in francese) per indicare la più grande apertura.

È l'aggettivo che sceglierei per definire la rivista diretta da dieci anni dalla storica dell'arte Eva di Stefano. "Osservatorio Outsider Art" costituisce effettivamente una grandissima apertura nel mondo artistico, apportando vie nuove e concezioni innovatrici: quelle dell'arte dei margini e degli interstizi.

La rivista, che nel corso dei suoi 19 numeri (oggi 20) ha riunito parecchie decine di saggi e di articoli, rappresenta con ogni evidenza una fonte preziosa, con testi consacrati a creatori d'Art Brut storicizzati e diventati quasi leggendari (Carlo Zinelli, Henri Darger, Jeanne Tripièr etc.) così come a scoperte più recenti (i creatori iraniani di Morteza Zahedi, Helga Goetze, Giuseppe Santacolomba, etc.). Osservatorio Outsider Art offre oltretutto una tribuna straordinaria, rara nell'ambiente dell'Art Brut, agli storici/che dell'arte, ai ricercatori/trici, agli scopritori/trici di queste opere dell'ombra.

Animata da un'energia impressionante e dotata di una sensibilità particolare, Eva di Stefano sa dare un posto d'onore alla diversità delle creazioni che propone nella sua rivista. Come è naturale, dà spazio

e voce alle creazioni siciliane, pur offrendo sempre un panorama internazionale, dall'Iran al Brasile, dall'Inghilterra alla Cina. Inoltre, nella rivista vengono analizzate anche l'evoluzione spettacolare dell'interesse per queste creazioni dissidenti e la loro presenza crescente nei grandi appuntamenti dell'arte contemporanea.

Molti articoli sono dedicati all'irruzione dell'Art Brut alla Biennale di Venezia o allo sviluppo delle *Outsider Art Fair* a New York e Parigi. In questo universo proliferante di creazioni, l'esistenza della rivista è perciò preziosa e necessaria. L'augurio è che possa proseguire la sua strada con Eva di Stefano, per farci vivere, a noi lettori/trici e redattori/trici, questa apertura salutare, e per apportare uno sguardo acuto sui mutamenti determinanti del paradigma dell'Art Brut in questo inizio del XXI secolo.

Domenico Amoroso
Comitato scientifico

Mutuando da Alessandra Ottieri, che per prima me la presentò, la definizione di 'Necessaria', per quest'arte che amiamo, direi che la Rivista Osservatorio Outsider Art fu ed è necessaria. Necessaria a fare conoscere le opere di artisti schivi e abitanti dei margini, a comprenderne gli intimi e spesso fascinosamente oscuri pensieri, ad approfondire e percorrere radici profonde quanto l'umanità, nel tempo e nello spazio; a fare sognare, a piangere e a ridere, partecipi di una bellezza senza condizioni, senza artifici, senza mediazione. A farci sentire un po' più liberi. Se dovessi esprimere in una sola parola cos'è per me la Rivista, direi: Libertà. Una libertà mia individuale, condivisibile e condivisa, che mi permette di mettere insieme in un'armonia tesa e vibrante i miei interessi professionali e le mie curiosità intellettuali e sentimentali: archeologia, arte contemporanea, antropologia, folklore, ricerca e scrittura, poesia e prosa. Un complicato mondo interiore dai confini dubbi, variegati, sempre mobili.



Nella foto: D. A. con Giuseppe Zafarana nel suo 'Giardino di Costa Luna', Militello (CT)

Nella foto: M.G.
presenta la rivista alla
Galleria Maroncelli,
Milano 2015



Marina Giordano
Comitato scientifico

Devo a Eva di Stefano, la docente con la quale ho avuto il privilegio di laurearmi e di collaborare per quindici anni, la *chance* di aver potuto conoscere e di addentrarmi nel meraviglioso mondo dell'Art Brut e dell'Outsider Art. Attraverso le sue affascinanti descrizioni conobbi il Musée de l'Art Brut di Losanna, che finalmente, un giorno, abbiamo visitato insieme, durante uno dei nostri meravigliosi viaggi di studio, di lavoro e di amicizia, ormai lontani forse nel tempo, ma mai nel cuore. Me lo aveva preannunciato che le sale di quel museo mi avrebbero emozionata in modo indelebile.... "Il più bel museo del mondo", mi diceva. E in effetti aggirarsi tra quelle sale, attorniate dai fiabeschi ma al contempo conturbanti rotoli di disegni di Aloïse Corbaz, o ammirando statue, ricami, assemblaggi, pitture di quelle autrici e quegli autori che compongono la collezione del museo svizzero, è stata un'esperienza esistenziale indimenticabile.

La scoperta di questo mondo così lontano dalle consuetudini intellettualistiche e spesso artificiose di molti autori del *mainstream* ha avuto conseguenze importanti sul mio sguardo, sul mio approccio, e perché no, anche sul mio interesse verso il panorama artistico contemporaneo; poiché quando sfiori le acque dolci della fonte aurorale della creatività vera, quando percepisci quel fuoco ardente che arde

dentro i fautori della creazione spontanea, molta produzione artistica studiata, a tratti volontariamente provocatoria e spesso esteticamente e emotivamente debole, ti appare noiosa, se non inutile. L'aver avuto accesso al mondo parallelo dell'Art Brut e delle creazioni outsider mi ha dato l'opportunità di ridisegnare, dunque, il mio sguardo verso l'espressione artistica in generale e mi ha aiutata a acquisire nuovi strumenti di indagine anche nell'ambito della ricerca che ho fatto proprio dagli anni dell'assegno universitario in poi, quella dell'impiego del medium tessile nell'arte del Novecento, quell'intricato groviglio di dritto e rovescio che si affida al potere magico del filo e del tessuto. Ho conosciuto, infine, nel mondo brut, persone affascinanti, visitato molti siti, musei e collezioni, in giro per l'Europa, intrecciato dialoghi con studiosi eccellenti, come il compianto Laurent Danchin, o Thomas Röske, Lucienne Peiry, l'amica Teresa Maranzano, solo per citarne alcuni e omettendone colpevolmente tanti altri....amicizie, sorrisi, scambi intellettuali dal Nord al Sud dell'Europa mi hanno arricchita come studiosa e come persona.

Nella foto: R.T. presso il Palais Idéal, Hauterives (Francia)

Roberta Trapani

Comitato scientifico

L'Outsider Art è per me, innanzi tutto, una storia d'incontri con donne-drago potentissime e affascinanti uomini-uccello. Niki de Saint Phalle, Eva di Stefano, Danielle Jacqui, Laurent Danchin, Giovanni Bosco, Bonaria Manca, Bruno Montpied, Gabriele Mina, Jean-Luc Johannet... Le invenzioni straordinarie che questi visionari hanno offerto alla comunità seguendo con tenacia gli slanci del loro animo poetico hanno aperto il mio sguardo e il mio percorso di vita a possibilità multiple, ispirandomi e sostenendomi nella mia ricerca di libertà. È questo per me il senso del progetto assolutamente visionario dell'Osservatorio Outsider Art: apertura di orizzonti, di cammini rizomatici, di possibilità di bellezza e di lotta.



Nella foto: P.P.Z.
presso la casa di
Giovanni Cammarata,
Messina



Pier Paolo Zampieri
Comitato scientifico

La prima volta che mi hanno portato a vedere la casa di Giovanni Cammarata (ME) non sapevo nulla di *outsider art*, art brut e costruzioni babeliche. Ricordo l'incredulità nell'imbattermi in un incrocio tra una baracca, una cattedrale amatoriale e una gioiosa, e un po' mostruosa, Disney dialettale in cui un'improbabile Biancaneve in cemento, straordinariamente pop, ci sorrideva accanto a elefanti, coccodrilli e due allegrissimi Stanlio e Ollio in gesso. La minacciosa desolazione postindustriale e monocromatica dell'intorno rendeva ancora più incredibile quella visione che i fari della macchina fecero esplodere in un fiabesco prisma auratico.

Certo quella notte non potevo immaginare che sarei tornato in quel luogo centinaia di volte. L'unica cosa che mi fu subito chiara è che le categorie estetiche di bello e brutto andavano in *tilt* travolte da uno straniante senso del fantastico che le inglobava senza esaurirle e che le categorie analitiche con le quali normalmente si analizzano i fenomeni urbani (architettura, abitare, centro, periferia, arte, confine, spazio pubblico, spazio privato, utopia, monumento, abusivismo, decorazione) entravano in un cortocircuito inscrivibile, forse, solo nella polarità tra rimozione sociale e resistenza culturale.

Per me l'Outsider Art è stata la risposta a quell'enigma. La categoria che mi ha permesso la messa a fuoco quadridimensionale di tale

complessità e mi ha svelato che il territorio - ma direi il reale - è sempre un arcobaleno di possibilità e l'arte il suo addensatore (o rivelatore) più potente e, per certi versi, irriducibile. In questa prospettiva la collaborazione con l'OOA ha rappresentato una costante esplorazione territoriale (molto spesso ma sempre troppo poco) e un'estesa palestra multidisciplinare con cui dialogare. In due parole un mandante serissimo e un parlamento allegro pronto a trasformarsi in ombrello scientifico in grado di legittimare azioni territoriali che hanno la tutela di siti come obiettivo e gli strumenti delle avanguardie artistiche come metodo. Infine, e non credo sia un caso, ricordo che in quel mio primo incontro epifanico con l'Outsider Art eravamo un gruppo. Raramente in questi anni di ricerca/azione mi sono recato in via Maregrosso n. 20 da solo. Molti dei miei migliori incontri sono avvenuti proprio davanti a ciò che resta di quella casa, riproponendo probabilmente quello strano rito clandestino subito molti anni fa. Forse il paradossale destino di solitudini così intense e di linguaggi così criptici è proprio quello di generare gruppi, addensare sguardi, dilatare i perimetri, produrre dialoghi. I dieci anni dell'OOA sembrerebbero una prova.

Nella foto: R.F. con scultura di Rosario (Zu' Sarino) Santamaria, Favignana (TP)

Rachele Fiorelli

Segretaria e tesoriera dell'Associazione Osservatorio Outsider Art

Inizio del secondo semestre, corso di Fenomenologia dell'Arte Contemporanea, l'aula è abbastanza piena e anche io mi affretto a prendere il posto. La Professoressa Di Stefano presenta il corso introducendo un argomento che fino a quel momento sconoscevo completamente: l'Outsider Art. Non pensavo che quella sarebbe stata una delle lezioni più indimenticabili della mia carriera universitaria. L'incontro con questa corrente artistica, anche se sarebbe meglio dire questo 'torrente', mi ha trascinato e stravolto in un modo che mai avrei pensato.

Avevo iniziato a pormi delle domande sul sistema dell'arte contemporanea, sulle logiche dietro il mercato dell'arte e, sebbene l'aspetto più 'sociale' delle dinamiche artistiche mi avesse sempre interessato, cercavo



forse ingenuamente di trovare qualcosa di più puro. Ecco che quella lezione mi ha spalancato gli occhi iniziando a delineare i sentieri avventurosi della ricerca sul campo che a breve avrei iniziato a percorrere. Iniziando da Favignana, isola a me cara, ma fino a quel momento solo meta di vacanze, che comincio febbrilmente a perlustrare alla ricerca di teste inedite di Zù Sarino Santamaria. Faccio domande agli isolani, leggo lo stupore nei loro occhi per tutto l'interesse rivolto a Sarino, mi aggrappo ai loro gesti e mezzi racconti per raccogliere gli indizi che mi porteranno nel giardino dove trovo moltissime teste che fino a quel momento non erano state fotografate. Quella è stata la mia prima ricerca sul campo, non sarebbe stata l'ultima ma, come tutti gli esordi, resta indimenticabile!

Ricordo le escursioni fino l'osservatorio borbonico su Monte Gallo e il pellegrinaggio per raggiungere l'Eremita, il castello di Filippo Bentivegna e tanti altri luoghi ma soprattutto persone che hanno riempito la mia vita di esperienze straordinarie. L'Outsider Art mi ha regalato la possibilità di squarciare il velo, fare il salto di Alice oltre lo specchio, rinnovando in me curiosità e ragionamenti che sono andati ad affiancarsi ad un'architettura di idee che era già in cantiere ma che da quel momento ha acquisito più struttura.

Ho conosciuto persone straordinarie e preso parte a progetti che mi hanno coinvolto in modo totalizzante, dando vita a questa rivista *in primis*, senza dimenticare le conferenze, la ricerca delle opere e l'incontro con i collezionisti, ma soprattutto l'organizzazione della conferenza per l'EOA del 2015. Se ripenso a quel giorno, la meravigliosa aula dell'Oratorio dei Santi Elena e Costantino squisitamente affrescata, tutti i massimi studiosi europei riuniti grazie al lavoro svolto dalla nostra Associazione, mi sono sentita davvero parte di un tutto.

Era di nuovo un'aula, in qualche modo mi preparavo ad assistere a nuove lezioni, la storia si ripeteva ma stavolta da semplice uditrice diventavo interprete.



Nella foto: N.S. presso il 'Giardino (Castello) Incantato' di Filippo Bentivegna, Sciacca

Naida Samonà

Associazione Osservatorio Outsider Art

Era il 2008 e la professoressa di Stefano, che seguivo con passione fin dal primo anno di Università e con cui, da lì a qualche mese, mi sarei laureata, presentò il suo libro *Irregolari* a Gibellina. Andai, seguii con enorme interesse l'incontro, comprai il libro, lo 'leggiucchiai' e rimasi ammirata della sorprendente bellezza e dal carattere così perturbante di molte opere. Nel 2010 quando la professoressa, insieme ad amici ed amiche, iniziò l'avventura dell'Osservatorio e della rivista, non vivevo in Sicilia, per cui seguii da lontano il progetto, con curiosità ma, confesso, senza farmi coinvolgere più di tanto nel lavoro. Fino all'anno dopo quando in una delle mie numerosissime visite a mia sorella che viveva ad Heidelberg, scoprii, un po' per caso, la Collezione Prinzhorn.

Dalla presentazione del libro a Gibellina a quel giorno di novembre in cui visitai la Collezione Prinzhorn ne era 'passata acqua sotto i ponti'. La mia passione per l'arte contemporanea non era più la stessa e la sentivo incrinata da una certa superficialità che soffrivo sempre più in alcuni ambienti (che a Roma, dove avevo vissuto, avevo conosciuto ancor più da vicino) e dalla sensazione che molta arte "says nothing to me about my life". Non trovavo più quella spinta dirompente che tanto mi aveva legato a molti movimenti e artisti contemporanei. L'incontro

con quell'espressione così dolorosa, ma così vera, così archetipica, così scioccante dell'arte 'psichiatrica' raccolta da Hans Prinzhorn mi sconvolse. Da quel giorno studiai, ripresi in mano il libro e la rivista, con cui iniziai anche a collaborare, andai appositamente a scoprire in piccoli pellegrinaggi i luoghi outsider siciliani, alcuni dei quali trovo sconvolgentemente belli e commoventi. Ecco scoprire l'Art Brut per me ha significato ricordarmi dopo anni, che l'arte è necessaria, che l'espressione più profonda del sé, l'esigenza creativa e narrativa sono talmente connaturate all'essere umano da esplodere anche nei contesti più difficili o quantomeno più inaspettati. Insomma ha significato ricordarmi perché con tanta convinzione a 18 anni avevo scelto di studiare Storia dell'arte all'Università.

Col tempo ho anche visualizzato il senso "politico" della mia collaborazione e dell'esistenza stessa di questo progetto. La rivista e l'Osservatorio, infatti, per me sono una delle tante realtà di resistenza del cui equipaggio mi piace sentirmi parte!

In un periodo storico in cui la marginalità fa paura ed è oggetto di sopraffazione, non è appetibile perché fragile, raccontarla e stare dalla sua parte è un grande atto di resistenza culturale ed umana. Perché, ne sono convinta, la marginalità, la natura ribelle e l'amore viscerale per la vita (di cui l'Art Brut è pregna) ci salveranno!

Nella foto: A.R.P.
presso la Maison
Picassiette, Chartres
(Francia)



Alba Romano Pace

Associazione Osservatorio Outsider Art

Mi soffermo sul nome *Art Brut* ancor più che sul nome *Outsider Art*, o *Arte Irregolare* come viene spesso denominato questo in-catalogabile ambito della creazione artistica. *Art Brut* che in italiano ha una sfortunata assonanza con la parola «brutta» se non ancor peggio con il termine «bruta, brutale» dal quale non potrebbe essere più lontana. Nella sua lingua di origine, il termine scelto da Dubuffet ci indica già un orizzonte incantato: quello della purezza, la meraviglia di un elemento che dimora intatto, incontaminato da un qualunque agente esterno. Una parola che ci riporta alla natura nella sua arcaicità e alla mente

umana come parte di essa, in un equilibrio perfetto di enigmatici meccanismi. *Brut* tradotto come puro o allo stato grezzo crea un'immediata associazione mentale con una gemma o un minerale estratto dall'interno di una buia miniera. Nel tunnel di una società cinica e individualista nella quale *conviviamo* ed uso questo termine per indicare degli abitanti di uno stesso spazio a volte quasi costretti all'interazione, il rimanere ad uno stato puro vuol dire forse creare la più bella forma di inconsapevole Resistenza.

Nei miei studi sul surrealismo e ancor più della pratica dell'automatismo, quella libertà di pensiero slegata da ogni controllo della ragione che Breton invita gli artisti a applicare, non è altro che la ricerca di quel grammo di follia scintillante nelle profondità dell'anima. Edgar Allan Poe, citato da Breton che a sua volta cita lo psicanalista Gaston Ferdière, scriveva «gli uomini mi hanno chiamato folle, ma la scienza non ha ancora deciso se la follia è, o non è, la massima intelligenza».

Le opere conosciute attraverso lo studio dell'Art Brut mi si sono presentate dunque così, come prodotti di piena sensatezza, vertiginose voragini della consapevolezza che esistono esseri umani ancor prima che artisti che non si piegano al potere della collettività e costruiscono il proprio, visionario universo durante tutta una vita, offrendolo allo sguardo come una reliquia di un'antica espressione di libertà ormai inesorabilmente perduta...

Grazie alla fondazione dell'Osservatorio Outsider Art in Sicilia, l'isola si rivela una fucina di coraggiosi visionari che si oppongono al sistema rifugiandosi nei territori vergini del proprio io, e dai quei luoghi dimenticati, metaforici quanto reali, creano trincee rilucenti combattendo con immobili soldati di pietra, disegnando angeli custodi sulle crepe delle pareti di un faro, cuori viventi con occhi, bocca, mani, esseri feriti che parlano di nomi e date incise sulle mura del proprio paese e chissà quanti altri autori ancora creano nel silenzio in Sicilia come altrove, mentre lo sguardo attento dell'Osservatorio svela o accoglie segnalazioni di opere che forse oggi rappresentano da sole il vero valore dell'arte, che è innanzitutto integrità di sentimenti.



Nella foto: G.I. presso il complesso architettonico di Edward James, *Las Pozas de Xilitla*, San Luís Potosí (Messico)

Giulia Ingarao

Associazione Osservatorio Outsider Art

L'Art Brut è stata per me l'incontro con le sculture di Filippo Bentivegna, i racconti delle persone che lo hanno conosciuto, la sorpresa di scoprire statue nascoste tra le carte accatastate di improbabili collezionisti. Smarrimento e curiosità nell'osservare quei volti chiusi nei cunicoli scavati dal fervore di una creatività primordiale: il contatto diretto con un'arte necessaria e sempre viva, carica di una incontenibile vocazione a dire. L'Art Brut ha acceso in me la stessa passione, familiare al surrealismo e al simbolismo, per ciò che seduce in quanto perturbante, ibrido, sensuale. Seguendo una linea già ampiamente analizzata da Eva di Stefano nel saggio *Breton-Dubuffet e la nave della follia* che apre la pubblicazione *Surrealismo e dintorni* (XL edizioni, 2010), mi sono soffermata a studiare i fili sottili che collegano gli artisti brut e il surrealismo, riscoprendo una figura come quella di Edward James, eccentrico mecenate inglese, appassionato di surrealismo e anche lui creativo per "necessità".

Dopo anni di frequentazione - non sempre costante - dell'Art Brut e dell'Outsider Art, mi piace raccontare quest'esperienza come un viaggio senza confini di tempo e spazio nel territorio dove la libertà della scoperta

e la bellezza della sorpresa restituiscono all'arte il suo senso più originario. L'Osservatorio Outsider Art è per me una lente attraverso cui poter osservare con occhio sempre nuovo e libero il fare arte come atto catartico, gesto istintivo ed essenziale, strettamente legato al mistero dell'esistere.



Nella foto: E.B.
presso il Palais Idéal,
Hauterives (Francia)

Enrica Bruno

Associazione Osservatorio Outsider Art

Oggi sono una donna e una mamma, ma quando ho incontrato per la prima volta l'Art Brut ero solo una giovane studentessa di appena vent'anni con tanti pensieri, distrazioni per la testa e a tratti un po' annoiata. Incuriosita da questi personaggi al confine tra normalità e follia, ne rimasi folgorata. Finalmente si stavano aprendo le porte di qualcosa di nuovo, unico a cui dedicarmi. Sostenuta dall'OOA e armata di coraggio, taccuni, valigie e biglietti aerei, decisi di conoscere di persona le storie di alcuni artisti.

Da Chioggia a Mejorada del Campo, da Caltagirone a Hauterives, sono entrata nell'anima più autentica dell'Outsider Art.

Gli occhi profondi di Attilio Penzo, i colori di Gilda Domenica, la forza di Justo Gallego, i racconti di Annamaria Tosini mi hanno aperto il cuore e la mente, mi hanno fatto capire quanto l'arte coincida con la vita e hanno in qualche modo contribuito a far nascere la donna che sono diventata oggi.

Nella foto. G.S.
con un'opera
di Giovanni Bosco



Giulia Scalia

Associazione Osservatorio Outsider Art

«Si portasse tutto», andava ripetendo quell'uomo gentile e dagli occhi buoni. Davanti la casa, un basso nel centro storico di Castellammare del Golfo, Giovanni Bosco così accolse me ed Eva di Stefano tra i suoi colori e i serpentelli. Questi animaletti striscianti sbucavano da ogni suo disegno e uno di loro, enorme, dominava la parete di sinistra di quella stanza-laboratorio in cui l'artista, scoperto dal collettivo "Animula vagula" e dal fotografo francese Boris Piot, viveva.

L'attività di ricerca del corso di dottorato in Storia dell'arte e per l'"Osservatorio Outsider Art" aveva spinto me e la professoressa Di Stefano verso la cittadina trapanese, nella speranza di poter conoscere questo misterioso personaggio. Ebbene, effettivamente fummo molto fortunate e riuscimmo non solo a incontrarlo, ma anche a parlare con lui, a entrare nel suo mondo, accolte nella sua casa, interamente decorata e riempita dalle sue opere.

Mi colpì molto l'umiltà e la bontà di quest'uomo che, pur vivendo in condizione di povertà, voleva addirittura regalarci i suoi disegni, che peraltro molto spesso distruggeva. Ricordo i colori vivaci delle figure che decoravano le pareti – tinte accese, verdi, rosse e gialle – e di quelle tratteggiate con i pennarelli su supporti di fortuna, come ad esempio i cartoni che si utilizzano per il cibo da asporto. Tanti numeri, l'orologio, il serpentello verde che ricorreva tra i suoi lavori. Fu un incontro

emozionante e un lavoro di ricognizione molto utile per l' Osservatorio Outsider Art. Nella cittadina del golfo il collettivo "ZEP", Zero Euro Production, fondato da alcuni ragazzi, tra cui Salvatore Bongiorno e Claudio Colomba, si dava da fare per aiutare Giovanni nell'acquisto dei materiali necessari ai suoi disegni e, grazie al bellissimo rapporto di fiducia che si era creato, è riuscito anche a girare un emozionante video intitolato "Giovanni Bosco il dottore di tutto". Nel 2009 Giovanni Bosco si ammalò, proprio nel momento in cui le sue realizzazioni stavano diventando famose nel panorama internazionale dell'Art Brut, e in quello stesso anno morì. Affrante, io ed Eva di Stefano partecipammo al rito funebre, stringendoci a lui come potevamo, insieme agli amici e a quei concittadini che non lo consideravano troppo strano. Oggi, grazie all'interessamento dell' Osservatorio Outsider Art e del collettivo ZEP, le opere di quest'artista schivo sono state acquistate dal prestigioso 'Musée de l'Art Brut' di Losanna e si trovano nelle collezioni di importanti collezioni nazionali e internazionali (Museo delle Trame Mediterranee della Fondazione Orestiadi; Abcd; The Museum of Everything). Per tutelare i suoi murales, realizzati sui muri delle strade di Castellammare, si è costituita l' "Associazione Outsider Art Giovanni Bosco".

Rita Ferlisi

Associazione Osservatorio Outsider Art

Il mio primo incontro con l'Art Brut fu senza dubbio scolastico, nel corso di studi universitari impostati sulla Storia dell'Arte e sull'Estetica celebrate nei libri di testo universitari. L'occasione di una conoscenza più profonda mi è stata data seguendo fin dai primi numeri la Rivista dell'Osservatorio Outsider Art diretta da Eva di Stefano. Il mio lavoro in Soprintendenza è rivolto allo studio e alla tutela di opere d'arte

riconosciute universalmente come tali: artisti come Giacomo Serpotta, Gian Lorenzo Bernini e Antonello Gagini, grandi pittori come Mariano Rossi e Domenico Provenzani, monumenti straordinari come la Cattedrale di Agrigento, il monastero di Santo Spirito, perfino il Monastero



Nella foto: R. F. presso il 'Giardino (Castello) Incantato' di Filippo Bentivegna, Sciacca

del Santissimo Rosario di Palma di Montechiaro, con le sue implicazioni letterarie e cinematografiche.

Un'eccezione a queste evidenze storiche ampiamente riconosciute è stata la straordinaria possibilità di far riconoscere il rilevante interesse artistico di un'opera d'arte ambientale, un Ambiente Outsider, attraverso un'Istituzione dello stato di solito rigida e votata a categorie burocratiche codificate. Si tratta della creazione ambientale di Filippo Bentivegna a Sciacca, il Castello incantato di Sciacca, per il quale nel 2015 la Soprintendenza ha avviato e concluso l'iter perché fosse riconosciuto bene culturale ai sensi del Dlgs 42/2004, il Codice dei beni culturali e del paesaggio della Repubblica Italiana.

Viaggiando attraverso la vita e l'opera di Filippo Bentivegna, e di un altro artista outsider di Sciacca, Salvatore Bentivegna, ho proposto al Dipartimento dei Beni culturali e Identità Siciliana un convegno che potesse far conoscere il tema dell'arte outsider proprio a partire da questi artisti. La proposta è stata accolta proprio nel 2015, con la direzione scientifica di Eva di Stefano e dell'Osservatorio, e la partecipazione, tra gli altri, di Vittorino Andreoli e Lucienne Peiry.

A partire da questo evento ho potuto avvicinarmi ad altri artisti, come Ezechiele Leandro e Giuseppe Bonsignore; le loro vite fuori centro, le loro storie di poesia e di sofferenza, e non ultime le loro intense creazioni artistiche, mi hanno condotta in un viaggio dentro me stessa e dentro le motivazioni che mi hanno portato a scegliere lo studio e la salvaguardia dell'arte come professione.

Ho collezionato momenti preziosi e condiviso esperienze uniche: la possibilità di intervenire al convegno internazionale sugli ambienti outsider *Eterotopie* nel 2015, e di pubblicare su questa rivista dei sorprendenti ritratti inediti di Filippo Bentivegna scattati dal fotografo americano Tony Vaccaro. La dimensione estetica degli outsider, per quella capacità di entrare in connessione con la parte più profonda e universale di una bellezza mai convenzionale, mi ha permesso di conservare la capacità di emozionarmi ancora, imparando a riconoscere un'autenticità 'outsider' in ogni artista del passato, e impegnandomi nell'attività professionale che amo profondamente e alla quale ho il privilegio di potermi dedicare.



Nella foto: E.V.
sui gradini di accesso
alla Cappella di
Patrizio Decembrino,
Sant'Angelo
di Brolo (ME)

Emilia Valenza

Associazione Osservatorio Outsider Art

Un'avventura incredibile, un viaggio che ha già accumulato oltre 3500 giorni, ricchi di conoscenza, scoperte, contatti, condivisioni: questo è l'Osservatorio Outsider Art e soprattutto questo è la straordinaria rivista che in questi dieci anni ha raggiunto un pubblico internazionale, ha emozionato studiosi e ha fatto innamorare giovani studenti.

Ci eravamo augurate fin dall'inizio che il viaggio fosse lungo e fertile e in mente abbiamo sempre avuto una meta lontana, tanto più lontana quanto più effervescente, complesso, variegato ed emozionante è il mondo outsider o irregolare. Quanto mi piace questo termine 'irregolare'! Le parole descrivono il senso più profondo di una realtà e ne rivelano l'essenza. E tutta questa esperienza è irregolare, anche e soprattutto nelle difficoltà da superare per mandare avanti un lavoro che dovrebbe essere tutelato e sostenuto. Ma il nostro timoniere è 'oltre' Ulisse e lo sguardo è puntato su un orizzonte di cui per fortuna non scorgiamo una fine.

E il mio ringraziamento va a Eva e alla sua costanza, pazienza e caparbieta, mosse da una indubbia passione per questo territorio di anime inquiete e generatrici di meraviglie. Ho conosciuto Patrizio Decembrino, costruttore di una cappella nelle campagne di Sant'Angelo di Brolo, un'architettura tutta rosa, di un rosa acceso, fuxia, dedicata alla Madonna di Tindari; mi sono persa nei sorprendenti paesaggi di Germana Dragna, mostrati ad uno ad uno con un fare religioso, tirati fuori dalle sue cartelle ordinate che si accumulano nella sua casa/tempio della decorazione superflua; e i dipinti di Sabo, i cuori matti di Bosco, le sculture dei Bentivegna e i musei in Europa, la mia lezione in tedesco sul mondo outsider siciliano presso l'Accademia d'Arte di Berlino, i convegni dell'EOA a Palermo e Parigi e mille altri momenti in cui studiosi di tutti i campi si sono riuniti e confrontati, articolando momenti di grandissimo interesse. Con la rivista continueremo a viaggiare lungo i sentieri di una creatività senza regole.

ALBUM 2010-2020

Vi proponiamo in ordine cronologico una selezione schematica delle manifestazioni (mostre, convegni) che riteniamo più significative tra le tante realizzate dalla rivista (e dall'omonima associazione) nei suoi dieci anni di vita.



OUTSIDER ART. LA CREAZIONE DIFFERENTE

2010

Convegno internazionale sul tema del riconoscimento estetico delle creazioni nate fuori dal contesto dell'arte ufficiale. In programma anche una mostra didattica multimediale, una rassegna di videodocumentari, la presentazione di sculture inedite di Filippo Bentivegna. Tra i relatori ospiti: Savine Faupin, Lucienne Peiry, Bianca Tosatti, Daniela Rosi, Stefano Ferrari, Teresa Maranzano, Gabriele Mina. A cura di Eva di Stefano, con la partecipazione attiva alla realizzazione di Associazione Culturale Start Factory e di Giulia Ingarao, direttrice del Centro d'arte Piana dei Colli. Con il sostegno dell'Università di Palermo, del Centro Culturale Francese di Palermo e Sicilia e della Collection de l'Art Brut, Losanna. Dal 26 al 28 marzo presso la settecentesca Villa Alliata Cardillo, Palermo.



LE MATRIARCHE. SABO E BSD MORO (SALVATORE BENTIVEGNA)

2011

Mostra al Museo civico d'arte contemporanea di Gibellina (TP) sul tema della visione arcaica, mitologica e fantastica del femminile in Sicilia con opere di Sabo (Salvatore Bonura) e di BSD Moro (firma di Salvatore Bentivegna), scultore di Sciacca qui esposto per la prima volta. In collaborazione con la Fondazione Orestyadi, a cura di Eva di Stefano. Dal 2 luglio al 12 settembre.



VISIONI E PASSIONI, I E II EDIZIONE

2013/14

Con il sottotitolo "incontri/proiezioni/escursioni" la rassegna, a cura di Rachele Fiorelli, si è tenuta a settembre 2013 e a novembre 2014 nella sede dell'Institut Français di Palermo, con la finalità di divulgare la nostra tematica e coinvolgere il pubblico. Un ricco programma di videodocumentari internazionali alternato a dibattiti, testimonianze, e visite guidate ai siti. Hanno partecipato agli incontri: Domenico Amoroso, Bebo Cammarata, Andrea Cusumano, Maria Guccione, Melo Minnella, Vincenzo Rocchè, Pier Paolo Zampieri.



ANNAMARIA TOSINI. GIARDINI E SCULTURE DI CARTA

2013

Mostra delle raffinate e fragili sculture di carta riciclata realizzate nell'ultima fase della sua esistenza da Annamaria Tosini (Palermo, 1930-2013), donna dal passato brillante e creatrice di giardini, costretta per un rovescio di fortuna a vivere da 'esiliata dalla società' in una struttura assistenziale. La mostra, curata da Eva di Stefano con Enrica Bruno, e allestita con la collaborazione della Fondazione Orestyadi, si è tenuta al Padiglione Tineo dell'Orto Botanico di Palermo dal 26 ottobre 2013 al 31 gennaio 2014. Conferenza introduttiva di Lucienne Peiry su "Le donne e l'Art Brut".



LE WATTS TOWERS A LOS ANGELES. ETEROTOPIE, MIGRAZIONI, PAESAGGI

2014

Giornata di studi tenuta il 17 giugno presso l'Università di Palermo, per il Dottorato di ricerca internazionale in Studi Culturali Europei, in occasione della pubblicazione del volume a cura di Luisa Del Giudice, *Sabato Rodia's Towers in Watts*, Fordham University Press. Relatori provenienti dagli USA: Luisa Del Giudice, Laura E. Ruberto, Joseph Sciorra; e da università italiane: Katia Ballacchino, Pier Paolo Zampieri. Con il coordinamento di Eva di Stefano.



ETEROTOPIE. OUTSIDER ENVIRONMENTS IN EUROPE

2015

Dal 28 maggio al 1 giugno si è svolto in Sicilia il Convegno internazionale per il congresso annuale EOA (European Outsider Art Association), con il coordinamento scientifico di Eva di Stefano e la collaborazione di Marina Sajeve e delle socie Enrica Bruno, Rita Ferlisi, Rachele Fiorelli, Marina Giordano, Naida Samonà, Roberta Trapani. Patrocinato, tra gli altri, dalla Fondazione Federico II, dal Comune di Palermo e dal Comune di Messina, il convegno si è svolto principalmente in due sedi, la settecentesca ex-Chiesa dei Santi Elena e Costantino a Palermo, e il Palacultura a Messina, con un'appendice itinerante di visite organizzate ai siti di Isravele (Palermo), Bentivegna (Sciacca), Bosco (Castellammare del Golfo). Hanno partecipato un centinaio di esperti ed addetti ai lavori provenienti da tutta Europa. Relatori principali in ordine di intervento nelle varie sedi: Thomas Röske, Roger Cardinal, Leslie Umberger, Vincenzo Guarrasi, Paola Capone, Nathalie Roelens, Roberta Trapani, Marc Botlan, Rita Ferlisi, Carmelo Celona, Pier Paolo Zampieri, Norbert Grote, Minna Haveri, Lorenzo Madaro, Domenico Amoroso, Gabriele Mina.



FILIPPO BENTIVEGNA. OUTSIDER ART: L'ALTRO DELL'ARTE. STORIA, TUTELA E VALORI SELVAGGI

Collaborazione scientifica alla realizzazione del convegno promosso dalla Sovrintendenza regionale ai Beni Culturali e Ambientali di Agrigento e dal Comune di Sciacca, in occasione del decreto ministeriale di tutela che iscrive il Fondo Bentivegna tra i monumenti di interesse culturale. Tenuto il 27 e il 28 giugno 2015 al Palazzo Comunale di Sciacca, e coordinato da Rita Ferlisi, il convegno interdisciplinare ha preso in esame la vicenda dell'artista dal punto di vista storico, critico, psicologico e antropologico, e i problemi di restauro, conservazione e valorizzazione del sito. Relatori: Vittorino Andreoli, Giorgio Bedoni, Paola Capone, Eliana Costa, Eva di Stefano, Rita Ferlisi, Caterina Greco, Giulia Ingarao, Lorenzo Madaro, Umberto





Marsala, Lucienne Peiry, Sergio Todesco, Pier Paolo Zampieri. In occasione del convegno si è inaugurato presso il Castello Incantato di Sciacca un nuovo spazio museale didattico con sculture inedite di Filippo Bentivegna. Il convegno è stato preceduto il 13 giugno da un incontro preparatorio con video-rassegna presso il Farm Cultural Park di Favara (AG), al quale hanno preso parte Andrea Bartoli, Caterina Greco, Eva di Stefano, Emilia Valenza. A seguire, il 15 aprile del 2016, è stata organizzata, presso la Biblioteca dell'Istituto Gramsci di Palermo, la presentazione del volume degli Atti del Convegno, edito dalla Regione Siciliana e curato da Rita Ferlisi. Hanno partecipato: Caterina Greco, Eva di Stefano, Rita Ferlisi, Giulia Ingarao, Eliana Costa, Umberto Marsala.



CREATIVE VOLCANOES IN THE SICILIAN ISLES

2016

Conferenza di presentazione dell'Outsider Art siciliana tenuta il 6 maggio presso la Kunsthall di Rotterdam con Domenico Amoroso (Musei Civici di Caltagirone); James Brett (The Museum of Everything); Eva di Stefano (Osservatorio Outsider Art)]. In occasione della grande mostra della collezione 'The Museum of Everything', che comprendeva 6 autori siciliani, promossi da 'Osservatorio Outsider Art' e dal MACC di Caltagirone (Francesco Cusumano, Sabo-Salvatore Bonura, Gilda Domenica, Giovanni Fichera, Francesco Giombarresi, Nicolò Scarlatella).



GERMANA DRAGNA - OPERE SU CARTA

Mostra dedicata all'originale pittrice autodidatta palermitana, da poco scoperta dalla nostra rivista: macchie di inchiostro e acquarelli creano visioni fantastiche, rocce e paesaggi vertiginosi abitati da *silhouettes* umane e animali. La mostra, curata da Eva di Stefano, si è tenuta alla Galleria Nuvole di Palermo dal 23 settembre al 30 ottobre. Ha collaborato Alba Romano Pace.



VIAGGIO DEGLI AMICI DELLA COLLECTION DE L'ART BRUT

Dal 29 settembre al 2 ottobre si è svolto il viaggio alla scoperta dell'Outsider Art in Sicilia dell'associazione svizzera Amici della Collection de l'Art Brut con la partecipazione oltre alla direttrice Sarah Lombardi di personale del museo. Il viaggio si è svolto in tre tappe con altrettante visite-guidate: il Santuario di Isravele a Palermo, il Castello Incantato di Bentivegna a Sciacca, i murali di Bosco a Castellammare. L'organizzazione è stata di Rachele Fiorelli e Sabine Perret; hanno collaborato Rita Ferlisi e Alba Romano Pace.

2017**ANIMA PIETRA**

Innovativo progetto nato dalla nostra collaborazione con l'associazione Outartlab di Palermo e ideato da Marinella Muratore: un gruppo di studenti delle Accademie siciliane di Belle Arti ha condotto un serrato dialogo con quanto resta delle opere di Rosario Santamaria (1913-1992), autore di teste e altre grezze figure in pietra tufacea nell'isola di Favignana (Tp). I partecipanti hanno infine realizzato un documentario sulla sua figura e una installazione artistica collettiva a lui liberamente ispirata. I risultati sono stati esposti a maggio all'interno della medievale Torre San Nicolò a Palermo. Ha collaborato Rachele Fiorelli.

I TEATRINI DI CARLO GIAMPICCOLO

In mostra trenta teatrini-giocattolo, ispirati ai teatri dei burattini dell'infanzia e realizzati con cartoni di recupero, inseriti tra le collezioni del museo come tante scatole a sorpresa, di Carlo Giampiccolo, ingegnere in pensione che vive a Bologna. Un esempio di *bricolage* artistico, assimilabile all'Outsider Art. La mostra, a cura di Antonio Di Lorenzo e Eva di Stefano, era parte del programma del XLII Festival di Morgana, al Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino di Palermo. Dal 9 novembre al 10 dicembre.

2018**ARCHEOBRUT**

Incontro-dibattito, in occasione della presentazione del n. 16 della rivista, organizzato il 23 novembre presso il Museo Archeologico Salinas di Palermo, sul tema dell' 'immaginario archeologico' ricorrente in Sicilia tra scultori spontanei e generalmente analfabeti, come Filippo e Salvatore Bentivegna a Sciacca, o Francesco Cusumano a Caltagirone in Sicilia, o il contadino falsario Gaetano Moschella. Cosa collega ad una cultura scomparsa da secoli questi artisti che manifestano nelle loro opere un evidente rapporto con i manufatti che gli antichi storici greci ci hanno descritto o che gli scavi hanno riportato alla luce? Hanno partecipato all'incontro: Domenico Amoroso, Eva di Stefano, Caterina Greco, Francesca Spatafora.

2019**MARIO DI MICELI/SEGNALIBRI**

Mostra delle opere grafiche di un disegnatore sorprendente e incisivo, che si è cimentato a sintetizzare il suo mondo espressivo e i suoi surreali incastri figurativi anche nel piccolo formato verticale. Insieme ad alcuni esempi della sua produzione consueta, la mostra esponeva la serie dei suoi originalissimi segnalibri. A cura di Eva di Stefano, presso la Galleria Nuvole, Palermo, dal 22 marzo al 13 aprile.



CARMELO MORREALE. OMAGGIO A LEONARDO

Incontro dedicato all'anziano pittore trapanese, un irregolare d'eccellenza, il 10 maggio presso il Museo San Rocco di Trapani, in occasione della presentazione del n. 17 della rivista. Sono intervenuti Eva di Stefano, Valentina Di Miceli, Gianni Noto, Liborio Palmeri. All'incontro, negli stessi locali in cui in quel periodo era allestita la mostra di Mario Cassisa (altro outsider d'elezione) realizzata dalla Fondazione Orestadi, è stata affiancata l'esposizione momentanea di alcuni disegni recenti, selezionati da Gianni Noto, e dedicati al volto di Leonardo Da Vinci. In ottobre, una decina tra i disegni presentati sono stati esposti anche a 'Memoria Futura, IV Festival dell'Outsider Art e dell'Arte Irregolare', Verona.



GIUSEPPE BONSIGNORE. DEVOZIONE E MEMORIA

2020

Mostra dedicata ad un pittore autodidatta (1921-2006) fortemente suggestionato dall'importante patrimonio artistico barocco della sua Palma di Montechiaro (AG), che reinterpreta in chiave espressionistica e materica su supporti di fortuna. Uno dei casi più interessanti di artisti marginali emersi in Sicilia negli ultimi anni. A cura di Eva di Stefano e Rita Ferlisi, presso il Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino di Palermo, la mostra che avrebbe dovuto inaugurarsi il 12 marzo è rimasta bloccata per mesi all'interno del museo a causa delle misure anti-Covid, ed è tornata ad essere visitabile dal 1 agosto.



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
 Telefono: 091 328060



Orari
 Domenica e Lunedì dalle 10 alle 14
 dal Martedì al Sabato dalle 10 alle 18

CORONAVIRUS: PREDIZIONI E INCANTESIMI DI LA INTTHONKAEW

di Ondrej Sekanina

con la collaborazione di Pavel Konečný

ESPLORAZIONI



Da sinistra a destra:
La Inthonkaew, 2020

*Autoritratto
con fiori viola*

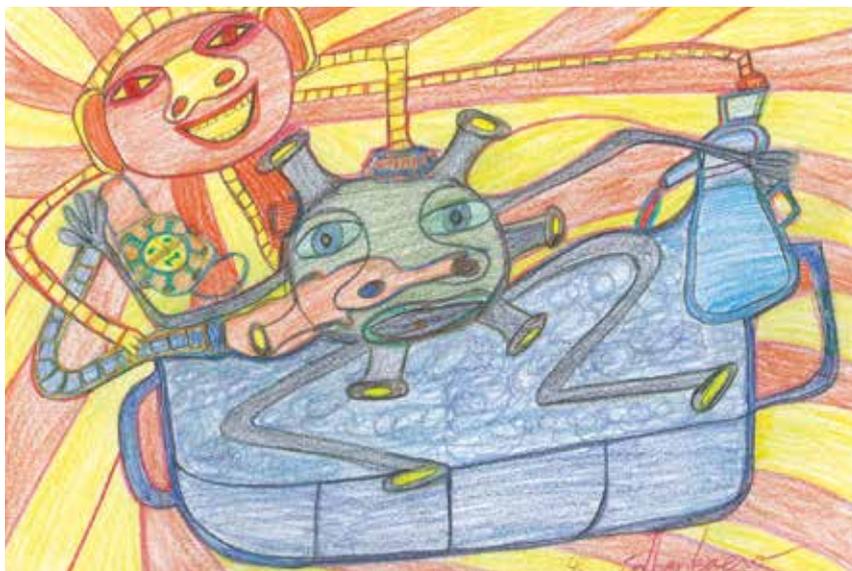
Mascherina protettiva

In questo articolo presentiamo una selezione di disegni recenti di La Inthonkaew, artista outsider thailandese che vive nella Repubblica Ceca, realizzati durante questa primavera, quando l'epidemia di coronavirus ha cominciato a diffondersi in tutta l'Europa. La è la figlia di uno sciamano indigeno, ed anche se preferisce generalmente non menzionare il proprio **retaggio sciamanico**, prese a disegnare il coronavirus con un vigore che forse può essere spiegato solamente come tentativo di combattere l'infezione con la magia. Tra marzo ed aprile 2020, è nata una serie straordinaria di una cinquantina di disegni (oltre a diversi dipinti ad olio), in cui si svolge un suo complesso dialogo col coronavirus, che riflette anche altri temi basilari presenti nelle sue opere già da molti anni.

È importante osservare che nel ciclo dei disegni dedicati al coronavirus incontriamo spesso il motivo del Sole. Si tratta di un motivo figurativo già molto frequente, tanto che ad alcuni suoi dipinti a **tema solare** è stata dedicata nel 2019 un'esposizione monotematica¹. Fra i ritratti solari, i più importanti sono quelli in cui – nelle sue stesse parole – 'il Sole genera il vento'. Questo stesso motivo aveva caratterizzato anche le allucinazioni di un paziente senza istruzione di Carl Gustav Jung, che formulò la sua famosa teoria dell'inconscio collettivo proprio sulla base della concordanza tra queste allucinazioni e la descrizione delle visioni mitraiche in un antico papiro della Bibliothèque Nationale a Parigi². Non c'è bisogno di dire che La, una donna semplice della campagna thailandese che vive a Praga dietro ad una grande barriera linguistica e culturale, non ha mai sentito parlare di Mitraismo o di Jung, e certamente

A colpi di matita
contro il virus
metamorfico

Se non diversamente
indicato, le opere che
illustrano il testo
sono disegni a matite
colorate su carta,
realizzati nel 2020



non sarebbe interessata affatto a tali informazioni. Ma, il motivo appare spontaneamente nei suoi dipinti e disegni, confermando così la teoria di **Jung**. Nel contesto dei suoi nuovi disegni sul coronavirus, è interessante notare come il tubo, attraverso il quale – come nelle visioni del paziente di Jung - il sole mitraico genera il vento, si trasformi nel corpo della figura dell'autoritratto. Se ciò a prima vista sembrerebbe oscurare la corrispondenza con la visione mitraica, il motivo del Sole generatore del vento resta confermato dagli occhi del Sole, che La ha disegnato intenzionalmente con lame che suggeriscono ventilatori.

Inoltre, in molti altri disegni possiamo osservare come le forme del Sole e del coronavirus siano curiosamente fuse insieme. Nel disegno *Il Sole Lava il Coronavirus I* incontriamo il motivo degli **occhi multipli** sulla faccia del Sole, un altro tema con un contesto mitologico-religioso forte che ha accompagnato per molto tempo il lavoro di La. Conosciamo tali occhi multipli dalla raffigurazione del gigante Argo nella mitologia greca, dalla descrizione degli esseri nel profeta Ezechiele e nella Rivelazione di San Giovanni o dal demone tibetano Za – il protettore dell'insegnamento buddista. La non ha idea della loro esistenza, ma tuttavia i loro occhi multipli si presentano nella sua immaginazione. Questo motivo riappare poi, ad esempio, nel disegno *Buddha che Medita in una Campana* nel quale ogni coronavirus che circonda la figura centrale mostra un grande occhio – come se sotto il loro sguardo noi non avessimo altra scelta se non rivelare chi siamo realmente. D'altro canto, anche la nudità in relazione agli occhi multipli gioca un ruolo importante, come nei disegni *La Ragazza col Coronavirus*

A sinistra:
Il Sole lava il coronavirus I

A destra:
Budda che medita in una campana





*Intrappolato nella sua Borsa, la Statua della Libertà V o il Sole Mitraico IV. Motivi archetipici di culture, che sono estranee e completamente ignote a La, appaiono frequentemente nel suo lavoro. Per esempio, in un altro disegno vediamo una ragazza che scaccia via un coronavirus stirando la sua vulva, un gesto che appartiene alle misteriose statue **sheela-na-gig** che conosciamo principalmente nelle chiese medievali inglesi e irlandesi. E mentre gli esperti disputano ancora il significato di queste sculture, l'interpretazione spontanea di La sembra confermare involontariamente l'idea secondo cui la loro funzione era scacciare magicamente tutto il male. Nei disegni *Spingendo Via il Coronavirus I e II* vediamo la silhouette delle mani della pittrice.*

La non ha mai fornito alcun commento che giustificerebbe un'interpretazione dei palmi distesi in questi disegni diversa da un tipo particolare di firma. Tuttavia, è impossibile non vedere il loro prototipo nelle **impronte** di palmo, positive o negative, lasciate da persone del Paleolitico nelle varie caverne, la più famosa delle quali è probabilmente la Caverna di Gargas sul lato francese dei Pirenei. Come nel caso della maggior parte dei parallelismi descritti prima, La quasi certamente non ha mai visto queste impronte. Tuttavia, questo confronto dimostra la serietà arcaica del suo gesto pittorico e ci dà un'idea della profondità da cui sgorga – in termini di tempo – l'ispirazione di La. Il dipinto ed il disegno *Vista tra le Gambe*, che furono creati nello stesso giorno, meritano una menzione separata. In ciascuno di essi, vediamo una figura che si piega per guardare dietro a sé tra le proprie gambe. Si noti che c'è una superstizione popolare in Thailandia secondo cui i

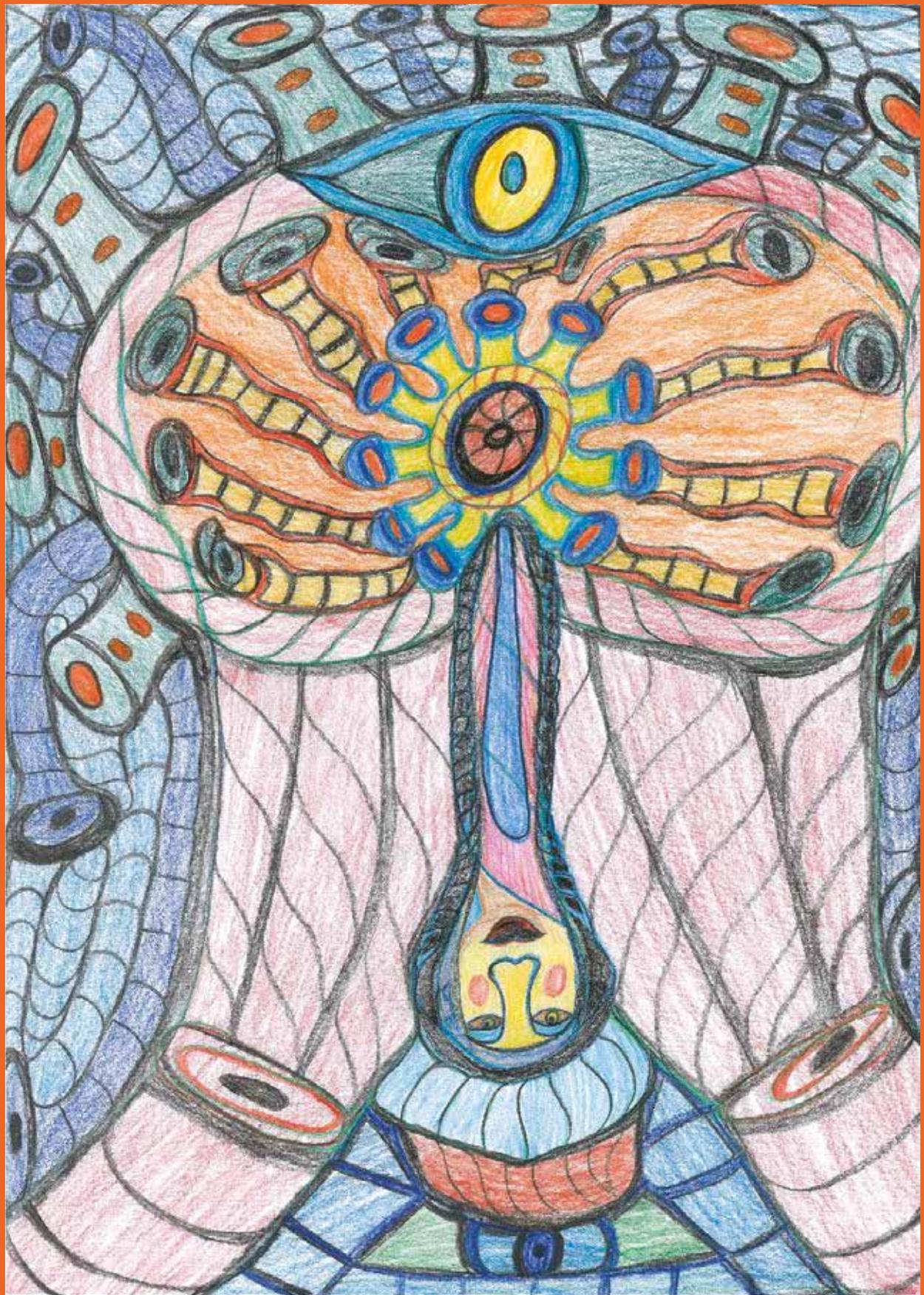
A sinistra:
Spingendo via il coronavirus

Al centro: *Sole mitraico*

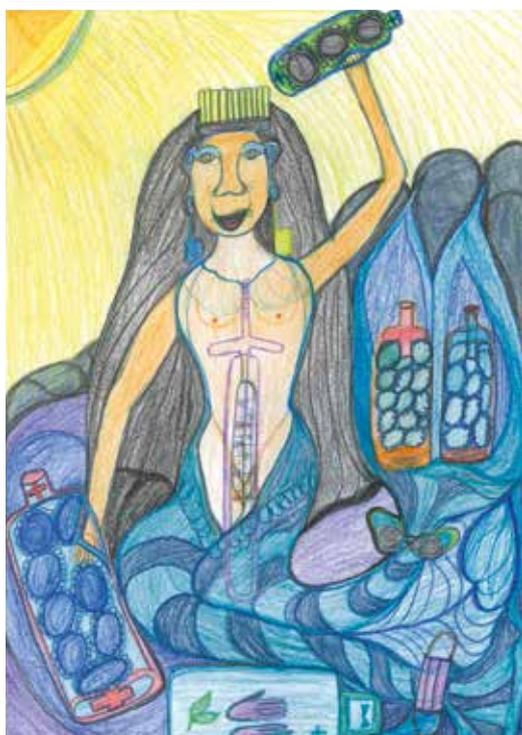
A destra: *Sheela*

Nella pagina a fianco:
Il pavone solare sconfigge il coronavirus

Nelle pagine successive:
Vista tra le gambe
disegno a matite colorate
e a destra dipinto ad olio







Sirena e coronavirus

fantasmi possono essere visti in questo modo. La stessa pittrice la mette in relazione al fatto che ci si aspetta che i bambini, che nascono sottosopra, possano più facilmente vedere i fantasmi, dato che oltretutto la loro capacità di vederli non è stata ancora contaminata dalla successiva acculturazione o istruzione. Nel dipinto, vediamo una simile figura inclinata in avanti con le sporgenze tipiche del coronavirus, e con una testa tra le gambe che sembra venir fuori dall'ano, il quale ha la forma di una bocca aperta ed è un altro coronavirus più piccolo. La scena intera è incorniciata poi come una matrioska russa da un'altra bocca aperta di un più grande coronavirus. Il disegno con lo stesso titolo presenta essenzialmente la stessa composizione. Al livello dell'incavo del ginocchio anch'esso occhiuto, vediamo delle mutandine rosse tirate giù, che alludono ancora una volta al gesto di *Sheela-nagig*. Un grande occhio, memore del terzo occhio dell'Induismo, è posto in cima alle natiche. Diversi disegni del ciclo del coronavirus assomigliano ad

antiche **immagini alchemiche**: il virus viene bollito in un calderone messo su un fuoco o dissolto in una soluzione alla quale sono aggiunte varie sostanze chimiche. In un altro disegno, i coronavirus sono dipinti accanto ad una figura che sembra sporgere da un vaso che può evocare l'alchimistico *vas hermeticum*, si veda *Sole che lava i coronavirus II*. Fra i disegni sul coronavirus c'è anche una **sirena** che, secondo il commento di La, gioca con l'immondizia che la gente ha gettato in mare – possiamo notare che i suoi orecchini sono fatti con spazzolini da denti, e che ha adornato una delle sue code con occhiali da sole e l'altra con una maschera facciale da coronavirus. La bottiglia per la disinfezione nel primo piano, come il termometro attorno al collo della sirena, furono creati tracciando con una matita il contorno dei veri oggetti al modo in cui La, in un gesto sciamanico, aveva tracciato le proprie mani nei dipinti e disegni summenzionati. E le quattro bottiglie piene di coronavirus imprigionati fanno della sirena una specie di Pandora, la quale avverte la gente che gettare via semplicemente il coronavirus con l'altra immondizia della civiltà umana, senza alcuna auto-riflessione, non ha senso. Come già accennato, la serie intera dei disegni dà l'impressione che dipingendo ossessivamente il coronavirus La stia tentando di gettare un **incantesimo** su di lui nel proprio modo sciamanico. Allo stesso tempo i disegni mostrano che il coronavirus può anche essere



A sinistra:
*Meditazione all'interno
di un Coronavirus*

A destra:
*Coronavirus con
mascherina*

uno strumento per la trasformazione interna di chiunque l'affronta. Nei disegni, vediamo anche coronavirus morti e migliorati. Ed in alcuni di essi il virus può anche trasformarsi in un'aura o aureola, come nel disegno *Meditazione all'interno di un Coronavirus*. Sembra anche che i coronavirus nei disegni di La abbiano la tendenza a trasformarsi in creature umane, come possiamo osservare meglio nel disegno di un coronavirus con la bocca coperta da una mascherina facciale. Per contro, in un altro disegno successivo di questo ciclo, La stessa si trasforma in un coronavirus (*Autoritratto con Bandiera*), processo che può avere le sue radici nel periodo in cui cominciò a disegnare coronavirus che piangono nello stesso modo in cui lei si era rappresentata precedentemente, e che lei ha interpretato come la raffigurazione del suo dolore per il fatto di non potere avvertire efficacemente il mondo della catastrofe ecologica imminente che sua nonna aveva predetto. Infine, nel dipinto ad olio *Adamo ed Eva con i Coronavirus*, possiamo vedere la stessa La (che dà le spalle allo spettatore ma vestita col rosso che è la sua firma), il suo fidanzato ed il suo cane in piedi vicino ad un albero che regge due coronavirus. È come se in quest'immagine i coronavirus si fossero trasformati nelle mele bibliche della conoscenza, una per La ed una per il suo fidanzato. Quest'ultimo si volta con un gesto di congedo, ed il suo gesto evoca l'uomo dell'immagine spedita nello spazio con l'American Pioneer 10 e 11 le sonde nei primi anni 1970. Oltre l'albero, vediamo il

*Adamo, Eva
e i Coronavirus,
dipinto ad olio*



sole scuro alchemico (*sol niger*) che evoca sia un occhio sia un cratere di vulcano. Il colore scuro complessivo del dipinto dà l'impressione che, mentre **Adamo ed Eva** del Vecchio Testamento erano le prime persone sulla Terra, in questo dipinto La ed il suo fidanzato siano rappresentati come un Adamo ed una Eva che, al contrario, sono gli **ultimi abitanti** della Terra.

Nota biografica

La Inthonkaew, che attualmente vive a Praga, è nata in un piccolo villaggio che confina con la giungla della Thailandia centrale, nel 1980 o 1981. È thailandese, ma alcuni dei suoi antenati provenivano anche dalla Birmania, dal Laos e dalla Cina. Suo padre era uno sciamano locale; suo zio era un monaco buddista localmente venerato, e famoso per i suoi poteri miracolosi; le donne della sua famiglia erano tradizionalmente ostetriche. Fin dall'infanzia lei è stata in grado di vedere spiriti e fantasmi e ha avuto esperienze extracorporee. Comprendendo che era speciale già quando era piccola, per diversi anni molti abitanti del villaggio la portavano in giro su una portantina nel contesto di cerimonie volte ad invocare la pioggia. Andò a scuola solamente per quattro anni, facendo la spola dalla fattoria di famiglia al centro del villaggio sulla schiena del suo bufalo indiano preferito – e quasi sempre scappava prima della fine delle classi saltando fuori da una finestra dell'aula, perché si annoiava. Dopo la morte prematura di suo padre, la famiglia si disintegrò, e, all'età di undici anni, La si trovò da sola con due fratellini di cui doveva prendersi cura. Dovette perciò trasformarsi in cacciatrice

e raccoglitrice per sopravvivere per i due anni successivi. In seguito La svolse vari lavori servili lavorando ad es. come manovale, cuoca, addetta alle pulizie, massaggiatrice e fornitrice di ombrelloni da spiaggia. Ebbe tre figli. Partorì il primo quando aveva quindici anni, ed all'età di 33 anni era già la nonna di una coppia di gemelli. Mentre era in visita a Phuket con la sua famiglia nel 2004, fu investita dallo tsunami, che per poco non la uccise. Allo stesso tempo, però, quest'esperienza traumatica spalancò le porte della sua immaginazione pittorica. Cominciò a dipingere giovanissima mentre viveva ancora nella campagna thailandese, dipingendo su qualsiasi scarto di carta che riusciva a trovare con vernici che lei stessa preparava usando fango e fiori. Non ha mai ricevuto alcuna istruzione artistica e non è mai stata interessata all'arte. Nel 2010, quando ormai viveva già da anni nella Repubblica Ceca, prese a dipingere anche con gli oli che trovava nello studio del suo nuovo fidanzato – e questo è diventato il suo mezzo preferito di espressione fino al 2018, quando cominciò anche a produrre un gran numero di disegni. La dipinge con un'ossessione che qualche volta la spinge a produrre diversi dipinti in un solo giorno. Oltre alle persone, le piace rappresentare animali, fiori, farfalle e funghi. Nei suoi dipinti, qualche volta si colgono echi dell'infanzia trascorsa in Thailandia, oltre ad occasionali occhiate alle dimensioni sciamaniche e non ordinate della realtà – tipici di quest'ultimo gruppo sono i dipinti di tigri, perché la tigre era 'l'animale col potere' sciamanico di suo padre. Negli anni, ha dipinto anche parecchi autoritratti, e noi intuiamo la sua presenza in quasi ogni figura femminile dei suoi ritratti. La dipinge di solito nella sua cucina, seduta a gambe incrociate sul pavimento nel modo tradizionale thailandese. Preferisce dipingere di notte, sostenendo di non essere mai riuscita ad adattarsi al fuso orario dell'Europa Centrale. Nel tempo libero, La si dedica al proprio pezzo di 'giungla' che fa crescere a casa nei vasi di fiori e sotto le finestre nel prato municipale, che lei gradualmente e discretamente privatizza con l'aiuto di recinti di legno attorno agli alberi ed arbusti piantati lì. È anche un'appassionata cacciatrice di funghi – attrezzata con una vista a raggi X forse legata ad abilità sciamaniche ereditate dal padre – che identifica i giovani funghi, anche se sono ancora nascosti sotto uno strato spesso di aghi di pino, e di quando in quando vede anche i loro spiriti che ballano nella foresta.

¹ Tra il 2018 e il 2019 si sono tenute a Praga e in altri luoghi della Repubblica Ceca una decina di mostre delle sue opere.

² Si tratta del caso del paziente Emile Schwyzer, le cui inspiegabili allucinazioni vengono collegate da Jung ad immagini mitologiche di Mitra, dio solare. Da qui nascerà già nel 1912 l'idea, in contrasto con Freud, che nell'inconscio agiscono forze archetipiche sovraindividuali. Cfr. C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, Bollati Boringhieri 1970, pp.107-112.

CEIJA STOJKA: "TUTTO QUESTO È ACCADUTO"

di Yaysis Ojeda Becerra

ESPLORAZIONI



Ceija Stojka, 2005

Nella pagina a fianco:
*Viaggio estivo tra i
campi di girasole*, 1996,
acrilico su cartone,
Collezione Meier, Vienna

Correva l'anno 1944, era inverno e nel campo di concentramento nazista di Bergen-Belsen, in mezzo al filo spinato e al fango, i cumuli di cadaveri crescevano, Ceija preferiva stare vicino a loro. Con i morti si sentiva tranquilla, al riparo dal vento freddo; alcuni erano vecchi conoscenti e lei sentiva che le loro anime volteggiavano proteggendola. Non aveva neanche dodici anni ma era già sopravvissuta a tre campi di concentramento e ormai non aveva paura della morte. Il fascismo aveva marchiato non solo il suo braccio, con le cifre Z6399 che la identificavano come gitana

romaní, ma anche la sua vita, con episodi e immagini da incubo dalle quali non sarebbe riuscita mai a fuggire.

Dopo la guerra Ceija provò a reinventarsi, ma furono necessarie quattro decenni di silenzio perché, dopo la morte di suo figlio Jano, Ceija Stojka (Austria, 1933-2013) si sciogliesse in un **urlo liberatorio** attraverso l'arte. Ne venne fuori un'esplosione di testimonianze scritte e visuali che avrebbero documentato lo sterminio degli zingari e che avrebbero finito per trasformare la sua voce in quella di ambasciatrice dell'intera comunità romaní.

Con la pubblicazione del suo primo libro autobiografico *Vivimos en secreto: recuerdos de una gitana-romaní* (Viviamo in segreto: memorie di una gitana-romaní) (1988), la realizzazione del documentario *Ceija Stojka, retrato de una romaní* (1999) di Karin Berger¹ e la presentazione di varie mostre di disegni e dipinti, l'artista dette voce a un popolo emarginato, perseguitato, oggetto di discriminazione e oblio storico, i cui diritti continuavano ad essere calpestati anche dopo la Seconda Guerra Mondiale.

La dolorosa esperienza raccontata da Ceija diviene uno strumento di ri-affermazione. L'artista enfatizza i valori culturali, le tradizioni e i costumi centenari della minoranza etnica che rappresenta, e denuncia le atrocità commesse nel passato durante i *porajmos*², nonché l'ingiustizia del loro riconoscimento tardivo.

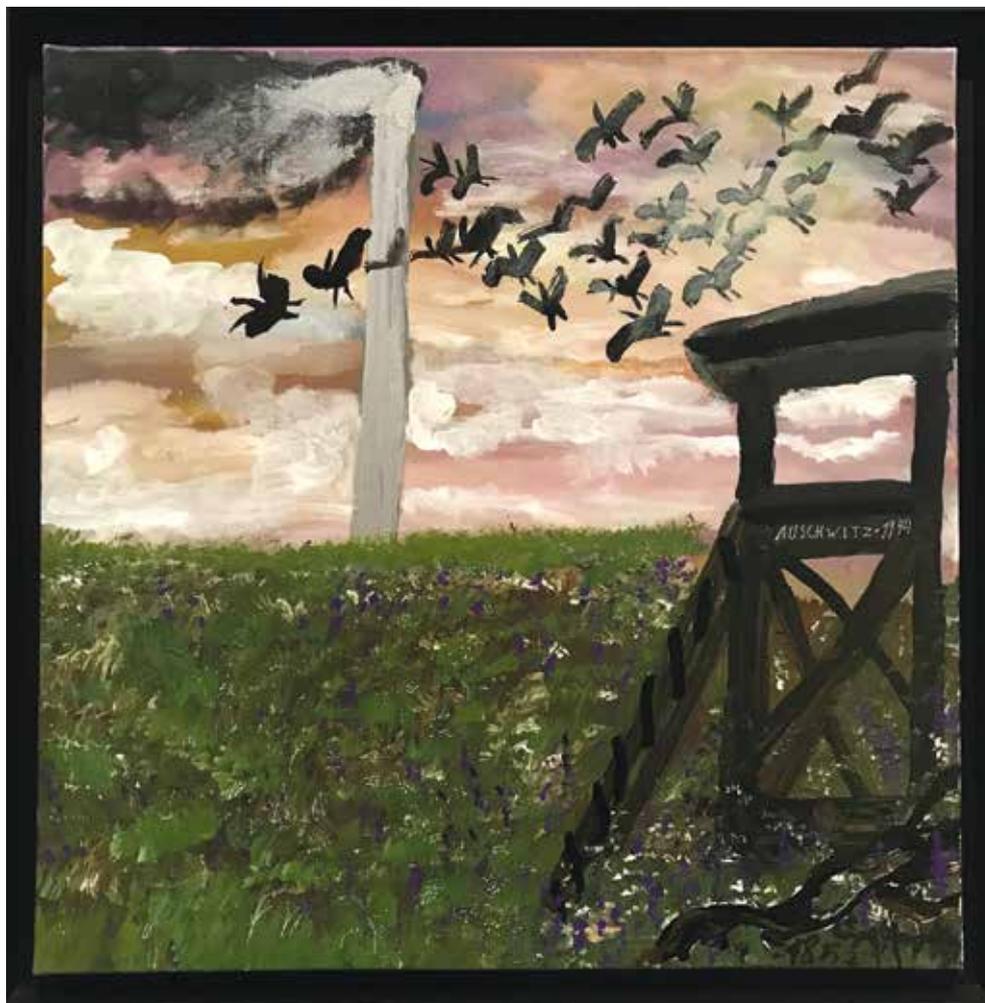
Data la forza espressiva e i contenuti emozionali espressi, la sua opera autodidatta, realizzata tra il 1988 e il 2012, comincia a richiamare l'attenzione di collezionisti e istituzioni prestigiose. Le prime mostre monografiche di rilievo ebbero luogo nel Museo Ebraico di Vienna (2004), e a Berlino nel 2014, l'esposizione di maggiore rigore e ampiezza nel riunire testi, disegni e pitture dell'artista, articolata in tre sedi: il memoriale del campo di concentramento di Ravensbrück, la Galerie

La memoria
dell'Olocausto
gitano in un'intensa
testimonianza
pittorica



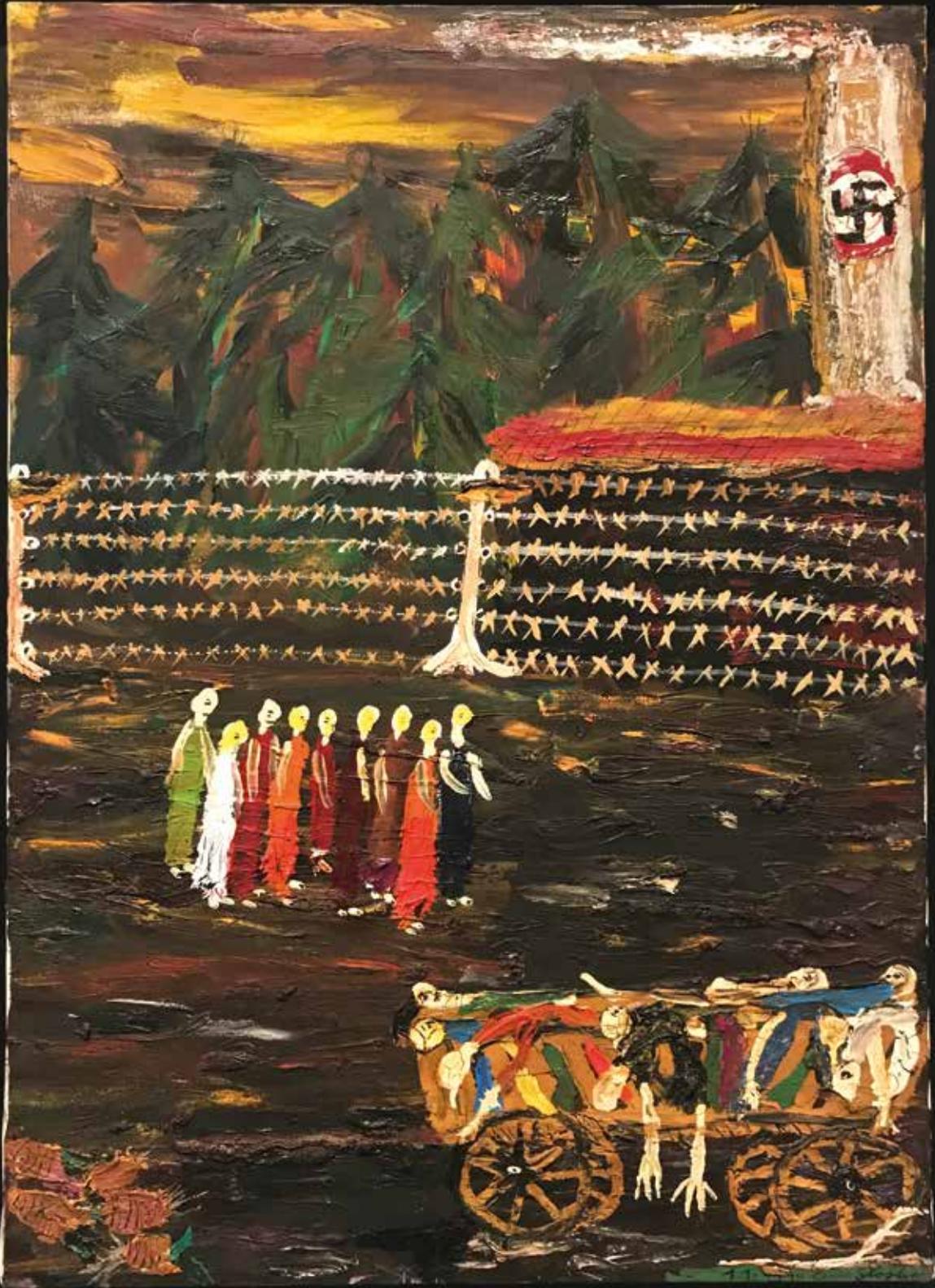
Terra triste, 1998,
acrilico su cartone,
Collezione Antoine de
Galbert, Parigi

Nella pagina a fianco
S. T., 1994, acrilico su
cartone, Collezione
Meier, Vienna



Nord (Kunstverein Tiergarten) e la Schwarze Villa; sono seguite le mostre presso il Centro Culturale 'Friche de la Belle de Mai' a Marsiglia (2017) e La Maison Rouge di Parigi (2017).

Anche il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía di Madrid le ha aperto le porte con la presentazione della mostra ***Esto ha pasado*** (Questo è accaduto) (2019-20), accompagnata da un'attenta raccolta di opere distribuite museograficamente a partire da quattro tappe di "sopravvivenza" dell'artista, intitolate *Mentre viaggiavamo*, *La caccia*, *L'esperienza dei campi*, *Ritorno alla vita*. In queste diverse tappe appare notevole l'interrelazione tra elementi comuni, che sostengono la coesione cronologica dei fatti. La mostra è stata un'opportunità eccezionale per apprezzare il lavoro di Ceija in tutta la sua grandezza, nonché per riconsiderare il posizionamento dell'Art Brut nella scena contemporanea.







Nei dipinti di Ceija, l'elemento gestuale domina l'azione artistica evidenziando la necessità del contatto fisico con il supporto e con i materiali. L'artista mescola **con le mani** i vari colori per poi spargerli sulla superficie. Il risultato: tonalità 'sporche' che vengono applicate sullo sfondo o in spazi destinati a rappresentare il cielo e la terra. In certe occasioni le mani sostituiscono la spatola e il pennello, ricreando una *texture* energica con effetti impossibili da ottenere in altro modo e sottolineando l'impasto, i movimenti bruschi di luce e i "percorsi" intensi del colore.

Ceija tocca con le sue stesse mani **il cielo e la terra**, che ha anche esaltato nelle sue poesie e nei suoi scritti, incitando non intenzionalmente il pubblico all'esperienza tattile di attraversare i suoi dipinti con i sensi e riviverli. In questo viaggio ossessivo, che ritorna a quei paesaggi che fecero da cornice all'infanzia dell'artista, diventano protagoniste le zone della composizione dedicate al cielo e alla terra acquisiscono un ruolo protagonista.

I cieli di Ceija tradiscono il dolore ed è in essi che viene enfatizzata la drammaticità di ogni scena dipinta: tramonti, soli rossi, nuvole grigie presagiscono quello che sta per accadere sia nei paesaggi bucolici ed evocativi, dove regna la nostalgia e la quiete seppure sotto il segno della imminente tragedia, sia nei dipinti di atmosfera burrascosa e apocalittica, che rappresentano proprio i giorni in cui si nascondeva o addirittura quelli vissuti nei campi di concentramento.

D'altra parte, la terra nei paesaggi sembra essere un ulteriore personaggio, sia essa coperta di neve, pascoli, fiori o fango. Tanto l'elemento

Cadaveri, 2007,
tecnica mista su tela,
Collezione Antoine de
Galbert, Parigi

Nella pagina a fianco:
Auschwitz 2.10.1944,
ca.2003, acrilico, vernice
argento e perle su tela,
Ceija Stojka International
Fund, Vienna



I tre ultimi palloncini.
Ad Auschwitz c'è
ancora posto, 2008,
 tecnica mista su tela,
 Collezione Antoine de
 Galbert, Parigi

Nella pagina a fianco:
 Quaderni di disegno
 e scrittura di Ceija
 Stojka esposti durante
 la sua mostra al Museo
 Nacional Reina Sofia di
 Madrid, 2019-2020

del cielo quanto quello della terra, aprono e chiudono bruscamente una parentesi visuale nei dipinti, dove si genera una retroazione spaziale sospesa nella linea di orizzonti dagli accentuati angoli cinematografici, ottenuti con linee diagonali o ampliando la disparità tra i due.

Il disegno, invece, realizzato principalmente in bianco e nero, con inchiostro, pennarelli, penna, o acrilici su carta e cartone, sostiene il racconto del momento della persecuzione e della prigionia nei campi di sterminio. La monocromia denota crudezza e il carattere lacerante dei fatti accaduti. Allo stesso tempo i tratti precari, quasi caricaturali, rivelano la fragilità dei corpi nudi, silhouette languide, fantasmagoriche, nelle quali si abbozzano appena estremità, seni, occhi, volti sfigurati e masse compatte di cadaveri fatti a pezzi. Questi erano parte dei suoi giochi, era la morte interpretata dallo sguardo stoico di una bambina senza infanzia.

Un altro aspetto da tenere in considerazione nell'opera di Ceija, è la



Achtung, Achtung!
Rossaeuertande
Auschwitz. Il sangue
scorre 1943, 2005,
 Collezione Antoine de
 Galbert, Parigi

relazione che si stabilisce tra il linguaggio scritto e quello visivo, che fa sì che **la scrittura** in molti casi accompagni il *retro* dei disegni e dei dipinti su tela o carta, rinforzando la trama delle immagini, o diventandone parte, come succede anche nei quaderni dove l'artista scriveva e disegnava. In questi quaderni le parole e le frasi ripetitive contenevano una sorta di poema visuale dalle forme astratte. L'antica calligrafia dell'artista, dai tratti ornati e con tendenza al decorativo, in alcuni momenti si completava con il dettaglio di un disegno, date precise e numeri.

Nell'opera di Ceija alcuni *leitmotiv*, che configurano la sua poetica, hanno un significato speciale: il **ramo** sopra la sua firma (nell'angolo inferiore delle opere) che ricorda di come si fosse nutrita delle piante che crescevano per terra nella baracca dove dormiva durante il periodo di reclusione, l'**occhio** terrificante nazista che vigilava e perseguitava, gli **stivali** militari come simbolo di violenza e imposizione, i **comignoli** dei crematori che riempivano il cielo di fumo e l'ambiente di odore di morte, l'affilato **filo spinato** testimone del pianto e del sangue di migliaia di persone, i cumuli dei prigionieri e di cadaveri, e, come contraltare ai simboli della Gestapo, i campi disordinati di girasole, il fiore eterno dei gitani. Tuttavia uno dei simboli più ricorrenti sono gli **uccelli**, presenti alla maniera di un presagio, a partire dai dipinti che mostrano le immagini della vita di comunità fino ai giorni oscuri dei campi di sterminio.

Là c'erano i corvi, avvoltoi e testimoni muti dei crimini, che incombevano fino all'ultimo respiro. Un'immagine così ripugnante che sicuramente ebbe un forte impatto, tanto che prima di tornare a Bergen-Belsen, dopo 54 anni, fece un sogno che l'avrebbe perseguitata, in cui le montagne di



morti si univano fino a costruire un uccello umano gigantesco.

Le fosse comuni si aprivano per diventare il tronco di quell'immenso volatile fatto di tombe umane. Questa relazione tra gli uccelli e la morte sarà presente in varie opere, tra le quali *Cadaveri* del 2007, un dipinto in cui uccelli, anime e svastiche, si confondono alzandosi in volo.

Non importa che il riconoscimento dell'opera di Ceija sia stato postumo, e nemmeno ha tanta importanza definire con chiarezza i criteri che permetterebbero di ascrivere la sua arte tra le opere di Art Brut, posto che di fatto le sue produzioni sono tra le più potenti di quel genere. La loro consistenza si radica nel presentarsi come un corpo solido, che risponde a una necessità urgente di espressione come risposta, a situazioni traumatiche subite, non solo nei campi di sterminio, ma anche a causa della segregazione razziale che l'artista soffrì per la sua appartenenza all'etnia romani.

Le sue opere si rivelano un esercizio di memoria dal carattere profondamente umano e sono generate da un atto di coraggio e giustizia: attraverso di esse Ceija Stojka cercò di dare pace ai suoi tormenti e salvare da un possibile oblio un capitolo nefasto della storia, con la speranza che barbarie come quella non si ripetano mai più.

*Ravensbrück, 1944.
Liberazione. 15.04.1945,
n.d., acrilico su tela,
Collezione Antoine de
Galbert, Parigi*

¹ La regista Karin Berger le avrebbe dedicato in seguito un secondo prodotto audiovisivo intitolato: *Debajo de los tableros hierba verde clara* (Sotto le tavole erba verde chiara) (2005, 52mn, Digibeta, 4:3); oltre l'edizione del libro *Sueño que vivo? Una niña gitana en Bergen-Belsen* (Sogno di essere viva? Una bambina gitana a Bergen_Belsen) (Editorial Papeles Mínimos, Madrid, 2019).

² Termine romaní utilizzato per denominare il genocidio gitano nell'Olocausto.

Nella pagina a fianco:
S.T., 2003, gesso e
acrilico su carta,
collezione privata, Parigi

Traduzione dallo spagnolo di Naida Samonà



RAFFAELE CAPUANA E I FANTASMI DEL TALENTO

di Giorgio Seveso

ESPLORAZIONI



L'artista, 2015

Ecco un artista che ha rappresentato e ancora rappresenta un'incognita. Defilato, misterioso, isolato come in un suo bozzolo d'umanità silenziosa, pochi lo hanno incontrato, nessuno può dire di averlo davvero conosciuto né di aver compreso fino in fondo il suo enigmatico talento, l'insondabile tormento da cui sgorga la fascinazione delle sue immagini. Eppure è strepitoso, evidente e altissimo il grido dei suoi dipinti e dei suoi disegni; un sonoro scrosciare di **profondità visionaria** che, dal primo sguardo, si impone violentemente ai sensi dello spettatore con dei mezzi espressivi, con una tecnica, un *savoir-faire*, una qualità di mano che non si può che dire straordinaria.

Rarissime, in vita, le occasioni espositive, rese possibili dagli episodici intervalli del suo forte disagio psichico e, fortunatamente, dall'incontro *in primis* con l'intuito sperimentato del gallerista milanese Paolo Pocchini e poi con l'occhio acuto di Osvaldo Patani, che per primo ha compreso come critico, al di là della loro scorza di pittoresca bizzarria, le torbide profondità di queste immagini.

Profondità, suggestioni, fascinazioni rese ancora più intriganti dalla magia dei gesti ripetuti, dalla ritualità alchimistica propria di un fare quasi ossessivo nella sua serialità.

È proprio questa ripetitività, questo ostinarsi della sua immaginazione

Una lettura poetica e struggente del travaglio artistico di un pittore di origine siciliana intrappolato nell'anonimia e nel proprio talento



Maschere,
fine anni '80,
acrilici su cartone

a girare attorno a una immagine, un segno, un'ombra per decine di volte, rafforzandone il mistero con una seduzione oscura e inafferrabile, che penetra lentamente e soavemente tra le pieghe dell'attenzione del riguardante, ne sorprende i pensieri, ne sovverte la pigrizia dello sguardo, ne brucia la contemplatività, costringendolo a prendere posizione rispetto all'enigma del vedere, turbato dall'eco che si viene a determinare nella flessuosa ieraticità dei simboli e degli emblemi che l'interrogano.

Quando ho incontrato queste sue immagini, ormai parecchi anni fa, ho chiesto a Pocchini, che me le aveva mostrate, di poterne conoscere l'autore. In due piccole stanze a Sesto San Giovanni, una sera pochi giorni prima di Natale, trovai quest'uomo magro ma non fragile, nervoso e teso ma non febbrile, dagli occhi guizzanti, dalle mani operose e instancabili. Capuana non parlò molto, soprattutto mi mostrò moltissime immagini, aprendo e chiudendo cassette e pacchi, scompigliando pile e scaffali, facendole scorrere senza commenti sotto la luce improbabile che pendeva sul tavolo della cucina. Quella sera mi regalò un **taccuino nero**, un po' sdrucito, di pagine fitte di disegni a penna, a matita, a carboncino e inchiostri, zeppo di ombre goyesche, di guizzi e di trame, di piccole immagini splendide e terribili, di versi ripetuti, di



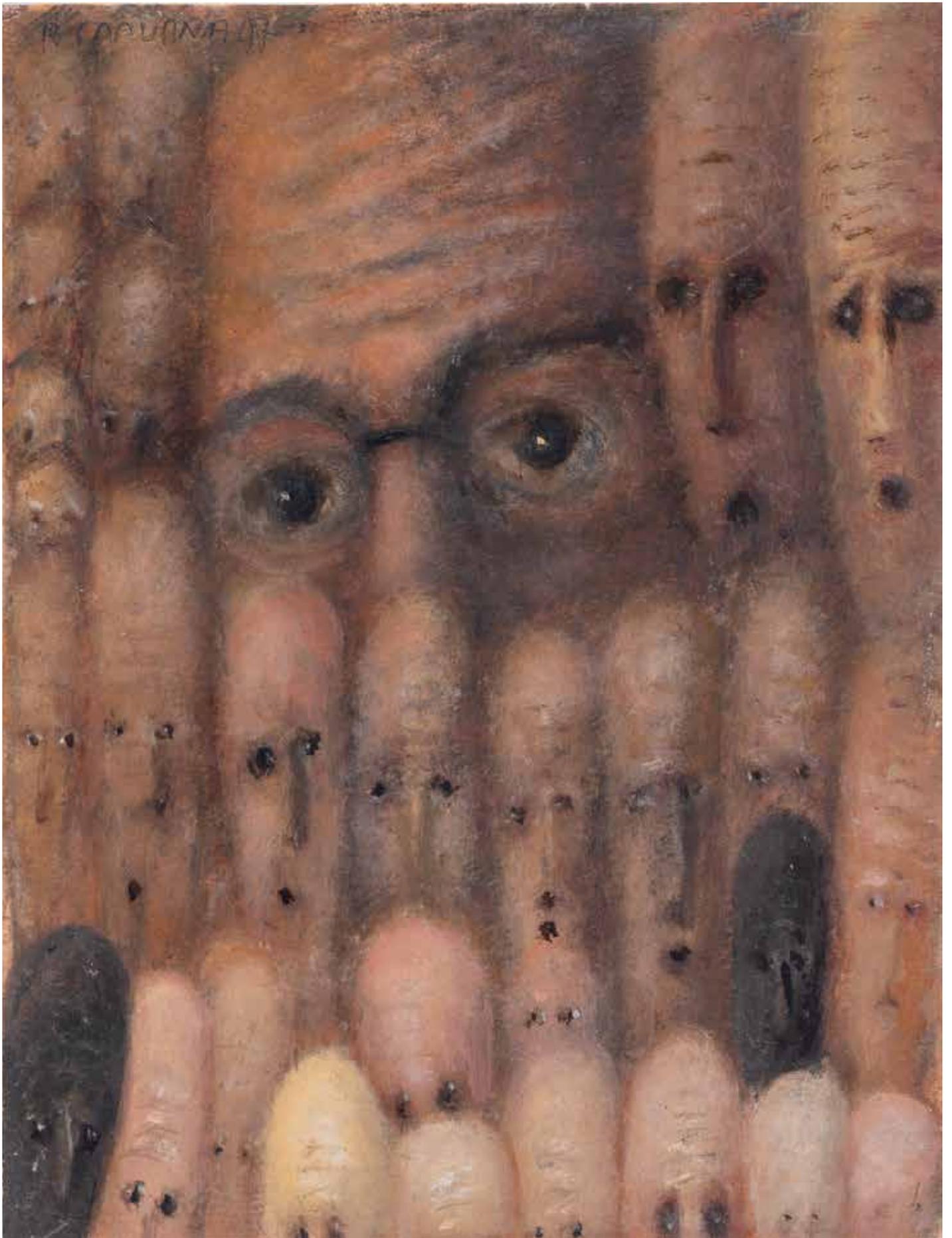


Le tre grazie, 1992,
olio su tela

Nella pagina a fianco:
Maschere, 1984,
acrilici su cartone

annotazioni diaristiche e di invettive. Nel darmelo, ebbe l'aria di chiedermi di farne buon uso.

Sarò stato influenzato dal sapere già prima dell'incontro la storia della sua vita, non facile e non felice, e del suo malessere psichico, ma, da allora, l'orientamento così particolare e inclassificabile del suo talento ha assunto per me il senso di una sottile ma ripetuta testimonianza, di una confessione segreta e costante. Le sue immagini mi sono apparse, da quel momento, come frammentati mosaici, come le tessere ripetute di una permanente, incessante cronaca quotidiana, di un diario dal sapore arcaico e ancestrale. Un diario che mi richiama alla mente, come un'eco parallela, le cosiddette "macchie di Rorschach", quella tecnica proiettiva della psicologia molto di moda un po' d'anni or sono che consiste nello studio della personalità per il tramite dell'osservazione di macchie simmetriche casuali, sulle quali il soggetto, interpretandole, *proiet-*

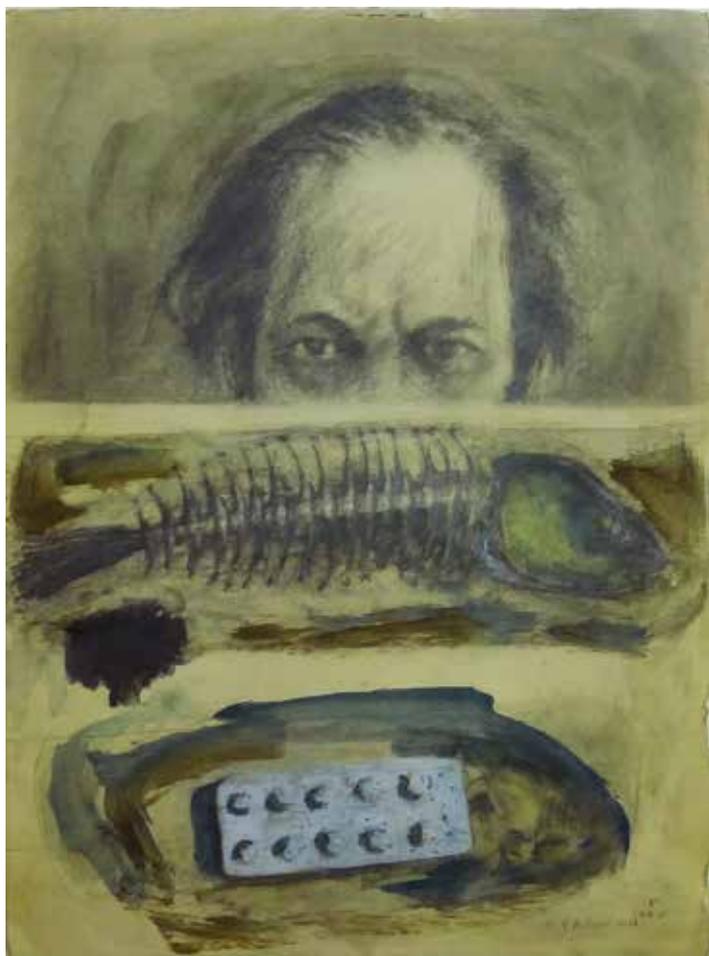




ta, e così facendo rivela, il proprio mondo fantastico ed immaginativo, il proprio modo di percepire, introiettare ed esternare la realtà. Solo che, in lui, il processo mi appare rovesciato, e nei segni del suo lavoro, nelle loro torsioni e slogature (segni ossessivi ma certo non “casuali” bensì impulsivamente governati) imprime alla rinfusa tutto il carico della sua angoscia. Insomma, da allora, ho l'impressione che nell'opera di Capuana e nella sua singolarità espressiva vi sia anche questo valore di registrazione degli impulsi più profondi del suo animo, e che nel dipingere e ridipingere, nel disegnare e ridisegnare (nelle sue “macchie” insomma) egli, in un certo modo, abbia proiettato e fissato dei punti fermi della coscienza, abbia definito delle personalissime tavole d'orientamento, delle coordinate emotive nella tormentosa geografia del suo quotidiano. In questo senso di testimonianza individuale, dunque, tutto il suo lavoro simultaneamente ci riporta alle sorgenti stesse del fare pittorico, alle radici della dimensione comunicativa del dipingere o, in altre parole, se volete, alla genesi delle sue *conseguenze* liriche. E quindi anche allo spazio di una testimonianza universale, a un valore di messaggio che

Autoritratto con scimmia,
inizio anni '2000,
acrilici e matita su carta

Nella pagina a fianco:
*Autoritratto con
presenze*, 1992,
olio diluito su cartoncino



Autoritratto con lisca di pesce, 2005, tecnica mista su carta

Nella pagina a fianco:
Verticale 18, autoritratti, 2005, tecnica mista su carta di taccuino

coinvolge tutti noi e il nostro modo di stare al mondo, le contraddizioni della nostra umanità, della nostra cosiddetta civiltà, del nostro accidentato presente... Capuana ha dipinto infatti all'interno di una condizione particolare della creatività, in quello **stato nascente** dell'immagine che, partendo dall'istintualità, definisce un territorio tutto da conoscere (o, meglio, da ri-conoscere), meditare e distillare. I suoi materiali figurati, si direbbe, precedono l'organizzazione dell'immagine in possibile racconto compiuto, e si collocano invece in uno spazio in cui l'emozione si volge in comunicazione, rendendo visibile un limbo di potenzialità sospese, di cariche elettriche fissate nell'attesa della scintilla che è lì per schioccare, fervida e palpitante. Così facendo, questa *imagerie* si dichiara metapittura, definendosi nella propria condizione di registrazione interiore, di **sismografo sorgivo** del sentimento, della memoria, della fantasticazione. Ecco, appunto, l'arcano e la magia dell'operazione che Capuana ci ha la-

sciato, ma ecco, anche, l'intrigante, suggestiva efficacia di catalizzatore emotivo e psichico di questi nuclei figurativi organizzati e reiterati di segni, forme e colore. Nuclei significanti per via di emblemizzazioni, capaci di evocare allusioni e percorsi verso le nostre più intime sostanze antropologiche...

Il cuore, la mente (*tutta* la mente beninteso: quella conscia e soprattutto l'inconscia) e la mano di Capuana, dunque, tracciano itinerari, scoprono regolarità e difformità, costruiscono regole, delineano ritmi ed iterazioni, fondano significati, esiti emozionali. Proiettano su questi fantasmi di segni i fantasmi dell'autore come per una sorta di prefazione al racconto, da degustare con calma ma anche con apprensione, da osservare dando loro tutto il tempo che occorre. Autoritratti allucinati, graffiati, sporcati, e insieme immagini vaghe e rugose di pittura commossa occupano le sue giornate. Scoccando dalle sue mani febbrili, una sorta di fulmine lirico ha lacerato per tutta la vita







la luce notturna che lo circondava, accumulando maniacalmente fogli e tele, quaderni e cartoni brulicanti di sintesi aggrovigliate e dolenti fitte di grazia irritata, di enfasi espressionista, d'anima esacerbata.

Formidabile poeta dei segni e della vertigine, eccolo qui, oggi che non è più tra noi, a presentarci ancora il suo mistero pittorico irrisolto, il fascino intrigante della sua creatività. Da dove provengono, verso dove dirigono questi frammenti del gesto e del senso, queste iterazioni, queste insistenze d'introspezioni allucinate e ipnotiche come litanie, io non so dire. E davvero nessuno ha le risposte. Resta soltanto, sospesa nel fascino di un talento indicibile, l'evidenza dello splendore e dell'incanto.

Composizione, 2005, tecnica mista su carta di recupero

Nella pagina a fianco: *Lische*, 2005, tecnica mista su carta di taccuino

Nautico, 2005,
acrilici su cartone

Nella pagina a fianco:
Teresita (la modista)
2005, acrilici e
collage su tela



Nota biografica

a cura della redazione

Raffaele Capuana è nato nel 1947 a Carlentini in provincia di Catania, ultimo di tre figli. Il padre Santi Capuana dipingeva per passione, ma data una situazione familiare critica, la madre Luigia decise di lasciare la Sicilia alla volta di Milano, per sottrarre i figli al difficile rapporto con il marito. Raffaele soffrì molto per questo allontanamento dal padre e gli restò legatissimo per tutta la vita.

A Milano la famiglia inizia una vita più tranquilla. Raffaele frequenta la scuola fino alla terza media, iniziando istintivamente a disegnare e a dipingere. Durante il servizio militare manifesta già quei disagi psichici che lo accompagneranno tutta la vita. Ciò nonostante, ottenuto un lavoro presso le Poste Italiane, nel 1968 si sposa e mette su famiglia, ha due figli. Inizia a dipingere di notte, ma la sottrazione di sonno peggiora il suo stato di salute.

Nel 1980 si iscrive a un corso di disegno per pittori amatoriali presso l'Accademia di Brera, ottenendo il massimo punteggio. Intanto vive e lavora in un seminterrato a Sesto San Giovanni. Considererà gli anni '80 come il periodo





migliore della sua vita, anche se il suo matrimonio è entrato in crisi. L'instabilità caratterizzerà anche le sue tormentate relazioni extraconiugali.

Nel 1994 si pensiona anticipatamente per dedicarsi a tempo pieno alla pittura, ma è costretto a lasciare la sua amata casa-studio e a traslocare a Cusano Milanino (MI), perdendo nel trasloco molti dipinti. Da lì al 2000 è colpito da una serie di eventi dolorosi: il divorzio, la morte del secondo figlio Tiziano e del proprio fratello Salvatore, che lo aveva sempre sostenuto. Attraverso la pittura e il disegno inizia allora una riflessione sulla morte e il progressivo disfacimento. Nel 2000 riesce però a tornare nella piccola casa-studio di Sesto San Giovanni, dove lavora ancor più alacramente. Compare il tema delle lische di pesce. Tra il 2000 e il 2005 sono gli anni della sua più interessante produzione artistica.

In seguito, l'abuso di psicofarmaci sarà la causa di molteplici ricoveri in ospedale psichiatrico tra il 2005 e il 2016, che man mano sfiniscono la sua capacità di dipingere. Intanto, però, ha conosciuto nel 2010 il gallerista Paolo Pocchini che gli organizza una personale presentata da Giorgio Seveso, e nel 2017 una grande mostra al Brunitoio di Ghiffa in Piemonte, dove Capuana, fisicamente ormai molto provato, si trasferisce per essere accudito dalla ex-compagna Vanna e dalla loro figlia Silvia.

Si rimette in salute, ma muore per un infarto nel gennaio del 2019.

Si ringrazia Paolo Pocchini per la collaborazione e le immagini

Nella pagina a fianco:
Volti e lische, 2005,
acrilici e collage su tela

FILIPPO BORDONARO: L'INCHIOSTRO NELLE VENE

di Domenico Amoroso

ESPLORAZIONI



Filippo Bordonaro davanti a una sua opera di grande formato, 2020

Un virtuoso della penna BIC esplora la giungla e le sue insidie

Le opere presentate, penna Bic su tela e su carta, sono di dimensioni varie. Senza titolo e non datate, vanno dal primo decennio di questo secolo ad oggi.

Ad una rapida ricerca in internet su Riesi, risulta che la sua popolazione è di 11.111 abitanti. La mia personale fantasia è che in questo curioso numero, Filippo Bordonaro costituisca l'ultima cifra, tanto può sembrare singolare e appartato nella sua vita e nella sua indefessa ricerca artistica rispetto al luogo che lo ha visto nascere e dove risiede. O, viceversa, la prima unità, potendo apparire emblematico rappresentante dell'elemento primigenio e fondativo di una comunità che, apparentemente priva di connotazioni, anche di carattere architettonico e urbanistico, è invece, e forse proprio per questo, fortemente radicata in un territorio, nelle sue origini, nel carattere profondamente antico e 'geologico'¹.

La pagina ufficiale del Comune, alla voce cenni storici così recita: «Prima che Omero cantasse la triste sorte di Troia, prima della fondazione di Siracusa e di Roma, che avvenne rispettivamente nel 733 e nel 750 a.C., tra le contrade di Costa di Mandorle, Porco Spino, Birrioglio, Pantano e Sanguisuga e le colline di Monte Stornello, alcuni uomini si erano insediati nella zona e nel territorio che, con l'alternarsi dei secoli, prenderà nomi diversi da Ries a Riesum, ad Altarriva, da Reiz a Rahalmet: Rahal-Met, cioè 'casale abbandonato', ed infine Riesi».

Tra questi due poli, ovvero tra il profondo e quasi disperato attacca-



mento ad un luogo - per uno sguardo distratto del tutto anonimo ma mitico per necessità di sopravvivenza e attaccamento filiale - e la coscienza consapevole dell'abbandono e dell'isolamento, si pone il vissuto di Bordonaro, e di conseguenza la poetica e la ricerca di questo singolare artista. Nato nel piccolo paese in provincia di Caltanissetta - da Wikipedia: «paese soffocato da una forte criminalità organizzata, in cui la cronaca registra quasi annualmente, conflitti interni alla Mafia con le cosche avversarie appartenenti rispettivamente a "Cosa Nostra" ed alla "Stidda", che danno luogo ad incidenti e perdite umane, e nel 2006, commissariato per gli evidenti legami tra il Comune ed il crimine organizzato» - Bordonaro, primo di tre fratelli, cresce però come un figlio unico, vivendo dall'età di quattro anni con lo zio paterno e la moglie che lo circondano di affetto e di cure, registrandone anche e coltivando la precocissima propensione per il disegno, specialmente di animali e tra questi i grandi carnivori e i felini.

Dopo la scuola media, frequenta la Ragioneria, tralasciandola per un anno in cui si iscrive all'Istituto d'Arte di San Cataldo. Ritornato alla Ragioneria, si diploma e frequenta a Riesi l'Accademia parificata Giorgio De Chirico in cui si laurea. Nonostante l'apprezzamento familiare ed il

Particolare dell'opera su tela nella pagina a fianco



Particolare dell'opera su
tela di pagina 70

riconoscimento da parte degli amici e dei più sensibili della comunità cittadina, Filippo Bordonaro svolge in solitudine la sua ricerca artistica, lavorando in campagna, dove la pesantezza del lavoro manuale è compensata dalla giornaliera visione, e dal contatto, con un paesaggio vasto ed in parte selvaggio, in cui la presenza dell'uomo legata all'**agricoltura**, ancora non sovrasta una natura aspra e rude, ma quasi si insinua timidamente e faticosamente. Lì Filippo raccoglie le forze nella compattezza dei legami familiari e cittadini, in quei riti domestici della convivialità, del mutuo aiuto, della partecipazione alle feste, che sente colmi di una affettività e solidarietà umana che lo riscaldano e lo confortano.

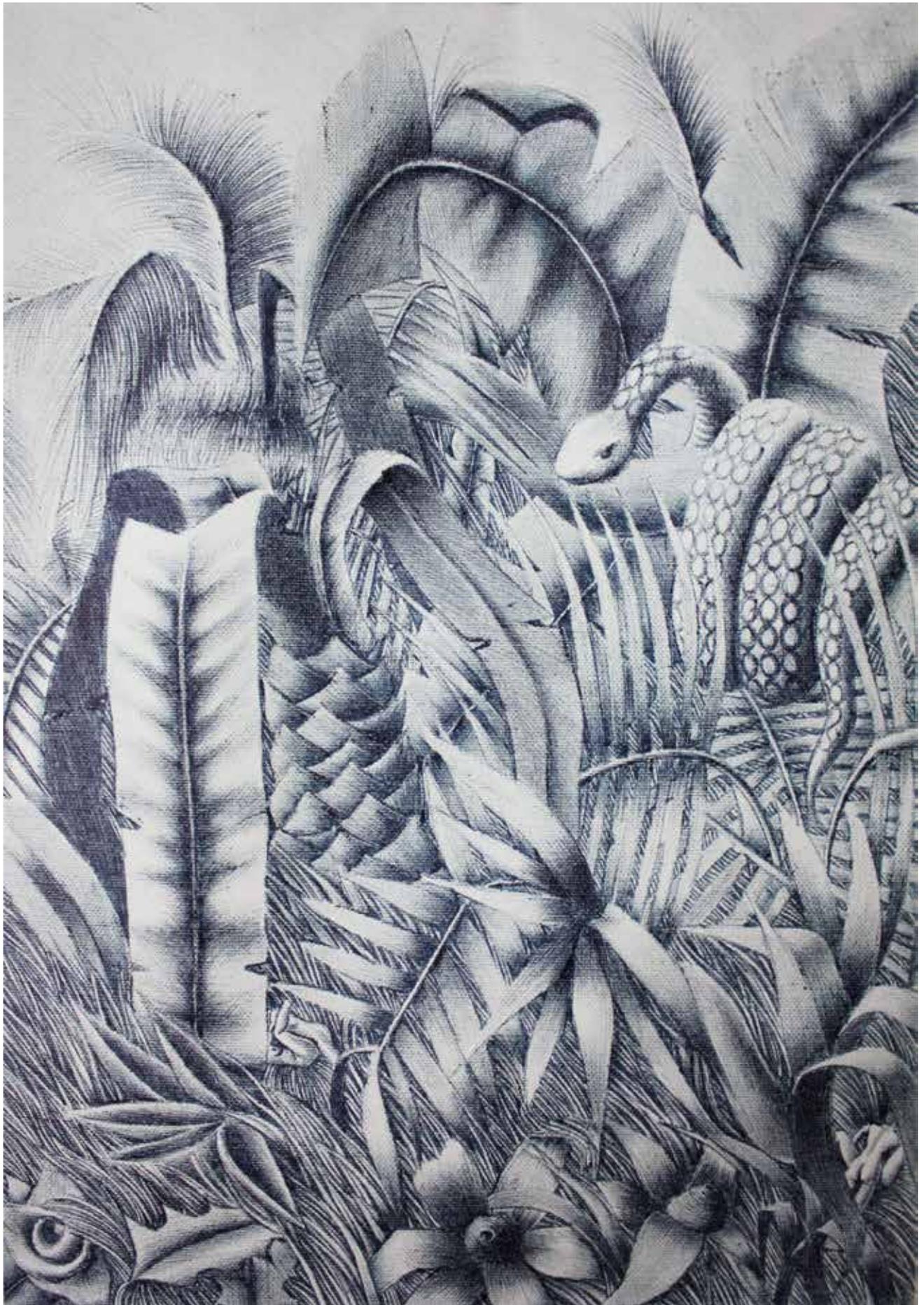
Pur se in grado di usare in maniera eccezionale svariati materiali e tecniche di disegno e pittoriche, approda alla **penna BIC**, su carta e su tela; come lui asserisce per la scommessa con se stesso di riuscire con un semplicissimo ed elementare strumento grafico, a restituire gli esiti pittorici più sofisticati, con un raffinatissimo effetto quasi di **grisaglia**, cioè con delicatissime sfumature a monocromo di bianco e di grigio. Non trascurerei però anche un'altra ipotesi: che la penna, per

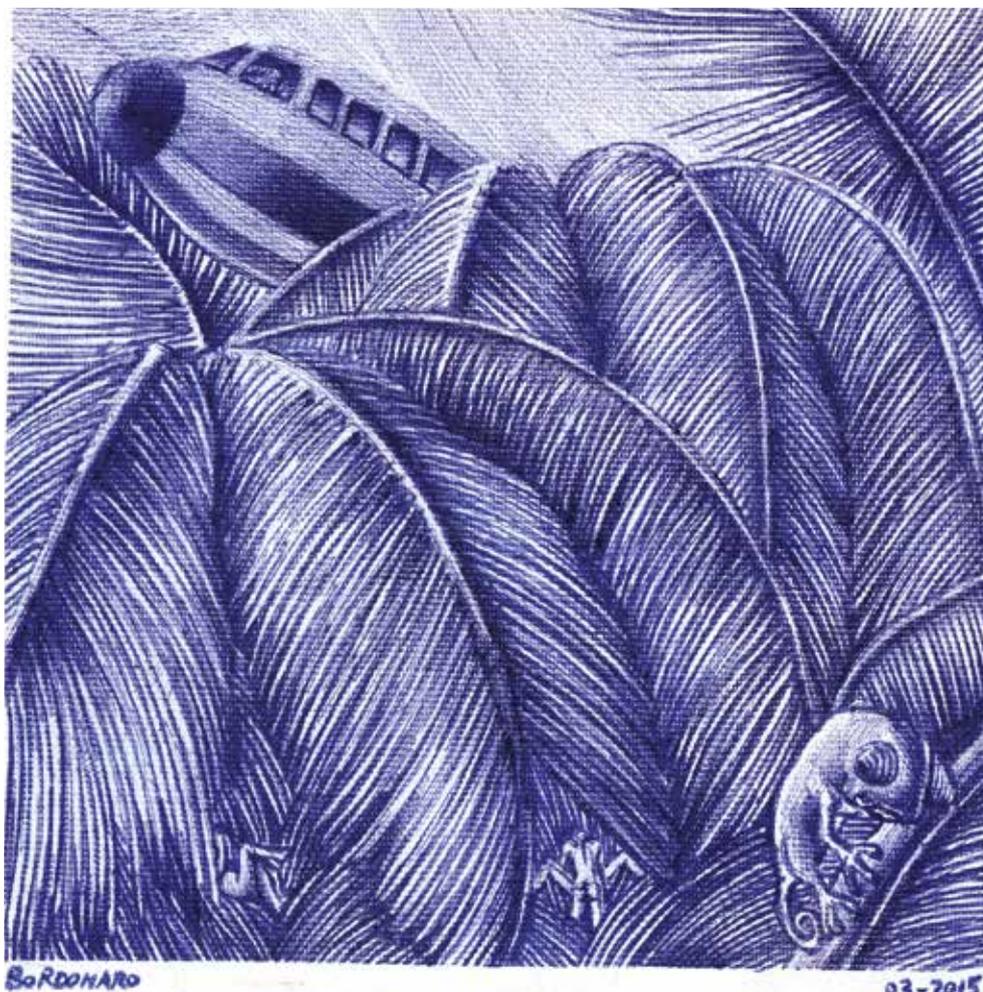


le caratteristiche tecniche delle sue prestazioni, ma soprattutto per la sua consolidata e suggestiva identità di mezzo elettivo di scrittura, dia a Bordonaro il senso di perseguire una pittura narrativa come la scrittura. La natura, il paesaggio, rappresentano la prima e primitiva fonte di ispirazione e nello stesso tempo il soggetto privilegiato di Filippo Bordonaro. Una natura ed un paesaggio che sui fogli di carta o sulla tela, dove li riporta, perdono le caratteristiche di ciò che lo circonda per regredire nel tempo e nelle ere, fino a diventare natura primigenia, Eden. Una vegetazione lussureggiante e multiforme si intreccia, carnosa, grassa, succulenta, gonfia di polline, e si relaziona albero per albero, pianta per pianta, dando luogo a sontuose fioriture, a frutti turgidi e dalle forme strane; un' esplosione di vita, di forza, di immortalità che la sottraggono alla caducità del reale.

In questa **cortina vegetale** che si percepisce infinita – come potenzialmente infinito è il rotolo di carta o di tela, su cui, a partire da un angolo, con pazienza illimitata e perlopiù notturna, si piega Bordonaro con la sua penna BIC - la vita animale non appare immediatamente; bisogna penetrare dentro con lo sguardo, addentrarsi tra rami, foglie,

*Senza titolo e data (part.),
penna BIC su carta*





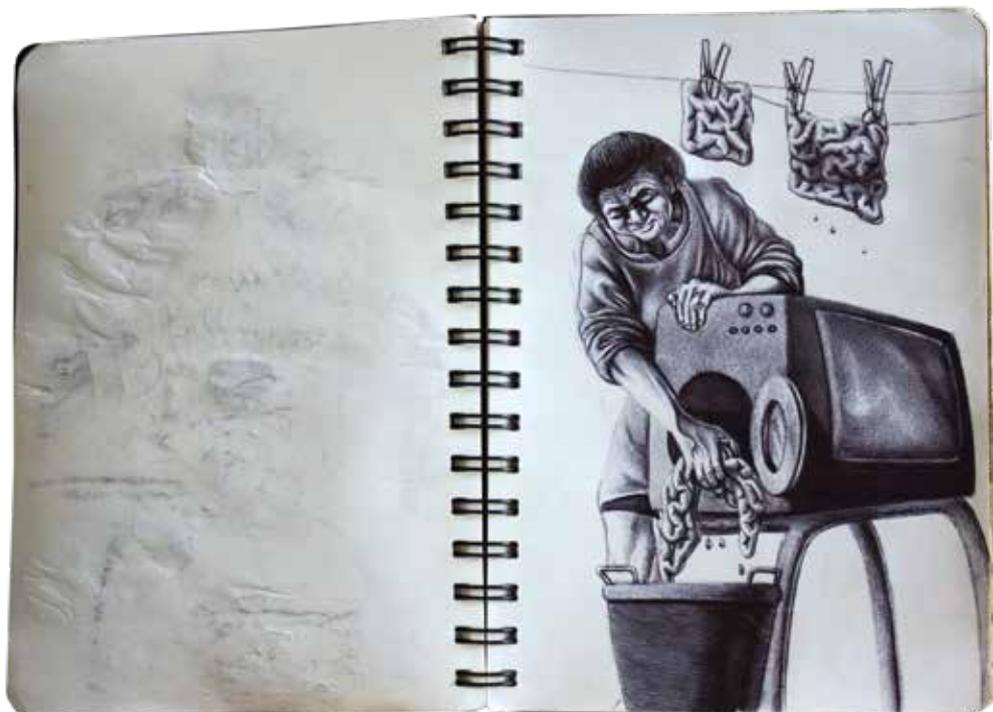
Senza titolo, 2015, penna
BIC su carta

Nella pagina a fianco:
Senza titolo e data, penna
BIC su carta

liane; allora si assisterà al miracoloso emergere di serpenti, camaleonti, tartarughe, gufi, formichieri, oranghi, rinoceronti, nonchè la fusoliera di un aereo ed un robot dei manga giapponesi. Ma le stesse piante misteriosamente e impercettibilmente transustanziano, divenendo di carne: membra e organi irrorati da sangue, liquidi linfatici, umori; a volte antropomorfi: occhi, lingue, falli, vulve, capezzoli.

Più a fondo deve penetrare lo sguardo, e nelle parti più segrete di quella natura scoprirà ogni genere di accoppiamenti sessuali, spesso consumati dentro fiori e foglie o avido bocche di serpenti che ospitano o ingoiano quegli amplessi fantastici e voluttuosi; ma in qualche caso anche violenti: abusi e stupri perpetrati da chi esercita il potere in tutte le sue forme, su esseri indifesi e deboli; rapporti consumati dal violentatore nell'indifferenza e dalla vittima nella muta passività.

Il Giardino dell'Eden rivela così il suo **lato oscuro**, dove la violenza

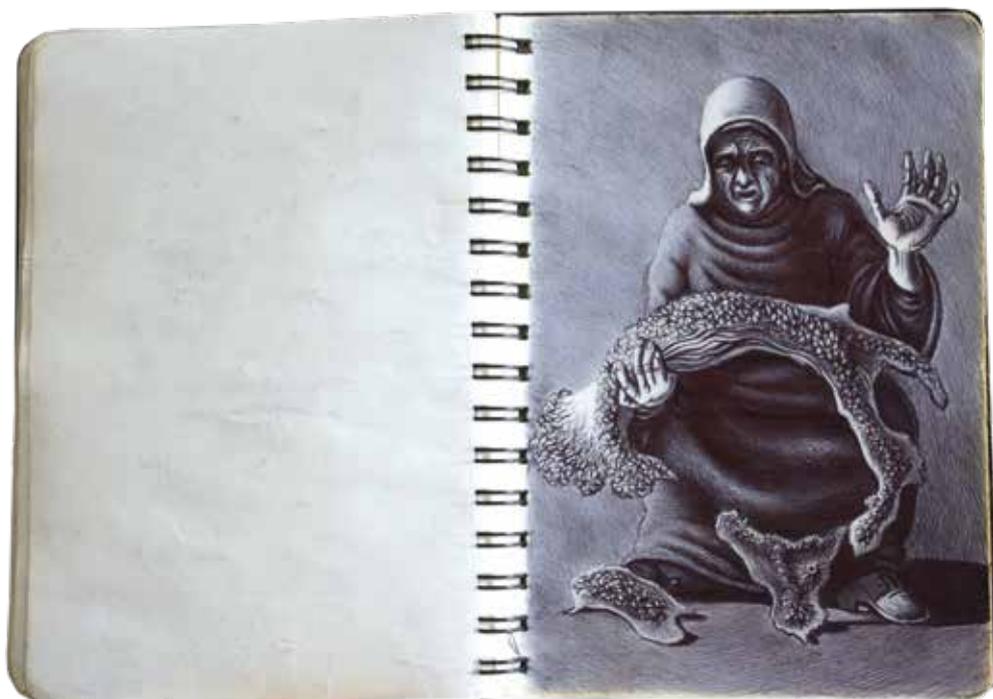


In alto e nella
pagina a fianco:
Disegni a penna BIC
su taccuino

ed il peccato vengono presentati alla maniera di Bosch, certamente non ignoto a Bordonaro ma anzi uno dei suoi riferimenti culturali ed artistici più vicini e sentiti. Una rappresentazione, quella del pittore fiammingo, che per la bellezza formale e coloristica, per l'armonia della composizione e dei dettagli, non suscita quella riprovazione che invece le scene dovrebbero ispirare. Tanto che la critica storica sul fiammingo oscilla ancora tra l'ipotesi della figurazione del peccato e quella dell'evocazione di un mondo sensuale ed adamitico².

Anche gli Eden di Bordonaro, risultano ambigui, enigmatici, inquietanti e nello stesso tempo attraenti e ammiccanti: la grande composizione, ha infatti una struttura così rigorosa, coerente, impeccabile, fatta di omogeneità di disegno e di luce, di soluzioni prospettiche sapienti, da normalizzare anche gli elementi più sproporzionati e grotteschi.

Abbandonando la necessità di una spiegazione definitiva, si coglie la suggestione che siano i grandi quadri a guardare lo spettatore, e non solo il contrario. Sguardi si alzano su chi guarda, da quello melanconico del camaleonte, a quello fermo e freddo del serpente. Sono avvertimenti, coinvolgimenti, segnali? Non lo sappiamo. Lanciare un richiamo all'osservatore appare l'intento di questi particolari del quadro che giocano sul nostro bisogno di decifrare e su una logica che pretende di collocarli in una sequenza più ampia, dove correttamente incasellarli. Sembra che l'artista agisca subdolamente sullo spettatore



con la promessa di una ricollocazione coerente in un disegno maggiore; una promessa non mantenuta, perché il simbolo rifiuta una generalizzazione completa del discorso, e non si muta mai in un'allegoria.

A tentare di capire il senso mimetizzato tra le foglie ed i fiori della primigenia foresta potrebbero aiutare i piccoli disegni su fogli di quaderno e su block notes, compulsivamente vergati quasi quotidianamente ed offerti alla visione universale dei social-media. Si tratta di crude e violente scenette, che stigmatizzano e condannano comportamenti, atteggiamenti, malefatte del potere inteso come un'Idra divoratrice e totalizzante. È un orrendo nuovo mondo che Filippo vede e vive accanto a sé, nella contiguità del borgo, amplificato e accelerato dai mezzi di comunicazione che dovrebbero ridurre la sua solitudine esistenziale ma che invece, dolorosamente, estendono all'infinito i confini della sua sofferta percezione della realtà.

Questo mondo mediato, e talvolta creato, dai social, Bordonaro lo svela, giudica e condanna con la mano implacabile della sua visione creativa. E se il **grande formato** è quello che predilige per rappresentare il suo Eden, per la denuncia sociale, politica e culturale, sceglie quasi esclusivamente il **piccolo formato**; i fogli non staccati del quaderno e del block notes, come a registrare, fotografare, descrivere l'oscenità di atti, comportamenti, proclami. È un pensiero che si fa contemporanea-



*La mietitura, s.d.,
penna BIC su carta*

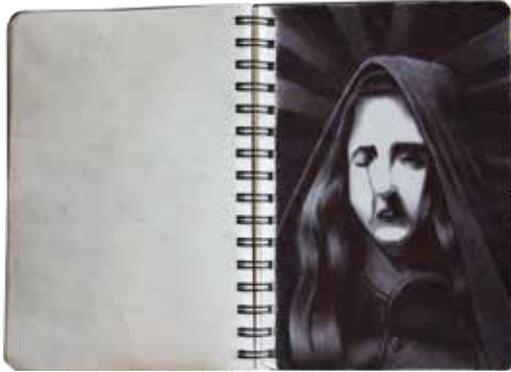
mente grido muto e soffocato, atto di denuncia coraggiosamente e disperatamente solitario.

Strappato il velo che ricopre l'Eden, denunciata la realtà orrida, disumana, impietosa della contemporaneità, sembra che a porgere un fragile conforto a Filippo Bordonaro, rimanga il **retaggio contadino** arcaico, vissuto, o nostalgicamente narrato, che gli ispira un'ammirazione infinita, ma anche il senso doloroso della perdita e quindi la necessità di fissare nella memoria, un mondo che pur apparendo immobile ed eterno, viene trascinato nella morte e nell'oblio da una società che non lo riconosce più e non lo capisce.

Su fogli modestamente e famigliarmente di piccolo e medio formato, Bordonaro raffigura scene di lavoro e del riposo con-

seguente, donne sedute davanti alle abitazioni, bambini che giocano e gatti che osservano, animali domestici, feste popolari e processioni. Visioni nostalgicamente infantili, calme e rassicuranti. Ma solo apparentemente. Anche qui, prolungando lo sguardo, si assiste ad una drammatica e terrificata metamorfosi. Una mutazione degenerativa che trasforma il quadretto di genere in una **lugubre epifania** che ci spinge a domandarci quale mondo segreto stiamo percependo mentre cadiamo nel gioco sublime e insidioso della rappresentazione mitica. Vediamo allora emergere da quei tratti graffianti di penna, maschere che manifestano la condizione di chi è abituato a tacere le proprie ed altrui sofferenze, visi che la vita ha reso di pietra, ghigni crudeli e malevoli che alludono ad un omertoso segreto, occhi spiritati di gatti. Le figure femminili rivestono un ruolo particolarmente importante, custodi della casa e dei suoi segreti, figlie ed alleate della Terra, sono Donne antiche, esistenti prima e fuori del tempo storico, che come implacabili Parche mietono senza sentimento e senza espressione i fili della vita umana. È una dimensione in cui umano e divino, sopra e sotto, bene e male, reale e sognato, visione ed incubo si fondono e si confondono. Dimensione sintetizzata ed espressa dal dipinto dell'**Addolorata**, eseguito da Filippo Bordonaro, e dalla sua spaventevole storia.

Negli anni '50 del secolo scorso, essendosi irreparabilmente ammalorata la statua processionale della Vergine del Venerdì santo - costituita alla maniera siciliana, da testa, mani e piedi in cartapesta e struttura



in legno e paglia rivestita di stoffe - nella necessità di rifarla, si ricorse per il volto ad un calco funebre di una fanciulla tragicamente defunta ed ai suoi stessi capelli.

Il risultato fu comprensibilmente agghiacciante: la statua non aveva la tradizionale e familiare fisionomia idealizzata della Madre dolorosa, ma quella umana, sofferente, e quanto umana!, della fanciulla, a cui i lunghi capelli davano un ulteriore nota di realtà.

Per alcuni anni la tragica statua percorse le vie di Riesi tra sgomento e paura, fin quando si incominciò a sussurrare, e poi a poco a poco ad affermare, che portava disgrazia. Una notte qualcuno penetrò nella chiesa dove era custodita e sottrasse quel volto singolare che si dice sia ancora celato da qualche parte, in una casa del paese. Non esistevano fotografie della Madonna, e quindi tutto l'accaduto sembrò assorbito dall'ombra obliosa del tempo, fino a quando una riesina trasferitasi da molto all'estero, non ritrovò una foto della processione dalla quale chiese a Bordonaro di ricavare un disegno.

Da quella pallida e sfocata immagine egli ha tratto non una riproduzione il più possibile simile all'originale ma, senza tradirne minimamente la fedeltà, un'opera che, forse aldilà delle intenzioni stesse dell'autore, possiede il mistico carattere del simulacro: un'immagine devozionale ed iniziatica, una Signora della porta e della soglia tra mondi di vita e di morte, una **tragica allegoria** in bianco e nero della sua, della nostra, inconsistente, effimera e sofferta esistenza.

A sinistra:
Il volto, disegno a penna
BIC su taccuino

A destra:
L'Addolorata, olio su tela

Nota biografica

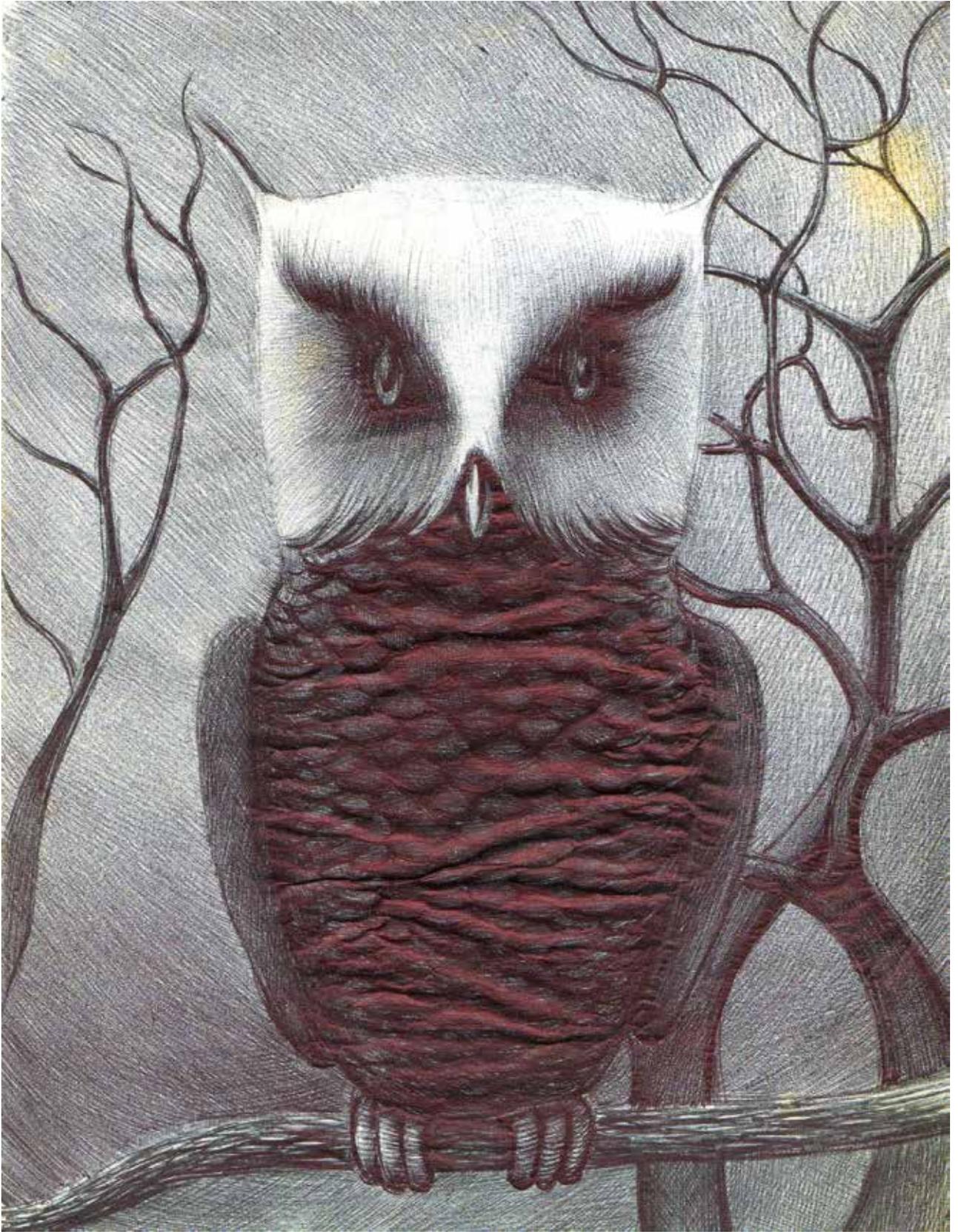
Filippo Bordonaro (Caltanissetta, 1982) vive ed opera a Riesi (CL). Nato il 4 Ottobre 1982, a Riesi in provincia di Caltanissetta, dopo la scuola media, frequenta la Ragioneria, tralasciandola per un anno in cui si iscrive all'Istituto d'Arte di San Cataldo. Ritornato in Ragioneria, si diploma e quindi frequenta a Riesi l'Accademia parificata Giorgio De Chirico in cui si laurea nel 2011. Pur sperimentando le tradizionali tecniche di pittura e scultura, concentra la sua attenzione sull'uso della penna BIC su carta e tela che gli consente di ottenere grazie all'uso della penna a sfera nera, blu e a volte rossa, dei monocromi altamente chiaroscurati che esaltano le qualità grafiche del soggetto rappresentato e richiamano, al contempo, suggestioni ed echi che vanno dalla grande tradizione artistica fiamminga alle fantasie *naïf* e *noir*.

Mostre personali: 2015, Corte Capitaniale, Caltagirone, "La Grande Società", nell'ambito della Biennale della Ceramica e delle Architetture di Paesaggio, a cura di Domenico Amoroso; 2010, Cripta del Crocifisso, Riesi, "I colori della passione"; Chiesa del Calvario, Riesi, "It's future".

Mostre Collettive: 2014, Palazzo Platamone (Palazzo della Cultura) Catania, "Artisti di Sicilia". Da Pirandello a Iudice. Nuovi talenti; 2014, Chiesa Valdese, Riesi, "Spazio improvvisato - Summertime".

¹ Nel senso di "geologia culturale", concetto di persistenza antropologica espresso dallo storico dell'arte Henri Focillon, accolto da G. Didi Huberman riprendendo Aby Warburg. Si veda, sulla nostra rivista E. di Stefano, *L'immaginazione archeologica e l'arte brut*, n. 16, autunno 2018, pp. 38-45. Nello stesso numero il mio, *Gli archetipi di Jung, le statue di Cusumano e la memoria culturale*, pp. 46-55.

² Nel 1947 Wilhelm Fränger (Fränger, Wilhelm e Kaiser, Ernst. *The Millennium of Hieronymus Bosch*. New York: Hacker Art Books, 1951) ha ipotizzato che il pannello centrale mostri un mondo in festa per la ritrovata innocenza di tutta l'umanità, condizione primordiale vissuta da Adamo ed Eva prima della Caduta. Lo storico sostiene inoltre la controversa tesi secondo cui Bosch fece parte della setta cristiana degli Adamiti, conosciuti come *Homines intelligentiae* o Fratelli del Libero Spirito; tale gruppo, attivo nell'area del Reno e dei Paesi Bassi, si batteva per trovare una forma di spiritualità immune dal peccato anche nella forma fisica dell'uomo.



D'AMORE E DI RADICI: UNA STORIA CUBANA. INTERVISTA A HÉCTOR GALLO

di Yaysis Ojeda Becerra

DIALOGHI



Morto a maggio di quest'anno, il Grande Vecchio dell'Art Brut cubana continua a donarci la sua sapienza di vita in questa intervista del 2019

Girai l'angolo, provando a "divorare" con gli occhi, in un colpo solo, tutto ciò che potevo, ed eccolo lì, il **Giardino degli Affetti** di Héctor Pascual Gallo (Cuba, Campo Florido, 1924 – Alamar 2020). Il primo impatto visivo, inaspettato, mi mise di fronte alla visione d'insieme di sculture e installazioni all'aria aperta, spaccate dal sole e con la ruggine che iniziava a rendere omogenei nel colore, in un'unica tonalità, i diversi materiali. In seguito iniziai a contenere lo spaesamento dirompente della sorpresa e mi avvicinai lentamente a ciascun elemento: mi trovavo davanti a un agglomerato in cui ogni pezzo articolava la sua propria narrazione.

Eppure erano tutti connessi, nel flusso di un momento cruciale, doloroso, emotivo, destinato a episodi e situazioni limite nella vita dell'artista, che allo stesso tempo immortalavano la storia di resistenza di un popolo. Sotto la grazia compositiva di mantici grotteschi, la precarietà era indice di un impulso artistico condotto da un'istanza istintiva, che riassumeva le speranze

spezzate di generazioni segnate da sogni ed utopie; un contesto politico fatto di discorsi e di consegne veniva sostituito da aforismi intrisi di senso dell'umorismo e filosofia popolare e, davanti al crollo delle ideologie, si alzava il gesto affettivo e umano della dimensione comunitaria. In maniera spontanea, Gallo interveniva in uno spazio pubblico e offriva un nuovo universo oggettuale e ispiratore, in cui la sua stessa immagine trasmutava come parte del complesso scultorico, in un ambiente multiculturale di rigenerazione e memoria collettiva. Ma chi era questo anziano dalla risata 'scandalosa', dalla lunga barba e dai tintinnanti bracciali e collane? «Ero talmente colpito dalla vostra visita, che stanotte ero irrequieto e non riuscivo a smettere di guardare l'orologio».

Gallo, questa visita è un privilegio per noi, lo è conoscerla personalmente e poter vedere la sua opera da vicino. Dobbiamo parlare di tante cose, del perché di questo progetto artistico che ha generato il Giardino e la Galleria degli Affetti.

La vita e l'organismo umano nel loro funzionamento integrale, sono tanto perfetti quanto fragili, quello che serve è comprenderli. Osservare quello che ci circonda. Domandarsi: dov'è la bellezza di ciascun paesaggio? Beh, nell'uguaglianza e nel contrasto di armonie, in cui



La scultura è la forma corporea della poesia, targa nel 'Giardino degli Affetti' di Héctor Gallo, Alamar, L'Avana (Cuba)

siamo unici e felicemente irripetibili. Siamo un insieme di individualità, non una somma meccanica. Siamo come l'orma e dobbiamo sapere che siamo ciò che ci proponiamo di essere, e che chi scopre in tempo il suo leitmotiv, trova la luce, il motore che da l'impulso e la direzione precisa della sua vita in modo che, a patto che non si disperda, va fino a lì. Quando abbracciai tutto questo fu meraviglioso. Tornai a Cristo, alla mia origine, perché il mio primo contatto culturale fu con la chiesa, quando ero un bambino. Inoltre, credo che l'arte stia dovunque, in ogni cosa. Facci caso, a volte tu fai il caffè, uguale a tutte le altre volte, ma tutti dicono: "Ohhh, ma cos'ha questo caffè?".

Gli hai messo qualcosa, quella punta di zucchero, così esatta che sei arrivato a scomparire e a fonderti con quello che hai fatto. Questa è arte, questo è amore.

Ho capito che è venuto ad Alamar a causa di cambiamenti drastici nella sua vita professionale, che si andarono aggravando per la situazione economica e politica del paese negli anni Novanta, nel mezzo del difficile "período especial"¹.

Immagina, dopo una vita così attiva, prima da barbiere e poi, con il trionfo della Rivoluzione, come diplomatico. Sentivo che c'erano ancora possibilità per me di continuare a lavorare. La pensione fu un fatto



Sopra e nella pagina
a fianco:
Pareti della 'Galleria
degli Affetti' all'interno
dell'abitazione

inevitabile, ma non ero pronto. Mi rendevo conto che c'era bisogno di qualcosa in più della fiducia, e all'improvviso ho visto che dovevo cominciare di nuovo, ma le mie mani e i miei occhi non erano più con me per tornare a lavorare come barbiere. Per capire cosa fu il *periodo especial* si potrebbe paragonare la situazione a quella di una famiglia che si stabilizza con 500 dollari al mese e improvvisamente si vede costretta a sopravvivere con 25 dollari. È traumatico. La pensione non mi bastava, le decisioni da prendere erano costanti e allo stesso tempo lo era l'indecisione su ciò a cui dovevo dare priorità. Le medicine e il cibo non potevano mancare, il latte, il caffè, l'olio... che fare? E tutto questo arrivò contemporaneamente... la pensione, il *periodo especial* e la decisione di trasferirci dal Vedado ad Alamar², a Micro X. All'inizio fu tutto duro, angosciante, arrivai a pensare al suicidio. Mi sorprese la capacità di ripren-

dermi dai colpi che mi aveva dato la vita e sono cosciente del fatto che devo una rinascita all'arte, e all'amore, che fa miracoli.

Come ha vissuto questi cambiamenti sociali ed economici del paese, dopo che lei stesso aveva lottato per quelle utopie e quei sogni di sviluppo?

In primo luogo devo dirti che io ero un estremista e prosovietico a oltranza, quando ho visto crollare la struttura dei miei sogni. Quello che aveva segnato le speranze nella mia vita fin da quando ero bambino: la pagina gloriosa della Seconda Guerra mondiale, la lotta contro il fascismo, la stessa rivoluzione di Ottobre che trasformò il mondo. E vedo che tutto quel mondo era in crisi. E dopo vedo che la stessa terra dove pog-

gio i piedi trema, quando avevo sempre pensato fosse stabile. E sento un dirigente molto rispettato, Carlos Rafael Rodríguez, dare spiegazioni di un processo graduale che stava avvenendo in Unione Sovietica e che poi avvenne anche qui. Tutto questo non successe da un giorno all'altro. Potevo capire la realtà della materia che è esterna, perchè è in costante movimento, cambiamento e transizione. E arrivo all'esempio classico della gocciolina d'acqua: come vapore sale alle nuvole, si trasforma in rugiada e pioggia che torna alla terra, e però non è la stessa goccia d'acqua. E alla metafora del fiume, per cui mai ci si bagna nella stessa acqua, perchè tutto è in costante cambio e transizione, altrimenti perisce. La storia reclamava un discorso e questo discorso reclamava la realtà. Lo stesso Fidel Castro disse in quel momento che le rivoluzioni generavano il pericolo di insegnare a pensare, anche se erano necessarie. Credo che fu un processo in cui vale la pena dare valore al ruolo di Fidel Castro come un genio politico, non come un dio, e soppesare ciò che ci ha lasciato.



Mi racconta del suo lavoro diplomatico, come fu questa tappa della sua vita?

Una bellissima cosa. Girai più di venti paesi in quattro continenti. Onoravo i miei doveri, perché sono stato educato alle usanze dei bolscevichi, per cui i capi incarnano il potere della patria e gli ordini sono ordini. Fui cresciuto in questa disciplina. Una volta venne a Cuba la prima delegazione sovietica di alto livello e in prima linea c'era Anastás Mikoyán, figura politica di primo piano e del governo. Dovevo

riceverlo e all'improvviso mi trovo solo, circondato da armi! I sovietici erano molto severi con la sicurezza personale... fino ad allora le uniche armi che usavo erano gli strumenti da barbiere. E quell'uomo, e io completamente solo e dicevo tra me e me «Cazzo, dove sono?».

E della sua fase da barbiere, prima del trionfo della Rivoluzione?

Il mestiere di barbiere fu una scuola, mi insegnava sempre qualcosa di nuovo e diventai un signor barbiere, per sostenere la mia famiglia. Arrivai ad avere quattro poltrone da barbiere nel mio salone. Offrivo i migliori servizi e avevo clienti molto buoni. Persino Néstor Suárez Feliú, noto anticomunista e antisovietico, mi fece un articolo nel 1955 per la stampa, che si intitolava *Il mio barbiere*. Uno degli assassini numero uno del governo di Batista, che si chiamava Jacinto Menocal, un giorno arrivò al mio salone, con una ragazza molto bella e mi disse: «Fai attenzione e non ti sbagliare, la prossima volta voglio che mi radi come ora». Gli dissi: «Tenente, lei mi mette in un guaio, perché...se non mi venisse?». E lui: «So distinguere bene, come so che freddamente nessuno uccide». Così esigenti potevano essere i miei clienti!

Mi dedicai al mestiere di barbiere insieme a mio fratello, perché non avevo quasi nessuna istruzione. Anche se la superficie del mio apprendistato è come di spugna, mentre per altri è di cristallo. E sono molto cosciente che quello che mi mancava in intelligenza, lo recuperavo in caparbietà. Mio nipote David e io ci somigliamo molto in questo.

Ma come arrivò a fare il diplomatico se aveva appena un'istruzione?

Ah! La fortuna! Una volta quasi mi fucilano, nel partito, perché parlavo di fortuna, perché loro dicevano che non esisteva. Gli feci come esempio la storia di un medico del mio paese, che si sposò con la ragazza più ricca, la fornace che aveva, ormai improduttiva, si incendiò e l'assicurazione gli diede 20 mila pesos, dopo vinse la lotteria e in meno di un anno arrivò ad avere 100 mila dollari perché la moneta cubana era buona. Dunque, esiste o non esiste la fortuna?

Tu sai che ebbi a che fare con Girón³, e che la CIA ha mostrato interesse a conoscermi? E sai che nella spiaggia di Girón si fronteggiarono due forze: l'imperialista e la rivoluzionaria, soprattutto l'*intelligence* cubana e quella americana? Nel paese si facevano migliaia di teorie, ma io avvisai sul quando, come e da dove sarebbe avvenuta l'invasione. E non ti ho detto la parte più importante! Io collaboravo con il movimento 26 luglio dalla parte dell'*intelligence* cubana e un giorno mi dissero: «fino a quando continueranno a combattersi?» e io dissi: «finché voi mi darete ordini diversi». A quel punto non ero più un barbiere, ma ormai un eroe internazionale. Ci volevano fottere la rivoluzione e bisognava



verificare in qualsiasi modo, quando e da dove. Il capo dell'*intelligence*, comandante Piñeiro, perché in tutto questo sono stato anche una spia, mi disse che quella informazione che finalmente avevo ottenuto sull'attacco alla Playa Girón, aveva contribuito a salvare migliaia di vite e ad evitare danni materiali incalcolabili. Oggi la CIA vuole conoscermi e io sono felice che vengano. Sai perché? Non sono uno di quelli vanitosi che dicono che non hanno vanità. Che un'istituzione come quella voglia conoscermi per me è una soddisfazione, vanità eccome!

Veduta panoramica del 'Giardino degli Affetti', Alamar, L'Avana (Cuba)

E in che modo ottenne l'informazione?

Ti dirò solamente che fu attraverso un processo coinvolgente, il mestiere di barbiere fu anch'esso una scuola. Noi avevamo un percorso derivante un meccanismo in cui l'osservazione di ciò che ci circondava era importante. Quello era un momento di fatti eroici. I rivoluzionari consegnavano la loro vita come fosse nulla e in qualsiasi momento ti toccava donare la tua. Uno non conosceva neanche il terreno che calpestava e quando lo faceva era consapevole che sarebbe potuta essere l'ultima volta.

Quali sono stati i suoi grandi amori?

Ho avuto, ho e avrò grandi amori dell'anima, però il mio vero amore è per un 're'. Questo re è l'addio che ho detto per sempre all'odio. Ci sono anche i miei amori che ho conosciuto a Campo Florido. Il primo fu una ragazza che era molto ricca. Quello fu un amore ciclistico. Le avevano regalato una bicicletta, e anche a me, e andavamo insieme in bicicletta per tutto il paese. Lei mi attraeva, ma con il padre mi succedeva ciò che mi accadeva con il Che: l'ammirazione quasi sfociava in paura. Ricordo che non era particolarmente fortunata, né quanto a bellezza, né quanto

a scelta dei partner. Una volta mi disse: «Senti, non ti preoccupare più per me, perché ho un fidanzato che fa le stesse stronzate tue». Col passare degli anni, quando lei fece 80 anni, la chiamai al telefono e le dissi: «Ti sto parlando dalla casa che fa angolo con quella di Coca, la maestra di piano, dove mi incantavo guardandoti i gomiti». Dopo tanto tempo, comunicare a una ragazza poco fortunata i sentimenti che aveva avuto un bambino di tredici anni, trasudava di tenerezza e amore. Allora quando finii di parlare mi disse: «Ti ringrazio molto, sapere che sono stata tanto speciale per te mi rende grata, soprattutto perché era lo stesso per me». E io le dissi: «Beh, la vita è come è, però avrei avuto timore di vivere sotto lo stesso tetto di tuo padre, perché il rispetto è paura», e lei: «Vuoi che ti dica una cosa? Lui mi ha detto molte volte che il figlio che Dio non gli aveva dato, sperava fossi tu, Ettore Gallo». E io: «Cazzo, non ho colto il messaggio, non mi sono reso conto». Ci fai caso a quanta tenerezza? Questo fu il mio primo amore, platonico e divampante.

A Emilia, 'Mami', il mio secondo amore, la chiamavo La Volpe. Studiavamo entrambi francese, però lei era l'unica che lo parlava. Aveva una brillantezza che la sua modestia offuscava. Chi riusciva a cogliere il suo ritmo si rendeva conto di quanto fosse eccezionale. Le cose più inimmaginabili, lei le faceva. Per questo la chiamavo 'la volpe'. E ci è andata molto bene, abbiamo avuto tre figli e sei nipoti. È morta due anni fa. Mami era brillante e soprattutto serena, io invece ero esplosivo. Quando la conobbi mi disse che io ero un bandito e che a lei piacevano i banditi. Io avevo 19 anni e lei 18, quando ci sposammo io ne avevo 22 e lei 21. La prima ragazza la chiamavo "lo scrigno del mio cuore", e mami "l'orma della mia scarpa".

Allora c'era un ballo in maschera a Campo Florido, e lo scrigno mi disse, che lei non sarebbe andata a fare il pagliaccio per nessuno. Io volli comunque andare, ma mi avevano preso in giro perché in realtà non era in maschera. Feci la mia comparsa vestito da Santa Claus ed ero l'unico travestito. Mami, che era una volpe, venne con sua madre. Era monumentale, una scultura, bisognava conoscerla. Un amico arrivò a dirle, quando la vide: «Che non si muova nessuno per prenderla viva! Da quale negozio di giocattoli sarà scappata questa bambola?». Senti che complimento raffinato! E così ci conoscemmo, grazie alla dose universale di puttanate, beh, e io a quel tempo non ero nemmeno da buttare. Il giorno che al mondo mancherà 'la dose di puttanate', mancherà il sale della vita e non varrebbe più la pena. Sono stato fortunato e la vita mi ha dato cose tenere, qui sta il messaggio: Emilia e io ci rispettiamo sempre come le tortore, e ci amiamo da morire, come Cristo comanda, alla grande. Tutto in cambio di niente.

Mi incuriosisce il modo in cui lei si è dedicato, anima e corpo, in tutti gli aspetti della sua vita, fino a diventare persino artista; anche se credo che artista lo fu fin dalla nascita... a cosa si deve tanto slancio?

A mamma. Lei fu un'educatrice, perché lo faceva con la parola muta dell'esempio. Mamma mi ha insegnato ciò che voglio trasmettere a voi. Mi rendo conto di tutto quello che devo alla vita e devo dire che sono felice. Ora sono particolarmente contento per la tua gioventù e la tua presenza, sai perché? Perché mamma ci ferma e ci fa, nel mio caso, a sua immagine e somiglianza. Io sono mamma. Oggi stai conoscendo anche una parte di lei. Mi ha allattato fino a un'età che di questi tempi sembrerebbe incredibile. Camminavo già con le scarpe e mi sedevo, e con un tono che era un misto di tenerezza e di severità da Guardia rural, però molto precisa, mi diceva: «Quando vuoi sapere se va bene o male pensa a me, se mi vedi triste significa che va male, se mi vedi allegra significa che va bene». Noti che mezzi primitivi usava? Ricordo che, essendo molto imbranato nello studio e completamente fuori orbita, mi insegnò a lottare con le mie armi in maniera trasparente. Il mio studio superiore fu appeso a un filo, e mi diceva sempre che ognuno si impegna solo con i suoi doveri, che cominciano con la scuola. Questi sono stati i suoi insegnamenti. Una madre non va a nessuna scuola da madre, è una madre ed è amore. Insegnare: molta gente insegna, ma educare non è da tutti.

Conosci il concentramento di Weyler?⁴ Mamma fu 'concentrata' e vide morire di fame il cane della famiglia. In seguito, allo stesso modo, morirono la sua unica bambina e il suo primo marito. Lei sopravvisse, ma a un prezzo che molte volte non voleva neanche ricordare. Però non accusava i colonialisti crudeli, ma rimpiangeva di non aver compiuto il suo dovere, che sarebbe stato quello di partire per la guerra con i suoi fratelli a combattere. Immagina che bella cartolina: quando la prima piccola truppa tornò al paese, dopo l'indipendenza, mamma, così come tutti gli altri, uscì a riceverli. Nella truppa c'era anche suo fratello che scese dal cavallo per far sistemare lei, e a partire da allora, mamma si è sempre proclamata la portabandiera dell'esercito *mambí* che prese Campo Florido.

Mi parli di quando nacque il Giardino e la Galleria degli Affetti, di quello che significa per lei.

Per prima cosa sorsero grazie al fatto che la vita ti offre l'opportunità, non sempre ripetibile, di dire chi sei realmente, e farlo facendo qualcosa. In secondo luogo sono il risultato delle riflessioni e delle azioni di ogni momento. In alcuni momenti bisogna lasciare che i sentimenti saltino fuori, senza controllo; altre volte è meglio legarli con uno spago senza





dimenticare il bavaglio. Nel mio caso ho fatto entrambe le cose. Tutto questo è amore, e l'amore non si può spiegare. Perché se voi andate dal medico ora, con questo aspetto in salute che avete e gli dite: «Dottore, succede che volendo mangiare, non abbiamo fame, e altre volte abbiamo una fame da lupo e ci sudano le mani». Il medico non saprà cosa prescrivervi, perché il rimedio può essere solo dentro di voi. Come ti raccontavo, arriva per me l'età della pensione e avevamo bisogno di ampliarci e l'opzione che mi diedero fu quella di venire ad Alamar. In tutti i paesi e i sistemi del mondo, *chi ha un padrino si battezza*, ma io non lo avevo. Volevo continuare a lavorare, continuare a rimanere in un'istituzione a cui tanto dovevo, occupandomi dei pensionati, che finiamo per essere terra di nessuno. In realtà, invece, sì che continuiamo a essere utili! Siamo un investimento imprescindibile che non sempre si scopre in tempo, e siccome imparai a distinguere il guardare dall'osservare -cazzo, quanto mi veniva bene 'sta cosa!- allora mi dissi: «No, non può essere, perché adesso è il momento in cui devo approfittarne». La vita comincia a 71 anni e io ne avevo 67. Pensai, nella mia ignoranza, che mi stavano seppellendo, e invece stavo seminando.

Sopra e nella pagina a fianco:
Assemblaggi di oggetti nel 'Giardino degli Affetti', Alamar, L'Avana (Cuba)

Quando arrivammo qui, un 19 di giugno, nel 1990, di domenica, il giorno dei padri, alle 3 del pomeriggio... non sapevo se piangere o ridere. E mi buttai sulla felicità, che oggi non cambierei per nulla al mondo. Poi le nostre cose non entravano e dissi a Mami: «Sotterriamo le casse piene di cose o che facciamo? Perché qui non ci entrano» e a lei venne in mente di metterle al muro. Così fu come cominciammo ad appendere tutto, e in seguito continuai a farlo con gli oggetti che andavo lavorando e continuo ad avere vicino, attorno a me. Iniziai a pulire e a trasformare tutto, dentro e fuori, e ne uscì Arte. Dentro casa decisi di fare la Galleria degli Affetti e nel patio andai costruendo il Museo o Giardino degli Affetti. All'inizio i vicini mi vedevano come un folle, però, quale artista o quale innamorato non è folle? Ora vivo nella gloria, nel cielo, nel paradiso. Questo luogo è mio, tutto questo sono io. Immaginati qualcuno che per tutta la vita sente parlare di paradiso e improvvisamente si ritrova nel paradiso stesso! Questo per me è il paradiso. Sai che significa arrivare all'età che ho senza nessuna necessità insoddisfatta? Sono anche lucido e questo mi permette di vivere nella realtà il mio sogno.

Perché iniziò a intervenire sugli oggetti?

Perché gli oggetti reclamano e andai facendo ciò che essi stessi mi suggerivano. Mami rideva molto delle cose e delle battute che mi venivano in mente e mi diceva: «Questo suona bene». E poi devi avere coraggio, perché le cose in un luogo pubblico, da dove passano persone che magari fanno davvero scrivere, e mettere lì le mie cose perché le vedano, era una mossa da coraggioso. Quando comincio a lavorare i pezzi e ad aggiungere complementi, mi viene subito l'ispirazione. So che le tengo ammassate, che hanno bisogno di spazio per respirare, però ho bisogno di produrle, per poter vivere. Altrimenti è come se fossi prigioniero, esiliato. A volte parlano così chiaramente la lingua dei sentimenti, che le sistemo non avendo nemmeno fatto nulla. Ognuna ha una sua storia. Sostituisco la mia incapacità, le mie limitazioni tecniche, con una passione da innamorato o una devozione sacerdotale verso ciò che faccio. Io stesso sento che sono uno dei pezzi, mi identifico più come un pezzo che come il suo autore, e faccio parte dell'insieme.

A cosa si deve il nome Galleria e Giardino degli Affetti?

È che la parola amore è molto maltrattata a Cuba. Vai in un bar e quando si riferiscono a te lo fanno con la parola «amore, amore mio». Lo stesso con un tassista che ti risponde alle domande, non si utilizza bene una parola che dovrebbe avere peso e importanza. Poi, credo che non ci sia qualcuno che metta più di me amore nelle cose e mi piace condividere questo sentimento.

Come continuarono ad arrivare materiali e oggetti per la Galleria e il Giardino degli Affetti?

Quando i vicini videro com'era la mia casa e il giardino che stavo facendo, iniziarono a lasciarmi cose che non utilizzavano. La maggior parte dei materiali sono qui perché la gente è molto nobile e buona.

Mi portano molte volte oggetti che per loro hanno valore sentimentale, che non vogliono semplicemente buttare nell'immondizia. E mi vanno lasciando cose e cose, che io vado trasformando, dando loro un'altra vita, con le mie risorse, ovvio. Il tutto con molta freschezza e trasparenza, che al contempo mi fa sentire libero, felice. Ah... e non mi faccio influenzare da nessuno, anche se mi faccio influenzare da tutto il mondo che mi circonda.

Mi racconta dei giocattoli? perché li utilizza tanto nei suoi pezzi? O gli strumenti musicali, vedo chitarre, flauti, tamburi...

Tu desideri qualcosa più bella di un giocattolo? Per cosa comporta un giocattolo e per quanto fa felice un bambino. Sono oggetti così semplici e la gioia e le speranze che procurano sono tanto grandi nella nostra prima fase di vita. E gli strumenti musicali, cazzo... è perché sono un musicista frustrato, finché non sono arrivato all'arte.

Un pianista nello specifico. Mia sorella era pianista e suonava l'organo nella chiesa e l'altra era nel coro. Andavamo insieme tutte le domeniche in chiesa, mi portavano, con le mie manine nelle loro e mi prendevano in giro, mi dicevano che non erano altalene, però continuavano a portarmi. Il mio contatto con la chiesa e la musica fu contemporaneo e quando lo ebbi notai ritmi, vibrazioni... è qualcosa che sento mio. La musica è come il vento. Un giorno un amico del paese mi chiedeva perché andavo così spesso alla fucina, e sai perché lo facevo? Perché lì c'era musica. C'era Medero, il Chino e Longo, il fabbro, che fu anche dello Stato Maggiore di Máximo Gómez. Ascoltarli lavorare mi faceva pensare che, in altre epoche, ai gitani che erano tanto discriminati, l'unica cosa che permettavano di fare era l'incudine.

Sperimenta vibrazioni quando ascolta musica?

Quindi esistono davvero? Esistono!, sì, sono grafiche, guardale là nel tuo cellulare, appaiono mentre stai registrando. Sono le nostre voci che vibrano e disegnano linee. Senti, tu sai fino a dove sono andate a fermarsi le mie vibrazioni? Fino a Cayo Hueso⁵.

E i bastoni delle opere nella Galleria degli Affetti, c'è una ragione anche per loro?

Iniziai ad usarli nelle mie opere perché la gente teme molte cose, e vede



Assemblaggio di oggetti
nel 'Giardino degli
Affetti', Alamar,
L'Avana (Cuba)

nel bastone un simbolo di vecchiaia, di disabilità. Ho conosciuto il bastone come lo strumento nobile di appoggio per i ciechi, e tuttavia, il cane latra al bastone e confonde uno strumento di appoggio con uno di attacco. Però il bastone si merita quel passo così bello che ho trovato nella Bibbia, quando Cristo dà ai suoi inviati dal faraone, come possibilità, la facoltà che i loro bastoni fioriscano. Così quando loro arrivano dal Faraone e lui nota che i loro bastoni fioriscono, cazzo, era la prova del miracolo che era avvenuto.

La polvere fa pure parte delle opere? E perchè tanti specchietti nei volti che costruisci?

Chi cerca la perfezione è un perfetto imperfetto. Non cerco perfezione, cerco sincerità espressiva. La polvere è un alleato che si aggiunge con gli anni, è la credenziale del tempo, anche se con il pennello di tanto in tanto si pulisce. Utilizzo gli occhiali nelle mie opere perché quasi tutta la mia famiglia era cieca, avevano problemi di vista, quindi finché sono in vita, faccio un tributo agli occhiali.

E gli orologi che ritornano così spesso?

Bisogna essere sempre in orario.

E le teste umane, di animali come trofei, i volti?

Perché la vita è un costante ricordo. Guarda, potrò dimenticare dove vado, quello che non potrò dimenticare è da dove vengo. Perché, fai caso a questo, l'albero resiste al taglio e al fuoco, ma non toccare le radici che se no muore.

E nella mia casa la decenza era nell'ambiente e ho sempre respirato profondamente, per questo amo con passione totale e abnegazione le mie radici. Tutti questi volti sono miei ricordi, le mie radici.

E i dettagli degli occhi? Quasi tutte le opere hanno gli occhi, siano teste o no.

Bisogna saper osservare.

Mi racconti degli aforismi.

La vita ci ha abituati a riconoscere saggi e filosofi, però esistono altri, come me a cui, te lo dico con molta modestia, piace condividere quello che sentiamo e pensiamo. D'altro canto credo che non c'è nulla di più serio dell'umorismo.

A farti piangere ci riesce chiunque, farti ridere è più difficile, farti ridere davvero, dal profondo; per questo ho voluto scrivere cartoline umoristiche e offrire allegria a coloro che le leggeranno.

Hai varie opere in cera, senti qualche attaccamento a questo materiale

Lo lavoro con facilità, abbiamo un buon rapporto. La volpe sapeva dargli la 'tempra'. Prendeva la padella, ci metteva un poco d'acqua, dentro metteva un piatto con candele e le andava mettendo nel punto perfetto, perché, io in seguito, potessi lavorare la cera, incorporando elementi. Ho bisogno di lavorare e le idee non vengono quando uno vuole, con la cera riesco a inventare.

I bracciali, i semi e alcune delle opere che formano la galleria, hanno qualche intenzione religiosa?

Senza rendersene conto, uno sta sempre cercando a cosa aggrapparsi. La religione e l'amore sono indiscutibilmente in primo piano.

La mentalità è un prodotto della interazione tra la realtà che vivi e il pensiero. Sulle conchiglie, i semi e i braccialetti, non saprei spiegarti il perché li uso, mi piace il suono che fanno. Mi sento bene con loro. Sono parte di me. Quando muovo le braccia e suonano, è un gesto incosciente, che ho come abitudine.

Mi piace sentire il suono dei sonagli e delle perline perché è allegro. *(Ride a crepapelle mentre agita i polsi e solleva le mani facendo suonare i bracciali).*

Gallo, mi parli della Ceiba che ha piantato e la tomba che ha fatto ai suoi piedi

Quando mi sono trasferito dal Vedado a qui, ho notato che la prima assenza che si sentiva qui ad Alamar era di 'luoghi'. Ci mancavano i fornelli per cucinare, ma per me mancava qualcosa di più importante: la ceiba⁶. Ho sempre vissuto dove c'era una ceiba, poco più qua o poco più in là. E a quanto pare mi sono radicato a questa ceiba. Un giorno mi invitano a un'attività alla Maqueta dell'Avana e dico all'inizio che non posso andare. Però un giovane, Orlando Berrio Gonzáles, mi si avvicina e mi dice: «Che peccato compay, ho sentito della tua ricerca, della tua ceiba, ed eravamo rimasti che gliel'avremmo consegnata domani», quindi gli dissi: «Allora domani vengo senza dubbio».

A quell'incontro c'era la direttrice della Cultura comunitaria del quartiere di qui, Micro X, e dissi loro che accettavo la ceiba a condizione che si piantasse come la tradizione indicava. Inoltre chiesi che il posto fosse un'area libera di azioni già programmate, che fosse uno spazio in cui la gente potesse organizzare attività culturali in modo spontaneo.

Allora si piantò con sacrifici di animali, con babalawos⁷ e colpi di tamburo, come comanda la tradizione. E allo stesso tempo feci un trono per la ceiba. Sono molto unito alla ceiba, perché è la comunità. Io mi vedo e vedo anche gli altri, che l'apprezzano per il suo valore religioso. Voglio riposare in lei.

Alcune tue opere alludono alla morte, con una prospettiva naturale e perfino, in alcune occasioni, giocosa. Che significato trovi nella morte?

È un'altra maniera di vivere. A me, ovviamente, mi cremeranno e mi porteranno alla ceiba, che ho piantato per questa ragione. Noi vediamo la morte come una nemica della vita e non è così.

La vita esiste grazie alla morte. I geni che ci portano e ci danno la vita, muoiono. La placenta della mamma che ci protegge nel suo seno, nel momento in cui ci porta alla vita piena, muore. Sono relazioni di complementarietà. La terra consegna il suo spazio che tributa alla vita. Faccio un elenco del genere e mi rendo conto che rispetto e voglio la morte, allo stesso modo in cui rispetto e voglio la vita.

E le altre tombe che ha nel Giardino degli Affetti?

Quelle sono sette e la cosa incominciò con la relazione che ti ho appena descritto tra la vita e la morte. Dicono che sono una persona con influenze dal passato e che qui ci sono le mie spose precedenti. Che le ho portate qui con me.

A proposito, la gente dice anche che escono nude però sono stato a guardare e non ho visto nulla.



Gallo, nel 2014 è stato pubblicato un magnifico libro ed è stato realizzato un documentario sulla sua opera, entrambe presentati durante la sua prima mostra personale nella Casa della Poesia (L'Avana, Cuba), a proposito del suo novantesimo compleanno e grazie al lavoro di appoggio e diffusione di Art Brut Project con artisti brut. Che significò per lei tutto questo?

Sì, conservo il poster qui, nella porta. Le immagini mi aiutano a ricordare. Fino a quel momento avevo tre grandi desideri: vivere, continuare a vivere e vivere ancora nella mia opera. E io vivo nella mia opera, perché questo libro non scomparirà, è fatto con tanto amore che non potrà scomparire mai. Per me ha significato un miglioramento nel mio vivere. (*Ride a crepapelle*) Immaginati, mi sembrava ciò che si dice talmente tante volte da perderne il senso: un sogno! Non ci potevo credere. Era un sogno che non avevo neanche osato pensare che un giorno si sarebbe avverato. Tra l'altro, ci furono musica e danze. Quello fu fantastico. Lo sognai, lo desiderai, accarezzai l'idea, però per me era impossibile da credere quando stava succedendo. Viverlo fu un sentimento molto bello e che sia fiorito, in questo modo!

Tombe nel 'Giardino degli Affetti', Alamar, L'Avana (Cuba)

Da sempre sognavo di poter fare una mostra, ma... a chi potevano interessare le mie cose a tal punto da portarle in una galleria? Molte volte cercai di entrare nella Uneac (Unión Nacional de Artistas y Escritores de Cuba) e non mi avevano mai accettato come artista, per un motivo o per un'altro. La vita ti fa regali inaspettati, e ancora di più a me che avevo iniziato a 71 anni con l'arte. Sempre ho pensato che quando uno desidera una cosa con molta forza e la trasforma nella sua legge di vita, succedono miracoli, e ne appaiono anche...come voi qui!

Come è successo questo miracolo?

Normalmente faccio la siesta, e quel pomeriggio, quando mi svegliai, qualcosa mi diceva di uscire nel patio. Quando sono uscito c'era una donna mulatta, piena di collane, dall'altro lato della recinzione, che osservava tutto, e quella donna comincia a darmi un'interpretazione religiosa di quello che facevo, che tra l'altro era impressionante. Quindi le spiegai che quello che facevo non aveva a che fare con la religione e rimanemmo a parlare per un bel po'.

La donna mi disse: «Guardi, c'è qualcuno o qualcosa che la sta cercando, e lei sta cercando qualcuno o qualcosa. È inconsapevole, però entrambi vi troverete e vi incontrerete». E quando un altro giorno ero di nuovo lì, sento un uomo che si avvicina alla recinzione. E mi dice: «Sì, questo è quello che cercavo!».

L'uomo aveva attraversato il mondo intero cercando la stessa cosa che cercavo io e ci incontrammo. Era Daniel Klein, di Art Brut Project⁸. Dopo è successo tutto: il libro, il documentario, la mostra.

Cosa sente in questo momento, dopo aver visto il suo sogno realizzato, vedendo attorno lei e potendo godere del suo proprio paradiso?

Quando iniziò il *período especial*, mi chiedevano se era vero che tutto quello che stava succedendo c'era nella Bibbia, e io mi rendevo conto della mia ignoranza perché non avevo letto la Bibbia.

E quando la leggo, Cristo dice: «Chi ha il pensiero limpido, limpido il cuore, limpide saranno le sue azioni e sarà felice». E dopo trovo un libro che è un gioiello: *Il monaco che vendette la sua Ferrari*⁹, di un avvocato inglese, che andò a vivere con una comunità tibetana; e ho capito che la libertà è una maggiore verità. Qualcosa si fa non per nascondere ma per condividere. Essere libero è esserlo qui, nella mente, non si devono fare entrare cose tossiche e ed è magico quando questa idea diventa chiara nel tuo pensiero.

Chi, a causa della verità che lo rende libero va in prigione (il mio caso), tra le sbarre della sua cella vedrà le corde dell'arpa, che vibrando intona l'inno alla verità, che lo rende libero. La tua libertà è come un giardino

che devi curare. Cosa fa un giardiniere a parte curare il suo giardino? Quello sì, lo fa con dedizione e delicatezza. In questo momento sono pieno d'amore e sento che lo irradia, però la cosa fantastica è la risposta degli altri. Voi mi trasmettete una tenerezza bestiale e mi fate pensare come non ci sia niente di più bello che la libertà di amare e di vivere.

Micro X, Alamar, L'Avana, Cuba, luglio 2019.

- ¹ Letteralmente 'Periodo speciale', momento particolarmente duro per Cuba, di grandi difficoltà economiche, dopo la caduta dell'Unione Sovietica.
- ² Entrambi quartieri dell'Avana: il Vedado è un centro di attività economiche e commerciali, nonché di musei e gallerie, Alamar, quartiere popolare di costruzioni in stile filosovietico.
- ³ L' invasione di Playa Girón (aprile 1961) fu una operazione militare organizzata dalle truppe di esiliati cubani con l'appoggio degli USA, la cui intenzione era sostituire il governo di Fidel Castro. Questa azione fu sventata dalle milizie cubane e dalle FAR (Fuerza Armadas Revolucionarias).
- ⁴ Politica militare repressiva utilizzata dal generale spagnolo Valeriano Weyler a partire dal febbraio 1896 nell'isola, per annichire il sollevamento indipendentista cubano. Consistè nel rinchiudere in modo forzato i contadini nei paesi recintati, con l'intenzione di evitare che i *mambises* (guerriglieri indipendentisti, n.d.t.) ricevessero aiuti dai civili. Fu una misura atroce, che generò lo sterminio di una parte significativa della popolazione rurale, a causa della fame e delle epidemie che patirono.
- ⁵ Key West
- ⁶ Albero molto diffuso a Cuba. Collegato ai culti di santeria e alla religione Yoruba degli schiavi africani deportati, si dice che abbia virtù magiche. Una ceiba è anche piantata davanti al Tempio all'Avana, luogo di culto legato alla fondazione della città, sia per i cattolici, che venerano il patrono San Cristobal, sia per i praticanti della Santeria, che offrono preghiere al dio Agayù.
- ⁷ Uno dei maggiori sacerdoti della religione Yoruba, religione che a Cuba viene chiamata anche Santeria e che arrivò dall'Africa attraverso gli schiavi deportati a partire dal '500.
- ⁸ Daniel Klein (Marsiglia, 1953), da più di trent'anni in Ecuador, è un grande collezionista di arte-precolombiana, per la quale ha fondato nel 2012 un museo nel centro storico della capitale Quito. In seguito, ha iniziato a collezionare Art Brut, collaborando anche con la galleria parigina Christian Berst e nel 2014 è diventato presidente di Art Brut Project Cuba, una fondazione per la valorizzazione degli artisti spontanei cubani, nata dall'iniziativa della galleria cubana Riera Studio (cfr. O.O.A. n. 15, 2018, pp.84-87) con la partecipazione di istituzioni ed esperti internazionali. Il volume su Gallo è stato edito dalla fondazione.
- ⁹ L'autore è Robin S. Sharma, edito in Italia da Tea, Milano 2007.

Le note sono a cura della redazione

Traduzione dallo spagnolo di Naida Samonà

LA 'MERLETTAIA' DI SOGNI. INTERVISTA A IZABELLA ORTIZ

di Roberta Trapani

DIALOGHI



L'artista al lavoro, 2020

Nella pagina a fianco:
Sogni di Loba, 2015

Izabella Ortiz (1964) è l'autrice di un'affascinante opera pittorica composta da paesaggi interiori, fluttuanti e luminescenti. Abitati da una flora e una fauna in continua metamorfosi, questi mondi acquatici sono sospesi in un'atmosfera ipnotica. Autodidatta, Izabella vi si dedica a tempo pieno dal 2009; la pittura è per lei uno strumento di autoguarigione. Quest'opera sciamanica è stata presentata in diverse sedi espositive dedicate all'*outsider art*, tra cui le gallerie Polysémie (Marsiglia), Cavin-Morris (New York) e Henry Boxer (Londra).

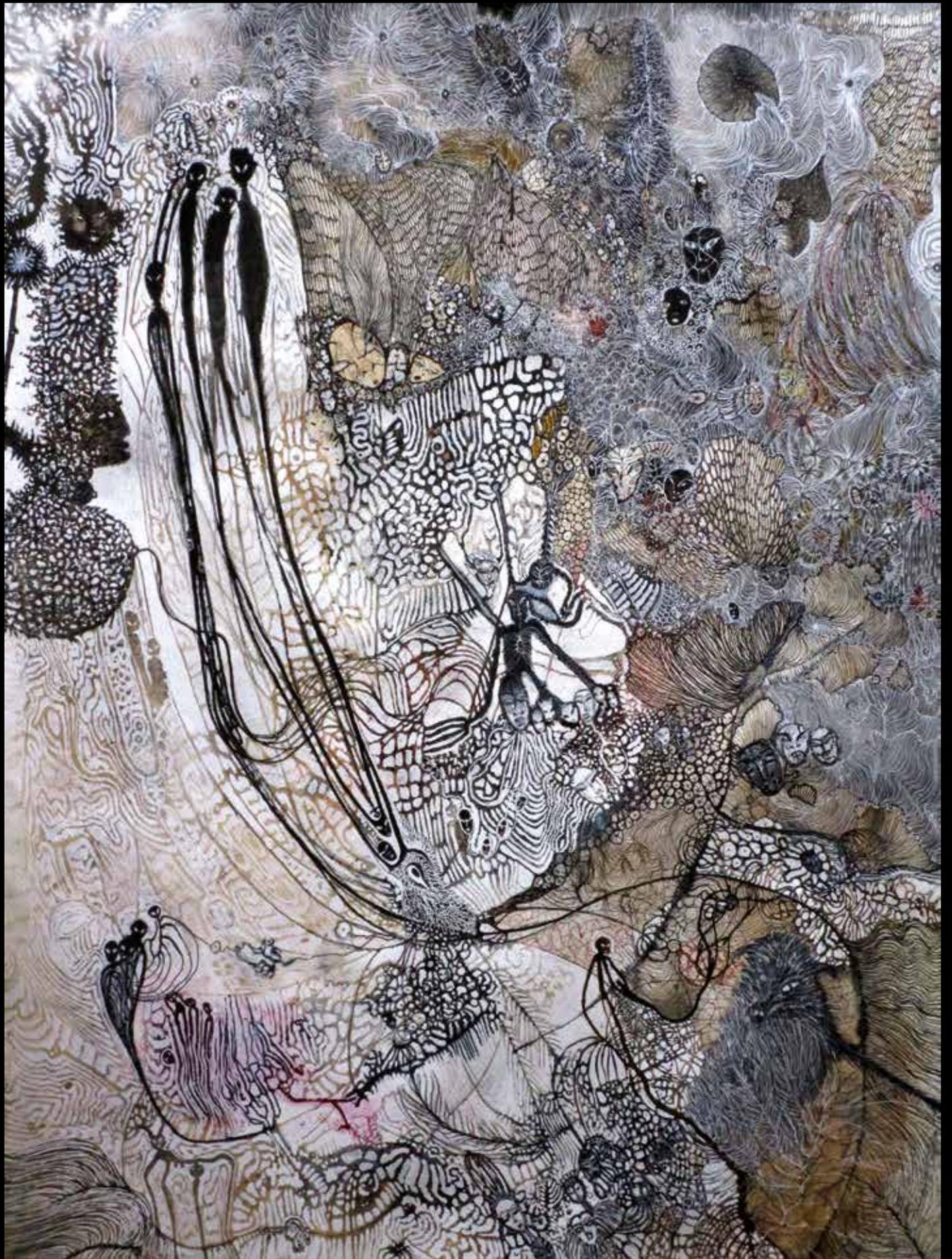
La *trance* come metodo, errando tra simboli e miti di culture differenti, intrecciando coincidenze, fluttuando fuori da spazio e tempo

Tua madre è australiana, tuo padre franco-colombiano. Da bambina hai vissuto in Francia, in Australia e persino in Alaska. La tua pittura è, come dici, intrisa di miti, racconti e leggende Inuit e indiane... Potresti rievocare questi anni d'infanzia che hanno contribuito alla formazione del tuo immaginario?

Vivevamo in Francia, a Villejuif, in un agglomerato urbano dove tutti i palazzi si assomigliavano, all'undicesimo piano. Dalla mia stanza potevo sentire il tubare dei piccioni sul tetto e vedere dalla mia finestra l'unico gioco per i bambini della città: il ridicolo contenitore di sabbia con l'altalena arrugginita. Questo ambiente grigio mi annoiava e spesso alzavo la testa verso il cielo, le nuvole mi distraevano: mentre si formavano, si deformavano, mi evocavano creature insolite e affascinanti che apparivano e scomparivano... Mi piaceva osservarlo anche di notte questo cielo che accoglie la bellezza della sua luna corteggiata da piccoli diamanti...

Poi un giorno lasciammo la città grigia per andare a vivere per due anni nel paese di mia madre, nella terra dei canguri e dei koala - avevo cinque anni. Fu uno shock: i colori vivaci della fauna e della flora mi hanno

Le opere che illustrano questo articolo sono tecniche miste su carta di dimensioni varie





Sogni-Ruggine, 2016

Nella pagina a fianco:
Sputatrice di sogni, 2015

letteralmente sbalordito. Appena arrivata vidi roselle (pappagallini gialli, rossi, verdi e blu) ovunque! Mia madre mi disse: «Benvenuta nella terra della mia infanzia, gli uccelli che vedi qui sono i nostri piccioni!». Quando mi portò sulla spiaggia della sua infanzia la sabbia era così bianca, così fine, che si crepava sotto i miei passi e il bagliore blu-verde delle onde con il bianco della schiuma mi diede l'impressione di essere una specie di cieco che scopre che i colori esistono... Un giorno, mentre nuotavamo, vidi le poche persone sulla spiaggia piegare gli ombrelloni e le cose a tutta velocità e scappare via. Non ebbi neanche il tempo di capire, che improvvisamente il cielo fu invaso da piccoli coleotteri di colore marrone ramato e blu-verde metallizzato. Sono chiamati 'coleotteri di Natale', perché invadono le case e i giardini a dicembre. Fanno un rumore particolare... Questa visione di piccoli gioielli volanti fu allo stesso tempo bella, strana e anche un po' inquietante...

In Alaska, dove ho vissuto dagli 11 ai 13 anni, ho trovato anni dopo questo stesso cocktail di sensazioni di fronte a una natura al contempo bella, selvaggia e ostile. Ricordo una giornata trascorsa in barca per ammirare un ghiacciaio maestoso. Rimasi abbagliata dal suo sublime colore blu trasparente, era fiabesco, ma questo potente palazzo di ghiaccio era anche ferocemente minaccioso perché se un pezzo troppo grande si fosse staccato saremmo stati tutti inghiottiti...

Questi viaggi e soggiorni della mia infanzia hanno alimentato la mia immaginazione nel senso che la scoperta di colori e profumi sconosciuti, di climi così estremi, di queste nature sublimi dal cuore selvaggio, carnivoro, ha contribuito alla gamma delle mie sensazioni. La sensazione in particolare di far parte di un tutto non mi ha mai lasciato e impregna i miei recenti disegni acquatici.





Qual è stato il tuo percorso dopo questi anni favolosi di vagabondaggio e stupori? Ci sono stati eventi, incontri, letture che ti hanno segnato?

Sono tatuate in me per sempre le immagini esotiche dei favolosi viaggi della mia infanzia e adolescenza che mio padre ci ha regalato: Giappone, Tahiti, Perù, Brasile... Non esitava a strapparmi alla scuola per regalarmi un'avventura in paesi lontani, tanto che un giorno il direttore della scuola elementare lo rimproverò per avermi portato via per un mese in Perù: «Si rende conto?! Sua figlia perderà un mese di lezioni!», e mio padre: «Imparerà più con me in un mese che con lei in un anno». I miei viaggi sono infatti tra le mie più ricche esperienze di formazione. Vi ho scoperto in giovanissima età, come un elettroshock, la mia prima rivolta: l'estrema miseria di certi paesi mi ha messo di fronte alla disuguaglianza sociale e il profondo disgusto per quest'ingiustizia fondamentale non mi ha mai lasciata.

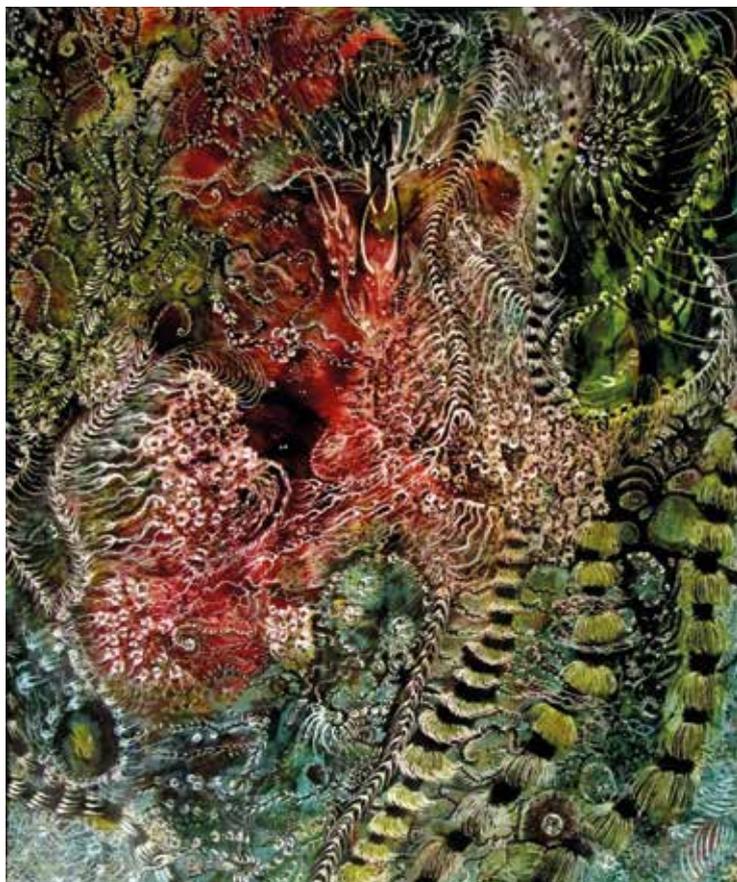
Durante i nostri viaggi mio padre mi portava nella cabina di pilotaggio per osservare la bellezza del cielo. Lui ha superato la crudeltà della sua infanzia e adolescenza alzando la testa verso l'infinito e sognando di navigarci dentro. Grazie alla sua professione è riuscito a frequentare questo cielo di cui era innamorato e che gli ha regalato la scoperta di una cometa chiamata Bolleli-Ortiz-White, dai nomi dei suoi co-scopritori. Mio padre è però il solo ad aver scoperto una cometa nella cabina di pilotaggio di un aereo in pieno volo!

Poco prima che ci lasciasse gli dissi che mi stavo tuffando nelle profondità dei miei disegni acquatici così come lui si era tuffato nel suo cielo e che ci ritrovavamo in questi due estremi, in quest'identica **passione per la fuga**, intimamente legata a una sorta di ribellione innata; una ribellione non ideologica, ma di quelle che appartengono al vento della libertà... Da adolescente, avevo sete di tutto ciò che poteva, intensamente, *portarmi via...*



Sogni infusi, 2016

Nella pagina a fianco:
*Rugiada su anime
immortali*, 2015



*Memorie
dell'acqua, 2016*

Nella pagina a fianco:
Dalla serie
Anime perse, 2015

Che si trattasse dei miei studi letterari alla Sorbona o di storia dell'arte all'École du Louvre o di lezioni di teatro, il mio profondo desiderio di creare non mi ha mai lasciata. Non ne ero consapevole all'epoca, ma nonostante tutti questi tentativi di "nutrimi", il mio profondo desiderio di creare rimaneva frustrato...

Ho sempre letto enormemente, fin da giovanissima, e ho sempre disegnato e scritto molto, anche se non mostravo necessariamente quello che producevo. Ero ipersensibile e introversa, dotata di un'immaginazione traboccante, e l'incapacità di condividere le mie storie, i miei sentimenti e le mie sensazioni mi pesava molto. Le mie due lingue, inglese e francese, erano di troppo, perché ero una specie di muta! Intuitivamente e inconsciamente la creazione mi si è rivelata come l'unico linguaggio che potesse rendere *visibile* la mia vita

interiore. Da adolescente e per molti anni ho sofferto di non sentire alcun senso di appartenenza. Sangue irlandese, scozzese, colombiano e francese scorreva nelle mie vene e grazie a questo mix atipico e al fatto di aver vissuto in tre continenti, in Francia, Australia e Alaska, mi sentivo dappertutto 'a casa', ma anche da nessuna parte... Mi sentivo simile a queste piante del deserto le cui radici non si radicano da nessuna parte, *portate via* dal vento...La mia disperata ricerca di essere *portata via* più di una volta mi ha fatto perdere...

Mi piace la frase di Delacroix: «L'arte è ebbrezza ordinata». Ho scoperto, disegnando in modo implacabile e appassionato, che è la **disciplina** che apre la porta alla **libertà**. Un surfista tahitiano ha detto: «Tutti i surfisti sognano di provare la loro sensazione più forte cercando l'onda più grande, ma dobbiamo aspettare che lei venga da noi».

Diventando pittrice ho scoperto questa sorta di *trance* che avevo sognato senza sapere che era quello che cercavo, questa *trance* che mi risucchia e mi ispira quando creo - è questa *trance* che mi ha 'ancorata': sono diventata la mia droga, la mia casa...



Quando da bambina, in Australia, accarezzavo la sabbia, l'acqua e gli anemoni di mare dai riflessi cangianti che si chiudevano dolcemente sulla punta delle mie dita, non avrei mai immaginato che un giorno avrei riprodotto sulla carta non gli anemoni della mia memoria, ma la sensazione che avevo toccandoli...

Non sapevo di essere anch'io un anemone, non sapevo che tutto ciò che avevo captato, tutto ciò che mi aveva attraversato durante i miei viaggi, i miei esperimenti, le mie rivelazioni, le mie perdite, le mie erranze, così come i miei incontri, le mie amicizie e i miei amori, si sarebbero confusi un giorno con i miei sogni per rinascere in una schiuma di sensazioni che ricopre oggi i miei fogli...

C'è stato un evento particolare che ti ha spinto a fare della pittura la tua attività principale?

Ho attraversato un periodo particolarmente duro e nel 2008 i miei polmoni *hanno pianto*... Quando la pneumopatia si è manifestata per la seconda volta, aggravata da una pleurite, le parole dello pneumologo mi hanno sconvolto: «Signora, lei è quasi morta e se va via demoralizzata, non ce la farà». Così mi sono lanciata a capofitto nella ricerca di cure alternative e ho consultato prima un magnetizzatore e poi guaritori di ogni tipo. Il magnetizzatore non mi ha chiesto soldi, ma ha voluto da me qualcosa di personale: ho disegnato il contorno della mia mano sinistra e l'ho illustrato alla maniera dei tatuaggi Maori. Era il primo disegno che offrivo a qualcuno.

Conoscevo una specie di sciamana che posava delle pietre sui suoi pazienti per guarirli, insomma, ho fatto molti incontri insoliti. Ogni volta chiedevo a tutti come avevano scoperto di avere un dono, in che modo gli era stato trasmesso e cosa li aveva spinti a fare quello che facevano, e ho raccolto diverse storie incredibili. La maggior parte delle risposte erano coerenti: un membro della loro famiglia gli aveva trasmesso il "segreto" e molti di loro avevano sperimentato la malattia, cosa che li aveva spinti a diventare guaritori.

Ho letto molto sui diversi modi di intendere la malattia e la guarigione nelle diverse culture; ho divorato con passione le opere di Jodorowsky, Clarissa Pinkola Estès, così come libri e articoli su Jung, sul buddismo e sulla meditazione. Stavo scoprendo qualcosa di essenziale in relazione alla mia malattia: il soggetto deve essere coinvolto nella guarigione; molto dipende infatti da come si affronta la malattia. Insomma, stavo scoprendo il concetto di **autoguarigione**... Ed è proprio nel momento in cui cominciavo a stare meglio che si è verificata la mia metamorfosi. Una notte mi sono svegliata e, come una sonnambula, ho preso un quadro che decorava il mio soggiorno e l'ho ridipinto con la vernice

che mia figlia di quattro anni aveva lasciato sul tavolo. È stato così inaspettato, improvviso e strano...

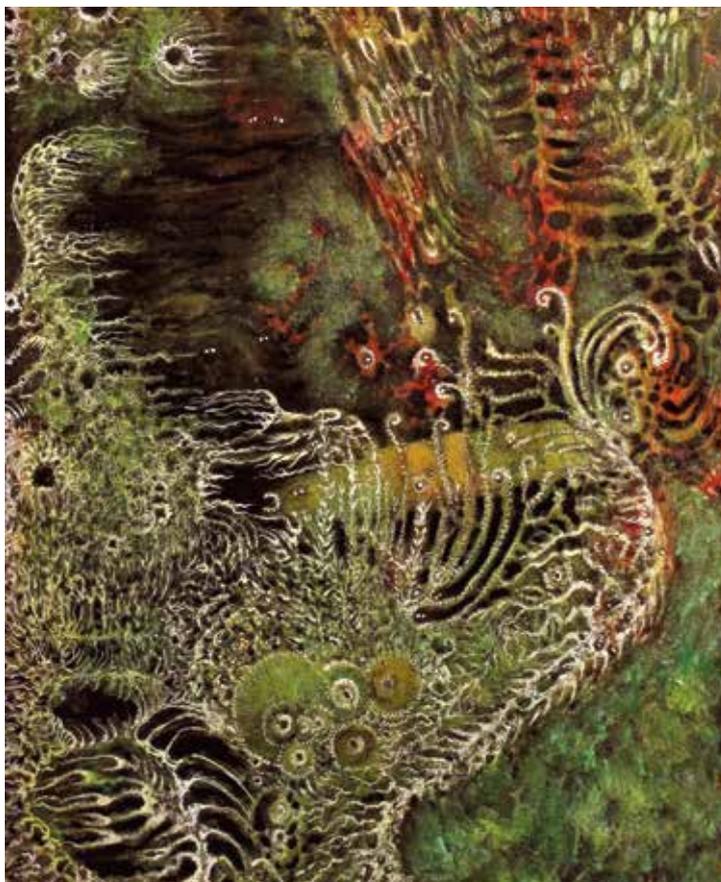
Da quella notte non ho mai smesso di creare compulsivamente: sono diventata quella che sono. Quante volte ho raccontato ai *vernissage* o nelle note biografiche di quella notte in cui tutto è cambiato... Ricordo che una persona mi disse: «Ma questa non è la realtà, giusto? È per la leggenda!». Quella persona è libera di non credere alle storie-miracoli che fanno parte della vita delle persone; sono le lotte personali che le fanno nascere.

Non tutto è stato fatto in una sola notte, naturalmente. È stato un lungo viaggio da *tessitrice* dal momento in cui ho contratto questa malattia polmonare ed è questo viaggio che ha permesso alla mia profonda aspirazione alla creazione e a un cambiamento radicale della vita di emergere finalmente e diventare realtà. Sono tornata in seguito dalla sciamana che

posava le pietre sui suoi pazienti e che, senza che io le dicessi nulla, sapeva che stavo disegnando. Mi disse: «Otterrai i risultati che cerchi grazie all'aiuto delle donne», ma io dimenticai la sua previsione.

Nel 2015 ho sentito il desiderio di esporre in una galleria internazionale. Non avendo avuto risposta, ho creato *Rétine Sauvage*, un collettivo di dieci artiste, nella speranza che, federandoci, ci saremmo sostenute a vicenda per ottenere una mostra. La *Galerie des Nanas* in Canada, gestita dalla favolosa artista Martine Birobent (che purtroppo ci ha lasciato nel 2016), ha risposto subito con entusiasmo, quindi per la maggior parte di noi è stata la prima mostra internazionale!

Mi resi conto che eravamo dieci donne, come le dita di due mani, proprio come il disegno che avevo donato al magnetizzatore; ed è grazie a una donna che abbiamo potuto esporre in una galleria chiamata... "des Nanas" [delle ragazze]! In seguito, tutto è andato molto velocemente e nel giro di due anni sono entrata a far parte della galleria dei miei sogni, la Cavin-Morris Gallery di New York - realizzazione conforme alla frase profetica della sciamana!



*Incantesimi
della foresta, s. d.*



Mi piace immaginare la vita come una foresta di simboli dove tutto s'intreccia, dove tutto conduce al sentiero che sogniamo; in altre parole, saper leggere i messaggi misteriosi che sono disseminati lungo il nostro percorso e che hanno senso solo se abbiamo... fede. I miei disegni, che brulicano di intrecci, mi sembrano esprimere questo. Così come le reti sinaptiche, gli alveoli, le nervature, i nervi, le branchie, che rievocano i polmoni sofferenti... Una pittura epidermica, che vuole respirare attraverso tutti i suoi pori... Una pittura-soffio.

Parlami della tua tecnica

All'inizio la mia pittura aveva un forte 'accento aborigeno', in consonanza con le mie origini australiane: sovrapposizione di puntini, di goccioline... Con il tempo, i fili sottili hanno sostituito i puntini degli inizi, ma la caparbia del gesto ripetuto, la *trance*, rimane presente.

Molto rapidamente ho voluto ottenere un effetto più fine e meticoloso possibile: così ho sfoltito i miei pennelli e ho sperimentato un mucchio di strumenti - nel 2009 ho persino usato una spilla per un dipinto intitolato *Coreografia di una forcina per capelli!*

Oggi il mio lavoro è diventato molto più complesso e piuttosto lineare, ma è altrettanto compulsivo, ritmico e ripetitivo, con intrecci di motivi multipli, più o meno astratti. C'è sempre la stessa proliferazione di minuziosi dettagli che si sviluppano in modo casuale e senza premeditazione. Disegno o dipingo sempre senza alcuna idea preliminare e senza ripensamenti. Quando mi lancio non so niente in anticipo ed è da una prima bozza casuale o da un motivo qualunque che la mia immaginazione viene guidata. Non disegno più solo con l'acrilico, disegno a china e proseguo utilizzando ogni tipo di pennarelli, matite, pastelli, ecc. Questa tecnica mista mi permette di ottenere una resa minuziosa del dettaglio e linee particolarmente sottili. Questa è la mia ossessione principale ed è per questo che sono stata soprannominata 'la merlettaia'. Le mie linee sono come incisioni, come se grattassi l'epidermide delle mie opere. Li chiamo "**graffi d'ala**", come il titolo di una delle mie chine.

Ho intitolato una serie di dipinti *La Sputatrice di sogni*. I sogni sono per me la capacità di trascendere tutto ciò che capto, che assorbo, tutto ciò di cui mi impregno, per sputarlo meglio quando lavoro. Ciò che chiamo sogno è una visione che nasce dal supporto stesso mentre disegno; le mie opere non sono mai, infatti, trascrizioni di visioni precedenti. Lo chiamo sputare perché all'improvviso mi sono sentita una donna-vulcano che sputa la sua lava. Avevo tenuto tutto dentro di me per troppo tempo, avevo rischiato di soffocare, letteralmente, a causa dei miei polmoni. E all'improvviso il mio desiderio di creare è stato espulso con

Nella pagina a fianco:
Memorie dell'acqua, 2015



Memorie dell'acqua, 2016

Come ti posizioni rispetto al mercato di quest'arte?

In nessun momento mi sono definita un'artista *outsider* e ho scoperto tardi l'esistenza di questa categoria di creatori. Come ho detto prima, ho prodotto intensamente, compulsivamente, dal 2009 in poi, dedicandomi esclusivamente a questo. Qualche anno dopo, un mio amico ha creato per me una pagina Facebook e si è offerto di occuparsene. Poi mi ha convinto a prendere in mano la situazione, sostenendo che sarei uscita dalla mia "solitudine creativa" comunicando con altri artisti, scoprendo l'attualità delle mostre esistenti, gli eventuali luoghi in cui esporre la mia opera... Quando mi sono sentita pronta, meno "intimidita", l'ho fatto. È stato fruttuoso, perché sono stata, in un certo senso, "adottata" da una rete di artisti detti *outsider*.

La visibilità del mio lavoro mi ha portato ad esporre in gallerie associative, in festival... poi, miracolosamente, nel 2017 la galleria Cavin-Morris mi ha contattato per esporre a New York!

Attraverso questo *social network* ho scoperto e incontrato alcuni degli artisti il cui lavoro, la cui personalità e le cui storie di vita mi hanno toccato.

violenza, come un enorme sputo di sollievo. Lavoro ancora in modo compulsivo ma sento, in modo contraddittorio, sia il sollievo che la febbre. Sono i materiali e le forme che uso che mi sussurrano cosa devo fare. E la visione appare nell'atto stesso della pittura. Mentre dipingo, per esempio, giro il supporto su se stesso: passo senza farci caso dalla verticale alla diagonale, all'orizzontale, a seconda di ciò che mi detta la linea o la macchia precedente. Una volta che il lavoro è finito, non so dire dove inizia o dove finisce, cosa viene prima o cosa è stato fatto dopo. Mi piace dire che i miei quadri non hanno senso!

Il segreto di questa maniera di lavorare seguendo una spirale che infonde movimento ai miei disegni mi è stato suggerito da una notte di *trance*...

Che rapporto hai con l'*outsider art* e con il suo mondo? Senti delle affinità elettive con degli artisti *outsider*?

Ho scoperto che alcuni di loro, autodidatti come me, sono 'passati' all'arte in modo inaspettato e insolito, dopo una vita di instabilità. Ho scoperto anche che hanno fatto prova della mia stessa perseveranza. Dettata dalla stessa necessità interiore, la loro determinazione non è stata minata dalla marginalità sociale, dalle difficoltà materiali, dall'incomprensione, dalla mancanza di visibilità, dal non riconoscimento, dal fallimento... Ciò che mi affascina nel loro percorso, che evoca il mio, è il momento preciso in cui passano all'azione, il momento in cui ci si 'ribalta' senza possibilità di ritorno nell'esercizio di un'arte che nessuna contrarietà sembra in grado di scoraggiare - questo sentimento di emancipazione e di autonomia che, nonostante tutto, ci anima e che si impone a noi superando noi stessi. Continuo a non spiegarmi troppo l'origine di questa forza che non smette mai di stupirmi...

Con il senno di poi mi sembra che due fattori siano stati essenziali per far nascere in me questa forza che non sospettavo: la lunga frustrazione di non aver potuto realizzare i miei sogni di creazione e il fatto di essere sopravvissuta a una malattia diventando una '**donna-vulcano**', sputando le mie creazioni in una sorta di *ex-stasi*. È certamente questa *trance* che mi ha dato la forza di assumermi tutti i rischi di una vita complicata, soprattutto quando si è una madre *single* senza risorse, ma perseguitata dalla passione dell'auto-realizzazione... Ho potuto confrontarmi con fervore su tutto questo con altri creatori.

Il lavoro di quattro artisti di questa rete *outsider* mi ha sedotta in maniera particolare: Stroff, uno scultore belga, gli Staëlens, una coppia di artisti-scultori francesi che lavorano a quattro mani, e Christine Sefolosa, una pittrice la cui opera mi affascina. I nostri scambi amichevoli e il loro sostegno mi hanno 'trasportata'.

Ho scritto un testo sull'opera di Stroff e un altro su quella degli Staëlens, entrambi messi *online* da Sophie Lepetit sul suo favoloso sito *Les gris-gris de Sophie*, una miniera d'oro per gli amanti dell'arte *singulier* e *outsider*! Alcuni artisti e persino un gallerista mi hanno chiesto di scrivere altri testi. Ho spiegato loro che non potevo scrivere su ordinazione: io scrivo d'impulso, in una specie di *trance* simile a quella che sento quando disegno.

Come ho detto prima, all'inizio ho prodotto senza pensare alla visibilità o alle vendite: è stato un atto vitale. Quando mi sono dedicata completamente alla pittura, però, ho dovuto pensare a vendere. Nel prosieguo del mio percorso fuori dal comune ho avuto l'opportunità - inaudita rispetto a tanti altri pittori che meritavano la stessa sorte - di entrare a far parte di una rinomata galleria americana dedicata all'arte cosiddetta *outsider*. La vera fortuna che ho avuto con **Cavin-Morris** è che non è gestita da semplici commercianti. In effetti, Shari e suo marito

Randall, sono dei veri amanti dell'arte; è una questione di cuore e, inoltre, agiscono con rispetto nei confronti dell'artista di cui conoscono la precarietà. Di conseguenza li percepisco come *'outsider'* nel mondo dell'arte, che funziona spietatamente come il mondo circostante, dove tutto si riduce a produzione. Per questo motivo gli sono veramente grata e vedo la nostra collaborazione come una relazione privilegiata. In occasione del nostro primo incontro fisico all'Outsider Art Fair di Parigi nel 2019 ci siamo abbracciati come se fossimo vecchi amici. Grazie a loro sono diventata un'artista internazionale, ma anche e soprattutto continuo a vivere il mio percorso di artista fuori dal comune in modo prezioso, raro e appassionato.

Luglio 2020

<http://www.cavinmorris.com/self-taught-m-z#/izabella-ortiz/>

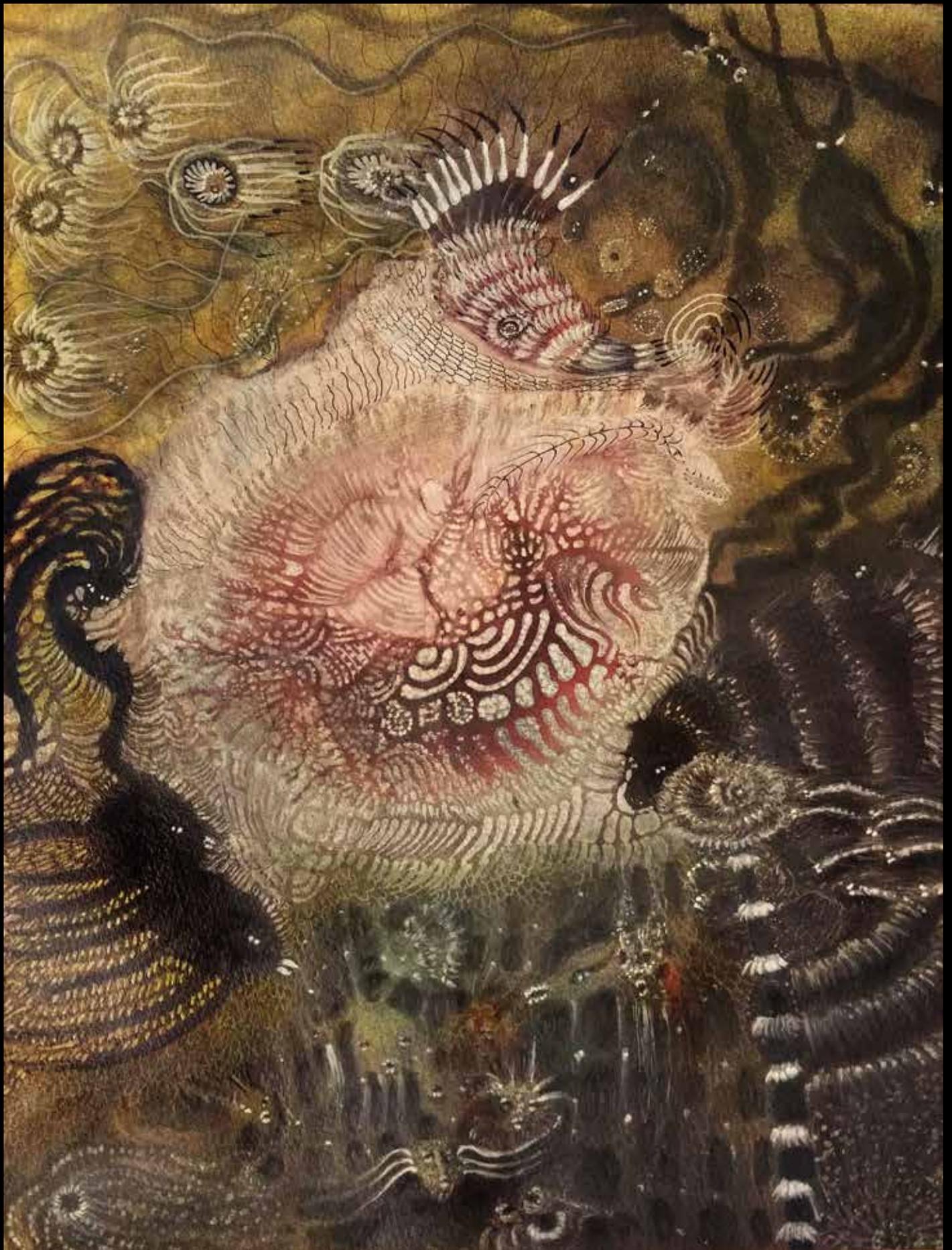
<https://www.outsiderart.co.uk/artists/izabella-ortiz>

<https://lesgrigrisdesophie.blogspot.fr/2015/12/izabella-ortiz-dentelliere-chamanique.html>

<https://www.artmajeur.com/fr/artist/izop/collections>

<https://www.facebook.com/Murmure-diguane-132422693560495/>

Nella pagina a fianco:
Memorie dell'acqua, 2016



“SPIRIT DOLL”: LA BAMBOLA SPECCHIO. INTERVISTA A MAUREEN LUCY SIMPSON

di Giulia Ingarao

DIALOGHI

«Ho utilizzato la bambola come strumento per modellare la mia personalità. Le bambole sanno come intrattenere i loro creatori e durante il processo creativo offrono loro sempre nuovi spunti. Qualcosa di così innocente può allontanare il rischio dell’immaginare. Giocare con le bambole è un modo sicuro per esplorare cambiamenti e fare nuove scoperte; il gioco, dopo tutto, è il centro stesso dell’atto creativo.»

*Elinor Peace Bailey*¹

Maureen Lucy Simpson (1971) è una artista sudafricana che vive a Palermo da cinque anni. La creazione di bambole magiche, bambole dell’anima o *spirit doll/healing doll* è diventata una forma essenziale di comunicazione con se stessa e un tramite prezioso per entrare in relazione con un contesto culturale completamente diverso dal suo. La bambola assume la forma delle parole che non riesce a dire, per indole caratteriale e per difficoltà ad esprimersi in un’altra lingua: diventa scudo e voce sonante, specchio della sua interiorità, anche quella più nascosta.

Nella sua casa-studio, dove tutto parla della sua passione di fare, creare, cucire, assemblare, dipingere, progettare, Maureen Simpson sorride mostrando la valanga di colori e forme che compongono l’ambiente in cui vive: scatoloni pieni di stoffe, nastri, bottoni, fili di ferro rivestito, lana grezza, fibre vegetali, pietre, bastoncini, piume, colori ad acqua, cera e olio... Negli scaffali della libreria abita uno zoo intimo di animali esotici con anima di fil di ferro e pelle di perline colorate che compone una mappatura di ricordi radicata nella giovinezza vissuta a Johannesburg. Il **Sud Africa** costituisce una parte fondamentale dell’immaginario cui attinge nella creazione delle sue *dolls*; cuce sul petto della sua bambola guardiana Medusa la “A” di Aslan, il grande re leone protagonista del libro di CS Lewis *The Lion, the Witch and the Wardrobe*² che negli anni è diventato per Maureen Simpson – come lei stessa spiega – un importante simbolo, metafora della possibilità di sognare e della capacità di vedere e sentire al di là dell’apparenza delle cose. La sua *Inner Self Doll* dalle grandi mani, ha calzettoni dove conservare le cose più care, gli strumenti che la fanno sentire più sicura, altro esplicito riferimento ad un’antica usanza sudafricana.

«Per me la bambola incarna il processo di accettazione di ogni parte di me. La *doll* Medusa per esempio è sia bella che brutta allo stesso tempo, è ambivalente come spesso mi sento io. Lei riflette ciò che io sono e forse la vulnerabilità visiva che la identifica esprime ciò che io vorrei essere: abbastanza esposta al mondo tanto da potermi accettare e consentire a me stessa di essere vista e ascoltata [...] Fare bambole è per me affidare alle mie mani e al mio cuore la

I poteri curativi e trasformativi di un alter ego di stoffa o di cartone

scoperta di ciò che ho bisogno venga mostrato, buttato fuori, elaborato, in modo da potere dare forma e luce alle mie parti nascoste e senza nome. La mia maestra Barb Kobe, nel suo libro *The Healing Doll Way*³ sostiene che l'arte di fare bambole si basa prevalentemente sul processo, che si sviluppa lentamente allo stesso modo del concepimento e la gestazione di un figlio in grembo»⁴.

L'esercizio terapeutico proposto da Maureen sollecita una prospettiva d'analisi affine alle categorie interpretative e agli oggetti feticcio definiti nella tradizione inaugurata da Tobie Nathan⁵, che basa la possibilità del cambiamento sull'indagine dei simboli interiori come mezzo per entrare in comunicazione con un contesto altro, differente dal proprio. Le bambole create da Simpson nascono con una precisa funzione curativa e diventano creature vive dal momento in cui assumono la forma visibile dell'intenzione terapeutica per la quale sono state create; ricordano le "bambole lenci" nella loro ambizione di non essere belle ma detentrici di una identità metamorfica: «la bambola di porcellana era finta e bella e non poteva essere altro che bella. Invece la mia non era niente (fatta con un pezzo di legno e la testa di stracci), quindi poteva diventare tutto: quando la prendevo in braccio la vedevo sempre differente»⁶.

Il tema della bellezza sembra essere fondamentale per Maureen Simpson: l'obiettivo non è mai la resa estetica, anzi la bellezza può in qualche modo essere un elemento deviante poiché la bambola deve nascere dal groviglio interiore che non è mai lineare e spesso i fili, le cuciture spesse, si concentrano su quello che l'artista identifica come "errore" e che però nel corso del processo creativo viene sublimato in voce, diventa messaggio da parte della bambola stessa che, provvista di anima, inizia a condurre il gioco della creazione.

Come spiega Marina Giordano, la stoffa diventa pelle e le mani creatrici rendono l'artista demiurgo «attraverso la creazione di simulacri, l'individuo può tentare di attenuare il vuoto di un'assenza o di compendiare nell'immagine un ideale da cui è inesorabilmente attratto



Maureen L. Simpson
nella sua casa-atelier di
S. Flavia (PA), 2020



Guardian, 2019,
stoffe e materiali vari

[...] il tessuto, con la sua sensuale carnalità, si presta alla costruzione di un essere altro»⁷. Le bambole create dalla Simpson non sono mai feticcio doloroso - come per esempio la *Alma-Doll* creata per Kokoshka da Hermine Moos (1919) o le stesse 'bambole lenzi', nate per sostituire la figlioletta morta di febbre spagnola (1917)⁸ -, al contrario raccolgono ombre per costruire possibilità, forme nuove per esplorare e trasformare le proprie paure e limiti; sono **specchi** che consentono di guardare dentro e imparare a conoscere il proprio mondo interiore.

«La *spirit doll* è un essere antico, familiare e caro a molte culture nel mondo. Fare una *spirit doll* significa interessarsi all'arte della cura e della magia - intrecciare vita e amore nella creazione di qualcosa che fai da solo, con le tue stesse mani e utilizzando solo materiali naturali. Immergendoci in queste pratiche antiche intrecciamo un ponte che ci conduce indietro, verso la nostra Grande Madre, che io credo mandi i suoi buoni auspici a noi e alle nostre bambole, prima di continuare il viaggio verso chiunque altro abbia bisogno di lei [...]»⁹.

Che cosa è una "healing doll"? Potresti descriverla? Che cosa rappresenta per te? Esiste una differenza tra "spirit doll" e "healing doll"?

Una bambola (*doll*) è una forma d'arte molto speciale perché è la rappresentazione di se stessi.

Assume l'aspetto delle parti più nascoste di noi, una specie di racconto autobiografico. Nella bambola posso ritrovare diversi aspetti della mia interiorità; solitamente è tridimensionale.

Una *healing doll* è una bambola che crei con una intenzione terapeutica, quando vuoi dedicarti alla cura di una parte di te o della tua famiglia/nucleo di appartenenza. Il processo della creazione ci consente poco a poco di visualizzare l'aspetto su cui vuoi concentrarti, che desideri curare; non è importante il risultato finale ma l'iter del processo creativo e curativo insieme. Nel fare tu hai l'opportunità di guardare dentro di te e capire di quale parte/aspetto vuoi prenderti cura. Per esempio: "io desidero avere un tono di voce più alta, più profonda", quindi avvio il

processo creativo - che può essere anche molto lungo - guidata dalla mia iniziale *healing intention*.

Healing doll e *spirit doll* per me sono la stessa cosa, hanno la stessa connotazione, penso allo spirito dell'arte, l'arte come musa ispiratrice, un'anima potente che attiva un dialogo tra interno ed esterno in sintonia con la natura. La parola *spirit* si riferisce allo spirito dell'arte, non c'è alcun riferimento di carattere religioso: la bambola dell'anima è qualcosa che fuori di me assume la forma della mia interiorità. È come una terapia ma invece di usare le parole usi le mani per far venir fuori le cose: è un modo diverso di lavorare su se stessi, di modellare le proprie paure, desideri, aspirazioni.

Per me la *healing doll* è uno specchio, rappresenta lo stato in cui mi trovo in quel dato momento, può far risaltare le mie ombre o luci interiori e nello stesso tempo è un testimone del processo che sto vivendo. Posso scegliere di mostrare a qualcuno questa bambola e dire "questa sono io".

Quando hai iniziato a creare *spirit dolls*? Come hai cominciato?

Quando ero bambina non ho mai giocato con le bambole, non mi interessavano i giochi considerati femminili. Sicuramente perché giocavo prevalentemente con i miei fratelli e facevo parte di una famiglia dalle dinamiche complesse. Quando è nato mio figlio Gabriel ho letto un articolo sulle bambole come gioco per bambini maschi: dare a dei bambini delle bambole con cui giocare può rappresentare per loro l'opportunità di imparare emozioni, un vocabolario specifico e apprendere il "prendersi cura" dell'altro. La scelta dei giochi crea sin da subito delle profonde differenze tra maschi e femmine; volevo provare a lavorare sugli stereotipi di genere. Ho contattato la donna che aveva scritto l'articolo e che creava delle bambole per suo figlio e ho comprato da lei un kit per fare bambole.

Ho iniziato creando bambole Waldorf o Steineriane¹⁰, in quel periodo vivevo ancora a Londra. Quando ho fatto la mia prima bambola Gabriel aveva tra 1 e 2 anni, fu un'esperienza straordinaria e amavo il modo in cui Gabriel giocava con la sua *toy*-bambola. Poi cominciai a trovare il metodo Waldorf troppo schematico, sempre uguale a se stesso e ho quindi iniziato a cercare *online* delle possibili alternative. Credo molto nella casualità dell'incontro, anche nella ricerca *online*; trovo stimolante la possibilità di imbattersi in nuove esperienze. Nella mia ricerca ero prevalentemente mossa dall'interesse verso il processo creativo, il risultato finale era per me solo secondario.

Quando mi sono trasferita da Londra a Palermo ho messo tutto in dei grossi scatoloni, ho imballato la mia arte e tutte le mie cose. All'inizio ho vissuto una situazione veramente difficile, mi sentivo priva di energie

quando sono arrivata a Palermo: non conoscevo le persone, non capivo la lingua, non comprendevo la cultura. Così ho cominciato a cercare *online* un gruppo con cui confrontarmi, con cui parlare, attraverso la creazione. Ho trovato quindi un *workshop* di *healing dolls* condotto da una artista americana; il corso era alla mia portata perché avrei potuto usare qualsiasi tipo di materiale: bastoncini, stoffe, sassi, colori. Era un corso annuale che aveva però un certo costo di iscrizione, in quel momento mi risultava pesante da un punto di vista economico e decisi quindi di rimandare. Un anno dopo fortunatamente il corso si attivò nuovamente, ho iniziato a seguirlo nel 2017; vivere questa esperienza è stato per me determinante, mi ha veramente molto aiutato.

Puoi mostrarmi la bambola relativa a questa tua *healing intention* del 2018?

«Vorrei sentirmi profondamente senza paura. Saprò come sto veramente con me stessa quando mi prenderò cura di me. Devo attraversare tunnel bui, percorrere il viaggio passo dopo passo e raccogliere tutto ciò che devo raccogliere per riempire i vulcani nelle mie tasche. Saprò che sto trovando ciò di cui ho bisogno quando parlerò da un luogo in cui i suoni entreranno in sintonia con la mia verità. Lo sentirò nel mio corpo, nel mio centro, nella mia testa. Io ho bisogno di sentire e agire partendo dalla mia anima, di essere orgogliosa e potente, di non avere vergogna, non avere paura e non agire passivamente. Vorrei passare più tempo in quello spazio tra la reazione e l'azione, assumermi le responsabilità, essere il mio stesso genitore e imparare a attraversare quello spazio. So che lo farò quando mi sentirò meno esplosiva. OGNI GIORNO IO CERCHERÒ DI PRENDERE IL MIO CORAGGIO IN MANO, punto per punto, passo dopo passo, parola dopo parola, respiro dopo respiro».

Questa *healing intention* per me è stata molto importante perché ho voluto mostrare la mia vulnerabilità, essere onesta con me stessa. Io penso che quando stai costruendo delle *spirit dolls*, solo se sei brutalmente onesto con te stesso puoi raggiungere il tuo animo in profondità. Se stai facendo qualcosa per te, più trasparente sei e più riesci a comprendere e a lavorare su quegli aspetti di cui vuoi prenderti cura, che vuoi modellare, come per esempio il sentimento di rabbia, di esclusione, etc...

Partendo dalla *healing intention* che hai citato ho creato la ***Inner Selfie doll***, è una bambola che possiede delle ante mobili: può mostrare o nascondere il suo più intimo universo interiore.

Alcune volte mi sento come se nessuno potesse vedermi. Mi sento invisibile. Quando desidero restare invisibile chiudo le porte. Altre volte, invece, ho bisogno di essere potente e devo ricordarlo a me stessa,



ricordare ciò che mi rende felice e averne cura profondamente. Le **mani** mi hanno aiutato a curare ecco perché la bambola possiede queste grandi mani di cartone che hanno la misura reale delle mie mani: le ho ritagliate seguendo la forma dell'immagine scansionata. I piedi sono robusti, pieni di piume e farfalle che spuntano dai calzettoni dove nascondo tutte le cose che mi sono più care¹¹.

Barb Kobe¹² sostiene che i bambini debbano crescere osservando le loro foto dell'infanzia poiché aiuta a rafforzare la propria identità, a riconoscersi; all'interno di questa bambola ho inserito diverse fotografie di quando ero bambina: io con i miei fratelli, io con l'uniforme scolastica, io che sorrido.

Nello spazio che ci costruiamo come nostro, scegliamo e collochiamo oggetti che riteniamo belli e che alimentano la nostra anima. Ho voluto creare una bambola di carta come se fosse una specie di 'selfie' metaforico; ho iniziato a scrivere un diario con le fotografie della mia infanzia e, attraverso un collage di foto, ho creato un percorso nel tempo e ho osservato il viaggio che ho fatto ascoltando i bisogni che mi hanno guidato verso il mio bambino interiore. Ho anche inserito delle frasi di incoraggiamento, messaggi rivolti a me stessa come se io fossi allo

Inner selfie doll, 2018-2019, stoffe, cartone, collage e tecniche miste

A sinistra: ad ante chiuse

A destra: ad ante aperte



*Onomastico Man
and Mighty Girl, 2018,
stoffe e materiali vari*

stesso tempo bambina e madre. Ho cucito nella parte interna ed esterna della bambola alcune parole che ne esplicitano le intenzioni curative, affermazioni che hanno la funzione di rafforzare l'autostima; sono come auspici dello stare bene: "Be you", "Love", "Be powerful"; "Enjoy"; "Care deeply"; "What makes you happy", "Fly free"; "Here I'm. I see you, I see you"¹³.

Nella parte interna della bambola ho cucito la scritta "Let's draw!"¹⁴, un'esortazione, un desiderio: quando ero bambina desideravo che qualcuno mi dicesse "andiamo a disegnare" così ora divento genitore e incito me stessa a creare, a disegnare. Questo piccolo soldatino, incollato insieme alle fotografie di quando ero bambina era la mia bambola, uno dei soldati dei miei fratelli. La *Inner Selfie doll* è fatta anche di elementi che rimandano alla leggerezza, al divertimento come il volto di Spiderman, gli uccelli in volo, il soldatino giocattolo, il dragone rosso che sputa fuoco

e le foto di mio figlio. Quando la osservo, tutte queste immagini mi raggiungono e vengo travolta da un profondo sentimento di amore e comprensione, credo che sia questo il nocciolo della mia ricerca e che in esso risieda la gemma della cura.

Mi puoi spiegare il significato della definizione "creative affirmations"?

È sostanzialmente un modo per incoraggiare/guidare/sviluppare il flusso della creatività. È il modo per incoraggiare te stesso ad attribuire valore a ciò che fai e fare esperienza del fatto che la creatività non appartiene solo a te ma è parte di qualcosa di più grande che ti coinvolge.

Rappresenta la possibilità di canalizzare il flusso creativo, perché l'arte non ha misura e qui diventa uno strumento, una possibilità di cura. Queste "frasi affermative", esortative, spingono a raggiungere la meta che ti sei prefisso o verso cui lo stesso processo creativo ti conduce.

Puoi presentarmi una delle tue bambole e cercare di spiegarmi i legami che esistono tra emozioni, forme, colori e materiali che scegli di utilizzare?

Ti parlerò della Guardiana Medusa. Il nome è molto significativo, è una bambola che definisco capro espiatorio. Che cosa rimprovero alla mia vita? È difficile dirlo, occorre cercare tra le proprie ombre più remote. La bambola guardiana ti aiuta a fare strada tra le ombre, ti protegge. Mi sono concentrata sul potere del mostro pre-olimpico Medusa, sulla sua capacità di pietrificare con lo sguardo, poi ho pensato anche alla moglie di Lot, resa per sempre statua di sale. Attraverso questa bambola ho lavorato sull'immobilismo, sul mio timore di restare ferma e di non trovare soluzioni. Quando ho creato questa bambola ero molto interessata al lavoro di Flora Bowley, una artista intuitiva che ha condotto un *workshop* dal titolo "dipinti brutti": si trattava di un percorso creativo liberatorio animato dall'idea di fare a prescindere dai rischi e liberi dal giudizio interiore ma guidati dalla curiosità verso le possibilità espressive che possono venire fuori. Quando guardo la bambola **Medusa**, penso che mi piace molto la sua faccia, le sue imperfezioni, le cuciture spesse, le rughe di stoffa; mi fa pensare ad una pittura spontanea, intuitiva, dove puoi dipingere con la mano sinistra, utilizzare colori vecchi, mettere insieme materiali diversi e osservarne con curiosità le progressive combinazioni. I suoi occhi sono aperti e non ha paura di piangere. Dalla sua testa vengono fuori forme colorate che la rendono dapprima sorprendente, poi inquietante ma coraggiosa e sempre piena di voce. Lei parla un linguaggio tutto suo ma solo alcuni sanno ascoltarla. Pochi oseranno guardarla poiché, come Medusa, è simbolo del potere delle donne, rappresenta nello stesso tempo bellezza, desiderio, violenza e morte. È meravigliosa e terribile. Lei è in un certo modo la mia guardiana poiché incarna coraggio e vulnerabilità ma è anche qualcos'altro, è la mia ombra perché riflette le mie imperfezioni, le mie paure e la mia vita interiore che spesso è ambivalente. L'ambivalenza pietrifica, proprio come Medusa. Mi parla di ambiguità e dicotomia e di trattenere gli opposti insieme, a volte coraggiosamente a volte no, a volte tranquillamente a volte no. Penso che abbia molto da dire, spero lo faccia, spero mi parli, spero di ricevere i suoi messaggi, spero che loro mi raggiungano. L'ho terminata il giorno del mio compleanno nel 2018.



Medusa, 2018, stoffe e materiali vari

Vorrei concludere ponendoti una domanda sull'esperienza del *workshop* che hai condotto all'Accademia di Belle Arti di Palermo da aprile a giugno 2020. È stato difficile entrare in sintonia con il gruppo studenti durante il periodo di *lockdown* che ha consentito solo incontri virtuali?

Come ho detto prima, anche il corso formativo che ho seguito io era *online*; non ho vissuto questa condizione come una difficoltà, anzi credo che questa sensazione di sospensione virtuale abbia facilitato la creazione di un ambiente protetto, intimo.

Mi sono sentita e mi sento molto privilegiata per avere avuto l'opportunità di lavorare, durante diverse settimane, con un gruppo di studenti dell'Accademia di Belle Arti di Palermo.

L'obiettivo del *workshop* era quello di creare un luogo sicuro e libero da pregiudizi per esplorare il processo creativo e le idee relazionate al tema "**arte e cura**" attraverso la creazione di *spirit dolls*, un percorso che richiede impegno, costanza e la volontà di mettersi in gioco emotivamente. Gli studenti coinvolti hanno da subito dimostrato interesse e desiderio di partecipazione pur essendo per molti di loro un approccio nuovo, inconsueto all'arte.

Ho notato che la maggior parte dei partecipanti era particolarmente attratta da esercizi pratici come l'immaginazione attiva o il disegno stimolato dalla meditazione guidata. Questo aspetto non è scontato e questa facilità all'abbandono emotivo e creativo mi ha stupito. Dopo i primi incontri gli studenti - da me sollecitati - hanno iniziato a darsi reciproci consigli, a confrontarsi tra di loro senza essere limitati dalle idee guida del facilitatore, raggiungendo un altro obiettivo del *workshop* ovvero la condivisione nell'azione creativa.

Sono stata molto colpita dalle differenze culturali che ho riscontrato: rispetto alle mie esperienze in altre parti del mondo dove le aspettative di genere sull'espressione emotiva risultano prevalenti, in questo gruppo di lavoro ho avuto modo di registrare una grande disponibilità e malleabilità a livello emotivo. Gli studenti si sentivano a proprio agio nella sperimentazione di un'ampia gamma di emozioni e sono stati sempre disposti a mettersi in gioco in tutti i processi condivisi. Abbiamo creato un gruppo che ha una dinamica attiva basata sullo scambio e che continua a funzionare anche dopo la fine degli incontri programmati per il *workshop*; adesso stiamo organizzando un incontro tutti insieme (finalmente non *online*) per fare la salsa in casa, un'esperienza completamente nuova per me!

-
- ¹ «I have used the doll as a tool for my personality. Dolls have enormous potential for amusing their makers, and, in the process, for offering insight. Something so benign can take the danger out of imagining. Playing with dolls is a safe way to explore change and make discoveries; and play, after all, is the very centre of the creative act». E. P. Bailey, *Mother Plays With Dolls*, Epm Pubns Inc, McLean 1990.
- ² Si tratta del primo volume della celebre saga *Le cronache di Narnia*, pubblicato nel 1950. In traduzione italiana: C. S. Lewis, *Il leone, la strega e l'armadio*, Mondadori, Milano 1992.
- ³ Cfr. B. Kobe, *The Healing Doll Way: A Guided Process Creating Art Dolls for Self-discovery, Awareness, and Transformation*, Beaver's Pond Press, Minnesota 2018.
- ⁴ Dall'intervista dell'A. con M. L. Simpson, 26 giugno 2020, Santa Flavia (Pa).
- ⁵ Cfr. T. Nathan, *Principi di etnopsicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- ⁶ E. (Lenci) König Scavini, *Una bambola e altre creazioni*, Neos Edizioni, Torino 2008, p.18.
- ⁷ M. Giordano, *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea*, Postmedia books, Milano 2012 p. 160.
- ⁸ Ivi, p. 157.
- ⁹ «The spirit doll is an ancient being, familiar and beloved to many cultures around the world. Making a spirit doll is engaging in the art of healing and enchantment –to weave (intreciare) life and love into a creation by making something solely by hand with materials from nature. By engaging in these ancestral crafts we weave a bridge back to our own great grandmothers who I believe send blessings to us and to the doll herself before she travels on to do her work with those who need her». J. Inglis, *My Doll Story* - <https://www.sacredfamiliar.com/spiritdo II>.
- ¹⁰ Le bambole Waldorf o steineriane sono bambole morbide in tessuto utilizzate nel metodo pedagogico messo a punto nel 1919 dal filosofo Rudolf Steiner, padre dell'antroposofia.
- ¹¹ Come spiega Maureen Simpson, si tratta di un'antica usanza sudafricana, alla quale l'artista fa esplicito riferimento.
- ¹² Cfr. *The Transformative Art of Healing Dolls* © Online Course Barb Kobe
- ¹³ https://www.barbkobe.com/uploads/1/0/1/7/1017368/discovery_1_intro_and_how_i_became.pdf
- ¹⁴ “Sii te stessa”, “Ama”, “Sii potente”; “Divertiti”; “Abbi cura di te profondamente”; “Cosa ti rende felice”, “Vola libera”; “Sono qui. Io ti vedo, lo ti vedo”.
- ¹⁵ “Andiamo a disegnare!!”

COME UNA COLLEZIONE DI FARFALLE. INTERVISTA A FRANÇOIS JAUVION

di Eva di Stefano

DIALOGHI



François Jauvion al lavoro nel suo studio di Montreuil, 2020

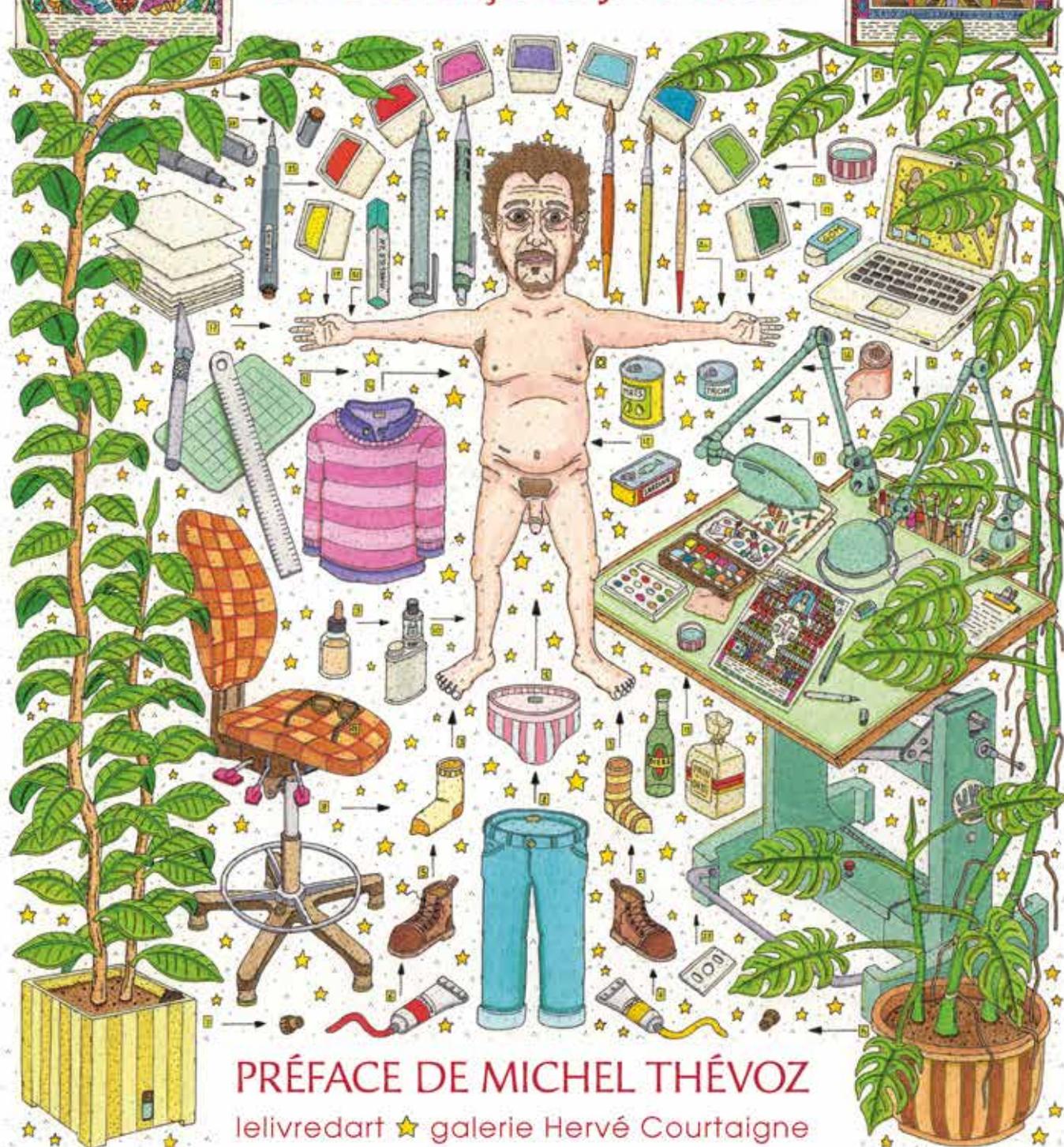
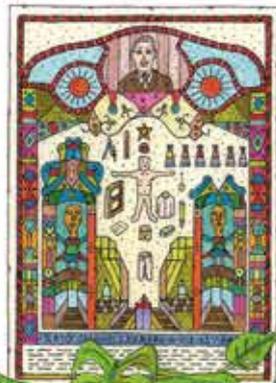
Nella pagina a fianco: *L'imagier singulier*, copertina con autoritratto dell'autore

Arte che genera arte: un artista francese dialoga attraverso il disegno con i suoi eroi, i creatori irregolari, e il risultato è un sorprendente libro-opera d'arte

Ho avuto recentemente l'opportunità di collaborare con un piccolo testo su Aloïse Corbaz a un volume singolare che raccoglie, come in una sorta di **Pantheon** ideale, 95 ritratti di artisti outsider, disegnati minuziosamente e colorati all'acquarello da François Jauvion (*L'imagier singulier*, 150 pagine a colori, in grande formato cm.27x36, edito a Parigi da Le livre d'art). Un libro d'arte al quadrato, dunque, che nasce da un **dialogo** profondo e intimo tra l'autore e i suoi pupilli, nei quali rispecchia se stesso e il proprio desiderio di creazione totalizzante. Senza alcuna intenzione didattica, anche se prefato da un peso massimo come Michel Thévoz, introdotto da Françoise Monnin, direttrice della rivista francese 'Artension', e arricchito da brevi testi (su alcuni artisti scelti

liberamente dagli scriventi) di noti specialisti, da Martine Lusardy a Lucienne Peiry, da Cécile Delavaux a Gustavo Giacosa, da Sarah Lombardi a Edward M. Gomez, da Bruno Montpied a Roberta Trapani per non citare che coloro che in passato (o tuttora) hanno collaborato anche alla nostra rivista. Ma non si tratta di testi esplicativi o teorici, quanto piuttosto di dichiarazioni d'amore e variazioni poetiche: il volume infatti si iscrive nella tendenza a movimentare la presentazione dell'art brut, immaginando modi nuovi e più coinvolgenti di raccontarla, puntando sullo stupore e la vena ludica anziché sul pathos di biografie drammatiche atte a suscitare il pietismo nello spettatore: qui invece si dice "apri gli occhi e vedrai cose inaudite". In questo senso, la scelta autoriale grafica orientata al fumetto, vicino sia alla narrativa che alle arti visive, e aperto a una fruizione allargata, è uno strumento senz'altro efficace, come abbiamo già avuto modo di osservare sulla nostra rivista a proposito della biografia a fumetti di Francesco Cusumano, edita anch'essa in Francia (cfr. l'articolo di D.Amoroso, O.O.A. n. 18, 2019). Lo stile grafico di Jauvion è improntato all'incisività del segno e alla **leggerezza** dei colori e del rapporto tra pieni e vuoti che, pur riproponendo il 'tutto pieno' tipico degli autori brut, resta sempre arioso. Così, sfogliando il volume, si ha l'impressione di avere tra le mani l'album di un collezionista di farfalle; una metafora non peregrina, dato che la farfalla, simbolo di una fragilità che diventa forza e bellezza,

L'IMAGIER SINGULIER DE FRANÇOIS JAUVION



PRÉFACE DE MICHEL THÉVOZ
lelivredart ★ galerie Hervé Courtaigne

rappresenta una storia di trasformazione: da un'esistenza di misero bruco un giorno apre le ali e spicca il volo. L'**effetto-farfalla** si addice a questi artisti, resilienti eroi dell'immaginazione.

La struttura di ogni tavola, una per artista, è sempre la medesima: l'artista ritratto nudo, a figura intera e con le braccia spalancate nella posa dell'uomo di Leonardo, come disarmato e infilzato al centro del suo mondo, circondato dagli abiti, dagli accessori e strumenti di lavoro, e da alcune opere emblematiche.

Jauvion aggiunge in basso un proprio breve commento empatico e orientativo, mentre in coda al volume le biografie redatte da Laura Samori aggiungono le informazioni di base. L'impostazione delle illustrazioni può ricordare anche, come osserva Thèvoz, le tavole scolastiche figurate, ma spogliate di ogni funzione didattica in favore dell'evocazione poetica della condizione ricettiva dell'**infanzia**, o ancor meglio un album per bambini di una volta, quelli con le bambole di carta per le quali si ritagliavano abitini e accessori.

Chi s'innamora potrà approfondire altrove, questo non è un libro di studio ma una raccolta di meraviglie che vuole comunicare curiosità e stupore. L'aspetto più nuovo e significativo è il protagonismo degli **strumenti** che orienta il punto di vista sulla sapienza manuale e sul 'fare' creativo degli artisti. Gli strumenti sono le loro ali di farfalla.

Allo stesso modo, sulla copertina, l'autore Jauvion raffigura se stesso, giocoliere senza veli accanto al tavolo da disegno e tra le piante del suo studio, dove piccoli dettagli come i calzini spaiati e le scatolette di tonno o di sardine suggeriscono un temperamento arruffato e fagocitato dal proprio lavoro. In alto, come due stendardi, due delle tavole del libro, una dedicata alla pittrice autodidatta e *singulier* Jacqueline Vizcaïno, l'altra a un artista brut ben storicizzato, Joseph Crépin, all'origine delle collezioni di Breton e di Dubuffet; un accostamento che rende subito chiaro che il volume che sfoglieremo non è una enciclopedia sistematica, con un ordine cronologico, gerarchico o tematico, ma l'**atlante** di un investimento emozionale non soggetto a spazio e tempo.

Se non può mancare il nostro brut per eccellenza, Giovanni Bosco, si incontrano anche artisti del circuito ufficiale che si sono distinti per un immaginario molto vicino ai colleghi irregolari, come Niki de Saint-Phalle e Jean Tinguely, e ci si può imbattere perfino nel principe Orsini e nel suo giardino di Bomarzo. L'unico filo conduttore è la libertà. Morti o vivi, storicizzati o no, famosi o poco noti, gli artisti si susseguono in pagine ordinate ma libere da cronologie e classificazioni, il loro affiancamento narrativo si basa esclusivamente su ritmi interni al discorso grafico e su enigmatiche risonanze. In ogni tavola Jauvion ci invita ad entrare nel processo creativo di ciascuno di loro, e ciò vale quanto e più di un



Allestimento presso il Musée des Arts Buissonniers: a sinistra un'opera di Jacqueline Vizcaino, a destra la tavola relativa di F. Jauvion

saggio. Uscito a giugno 2020, alla fine del *lockdown*, il volume è stato presentato a Parigi presso la galleria Hervé Courtaigne, dove sono state esposte anche le tavole originali, e alla Halle Saint-Pierre. Mentre scrivo (e fino al 12/9/2020) è in atto un esperimento molto interessante in uno dei tanti luoghi periferici dedicati all'arte marginale esistenti in Francia: il **Musée des Arts Buissonniers**, fondato da alcuni appassionati nel 1994, a Saint-Sever-du-Moustier, piccolo villaggio rurale nel sud della Francia, e che prende il suo nome curioso da *buisson* (cespuglio), a significare ciò che sta a margine della strada, e da *buissonnier* (marinare la scuola) per indicare una parentesi di libertà. Sono in mostra le tavole di Jauvion e opere originali degli artisti del volume, affiancate le une alle altre. L'abbinamento rende possibile confrontare dal vivo l'opera e la sua interpretazione grafica, rilevando quanto l'elaborazione di Jauvion sia improntata a leggerezza e delicatezza, rispetto all'esuberanza cromatica o segnica degli originali a cui si ispira. E il **dialogo**, che è il cuore di questo progetto, così si inverte fisicamente sulla parete. François Jauvion, nato a Parigi nel 1971, vive a Montreuil. Ha studiato Interior Design e ha lavorato come Manufacturing Designer per l'industria, finché ha dato ascolto alla sua vocazione artistica, iniziando un altro percorso. Gli abbiamo rivolto alcune domande.

Allestimento presso
il Musée des Arts
Buissonniers: a sinistra
la tavola di F. Jauvion
dedicata a Ghislaine et
Sylvan Staelens,
e a destra un'opera
della coppia



Per cominciare, ti chiedo di presentarti. Che tipo di artista sei?

Ho sempre desiderato diventare un artista, e più in particolare uno scultore, tutta la mia vita è stata rivolta alla creazione, anche se ho aspettato fino al compimento dei 40 anni per dedicarmi completamente e totalmente, rinunciando al mio mestiere 'alimentare'.

Alla fine, però, ho realizzato solo poche sculture in legno e invece molte altre cose, perché nel frattempo ho capito che il mezzo non aveva importanza, la cosa principale è l'energia creativa che mi ha fatto vibrare e stare bene per tanti anni. Mi piace provare cose diverse, la scultura, ma senza modellare, l'incisione e ora il disegno. La cosa più importante per me è lasciarmi sorprendere e non cadere in una *routine* creativa, mi piace esplorare cose nuove, andare avanti, ancora e ancora, con belle sorprese all'arrivo, come questo libro appena pubblicato.

Quando e come hai incontrato l'Art Brut?

Attraverso le opere di Dubuffet, quando ero molto giovane.

C'è un rapporto con la tua attività artistica personale?

Sì, perché io stesso realizzo creazioni un po' folli, al di fuori di quello che si fa correntemente, senza tener conto se può o meno piacere, spendendo fino a 1500 ore di lavoro su un singolo pezzo, e non mi importa se

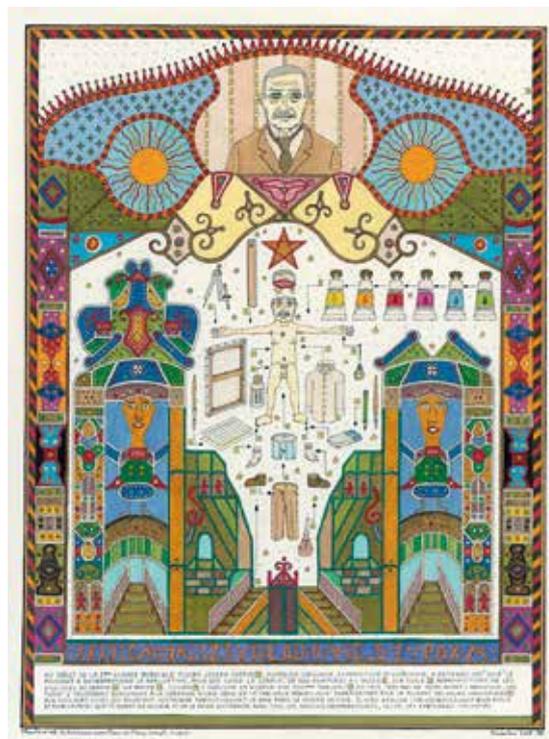
può vendere o meno, li realizzo solo per il semplice piacere della creazione di un'opera.

Come è nata l'idea di dedicare un libro disegnato a questi artisti? E a chi è destinato?

Il progetto del libro è nato dopo che avevo già realizzato spontaneamente una dozzina di tavole sugli artisti. Questo mio lavoro è per tutti, dagli amanti dell'arte ai non iniziati, compresi i bambini. Voglio semplicemente condividere attraverso questo libro la mia meraviglia per tutti questi artisti che amo.

Hai riflettuto sul fatto che questa tua operazione artistica potrebbe anche essere considerata un caso di vampirismo?

No, perché anche se lavoro molto di notte, non mi considero un vampiro, mi piace troppo il sole per esserlo (*ride*). E, anche se mi alimento con le opere che amo, lo faccio alla luce del sole.



Quanti artisti hai selezionato e come? Ti sei dato dei criteri?

Non mi sono imposto un numero preciso né mi sono attenuto a dei criteri: ne scopro di nuovi regolarmente e li scelgo con il cuore, è come un colpo di fulmine, una questione di empatia.

Mescoło senza fare distinzioni artisti brut storicizzati, creatori outsider contemporanei e autori inclassificabili (*singuliers*), perché per me fanno tutti parte della stessa famiglia di artisti: gli artisti un po' pazzi che vivono nella loro creazione, che piaccia o meno.

Ne ho anche incontrati personalmente un certo numero, per me è un vero piacere, una vera felicità poter discutere e divertirsi in loro compagnia. Parecchi sono diventati miei amici e amiche, altri erano già amici prima che il libro fosse realizzato.

Quanto tempo tra indagine, studio e disegno hai dedicato a ogni artista?

In media circa 70 ore di lavoro per ogni artista, compreso il disegno. Alcuni artisti erano più difficili da affrontare e hanno richiesto più impegno di altri, ma io inizio a disegnare solo quando tutto mi è diventato chiaro in testa, e allora il disegno viene fuori da solo, con naturalezza. Tutto il lavoro ha richiesto un periodo di due anni pieni di disegno intensivo e frenetico, neanche il *lockdown* ha influito sul mio

Tavola n.108,
dedicata a François
Joseph Crépin, 2018



A sinistra:
Tavola n. 95 dedicata a
Augustin Lesage, 2018

Al centro:
Tavola n. 125 dedicata a
Niki de Saint Phalle, 2019

A destra:
Tavola n. 111 dedicata a
Serge Demin, 2018

impegno quotidiano, a parte la gestione dell'impaginato del libro che doveva essere fatta principalmente per telefono e Internet.

Perché hai scelto di rappresentare gli artisti nudi circondati dai loro strumenti e dai loro personaggi?

Non è stata una scelta decisa a tavolino, ma si è presentata da sola, nei miei primi disegni. Quattro anni fa, durante la mia prima mostra personale, la mia gallerista Aude Ambroggi adorava la mia prima piccola serie di disegni in bianco e nero (prima facevo solo schizzi per i miei progetti, non disegni in senso stretto), e mi ha incoraggiato a crearne altri più grandi. Una volta davanti al foglio bianco, non sapendo cosa disegnare, ho iniziato a raccontare storie (come in tutti gli altri miei progetti), cominciando a disegnare un personaggio nudo al centro del foglio, senza sapere come avrei proseguito, poi i suoi vestiti, i suoi accessori e le vignette per illustrare la sua vita e ambientarlo in un contesto. Senza averlo programmato, fu l'inizio di una lunga serie che mi portò, dopo un certo numero di tavole, a disegnare il mio primo artista, poi il secondo, il terzo

E lo stile grafico da fumetto?

Non l'ho scelto, anche questo si è imposto spontaneamente. C'è da dire però che sono circondato da fumetti fin dall'infanzia.

Puoi descriverci il tuo metodo di lavoro?

Il mio approccio è sempre lo stesso, cerco informazioni su internet e sui libri per mettere a fuoco l'artista. Per autori viventi e accessibili,

li contatto e chiedo loro foto delle opere preferite (che si aggiungono alla mia ricerca su web), foto della loro bottega e dei loro strumenti, mischio tutto nella mia testa e poi realizzo il disegno prima di contattarli nuovamente per discutere delle loro creazioni e comporre il piccolo testo che compare alla base di ogni tavola.

Mi sembra che hai cercato e trovato un equilibrio tra empatia e *humour*, senza mai calcare la mano sul lato tragico di alcune di queste biografie, è così?

Sì, è un'osservazione che viene fuori spesso, mi è stato detto che ho trattato tutti questi artisti con molta gentilezza, amore e umorismo. Del resto, questo è il mio temperamento nella vita reale e naturalmente si riflette nelle mie creazioni e nei miei disegni.

A lavoro finito, quale è per te il senso globale di questa esperienza? La ritieni conclusa?

È stata un'esperienza molto arricchente a titolo personale: è la prima volta che realizzo un progetto che coinvolge così tante persone (25, senza contare gli artisti) e che non avrebbe potuto vedere la luce senza questa dinamica generale (per non parlare dei 200 contributori che hanno finanziato il libro). Il lavoro artistico è spesso solitario, questo progetto mi ha fatto uscire da questa solitudine e mi piace, mi piacciono gli scambi e la condivisione delle conoscenze.

Ma non finisce qua: ho progettato un secondo volume che sarà la continuazione del primo, stesso formato, stessa struttura. Il limite delle pagine del libro a un certo punto mi ha costretto a rinunciare a tanti altri artisti con cui voglio dialogare. Si può anche dire che in quest'ambito ci sono così tanti creatori straordinari da scoprire, che questo potrebbe diventare un progetto infinito che richiederebbe dozzine di volumi. Potrei anche fare un terzo volume, vederne diversi chissà, a meno che per allora le mie necessità creative non mi portino su altre strade. Non mi piace sapere in anticipo su quali progetti lavorerò in futuro. Lascio che la vita, gli incontri e le idee creative decidano da sole l'avvenire.

ELOGIO DELLA FRAGILITÀ E DELL'ERRANZA. INTERVISTA A MATTHIEU MORIN

di Roberta Trapani

DIALOGHI



Matthieu Morin, 2019

Grafico, musicista e curatore di mostre, Matthieu Morin (Issoudun, 1977) espande da oltre dieci anni la sua collezione di Art Brut, collaborando a numerosi progetti relativi a pratiche artistiche autodidatte. Nel 2016 fonda l'etichetta discografica *La Belle Brute*, collettivo di amici dai percorsi convergenti tra musica, psichiatria e Art Brut, e produce alcuni dischi sperimentali. Nel 2019 pubblica il suo primo volume *Des pépites dans le goudron! Un roadtrip brut en Amérique* (Pepite nel catrame! Un roadtrip brut in America), nelle edizioni Knock Outsider/Fremok.

Un viaggio trasversale dal rock alle pratiche brut della musica e dell'architettura, tra eremiti, abitanti-paesaggisti e fantasmi americani

Nel 1999 Madelaine Lommel¹ firma l'atto di donazione della collezione L'Aracine al Museo del LAM di Villeneuve d'Ascq. Nello stesso anno tu arrivi nel nord della Francia dove scopri l'Art Brut, non attraverso questo museo ma attraverso la via della musica. Puoi raccontarmi come la pratica del rock ti ha condotto a scoprire questo universo?

Per essere onesti, la mia scoperta dell'Art Brut attraverso il Rock'n'roll è una pura coincidenza! Anche se si potrebbe dire che il mio interesse per la cultura rock e punk rivela una sensibilità per la voce degli outsider (ad alto volume) e più in generale per l'espressione popolare. Ma sì,

effettivamente al mio arrivo a Lille nel 2000, il LAM chiude le sue porte per dieci anni di lavori di ampliamento, conseguenti alla donazione dell'Aracine al museo. E, altra coincidenza, tornerò da un **roadtrip** di un anno negli USA sulle tracce di architetture *brut* americane proprio il mese (settembre 2010) della sua riapertura con la mostra *Habiter poétiquement le monde* dedicata alle opere ambientali!

Sebbene inaspettata, la scoperta dell'Art brut è stata per me un vero **choc**, una rivelazione visiva quando ancora non conoscevo neanche il suo nome. A quel tempo provavo con la mia rock band nella sala di yoga a casa di uno psichiatra collezionista di art brut e arte indiana. Nelle pause luppolo/marijuana scopro le opere di Augustin Lesage, Georgine Hu, Paul Engrand, Scottie Wilson, Madge Gill.... Te l'immagini? Dunque sì, posso davvero parlare di un **colpo di fulmine** visivo, cioè non ho scoperto l'Art Brut attraverso la sua storia, la sua teoria, né attraverso le biografie dei vari creatori, ma innanzitutto con gli occhi e il cuore... E poi, per tutti gli anni successivi, è diventata una dipendenza totale. Ho divorato tutti i libri reperibili sull'arte popolare, l'Art Brut e ciò che vi gira attorno, e ho iniziato a collezionare. Anche se il LAM era chiuso per i lavori, ho scoperto le prime mostre "fuori le mura" come *Hypnos* e l'arte medianica, il disegno automatico e tutto ciò che riguarda l'inconscio, e la serie di esposizioni intitolate *Les Chemins de l'Art Brut* che avrebbero aperto la via all'autostrada del LAM, e ancora *La Cité Singulière* sull'architettura brut o la mostra memorabile dedicata ai ricami di Jules Leclerc. Questa vera passione coabiterà sempre e fino ad oggi con il mio interesse per il rock e la musica popolare.

La musica popolare è un fenomeno composito, proprio come l'outsider art. Quali sono nei due ambiti i tuoi stili prediletti? Esistono risonanze tra gli oggetti che collezioni e i suoni che pratichi e ami?

Risonanze? Ma certamente! Ti dirò perfino che tutto ciò non è che risonanza! In ogni caso questo è davvero il mio sentimento come collezionista. Mi ricordo di una parola utilizzata da Philippe Mons², lo psichiatra presso il quale ho scoperto l'art brut, per definire esattamente i suoi 'insiemi risonanti': le 'germinazioni'.

Credo che il termine provenga dal vocabolario geologico, più precisamente dalla cristallografia, e che esprima una composizione di elementi collegati armoniosamente gli uni agli altri secondo una logica naturale. Questi insiemi è il collezionista a comporli secondo la propria 'logica', il proprio istinto. C'è dentro una qualche porzione di poesia, di magia, di inconscio, che mi è molto congeniale. André Breton, ad esempio, viveva in orbita attorno alle sue composizioni.

Per quanto mi riguarda, il suono fa parte integrante di questi insiemi.



LP *La Citerne de Coulanges* di Jean-Marie Massou, edizioni La Belle Brute, 2019

Nella pagina a fianco: Copertina del libro di M. Morin, *Des Pepites dans le Goudron - Un Roadtrip Brut en Amérique*, edizioni Knock Outsider/Fremok, Bruxelles 2019

Tu ti crei una piccola **cosmogonia** per i tuoi sensi, e a quel punto tutto sembra in comunicazione! Inoltre, io ho orrore delle classificazioni e anche delle teorizzazioni, perché mi sembra che tutto ciò sia talmente parlante pur restando muto. Mi hai chiesto dove si ricongiungono questi universi che mi appassionano. A dire il vero e per semplificare, penso che si ritrovano nella fragilità. Trovo che non ci sia niente di più bello della **fragilità**. Ho scoperto da non molto tempo il termine *wabi-sabi*, è una filosofia giapponese che sostiene il ritorno alla semplicità, a una quieta sobrietà che può influenzare positivamente l'esistenza, che rende possibile riconoscere e sentire la bellezza delle cose imperfette, effimere e modeste.

Dal XV secolo nella letteratura giapponese si incontrano questi principi di *wabi* e *sabi*, congiunti a un terzo principio, quello del *yojō*, che è 'l'**eco sentimentale**', dunque quando parlavi di risonanze, nel mio caso è assolutamente corretto. Ho scoperto concretamente questo concetto attraverso un'applicazione della filosofia *wabi sabi*, ovvero la tecnica del *kintsugi*, che consiste nel 'riparare' ciotole o piatti rotti applicando dei fili d'oro sulle crepe reincollate per valorizzare e onorare le loro imperfezioni. Terminerò questa digressione citando lo sceneggiatore *cult* del cinema popolare francese Michel Audiard che diceva: "Beati i pazzi, perché lasceranno passare la luce". Per me riassume tutto, della fragilità, della follia... Amo dunque, sia nella creazione plastica che

LP *Cosmic Brain*
di 'Fantazio et les
Turbulents', edizioni
La Belle Brute, 2020



in quella sonora, ciò che è fragile, imperfetto, ciò che sfida le leggi o semplicemente le ignora e che perciò diviene un'espressione di **pura libertà**. La singolarità, insomma.

Per tornare a questa 'porosità' tra i media nell'arte, ho sempre trovato abbastanza sorprendente scoprire fino a che punto l'interesse e l'idea di presentare la questione del suono nelle mostre o nelle opere teoriche sull'Art Brut sembrassero così innaturali, in ogni caso molto poco legati al 'visivo'. Ma gli anni passano e le porte si aprono dolcemente. È una questione che mi sono posto spesso e che ha certamente contribuito alla co-creazione di **La Belle Brute**, collettivo e etichetta dedicata alle 'pratiche brut della musica', con i miei amici Olivier Brisson, Julien Bancelhon e Franq de Quengo.

A parte la nostra sensibilità personale verso la musica marginale, ci siamo davvero messi in testa di impegnarci per il suo riconoscimento, sia nell'edizione pura, e dunque l'uscita di dischi, sia nella sua esecuzione in scena e per un pubblico. Penso che ci sia qualcosa di molto costruttivo nella valorizzazione di questi progetti, che non è in opposizione ma certamente è molto differente da ciò che si chiama arte-terapia. La nostra idea è di approcciare la pratica, l'edizione, la valorizzazione di queste **creazioni sonore** come si farebbe per qualsiasi artista e con la stessa esigenza qualitativa, perché ne consegua un vero riconoscimento da parte di un pubblico non condizionato dal compiacimento o dall'empatia



LP Peür,
La Belle Brute, 2019

per una qualsiasi marginalità, un riconoscimento più autentico e con un effetto perciò più positivo su questi creatori.

Per contestualizzare, Franq de Quengo è stato uno dei fondatori di *Bimbo Tower* (1996- 2013), negozio parigino *cult* dedicato alle pratiche sonore sperimentali e alla cultura pop outsider. Con il festival *Sonic Protest*, che co-organizza dal 2003, lavora per evidenziare i legami esistenti tra pratiche marginali di artisti e pratiche artistiche di persone marginalizzate, dando voce a numerosi musicisti, artigiani sonori e *bricoleur* fonici, tra cui *Les Harry's*, gruppo di sei giovani autistici dell'ospedale diurno d'Antony, che supervisiona proprio insieme a Julien Bancelhon - e Olivier Brisson, scultore sonoro e attivista che milita per creare passerelle tra psichiatria e musica. Come hai incontrato questi attivisti-poeti?

Ma, mia cara Roberta, tutto ciò è stato sempre per caso! Un caso fortunato perché sono davvero felice di condividere oggi questa avventura con loro, oltretutto le nostre passioni comuni ci hanno legato molto anche umanamente. Eppure, veniamo da mondi molto differenti.

Olivier è psicomotricista a Lille, Julien è psicologo all'ospedale diurno d'Antony, Franq è co-fondatore e organizzatore del festival *Sonic Protest* e io sono grafico e redattore. Tutti e tre sono stati e sono molto attivi nella musica sperimentale. Io provengo dal rock e dal punk e tutti

LP *Sodorome* di
Jean-Marie Massou,
edizioni La Belle
Brute, 2016



ci ritroviamo in questa passione per la casualità e la fragilità. Ci siamo conosciuti attraverso amici comuni. Collaboravo occasionalmente con il collettivo **Brutpop** di Antoine Capet e David Lemoine³, cantante del gruppo neo-punk *Cheveu*, in particolare per il loro primo festival a Marsiglia, dove ho dato una mano montando una mostra di artisti con handicap mentale e il gruppo di *hip hop* ormai riconosciuto *The Choolers* con i rapper trisomici **Kostia Botkine** et **Philippe Marien**⁴. Con loro abbiamo realizzato un video a fianco del grafico attivista punk, fondatore del **Dernier Cri**⁵, Pakito Bolino, intitolato sobriamente *Trizolocauste*, che si interrogava sul tema dello *screening* del cromosoma 21 nelle donne incinte. In breve, David aveva identificato gli interessi comuni tra me e Olivier Brisson, che si era appena trasferito a Lille. Condividevamo anche la passione per il nostro idolo, il musicista catalano Pascal Comelade! Il papa della fragilità è il rappresentante ideale di questo stupefacente **crossover** tra musica sperimentale, rock'n'roll, e musica da ballo popolare!

Come è nato e si è sviluppato finora il vostro progetto *La Belle Brute*?
Avevamo appena incontrato Jean-Marie Massou (1950-2020), in seguito alla visione di un documentario di Antoine Boutet, *Le Plein Pays*⁶, che presentava attraverso immagini prive di commento la quotidianità di questo eremita che per più di 20 anni ha vissuto isolato in una foresta del Lot⁷, scavando gallerie monumentali dove iscriveva segni misteriosi.



In questo documentario, si vede Jean-Marie registrarsi furtivamente su un magnetofono, una sequenza che ci ha intrigato tutti ancor prima di conoscerci! Dopo un primo incontro con Jean-Marie inizia una lunga storia, gli abbiamo fatto visita ogni sei mesi dal 2015 fino alla notizia della sua morte il 28 maggio 2020. Ancora una volta una storia di amicizia e progetti. La nostra etichetta discografica nasce proprio dal progetto di un disco con Jean-Marie, il doppio album *Sodorome*⁸.

Il lavoro e i nostri incontri con Jean-Marie sono stati sempre estremamente densi: abbiamo pubblicato un secondo album, *La Citerne de Coulanges*, una musicassetta che aveva registrato lui stesso alla fine degli anni '70, dove cantava all'interno di una cisterna battendo il ritmo sulle pareti con una pietra. Grandioso e affascinante. Parallelamente, abbiamo sviluppato tutto un lavoro di presentazione dell'uomo e della sua opera totale attraverso foto, video, l'esposizione di disegni e incisioni in musei come il LAM di Villeneuve d'Ascq, 'L'espace Gantner'

Jean-Marie Massou
(al centro) con il
collettivo La Belle
Brute e il regista J. W.
Gueguen

Jean-Marie Massou.
Foto di Matthieu Morin



di Belfort con la mostra *Brut Now*⁹ o ancora presso i nostri amici belgi nei musei Docteur Ghislain a Gand e Arts&Marges a Bruxelles, oltre a numerose audio/conferenze da Losanna a Glasgow. Abbiamo ancora 1000 progetti su Jean-Marie, ma purtroppo non potremo più costruirli con lui. Il nostro ultimo grande progetto era la realizzazione di un film che mescolasse *fiction* e autobiografia sulla base di una sceneggiatura scritta e interpretata da lui, e che quindi in questa forma non potrà più vedere la luce... Senza entrare nel dettaglio, la nostra etichetta prende direzioni multiple, sempre relative al suono e alla musica fuori-norma, ma non necessariamente collegati all'*handicap*.

Preferiamo seguire i nostri desideri, i nostri incontri, praticare **l'erranza** e soprattutto non chiuderci in una scatola ben etichettata. Le nostre edizioni si orientano verso progetti in cui siamo profondamente e personalmente coinvolti, come nel caso di Jean-Marie Massou, o come *Boygirl* con Lucile Notin-Bourdeau, una giovane cantante/disegnatrice autistica del sud della Francia, con la quale lavoriamo regolarmente in residenza e diamo dei concerti¹⁰, oppure progetti che ci stanno a cuore e desideriamo difendere, come la nostra ultima pubblicazione del performer Fantazio con l'album *Cosmic brain*, frutto del suo lungo lavoro con *Les Turbulents*: attori, musicisti, cantanti in situazione di



Lo staff del progetto sonoro e filmico *Il Était dans l'Ouest Une Fois*: Kostia Botkine al centro tra Julien Bancelhon e Wilfrid Morin, Bruxelles 2019

handicap¹¹. Per darvi un altro esempio 'fuori campo', ma su un altro registro, abbiamo editato nel 2019 *O.R.G.*, progetto di due musicisti professionisti di Lille, che hanno scritto delle partiture per organi da fiera, abitualmente riservati a suonare valzer e polka per fare danzare la terza età in una taverna del villaggio fiammingo di Herzeele, tra birra e patatine fritte. La fragilità del supporto (e dei suoi strumenti scordati) e l'approccio che mescola musica popolare e musica concreta ci hanno subito attratto.

Credo di avere menzionato non tutte, ma le principali pubblicazioni della nostra casa discografica. Ma no! Stavo dimenticando un ultimo super progetto! *Il était dans l'Ouest une fois (C'era una volta nel West)*, - apprendo proprio adesso della morte di Ennio Morricone - un progetto sonoro cinematografico montato nel 2019 in occasione della mostra a Bruxelles *L'Amérique n'existe pas!*, di cui ero il curatore, sull'Art Brut americana. Ispirato ai western e ai *worksongs* americani, con il nostro Julien alla *slide guitar* fabbricata da lui stesso, mio fratello Wilfrid alla sezione ritmica meccanizzata e ripetitiva fabbricata da lui, e al canto il già menzionato rapper Kostia, membro dei *Choolers* e residente presso *La «S» Grand Atelier*, centro d'arte dedicato agli handicappati mentali nelle Ardenne belghe...¹²



Il rapper Kostia Botkine, membro dei Choolers, durante un'esibizione

A proposito della mostra *L'AMÉRIQUE N'EXISTE PAS!*¹³, so che l'hai organizzata in occasione della pubblicazione del tuo libro *Des pépites dans le goudron! Un roadtrip brut en Amérique* dedicata agli abitanti-paesaggisti¹⁴ americani. Puoi dirmi qualcosa su questo doppio progetto? Sì, poco fa ho ricordato questo *roadtrip* che ho fatto negli USA nel 2010. Avevo deciso di fare un break e partire sulle strade americane con la mia amica, senza fare programmi, senza GPS, solamente con l'idea dell'erranza e dell'incontro, nei nostri pellegrinaggi, con creatori outsider. Volevo scoprire 'abitanti

paesaggisti' e '**anarchitetti'**. Questo modo di appropriarsi del proprio territorio e sognarlo a propria immagine è molto diffuso negli USA. La densità di questo fenomeno artistico è maggiore che in Europa. Penso che il concetto di immigrazione e il fatto che gli USA siano un paese costruito attraverso e su questa immigrazione abbia giocato un ruolo importante¹⁵. Un gran numero di questi creatori hanno storie legate all'immigrazione e secondo me si tratta di un modo per ricostruire se stessi lontano dal proprio luogo, di proteggersi di fronte a un'America spesso violenta e di affermare una propria individualità laddove si è considerati sistematicamente come comunità: gli afro-americani, gli italo-americani, gli ispano-americani etc. C'è anche un altro aspetto che mi interessa e mi diverte di fronte a un mercato dell'arte problematico da gestire come quello dell'Art Brut già a partire dalla sua definizione, ed è che gli *environment* ne rappresentano le forme più selvagge perché indomabili. Gli *environment* non ci entrano nelle gallerie! A me pare che ciò abbia un gran ruolo nel loro studio e nell'interesse che suscitano. Oggi la conservazione di questi siti è una vera lotta, e tu ne sai qualcosa attraverso la tua esperienza con la *Cathédrale* di Jean Linard in Francia. Avrai notato che gli *environment* sono quasi gli **outsider dell'Art Brut!** Fa ridere, ma per me è quasi un criterio di riconoscimento dei veri appassionati. Nel 2010 incontro dunque, nel corso di questo viaggio, una quindicina di luoghi, alcuni sono solo vestigia, altri sono ancora investiti dalla presenza del loro creatore.

Per mantenere una comunicazione con la famiglia e gli amici scrivo con la mia compagna un blog di viaggio che, attraverso parole-chiave e altri misteri (per me) di Internet, raggiunge anche appassionati di Art Brut. Rientrato in Francia, incontro il grande collezionista e fondatore della collezione ABCD, Bruno Decharme, ancora una volta fortuitamente per un lavoro pubblicitario. Bruno mi incita ad andare

oltre e a fare di questi incontri e del mio blog un inventario di questi siti americani più o meno noti. Mi ci metto, ma decido subito di scrivere un libro che esce fuori dai parametri di quei libri d'arte che spesso mi fanno addormentare, per esprimermi educatamente. Scelgo di farne un libro vivente, impostandolo come *roadtrip*, ovvero racconto di viaggio versione scansafatiche! Un approccio e una scrittura legata più al giornalismo *gonzo*¹⁶ che al classico libro d'arte. Essendo lento, molto impegnato, insicuro, ci ho messo quasi otto anni a scriverlo, impaginarlo, ritoccarlo, riscriverlo, reimpaginarlo e ritoccarlo di nuovo! Nel 2019 è stato pubblicato da Knock Outsider/Fremok, una piattaforma editoriale che si propone di movimentare la presentazione dell'Art Brut, immaginando un modo nuovo di parlarne, di essere infine un po' più rock'n'roll nell'approccio. Per promuovere l'uscita di *Des Pépites dans le Goudron!* ho avuto la possibilità di farmi invitare come curatore di una mostra al museo Arts&Marges di Bruxelles.

Pensavo inizialmente a una mostra dedicata esclusivamente agli *environment*, ma mi sono presto lanciato in un'avventura più complessa ma superinteressante, che mi ha permesso di sviluppare riflessioni trasversali sui differenti medium delle opere esposte: musica, scultura, pittura, video, fino a dei post su Instagram di un giapponese, Ichio Sugino (1965). Opere di creatori di tutti i continenti e dall'inizio del novecento ad oggi. Ho intitolato la mostra *L'America non esiste! Io lo so, ci sono già andato*, perché proponeva la visione fantasmatica, o allucinata, di un'America che non esiste se non nel suo riflesso....

«**L'America non esiste**» è una provocazione dello scrittore Henry Miller tratta da *Tropico del Cancro* (1934) che, all'epoca in cui la segregazione o la Grande Depressione erano ancora fonte di rabbia, ricordava fino a che punto l'America era multipla, frutto di migrazioni e conquiste. Trasporre questa visione aggiornandola spingeva a riflettere ed a interrogarsi sulla potenza dell'immaginario americano nel mondo e nel proprio territorio. Un modo per reiventare gli Usa attraverso lo sguardo, attorno ai loro fantasmi e preoccupazioni, di creatori di ogni provenienza, che affrontano alternativamente o simultaneamente questioni di cultura, di politica, di religione e di storia. Creatori americani, creatori che un giorno hanno raggiunto gli Stati Uniti con le buone o con le cattive, creatori che a distanza di migliaia di chilometri li hanno soltanto sognati, ammirati o criticati... Ho voluto fare una mostra piuttosto poetica, che confondesse le tracce presentando un'altra America attraverso l'assemblamento di tutte queste visioni singolari. Tanto in profondità quanto in leggerezza, con gravità o humour, ma sempre con l'obiettivo di destabilizzare lo spettatore e interrogarlo sulle proprie rappresentazioni dell'America.

Nelle pagine successive:
Veduta dell'opera
ambientale di Leonard
Knight (1931-2014),
Salvation Mountain, Slab
City, California.
Foto Matthieu Morin







Un angolo della mostra
L'Amérique n'existe pas!
Je le sais, j'y suis déjà allé,
curata da M. Morin presso
il Musée Arts & Marges,
Bruxelles (ottobre 2019-
febbraio 2020)

occasione dell'uscita del mio libro! Durante la terza edizione di *Habiter et bâtir autrement (Abitare e costruire diversamente)*¹⁷ per condividere le nostre riflessioni sull'*habitat* irregolare, in quel luogo incredibile che è la *Cathédrale* di Jean Linard nel Berry. E anche per condividere quei piatti pazzi che hai gentilmente cotto a fuoco lento... *gnam!*

Luglio 2020

¹ Madeleine Lommel (1923-2009), artista lei stessa, è stata una grande collezionista di Art Brut, fondando con altri L'Aracine, primo museo francese di Art Brut, nato dalla volontà di supplire alla perdita della collezione di Dubuffet migrata in Svizzera. Oggi la collezione de L'Aracine è parte fondamentale del LAM a Villeneuve d'Ascq presso Lille.

² Philippe Mons è psichiatra, professore di yoga e collezionista. La sua collezione di più di 500 opere è stata presentata al LAM di Villeneuve d'Ascq nel 2013, durante la mostra *Corps subtils*.

³ *BrutPop* è un'associazione creata da David Lemoine, del trio Cheveu, e da Antoine Capet, educatore specializzato e *bricoleur* sonoro. Produce atelier di musica sperimentale e intuitiva per fruitori con handicap mentale o fisico e fabbrica strumenti di musica adattati.

⁴ *The Choolers division* è un progetto musicale belga di hip hop elettronico dove il linguaggio enigmatico dei due rapper Kostia Botkine e Philippe Marien si combina con le composizioni di Antoine Boulangé e Jean-Camille Charles. Dal 2013, si sono esibiti un po' dappertutto in Europa. Vedi: <https://thechoolers.org>

⁵ *Le Dernier Cri* è una casa editrice *underground* marsigliese di libri serigrafati, fondata a Parigi nel 1993 da Pakito Bolino e Caroline Sury. È specializzata nella stampa serigrafica di immagini sovversive, comunemente detta *graphzine*. Vedi: <http://www.lederniercri.org/catalog.html>

⁶ Francia | 2009 | 58 minuti | DV Cam

-
- ⁷ Il Lot è un dipartimento del sud-ovest della Francia, situato nella regione Occitania.
- ⁸ Per ascoltare *Sodorome* Vol. 1 di Jean-Marie Massou, vedi: <https://vertpituitelabelle.bandcamp.com/album/sodorome-vol-1>
- ⁹ La mostra *Brut Now - l'art brut au temps des technologies* è stata organizzata dai Musées de Belfort e l'Espace multimédia Gantner dal 29 ottobre 2016 al 16 gennaio 2017. Attraverso quasi 60 opere provenienti da collezioni e fondazioni private o istituzioni pubbliche si interrogava sulla relazione tra Art Brut e nuove tecnologie. Vedi: N. Surlapierre e V. Perrin (a cura di), *Brut Now: l'art brut au temps des technologies*, les Presses du réel, Digione 2016.
- ¹⁰ Per ascoltare la composizione musicale con Lucile Notin-Bourdeau e i membri del collettivo 'La Belle Brute', improvvisata e registrata il 5 gennaio 2019, in occasione dell'atelier *Danser Brut* organizzato al LAM, museo di Art Brut, Villeneuve d'Asq, vedi: <https://vertpituitelabelle.bandcamp.com/track/d4-boygirl-s-t>
- ¹¹ *Turbulences* è un ESAT, struttura medico-sociale con l'obiettivo dell'inserimento sociale e professionale di adulti disabili. Aperto dal 2007 a Parigi, accoglie attualmente 25 lavoratori in situazione di handicap.
- ¹² Il CEC La Hesse è un'associazione artistica e culturale integrata all'interno di una struttura assistenziale per persone con handicap mentale. I suoi atelier e il suo spazio polivalente 'La S Grand Atelier', sono situati in un'ex-caserma a Rencheux-Vielsalm, nel cuore delle Ardenne belghe. La vocazione di questi atelier è valorizzare l'arte di persone con disabilità mentale e favorire così la loro integrazione sociale. Vedi: www.lasgrandatelier.be
- ¹³ Organizzata al museo Arts&Marges di Bruxelles (4/10/2019 – 2/ 2/ 2020), *L'Amérique n'existe pas*, a cura di Matthieu Morin, invitava a scoprire un centinaio di opere di arte outsider provenienti dagli USA e dal mondo intero.
- ¹⁴ Abitanti-paesaggisti è un termine coniato dall'architetto-paesaggista Bernard Lassus per indicare quei creatori spontanei che rimodellano fantasiosamente il loro habitat: B. Lassus, *Jardins Imaginaires. Les habitants –paysagistes*, Les Presses de la Connaissance, Parigi 1977.
- ¹⁵ NdR. La relazione tra immigrazione e opere ambientali è stata approfondita nella nostra rivista da L. E. Ruberto, *Al di là di Sabato Rodia. Appunti su opere ambientali site-specific italo-californiane*, O.O.A., n. 12, autunno 2016, pp. 56-79.
- ¹⁶ Il giornalismo *gonzo*, o giornalismo ultra-soggettivo, è sia un metodo di inchiesta che uno stile di scrittura giornalistica che non mira all'oggettività, essendo il giornalista uno dei protagonisti del reportage che scrive in prima persona.
- ¹⁷ *Habiter et bâtir autrement* è un ciclo di incontri (conferenze, tavole rotonde, residenze e workshop) organizzato dalle associazioni 'Autour de la Cathédrale de Jean Linard' e 'Patrimoines Irréguliers de France'. Vengono affrontati diversi temi relativi al concetto di abitare: la riappropriazione creativa dello spazio urbano e rurale da parte degli abitanti; la possibilità di abitare e costruire fuori da logiche fondiarie e immobiliari basate sulla speculazione; la difesa di uno stile vernacolare contemporaneo rispettoso dell'umano e dell'ambiente; la tutela e la sostenibilità dei siti fuori-norma. Attraverso l'autopubblicazione del giornale *Hors-les-Normes*, i risultati di queste riflessioni vengono diffusi e condivisi.
-

I COLLAGES SONORI DI HANS KRÜSI

di Julia Ben Abdallah

APPROFONDIMENTI



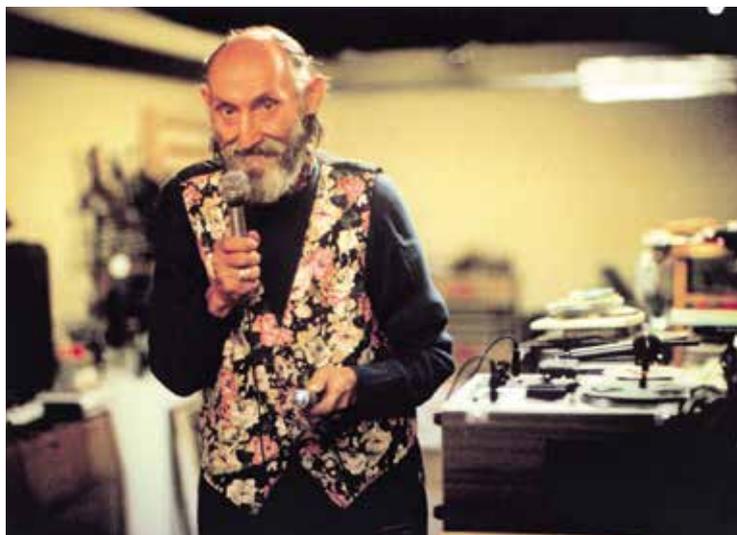
Hans Krüsi nella sua abitazione a San Gallo (Svizzera)

Un anno fa, nell'ambito del 'Gallery Weekend 2019' a Berlino, la Galleria Art Cru, specializzata in arte irregolare, - in collaborazione con il Museo di Thurgau - consacrava una mostra all'artista svizzero Hans Krüsi (1920 Zurigo - 1995 San Gallo)¹. Una prima a Berlino. Anche se l'artista non mi era sconosciuto, non avevo ancora visto dal vivo le sue opere. Disegni, pitture, *pochoirs*, sculture.....un giro della piccola galleria sotterranea bastava per comprendere la ricchezza e la varietà del suo lavoro artistico. A partire dagli anni '60², iniziò anche a produrre **registrazioni audio**, meno note e non presenti alla mostra. Queste opere singolari, sulle quali vorrei concentrarmi, sono state in parte incise su CD e vinili dopo la sua morte, ed è possibile ascoltare *on line* anche un brano abbastanza lungo. Ernst Thoma, che ha studiato attentamente questi documenti sonori e li ha raccolti per creare un audio-libro, ha potuto ricostruire i **metodi di lavoro** di Krüsi. L'artista diffondeva nel suo atelier suoni diversi precedentemente registrati (rumori di macchine, di animali,

trasmissioni radiofoniche, canzoni, campane di chiesa, ronzii di insetti, percussioni etc.). A volte utilizzava più cassette contemporaneamente, e registrava con un microfono quest'atmosfera cacofonica composta da diverse sorgenti sonore; in questo modo i numerosi **strati sonori** finivano per mescolarsi su un solo nastro magnetico. Si sente talora che sposta oggetti nell'atelier o che parla a se stesso. Si registrava quindi mentre faceva suonare i nastri delle registrazioni precedenti, ma anche mentre cambiava nastro o arrestava l'ascolto. Grazie a questa tecnica infine molto trasparente, le sue registrazioni potevano essere arricchite e completate all'infinito³, ed è possibile considerare queste registrazioni sonore come dei **collage**. Nel suo volume *Collagen im Hörspiel*, Antje Vowinckel definisce l'arte del **collage** come segue⁴ :

Colonne sonore dell'esistenza, le registrazioni del pittore svizzero sono affini alle sperimentazioni musicali delle avanguardie

«Il termine *collage* designa [...] in tutti gli ambiti artistici quelle opere che, per l'assemblaggio di materiali prefabbricati ed eterogenei di origine differente (per esempio documenti, citazioni, discorsi, ma anche oggetti, rumori, musiche o testi funzionali), sono concepite in modo che sia possibile riconoscere il loro riuso. L'intenzione artistica tende a non dissimulare nè stilizzare pause e interruzioni, ma a esplorare in maniera nuova il senso di ciascun elemento, mettendo in questione il senso originario. I vari elementi non sono subordinati a un tema prestabilito, rifiutando un'integrazione completa e coltivando semmai una tensione tra la vecchia e la nuova funzione, cioè tra il loro originario valore d'uso e il fascino materiale dovuto alla loro nuova disposizione».



Questa definizione, lunga ma esplicita, è molto utile per analizzare le registrazioni di Krüsi. Anche se questo mio testo intende concentrarsi sulle sue opere audio, la nozione di *collage* si presta anche a qualificare altri suoi lavori. Non soltanto oggetti, ma anche le pitture realizzate con la tecnica del *pochoir*, dove lavorava a composizioni grafiche concepite a strati multipli. Anche se non si può parlare di *collage stricto sensu*, si tratta di opere molto vicine per concezione e metodo di realizzazione, almeno per quanto che è stato possibile ricostruire.

Inoltre, le registrazioni di Krüsi presentano innegabili somiglianze con molte opere del suo tempo. La stessa tecnica del *collage*, introdotta nell'ambito dell'arte all'inizio del 1910⁵, rappresentava sia una nuova tecnica che una nuova estetica votata tra l'altro a contrastare i codici dell'arte borghese istituzionale. È nella stessa epoca che la nozione di *collage* inizia ad essere esplorata anche nel campo della musica: il 9 marzo 1913, il futurista italiano **Luigi Russolo** pubblica il suo manifesto *L'Arte dei rumori* dove, tra le altre cose, si pronuncia in favore di una musica che vada verso «l'emancipazione del rumore»⁶, gettando così le basi di una lunga tradizione: quella della *Noise Music*. Russolo illustra il suo concetto attraverso composizioni come la *Serenata per Intonarumori e strumenti*. Gli *Intonarumori* sono strumenti concepiti e fabbricati dallo stesso Russolo per integrare nei suoi pezzi alcuni rumori che non corrispondevano alle norme estetiche della tradizione musicale. Questa cesura, che mette in crisi la concezione del bello in musica, ha portato a numerose sperimentazioni in questo campo, come ad esempio quelle di **Pierre Schaeffer**. Questo compositore di '**musica concreta**' è uno dei primi ad avere introdotto la nozione di *collage* nella musica negli anni

A sinistra:
Un angolo dell'abitazione
in Wassergasse, 24,
polaroid s.d.

A destra:
Hans Krüsi con
microfono e registratore.
Foto Mario del Curto, s.d.



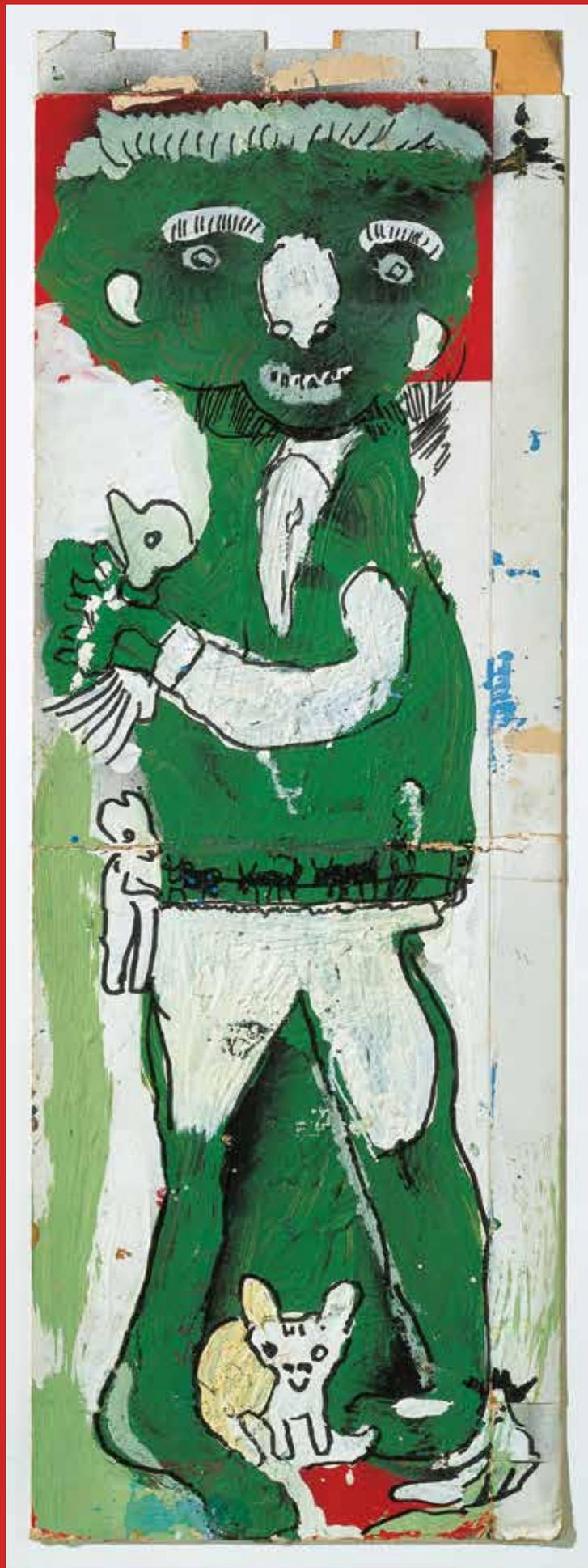
Senza titolo e data,
gouache e lacca
spray su cartone;
Collection de l'Art Brut,
Losanna

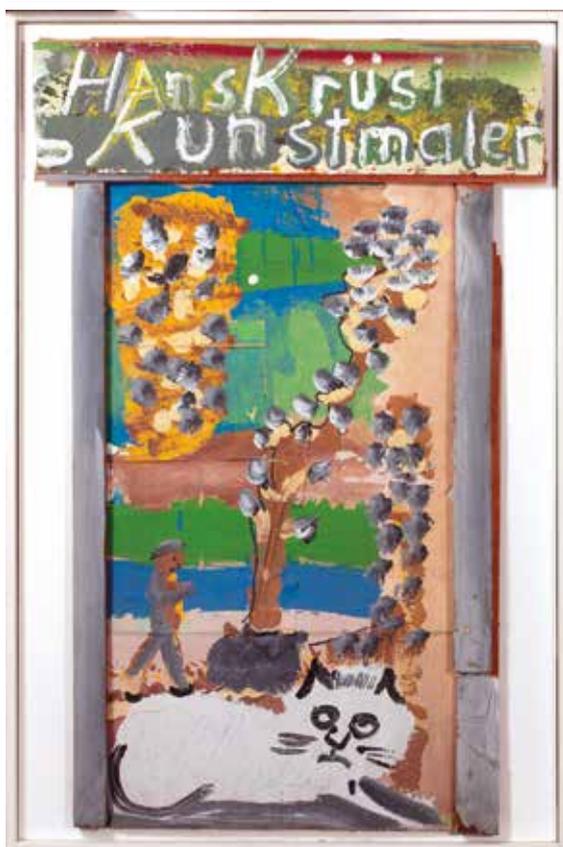
Nella pagina a fianco:
*Uomo con uccello in
mano*, s. d., tecnica
mista su cartone,
Kunstmuseum Thurgau

Quaranta. Il suo approccio concreto lo conduce a lavorare sul suono in maniera fisica, manipolando nastri magnetici contenenti registrazioni di rumori della vita quotidiana. I suoi pezzi erano assemblaggi di registrazioni riarrangiate e lavorate per così dire a mano⁷. Lui stesso utilizzava il termine *collage* per definire il suo metodo di lavoro⁸.

In opposizione alla musica elettronica che si affermava nello stesso periodo in Germania - specialmente a Colonia -, Pierre Schaeffer e i rappresentanti della musica concreta volevano utilizzare veri rumori preesistenti e lasciare udibile la traccia del lavoro manuale. Un suono sintetico, elettronico, che non facesse eco a un corpo fisico e perciò completamente dematerializzato, non presentava per loro alcun interesse. Questo **rapporto con i rumori**, definiti come tracce udibili lasciate da alcuni oggetti, coincide con le opere di **Hans Krüsi**.

Come Schaeffer, Krüsi sembra voler mantenere una relazione molto pura con i suoni. Da un punto di vista estetico, tuttavia sono le opere di **John Cage** che mi sembrano le più vicine a quelle di Krüsi, nonostante che Cage abbia molto ritoccato e deformato le proprie registrazioni. Il pezzo *William Mix* (1952) rassomiglia molto alle opere di Krüsi, realizzate appena dieci anni dopo. Questa prossimità deriva dal fatto che le registrazioni di Cage non sono così tematiche come quelle di Schaeffer. Nelle opere di John Cage e di Hans Krüsi l'accadimento è sempre un vero incontro tra suoni di origine diversissima. Rane, maiali, insetti





Hans Krüsi pittore
artista, s. d., gouache e
bianco opaco su carta
e cartone in cornice
di assicelle di legno,
Kunstmuseum Thurgau

e treni incontrano cantanti popolari, risate umane, spettacoli radiofonici e ogni sorta di squittio. Questi suoni si *incontrano* perchè sono posti tutti allo stesso livello. La gerarchia dei rumori è definitivamente abolita. Le opere di Hans Krüsi si iscrivono dunque perfettamente nella storia della musica del XX secolo, perchè Krüsi ha impiegato dei mezzi artistici per esplorare le strade aperte dalla tecnologia del suo tempo.

Tuttavia è necessario sfumare questa affermazione dato che è difficile valutare fino a che punto Krüsi sia stato consapevolmente influenzato dalle ricerche dei suoi contemporanei e in quale misura questo contesto internazionale abbia segnato la sua pratica. A mia conoscenza non si è mai pronunciato con chiarezza sulle proprie intenzioni artistiche, né si è mai considerato un musicista, e ancor meno un compositore. In questo senso sarebbe errato interpretare il suo lavoro come se avesse voluto ridefinire le norme accademiche della musica, mentre invece questa era precisamente l'intenzione di Pierre Schaeffer o di Pablo Picasso e di Georges Braque, allargando la riflessione anche alle arti visuali. Poichè la storia

del *collage* nel XX secolo è quella di un'arte sovversiva e rivoluzionaria, non è possibile iscrivere compiutamente l'artista di Art Brut Hans Krüsi nella linea di questa modernità. Sarebbe scorretto attribuirgli posteriormente e artificialmente intenzioni e pensieri teorici che lui non ha mai ufficialmente rivendicato. Inoltre, le registrazioni di Krüsi sembrano avere una **portata esistenziale** che non si saprebbe coniugare con intenzioni rivoluzionarie d'ordine accademico.

Come ho già detto, tutto porta a credere che le registrazioni audio accompagnano costantemente Krüsi quando si trova nel suo atelier. Costituiscono una sorta di **fondale sonoro** nel quale si muove e che ri-registra frequentemente. I suoi collage riempivano lo spazio di vita e lavoro, lo rivestivano, lo decoravano come tappezzerie sonore.

Nel 1956, circa quattro anni prima delle registrazioni iniziali di Krüsi, l'artista inglese Richard Hamilton produsse la sua celebre opera pop intitolata *Just What Is It That Makes Today's Home So Different and So Appealing?* (Cosa rende le case di oggi così diverse, così attraenti?) L'opera rappresenta con ironia un interno domestico anni '50, evidenziando il modo in cui la società dei consumi, ancora giovane all'epoca, ha

modificato il rapporto con lo spazio di vita. Per la prima volta nella storia, era possibile avere accesso a un numero incalcolabile di prodotti standardizzati venduti a prezzi abbordabili e sistemare la propria casa in modo da riflettere l'identità del suo proprietario. Paradossalmente, le esigenze in termini di confort e di estetica diventano estremamente normalizzate e standardizzate. Nella sua opera, Hamilton rappresenta dunque l'abitazione moderna come un assemblaggio multicolore (un *collage*) composto da oggetti disparati. In questa rappresentazione la pratica del *collage* è senza dubbio appropriata, ma innanzitutto permeata di ironia.

Mentre Hamilton fa ricorso al *collage* per mettere in discussione l'estetica e la stessa natura degli interni moderni, Hans Krüsi costruiva con i suoi collages sonori il proprio interno immateriale. Krüsi si muoveva dentro i suoi eclettici *collages*, che lo accompagnavano nel suo lavoro pittorico e nelle sue attività quotidiane. Aveva plasmato un ambiente sonoro nel quale viveva e che poteva ingrandire continuamente grazie a nuove registrazioni. Come la **colonna sonora** di un film, queste opere hanno forza narrativa, evocando immagini che sfilano impalpabili davanti agli occhi dell'uditorio. Le colonne sonore di Krüsi hanno numerosi elementi in comune con i suoi dipinti. Gli animali, che ha così spesso registrato, occupano un posto importante anche nel suo repertorio grafico.

Dipingeva ciò che ascoltava? Se il suo lavoro non può essere facilmente sintetizzato, ad animare opere visive e sonore sono senza dubbio i medesimi temi, tratti dall'ambiente a lui più prossimo. Si è costruito un secondo **spazio esistenziale**, raddoppiando e popolando il proprio *habitat* con l'aiuto di ciò che conosceva, di cui si era appropriato e che aveva riprodotto. Come se avesse voluto farsi avvolgere da suoni e immagini che gli promettevano forse un'atmosfera protettrice, rassicurante o ispiratoria. Lui stesso è presente nelle sue registrazioni. Si sente la sua voce, come se parlasse a se stesso. Di tanto in tanto fa anche lui musica, suona il flauto e le percussioni a volte anche mentre c'è un'altra musica in sottofondo. Tentava di integrarsi in un mondo che gli sfuggiva? O tentava al contrario di affermare la sua individualità? La specialista di



Mucche e campanacci, s. d., tecnica mista su carta, Kunstmuseum Thurgau

Art Brut, Maria A. Azzola, parla di **‘Cosmogonie’** quando «alcuni autori (sviluppano) nel corso del tempo uno stile consono alla loro tematica, dando vita a un corpus di opere interamente personale pur avendo un valore universale. Tali sono le ‚cosmogonie‘, espressioni artistiche dove le figure/parole ricreano un mondo»⁹.

Mi sembra interessante guardare l’opera di Krüsi alla luce di questa definizione. Alcune foto documentano l’affollatissimo ambiente della sua camera da letto, dove pitture e opere diverse occupavano tutto lo spazio. Restava a malapena posto per lui. E in più, bisogna immaginare nella stanza l’animazione sonora delle multiple registrazioni. Questo aspetto, che chiamo esistenziale, e questo rapporto singolare di Krüsi con la proprie creazioni, mi portano a credere che sia pertinente parlare di ‚cosmogonia‘. Krüsi si è costruito un proprio ambiente che lo separava sia acusticamente che visivamente dal mondo esterno. Questo doppio vetro o strato isolante era a sua volta composto da elementi tratti dal mondo reale. Sia nei dipinti che nei *collages* sonori, ci sono dettagli che Krüsi ha selezionato, manipolato, rimaneggiato e di cui si è appropriato. Più che un tentativo di separazione, si trattava forse di un modo profondo, anche se indiretto, di legarsi al mondo.

Nota biografica

Nato nel 1920 a Zurigo, Hans Krüsi già all’età di due anni fu ospitato da una famiglia affidataria, in seguito a dieci anni venne internato in un orfanatrofio. Dopo aver lavorato alcuni anni come garzone di fattoria, nel 1947 si trasferisce definitivamente a San Gallo. Dal 1948 inizia a vendere fiori per strada, spostandosi più volte a settimana a Zurigo per vendere i suoi *bouquet* sulla piazza della stazione. Le sue prime registrazioni sonore risalgono al 1960, e solo a partire dal 1975/76 inizia effettivamente a dipingere. Oltre ai fiori, si mise a vendere le sue creazioni, cartoline postali dipinte e fotografie. Nel 1980 attirò l’attenzione della Galleria Buchmann (importante galleria di arte contemporanea allora a San Gallo, oggi a Lugano e Berlino), e i suoi dipinti furono esposti per la prima volta. Il suo nome divenne man mano più conosciuto sulla scena artistica. Di salute fragile, Hans Krüsi morì il 15 Settembre 1995 all’età di 75 anni.

L’Autrice ringrazia Lucienne Peiry e Markus Landert, ai quali deve la scoperta dell’opera di Hans Krüsi. Il testo, qui in traduzione italiana, è stato pubblicato il 22.05.2020 nella rivista tedesca POKUS – Poetische Kunstkritik Berlin’.

-
- ¹ NdR. Per notizie sull'iconografia rurale di Krüsi si veda sulla nostra rivista: L.Peiry, *La forza misteriosa delle vocazioni tardive*, n. 19, p. 138.
- ² M. Landert, D.Messmer. *Hans Krüsi. Auch ein Nichts kann etwas werden*. Sulgen: Niggli, Salenstein 2001.
- ³ Purtroppo durante la redazione di questo testo mi è mancato l'accesso ad alcune fonti (testi e film su Hans Krüsi), che mi avrebbero permesso di descrivere meglio i suoi metodi di lavoro.
- ⁴ A. Vowinckel, *Collagen im Hörspiel: die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Königshausen & Neumann, Würzburg 1995.
- ⁵ *Ibidem*
- ⁶ *Ibidem*
- ⁷ cfr. per esempio "*Étude aux chemins de fer*", 1948: <https://www.youtube.com/watch?v=N9pOq8u6-bA>
- ⁸ Intervista di Pierre Schaeffer, ORTF, "*Lectures pour tous*", 17.6.1959: <https://www.youtube.com/watch?v=LfS1KboThPA>
- ⁹ Azzola, Maria A. *Les langages de l'art brut*, in M. Lusardy (a cura di), *L'art brut*. Citadelles & Mazenod, Parigi 2018, p. 370.

EDMUND MONSIEL, 'FIORE BIZZARRO NEI GIARDINI DI DIO'

di Katarzyna Ból

APPROFONDIMENTI

Edmund Monsiel nacque il 2 novembre 1897 a Woźuczyn, vicino Tomaszów Lubelski¹. Il padre di Edmund, Mikołaj, nacque ad Oszczów, all'incirca nel 1865-66, e lavorò come falegname nelle tenute locali e in particolare per la famiglia Wydźga a Woźuczyn. Qui si stabilì e sposò Karolina di Dutkowscy, nata il 27 gennaio 1869, figlia di Józef Stolarz e Teresa di Piwko². Mikołaj morì nel 1933. Fu seppellito in un cimitero di Laszczów³.

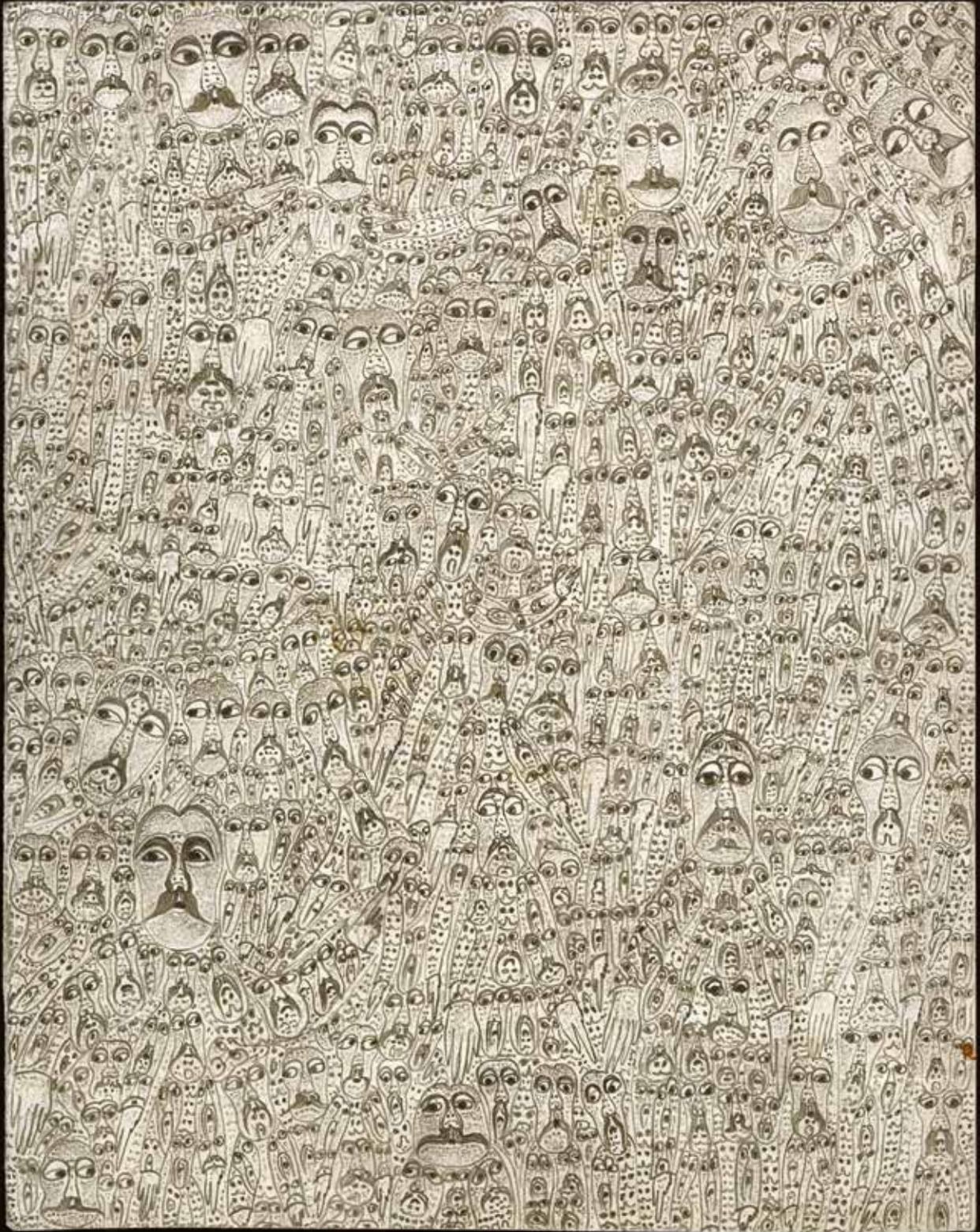
La leggenda familiare indica un'origine francese. Seguendo la sconfitta francese contro la Russia nel 1812, si dice che un soldato ferito o ammalato dell'esercito di Napoleone si stabilì in quella zona. Tuttavia, è più probabile che la famiglia di Monsiel discenda da un artigiano portato in una delle corti locali. Quest'ipotesi è corroborata dal fatto che i Monsiel godettero di una reputazione di **falegnami** eccellenti⁴. Ci sono tre modi di scrivere il cognome: Monsiol, Monssiel, e Monsiel. Monssiol è il nome inciso nella pietra tombale di Mikolaj. Monsiol è il nome usato da Mikolaj per firmare il certificato di nascita di Edmund. A causa di un errore della persona che preparò il documento, il nome fu registrato come Monsiel⁵.

Mikołaj e Karolina ebbero insieme nove bambini⁶. In tutti gli archivi biografici successivi su Edmund, solamente Aniela e Kazimierz sono menzionati. Il nostro Monsiel accompagnava spesso suo padre nei suoi percorsi verso le corti e le chiese locali, dove lavorava come artigiano, riparando e rinnovando. Il figlio perciò imparava il mestiere dal padre. L'artista fu istruito da Władysław Chmielewski, un vecchio amico di suo padre Mikołaj. Forse a causa del grande numero di bambini nella famiglia. Chmielewski era organista in una chiesa in Dzierążnia, considerato una persona religiosa ed un patriota⁷. Si sa che Monsiel completò quattro gradi della scuola elementare, e visse a Chełm prima del 1920, frequentando il seminario di insegnamento locale per tre anni. Nei primi anni 1920, ritornò da Chełm e si stabilì a Laszczów, dove visse coi genitori⁸. Laszczów era abitato principalmente da ebrei a quel tempo, ed aveva una posizione di rilievo nell'ambito dell'artigianato e del commercio.

L'abitazione di Edmund e dei suoi genitori era localizzata in Via Maja 3. Successivamente, in quel punto si rintracciano tre case, una delle quali abitata da Edmund. La casa dell'artista conteneva due soggiorni ed un negozio. Le altre due case erano occupate da sua sorella, Aniela, e dal di lei marito, Józef Wyrostkiewicz⁹. Loro stavano crescendo Jadwiga, la figlia del loro fratello Kazimierz Monsiel, rimasto a vivere a Woźuczyn¹⁰. Il negozio fu fondato nel 1923¹¹ e fra le varie cose vendeva articoli di cancelleria¹². È molto probabile che Edmund spesso partisse per prendere la merce, ad esempio a Lviv. Il negozio era situato in una strada che

La vera storia dell'artista polacco non coincide con la leggenda biografica della totale autoreclusione e patologia mentale. Documenti e nuove interpretazioni

Nella pagina a fianco:
Senza titolo, 1949,
grafite su carta,
Collection de
l'Art Brut, Losanna





Powtórnie wybory z godnie sprawiedliwoscia Boga -
 Gdy tego nie uczynicie z padnie Nawas twoga.
 Ten obraz przedstawia największy wzruszenie gniewu Syna Bożego
 że obecny następcą Chrystusa, sprzedał krzyż sekciom z rodu żydowskiego
 Mężnie wyznawońce sięgali do samego źródła domu Bożego
 Wsadzili na tron Apostolski, głowę kościoła - kupionego.
 Pamiętaj ludu chrześcijański że proroctwa Moje się spełniają -
 że już nadchodzi ten czas że Ci Boga z serca wyrywają
 i nosilem jako Głowiek strasne mgłki, obelgi i cierpienia
 Ten będzie zwyciężony który nie zaprzy się swego sumienia
 Jako Bóg Ojciec Miłce bo jestem dobry i wieczny.
 Ale dla swych fałszusów wyrok jest konieczny
 Upominam Was że słońce i ziemia przemina
 A Słowa Moje nie przemina

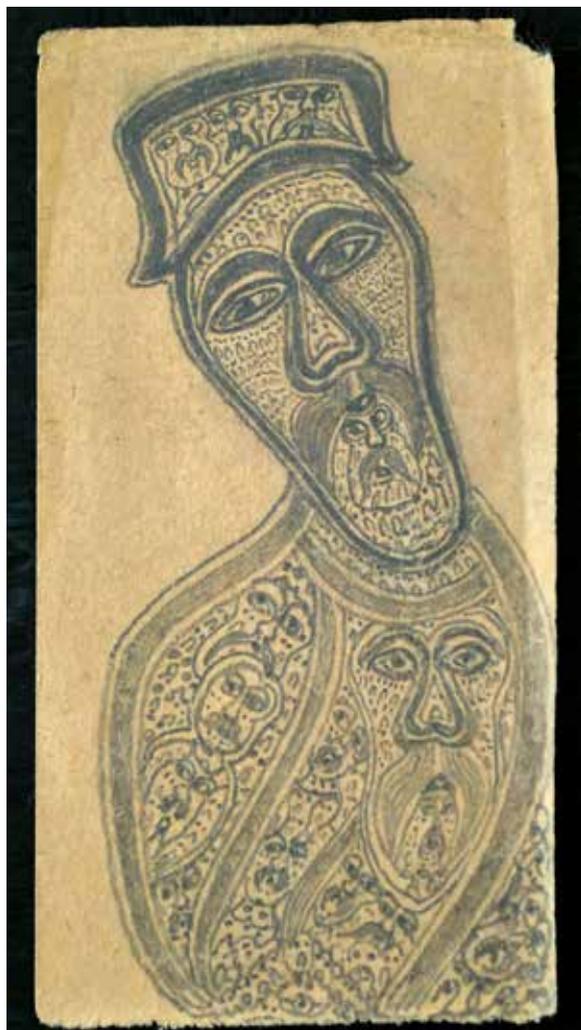


Wrocłm - dnia - 10 - I - 1968 r.

conduceva al palazzo Starowieyski a Laszczów. La casa potrebbe essere stata un premio offerto dalla famiglia Starowieyski ai Monsiel per il loro buon lavoro, il che può essere una prova che il capostipite della famiglia era un artigiano qualificato introdotto a corte per le sue abilità¹³. Edmund lavorò nel suo negozio fino al **1942**. Gli fu tolto, a quanto sembra, dalle forze d'occupazione per trasformarlo in alloggio militare, ma lo storico Olędzki non è d'accordo con queste informazioni. Durante la Seconda Guerra Mondiale, era infatti naturale che molte attività fallissero a causa della scarsità di beni. Plausibilmente, questo è quanto accadde al negozio Monsiel¹⁴. Un evento cruciale si ebbe nel Natale del 1942. Durante una messa in una chiesa, fu eseguito un rastrellamento destinato a un plotone d'esecuzione¹⁵. Si trattò di un atto di rappresaglia per un assalto armato ad una stazione di polizia militare tedesca. Monsiel, il cognato Józef Wyroskiewicz e la nipote Jadwiga erano fra le persone presenti. Józef fu una delle persone scelte e venne ucciso in una foresta di Laszczów. Molti studiosi hanno identificato questo momento come l'inizio della malattia schizofrenica di Edmund, causata dall'esperienza traumatica. È piuttosto significativo, però, che i primi studiosi della vita e dell'opera di Edmund non ne fanno menzione.

Circa sei mesi più tardi, Monsiel si trasferì dal fratello Kazimierz a Woźuczyn, dove si nascose in soffitta¹⁶. Dovette tornare a visitare Laszczów numerose volte, dato che qui c'era la casa dei suoi genitori e vi viveva la sorella Aniela. La casa di famiglia dell'artista fu bruciata completamente dall'UPA (l'Esercito degli Insorti Ucraini) nel 1944. In quelle aree, la guerra non finì immediatamente dopo la liberazione, come riferisce Olędzki:

«Woźuczyn e Laszczów – quelle zone a quel tempo erano un luogo di terrore e di tormento, prima per gli ebrei e gli zingari, e più tardi anche per i polacchi. Questi non venivano portati nei campi, ma invece uccisi intenzionalmente seduta stante. Edmund Monsiel evitò questa sorte, ma fu testimone della morte di altri!»¹⁷.



Senza titolo e data, grafite su carta, Museo Regionale Janusz Peter, Tomaszów Lubelski (Polonia)

Nella pagina a fianco: Woźuczyn 1962, grafite su carta, Museo Regionale Janusz Peter, Tomaszów Lubelski (Polonia)

La questione della vita di Edmund **nella soffitta** è piuttosto controversa. Mitarski scrive che Monsiel non la lasciò per tre anni, nonostante le richieste della sua famiglia, uscendone solamente di notte, ma senza lasciare l'edificio¹⁸. Molti studiosi sono più drammatici nelle loro descrizioni di questo periodo, e sostengono che Edmund sia sempre rimasto in questo solaio, una piccola stanza non riscaldata dove un uomo adulto non poteva alzarsi in piedi. Là avrebbe passato i suoi giorni fino alla fine della guerra, non parlando con nessuno, mentre gradualmente precipitava nella paranoia e trovava conforto nel disegnare¹⁹. Queste descrizioni non corrispondono pienamente alla verità, in quanto si trattava di un abbaino abitabile. Che, durante la guerra, Monsiel non uscisse spesso da lì, è certamente comprensibile, viste le circostanze. **Dopo la guerra**, ne uscì fuori e si stabilì in un mulino abbandonato²⁰.

In questo periodo, grazie all'intercessione di Kazimierz, Edmund trovò lavoro in una raffineria di zucchero locale, dove eseguiva vari compiti in relazione alla stagione. Era conosciuto come lavoratore onesto ed affidabile²¹. Le persone lo trovavano riservato, il che potrebbe essere influenzato dal fatto che era scapolo, una condizione considerata rara nelle aree rurali. Più tardi, affittò una stanza a Woźuczyn, dove visse fino alla morte. Negli ultimi dieci anni di vita frequentò dei centri di cura, come si può dedurre da alcune iscrizioni nelle sue opere. Morì l'8 aprile 1962 in un ospedale in Tomaszów Lubelski a causa di complicazioni post-influenzali. Fu sepolto in un cimitero di Woźuczyn²².

Dopo la morte, i familiari, esaminando le sue cose, trovarono i disegni. Alcuni di loro probabilmente furono distrutti. È possibile che la famiglia di Monsiel ed i suoi amici non fossero completamente consapevoli di ciò con cui avevano a che fare, in quanto i disegni erano insoliti. Nessuna chiesa, corte od abitazione vicina aveva raffigurazioni con cui potevano essere comparati.

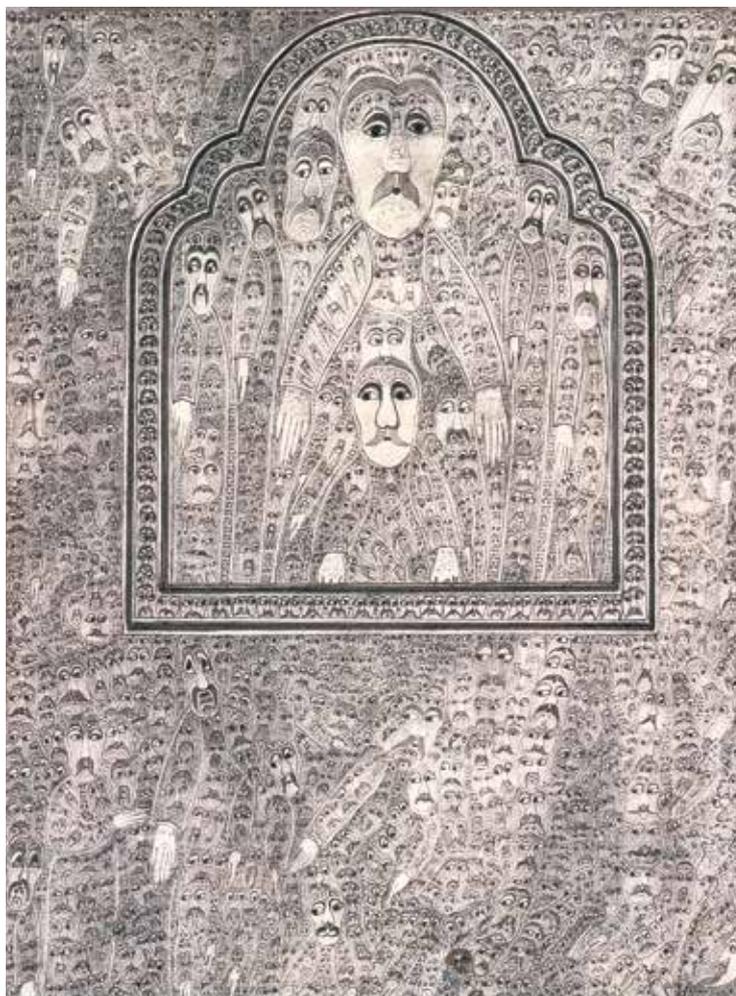
Si dice che la famiglia trovò un baule, chiuso da tre lucchetti, che conteneva i disegni. La famiglia fu convinta, a quanto sembra, a conservare le opere da Elżbieta Szalus, la nipote di Kazimierz. Alcuni mesi dopo la morte dell'artista, durante l'estate del 1962, **Edward Żak**, marito della figlia di Jadwiga, si recò a Woźuczyn. I disegni gli furono mostrati, e lui ne portò 250 a Wrocław per vedere se valessero qualcosa²³. Spedì anche una lettera con alcuni di loro a "Przekrój", che a quel tempo era uno dei periodici più popolari in Polonia. La lettera fu stampata in un numero del 17 marzo 1963. Anche se Edmund non c'era più, la sua straordinaria vicenda d'artista era appena cominciata.

Il lavoro artistico di Edmund Monsiel comporta molti problemi che dovrebbero essere affrontati in relazione alla mitizzazione della sua storia. Da più di cinquanta anni, Edmund Monsiel è noto come artista schi-

zofrenico. Rimuovere quest'etichetta è un compito molto difficile – è divenuta un prisma attraverso cui vedere i suoi disegni, specialmente perché quest'opinione fu espressa per la prima volta da uno psichiatra noto ed estremamente stimato, Jan Mitarski. Tuttavia, uno studioso ha scritto che «la malattia non crea il talento da sola, ma può metterlo in mostra»²⁴. E molti altri studiosi, sebbene non tutti, sono d'accordo²⁵. Edmund, pertanto, avrebbe posseduto un talento artistico innato, emerso solamente in conseguenza degli eventi del 1942, quando fu testimone dell'esecuzione di Natale. Tuttora gli studiosi additano soprattutto una **paura paranoica** dell'invasore come causa scatenante della schizofrenia paranoide dell'artista.

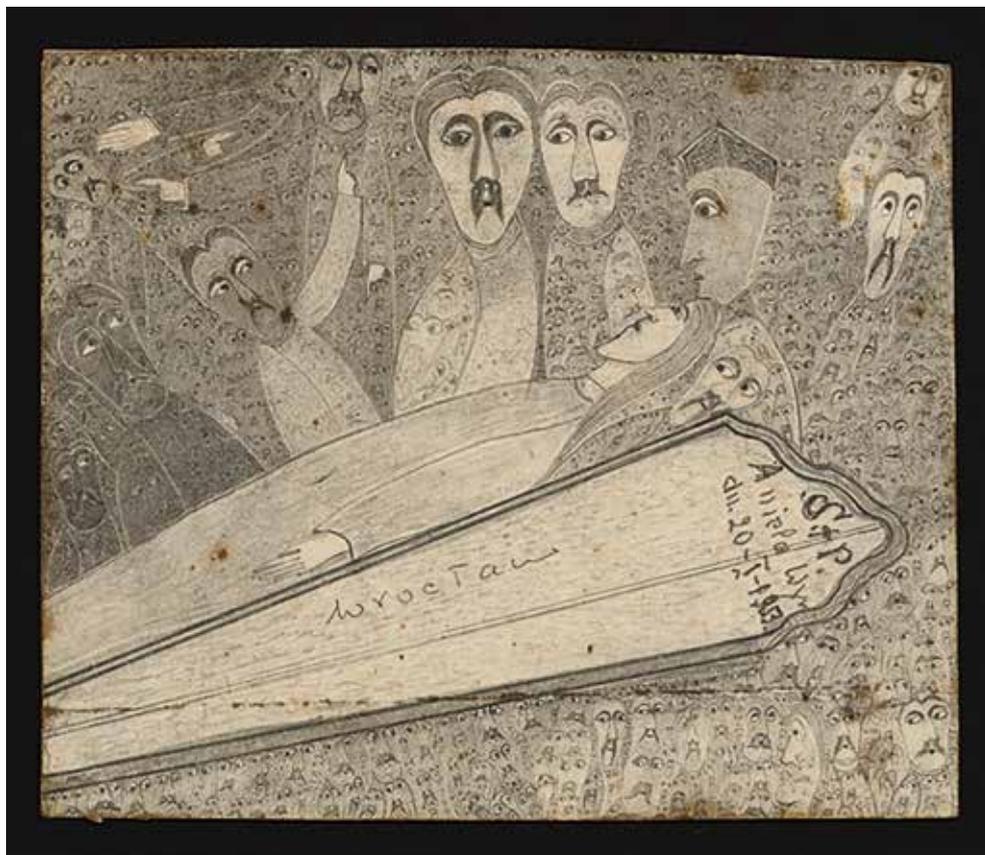
I suoi disegni furono fatti perlopiù con una semplice matita, alcuni con una matita chimica o di colore blu. Molti di essi sono datati. I disegni venivano realizzati per mesi, o qualche volta anni, tuttavia alcuni furono compiuti solo in pochi giorni. La

tecnica di Monsiel è descritta da Mitarski come un effetto straordinariamente originale di **rilievo**, ottenuto pungendo la superficie della carta con una matita dura, che lo fa apparire il risultato di un lavoro svolto sulla carta carbone. Inoltre, i disegni sono caratterizzati da un'ampia gamma di nero, grigio e bianco²⁶. Un aspetto immancabile di quasi ogni disegno è l'**horror vacui**, facce onnipresenti, baffute e caratteristiche, che guardano con gli occhi spalancati. Queste figure hanno la loro probabile origine nelle **icone**, dove i santi presentano anch'essi uno sguardo apparentemente vuoto negli occhi spalancati. Apparentemente, perché loro non esprimono affatto il vuoto. Come i santi, loro guardano oltre i problemi terreni. Ogni figura nei disegni di Monsiel tende il braccio in una direzione diversa. I caratteristici baffi assomigliano ai baffi sarmatici dei dipinti polacchi, ma possiamo considerare anche un'altra spiegazione. Nella cultura del dopoguerra, i baffi erano una fonte d'or-



Senza titolo e data,
grafite su carta,
Collection de l'Art Brut,
Losanna

In morte della sorella Aniela, 1953, grafite su carta, Collection de l'Art Brut, Losanna



goglio per gli uomini ed erano un dettaglio importante, specialmente nelle società rurali.

Le **icone** possono essere state una fonte anche per il modo in cui le figure sono presentate. Non molte sono a figura intera. Perlopiù vediamo mezze figure o busti, che sono presenti anche nelle icone. **Chelm**, dove aveva studiato, è una città pittoresca, dove le culture e le religioni s'incontrano. Edmund probabilmente visitava la chiesa Ortodossa di Jan Teolog e la Chiesa Cattolica di Congedo degli Apostoli, con l'interno quasi completamente rivestito di una ricca policromia, opera di Józef Meyer. Forse è da là che l'artista trasse l'ispirazione per il suo *horror vacui*.

I disegni furono creati come **espressioni di eventi specifici** nella vita dell'artista, funestata principalmente dalle due guerre mondiali. Personaggi caratteristici appaiono nei disegni. Uno di essi rappresenta la morte di sua sorella **Aniela**, mentre altri ritraggono la figura del grande poeta Adam Mickiewicz. Nelle collezioni del Museo Etnografico Statale di Varsavia c'è un disegno dedicato a Padre Maksymilian Kolbe, il che significa che il culto del futuro santo si stava sviluppando già durante la vita di Monsiel.

Immagini di Cristo appaiono in molte opere, la più famosa delle quali è *Gesù Cristo apparve nel giorno del giovedì santo del 1942*. Pertanto sembra improprio dire che Monsiel non fosse interessato all'arte. Alcuni dei lavori conservati sono disegni preparatori, che indicano un processo creativo consapevole. L'etichetta di schizofrenico esercita un'influenza su Monsiel che si riflette nelle analisi successive. Uno dei temi interessanti che sono stati discussi è la somiglianza con l'**arte bizantina**²⁷. Un altro elemento importante è la mancanza di affinità con l'opera di altri schizofrenici, anche se Monsiel è considerato un «caso incontestabile di lungo processo schizofrenico»²⁸. Inoltre, un **fatto cruciale** è stato ignorato. Monsiel non cominciò a disegnare dopo il 1942, bensì molto prima, e né le esperienze traumatiche né la paura influenzarono la sua arte. Uno degli oggetti pervenutici dalla gioventù di Monsiel è il libro di preghiere di Padre Gabryel Palau, *Un cattolico nelle azioni e nella verità*. La prima pagina contiene le parole seguenti: "Edmund Monsiel, studente di Il Grado P. S. M."²⁹. Chełm. 3/2. 20."³⁰. All'interno del libro di preghiera ci sono dei disegni. C'erano altri disegni? Tale possibilità non può essere scartata. Nel 1942, Edmund si trasferì da suo fratello a Woźuczyn, mentre la sua casa a Laszczów, dove aveva vissuto prima, fu bruciata completamente nel 1944 con tutto che era rimasto dentro.

I disegni precedenti potevano trovarsi là. Sono stati fatti raffronti anche col lavoro del pittore naïf polacco **Nikifor**³¹. Quel genere di arte era popolare allora, specialmente negli anni '60 e '70, in un periodo molto particolare della storia politica e sociale della Polonia. Si scrisse molto sull'arte 'altra', l'arte naïve, o primitivista³². Attualmente, in uno dei più importanti periodici "Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", l'opera di Edmund Monsiel è considerata *Art Brut*.



Senza titolo e data,
grafite su carta,
Collection de l'Art Brut,
Losanna



A sinistra:
La piazza del mercato
di Łaszczów, foto di
Edmund Monsiel,
anni '20-'30,
Collezione privata



A destra:
Edmund Monsiel che
scatta foto, Łaszczów,
anni '20-'30.
Collezione privata

Tuttavia, come già detto, Monsiel nacque nel 1897 in Woźuczyn. Fu istruito a Chełm, Łaszczów, dove ha vissuto dal 1920, fino a che nel 1942 si trasferì di nuovo a Woźuczyn. In tutto questo periodo, fino alla metà degli anni Venti, Edmund accompagnava suo padre nei villaggi vicini e l'aiutava nel suo lavoro nelle corti e nelle chiese. Pertanto fu esposto continuamente all'arte. Era un osservatore brillante, come si può notare dalle **fotografie** conservate e scattate da lui stesso. Era un acuto osservatore del mondo.

La diagnosi fu fatta a posteriori quando la lettera di Edward Żak apparve su "Przekrój" Schizofrenia. I disegni ne erano apparentemente una prova chiara. Il Dott. Andrzej Janicki lo diagnosticò con *schizophrenia paradoxalis socialiter fausta*. Il "**difetto schizofrenico**" fu così permanentemente associato al lavoro dell'artista. Questo fenomeno ha certe caratteristiche generali, che favorirebbero tale «opera patologica: ipersensibilità, introversione, penetrazione interna, egocentrismo, cambiamenti della visione del mondo influenzati da malattia, inadeguatezza alle visioni sane, esperienze emotive forti»³³.

Durante la vita, l'artista, non fu diagnosticato da alcun psichiatra. Partecipò alla vita sociale. Creò i suoi disegni nella solitudine e non condivise il suo lavoro con nessuno. Lo stile del suo lavoro, a primo acchito, può additare dei disturbi psicologici. Ma, dovremmo considerare l'epoca in cui visse. Woźuczyn e le aree circostanti sono situate vicine al confine con l'Ucraina. Fino alla Seconda Guerra Mondiale erano abitate soprattutto da ebrei, ma anche da fedeli della Chiesa Ortodossa. Pertanto, era naturale in queste zone non solo la presenza di piccole chiese cattoliche, ma anche, più o meno in ogni città, di **chiese ortodosse**. Non c'erano molte sinagoghe in quest'area. Una di quelle che sono state preservate si trova a Łaszczów. Specialmente la chiesa di Woźuczyn era importante per Edmund. I suoi disegni indicano chiaramente che ne fu ispirato. Fra le sue opere, troviamo l'ostensorio ed il dipinto di Sant'An-

Questi rari documenti fotografici, tratti dal volume a cura di Z. Chlewiński, *Edmund Monsiel. Odsłona druga*, Płocka Galeria Sztuki, Płock 1997, testimoniano che la predilezione di Monsiel per gli assembramenti e la folla è una scelta estetica precedente al suo trauma bellico (NdR)

tonio, oltre alla facciata del tempo³⁴. I materiali biografici raccolti da Mi-tarski e Trybowski, sebbene accurati, forse sono stati compilati in fretta. La presenza delle opere di Monsiel a molte esposizioni di *Art Brut*, così come nel contesto della creazione dei malati mentali, e la riproduzione della sua arte in molti periodici psichiatrici prestigiosi, per l'artista è sia un successo che un fallimento. I suoi disegni ora si trovano in molte collezioni private e museali in Polonia – ad es. a Tomaszów Lubelski, Warszawa, Radom, Katowice, Kraków – e nel mondo, ed anche in una delle collezioni di Art Brut più prestigiose, quella di Losanna in Svizzera. Non si vuole con ciò affermare che Edmund Monsiel fosse uno dei più grandi artisti. Certi vuoti non saranno mai colmati, e se i disegni sono la forma più affidabile per conoscerne la creatività – una parte di essa è andata persa, come abbiamo detto prima.

Il titolo di questo testo è un riferimento alla pubblicazione di Noemi Madejska *Pittura e schizofrenia* del 1975, dove uno dei capitoli è intitolato **Schizofrenia – fiore bizzarro nei giardini di Dio**. Anche se personalmente contesto la tesi della schizofrenia di Edmund Monsiel, ho usato consapevolmente questo titolo per enfatizzare l'unicità della sua creatività, ma anche quella di qualsiasi artista non-professionale estremamente sottovalutato nella storia dell'arte, ed il cui ruolo è stato deprezzato e ridotto a curiosità inserita nei libri di psichiatria. Ma, d'altra parte non si tratta di tentare di innalzare questo gruppo di artisti sul piedistallo della grande arte, bensì di offrire loro una prospettiva priva di prisma patologico.

Traduzione dall'inglese di Denis Gailor

Nella pagina a fianco:
Papa Giovanni XXIII,
1962, grafite su carta,
Museo Regionale
Janusz Peter, Tomaszów
Lubelski (Polonia)

-
- ¹ Mitarski, J. and Trybowski, I., *Świat samotnych wizji*, p. 3. Typek, B., *Edmund Monsiel przed kolejną odsłoną*, p. 48.
- ² Typek, B., *Edmund Monsiel, op. cit.*, p. 48.
- ³ Chlewiński, Z., „Przed odsłoną trzecią”, in *Edmund Monsiel. Odsłona druga*, Płock 1997, pp. 7-11.
- ⁴ Ibid., p. 10.
- ⁵ Typek, B., *Edmund Monsiel op. cit.*, p. 48.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Chlewiński, Z., *Przed odsłoną trzecią, op. cit.*, p. 9.
- ⁸ Ibid, pp. 10-11.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ Typek, B., *Edmund Monsiel, op. cit.*, p. 48.
- ¹¹ Mitarski, J. and Trybowski, I., *Świat samotnych wizji*, p. 3
- ¹² Questa informazione è stata confermata da un abitante di Łaszczów, con cui ho avuto l'occasione di parlare.
- ¹³ Olędzki, J., „W imię Boga albo Gott mit uns. Monogramy E.M. Antropologiczne i psychiatryczne próby rozumienia sztuki naiwnej”, in Chlewiński, Z (ed.) *Edmund Monsiel. Odsłona druga*, Płocka Galeria Sztuki, Płock 1997.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Chlewiński, Z., *op. cit.*, pp. 11-12.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Olędzki, J., *W imię Boga albo Gott mit uns*, pp. 156-157.
- ¹⁸ Mitarski, J. e Trybowski, I., *op. cit.*, pp. 3-7.
- ¹⁹ Chlewiński, Z., *op. cit.*, p. 13.
- ²⁰ Olędzki, J., *op. cit.*, p. 157.
- ²¹ Chlewiński, Z., *op. cit.*, p. 13.
- ²² Ibid., p. 14.
- ²³ Ibid., p. 15.
- ²⁴ Mitarski, J. e Trybowski, I., *op. cit.*, p. 5.
- ²⁵ Garztecka, E., *Halucynacje obłądu*, p. 4.
- ²⁶ Ibid.
- ²⁷ Tyszkiewicz, M., *Elementy sztuki bizantyńskiej*, pp. 81-88.
- ²⁸ Ibid.
- ²⁹ P. S. M. secondo Olędzki è l'abbreviazione di Pedagogical Seminar in Chełm (Seminario Pedagogico di Chełm, Seminarium Pedagogiczne w Chełmie).
- ³⁰ Olędzki, J., *op. cit.*, pp. 154-156.
- ³¹ Krasieńska, A., *Warszawskie wystawy, "Za i Przeciw"*, Vol. 5, 31 I 1965, p. 12.
- ³² Piwocki, K., *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- ³³ Ibid., pp. 104-106.
- ³⁴ Secondo lo studio condotto da Barbara Typek.
-



L'OPERA RETICOLARE DI CESARE PIETROIUSTI

di Francesca Renda

REPORT



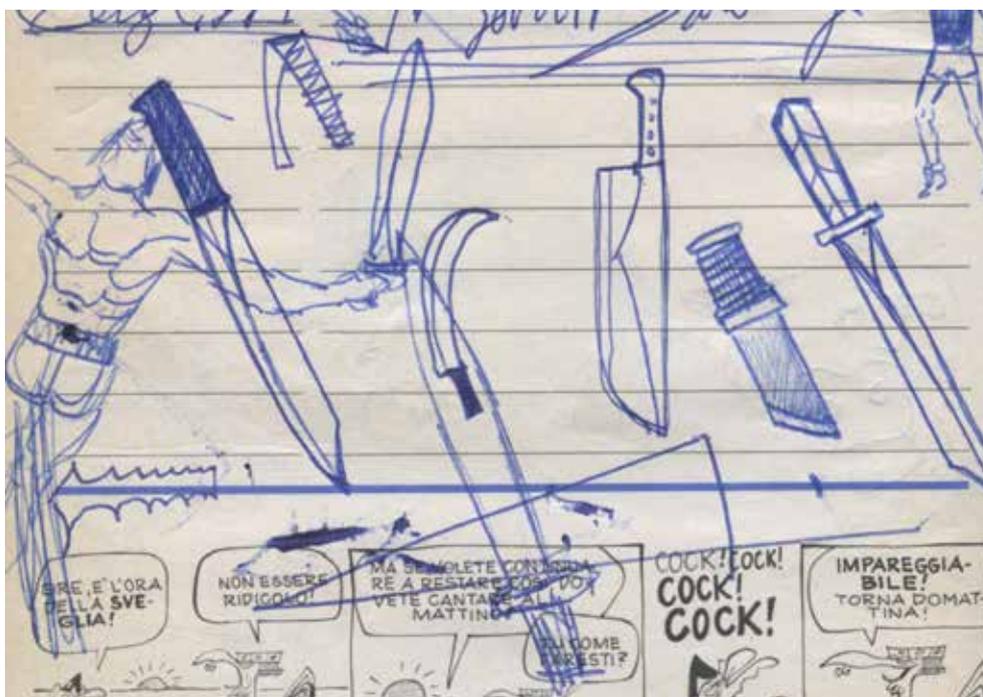
Un certo numero di cose (ring), veduta dell'allestimento, MAMbo - Museo d'arte Moderna di Bologna, ottobre 2019

Il 4 ottobre del 2019 si è inaugurata al MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna la mostra **Un certo numero di cose**, personale di Cesare Pietroiusti¹. La retrospettiva - termine usato provocatoriamente per descrivere il lavoro compiuto sino a quel momento - era composta da 64 oggetti-opera testimoni della vita privata e artistica di Pietroiusti (il numero corrisponde all'età dell'artista). L'esposizione si presentava pertanto come un'autobiografia visiva, un racconto per immagini, o meglio oggetti - talvolta anche intimi.

Il sessantaquattresimo oggetto era un luogo vivente, ciò che forse Bourriaud definirebbe **'interstizio'**²: si trattava di un *ring* posizionato al centro della Sala delle Ciminiere occupato per la maggior parte del tempo d'apertura da un gruppo di 15 artisti e teorici, chiamati a reinterpretare tutte – o quasi – le opere presenti in mostra³. Come ha notato ironicamente Lorenzo Balbi, non si era mai vista una mostra personale formata da così tanti autori⁴. Il ruolo del gruppo di cui facevo parte, chiamato **E molte altre cose**⁵, era proprio quello di far rivivere le opere, o addirittura proporre di nuove, facendo sì che la mostra desse il La per **un processo partecipativo in progress**, e scardinando alcuni pilastri saldi in merito all'idea di museo.

La posizione centrale del *ring*, infatti, non solo conferiva ampia visibilità allo stesso rispetto ad altre opere, ma rendeva anche lo spazio un luogo realmente vissuto. Non un punto di passaggio, né luogo di soggiorno prolungato, ma comunque un ambiente abitativo munito di materiale di lavoro, spuntini per il pomeriggio, fogli scarabocchiati, post-it ironici

L'arte relazionale e il linguaggio dello scarabocchio. La testimonianza di chi ha partecipato all'esperimento bolognese propone riflessioni molto attuali

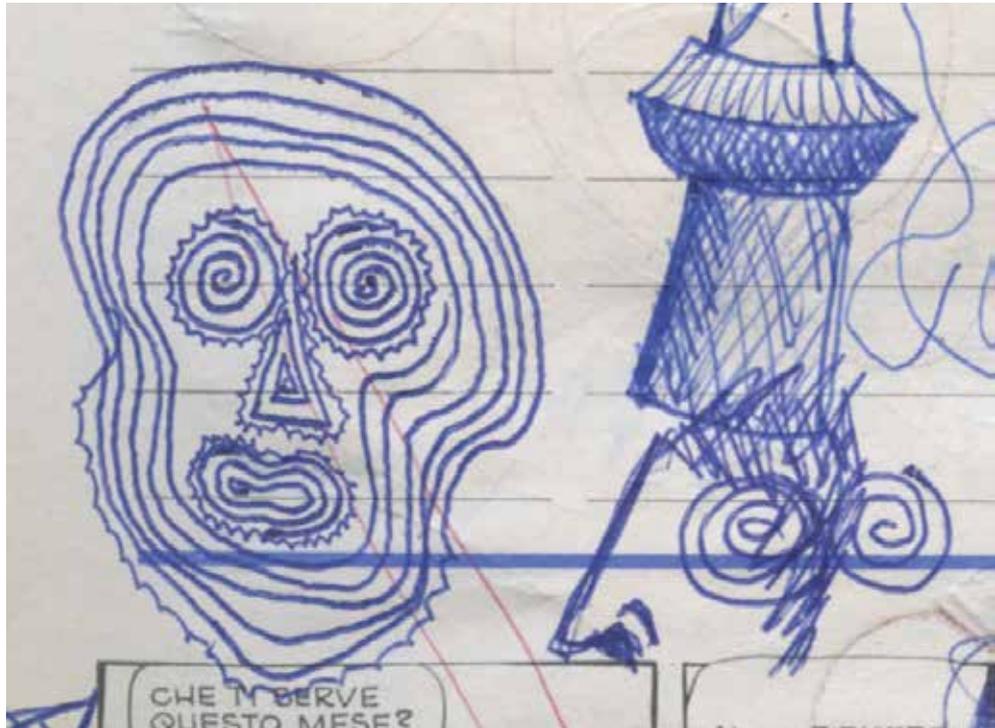


Diario scolastico di Carlo Valtorta, tecnica mista su carta, 1972

– insomma tracce personali. I fruitori erano invitati a sperimentare il nostro luogo di produzione e proprio a loro sono stati rivolti gran parte dei rifacimenti delle opere: per rielaborare l'oggetto-opera del 1967 – il diario dove il Pietroiusti bambino annotava i punteggi del gioco della palletta intrapreso in solitaria – è stato organizzato nel foyer del museo un torneo pubblico di palline rimbaltine; sono stati poi progettati – nella sala espositiva - laboratori di disegno, talk e un torneo di scacchi; quasi sul finire della mostra è stata organizzata di - fianco al *ring* - una cena aperta al pubblico. Questa modalità di lavoro non solo metteva in discussione ciò che è possibile fare o meno all'interno di un museo, ma soprattutto poneva l'attenzione sul concetto di autenticità dell'opera d'arte e con essa sulla questione della co-autorialità: ciò che veniva ricreato, ripensato o ridiscusso all'interno del *ring*, la risposta del pubblico ai progetti proposti, le intese e le conflittualità all'interno del gruppo e gli imprevisti del caso – una volta un visitatore è intervenuto a penna su un'opera di Pietroiusti, convinto che potesse farlo – hanno contribuito a creare un'opera corale o a caricare di significato nuove opere già esistenti.

Durante un *talk*, Pietroiusti ha dichiarato che per lui l'opera è «l'elemento di un reticolo» costituito dall'oggetto, dall'artista, da altri artisti, un pubblico diverso e differenti luoghi di esposizione; l'opera

Diario scolastico
di Carlo Valtorta,
tecnica mista
su carta, 1972



è definita dall'artista come «appiccicosa» proprio per la capacità di creare momenti di convivialità o nuovi modi di lettura, o ancora per la proprietà di legarsi ad altre opere già esistenti; l'essenza della stessa va al di là delle sue caratteristiche fisiche e manifesta la sua efficacia nella durata, che non coincide con la conservazione, ma con «l'estensione delle possibilità temporali» manifeste attraverso il significato altro che l'opera può assumere se posta in spazi/tempi differenti⁶.

Concetti affini erano stati teorizzati negli anni '90 dal già citato **Nicolas Bourriaud** a proposito dell'arte relazionale. Il critico, che aveva intuito lo slittamento del nocciolo della creazione artistica – dall'oggetto alla relazione –, aveva definito l'opera come «una durata da sperimentare»⁷. Stessa cosa può dirsi di un artista che ha influenzato notevolmente la poetica di Pietroiusti: **Piero Manzoni**. L'autore della famosa 'merda d'artista', scriveva sul secondo e ultimo numero di "Azimuth" che gli era impossibile comprendere le questioni inerenti alla strutturazione di una tela poiché «l'unica dimensione è il tempo». In un articolo per la "Rivista di Psicologia dell'arte", Pietroiusti analizzava il *modus operandi* di Duchamp e Manzoni, concludendo che se il primo aveva fatto di oggetti comuni opere d'arte, il secondo aveva fatto di uomini comuni opere d'arte (per esempio attraverso le *Basi Magiche*); in questo modo l'ope-

ra dell'artista cremonese si arricchiva «dei contenuti intellettuali di imprevedibilità e di emozionalità che sono contenuti umani e non oggettuali, psichici e non formali»⁸. Così facendo il campo dell'arte è slittato verso il «fenomeno-che-avviene»⁹, cioè verso le azioni allo stato grezzo, non raffinate, proprie del vivere umano.

Nel caso della mostra di Pietroiusti, il gruppo *E molte altre cose* ha assunto il ruolo di **co-autore**, e poiché abitava il *ring* - esposto al centro della sala - è diventato anch'esso un'opera; il pubblico che accoglieva le proposte laboratoriali o portava a casa una non-opera di Pietroiusti¹⁰ si trovava ad agire in qualità di «associato, cliente, invitato, co-produttore, artista»¹¹. Prima di questo tipo di operazioni relazionali, Pietroiusti ha sperimentato opere oggettuali; lo ha fatto però sfruttando le sue conoscenze in ambito psichiatrico¹², e ha inoltre dimostrato un interesse costante per la ricerca del rapporto con l'altro da sé: in poche parole le sue opere erano frutto di **attività laboratoriali**, cercavano il confronto, o erano il risultato della rielaborazione di un prodotto realizzato da qualcun altro. Un esempio significativo

in questo senso è costituito dalla serie di scarabocchi dell'amico di giovinezza **Carlo Valtorta**¹³. I due si sono conosciuti a Roma nell'ottobre del 1968 - tra i banchi delle scuole medie -, hanno poi frequentato insieme il Liceo Ginnasio Giulio Cesare, e infine la Facoltà di Medicina. Secondo le parole dell'artista, «Carlo era un tipo timido, pacato, più moderato nei modi rispetto a me, ma senza dubbio bravo in tutto»¹⁴; era il primo della classe e generosamente aiutava i compagni - Cesare compreso - nei compiti e nelle versioni; i suoi **diari di scuola** erano popolati di disegni che venivano fuori con forza spontanea: ritratti dei compagni, arabeschi,



Disegnare con Carlo Valtorta, laboratorio con Cesare Pietroiusti, MAMbo, Bologna 2019



E molte altre cose
con Cesare Pietroiusti,
(riproduzione di una
pagina del diario
di Carlo Valtorta),
pennarello su tela, 2019

Nella pagina a fianco:
Cesare Pietroiusti,
*Bar di Radda in
Chianti 14 agosto 1988*,
cibachrome
su porta in legno
pre-esistente, 1988.
Allestimento al
MAMbo - Museo
d'arte Moderna di
Bologna 2019

composizioni astratto-geometriche, volti vibranti, calciatori, personaggi d'invenzione, coltelli, fantasie culinarie. «Era un disegnatore eccellente!» - ricorda Pietroiusti – seppur non abbia mai preso in considerazione la carriera di illustratore perché non la reputava 'un'attività seria'. Durante i primi anni '80 Pietroiusti, incentivato da Sergio Lombardo – artista e fondatore del Centro Studi Jartrakor - , iniziò a dedicarsi a dei lavori su tela, anche attraverso il recupero dei cinque diari di scuola di Valtorta: «sono degli oggetti preziosi e ricchissimi di immagini, che ho ampiamente saccheggiato. Un bel pezzo del mio lavoro d'artista è, letteralmente, produzione sua»¹⁵.

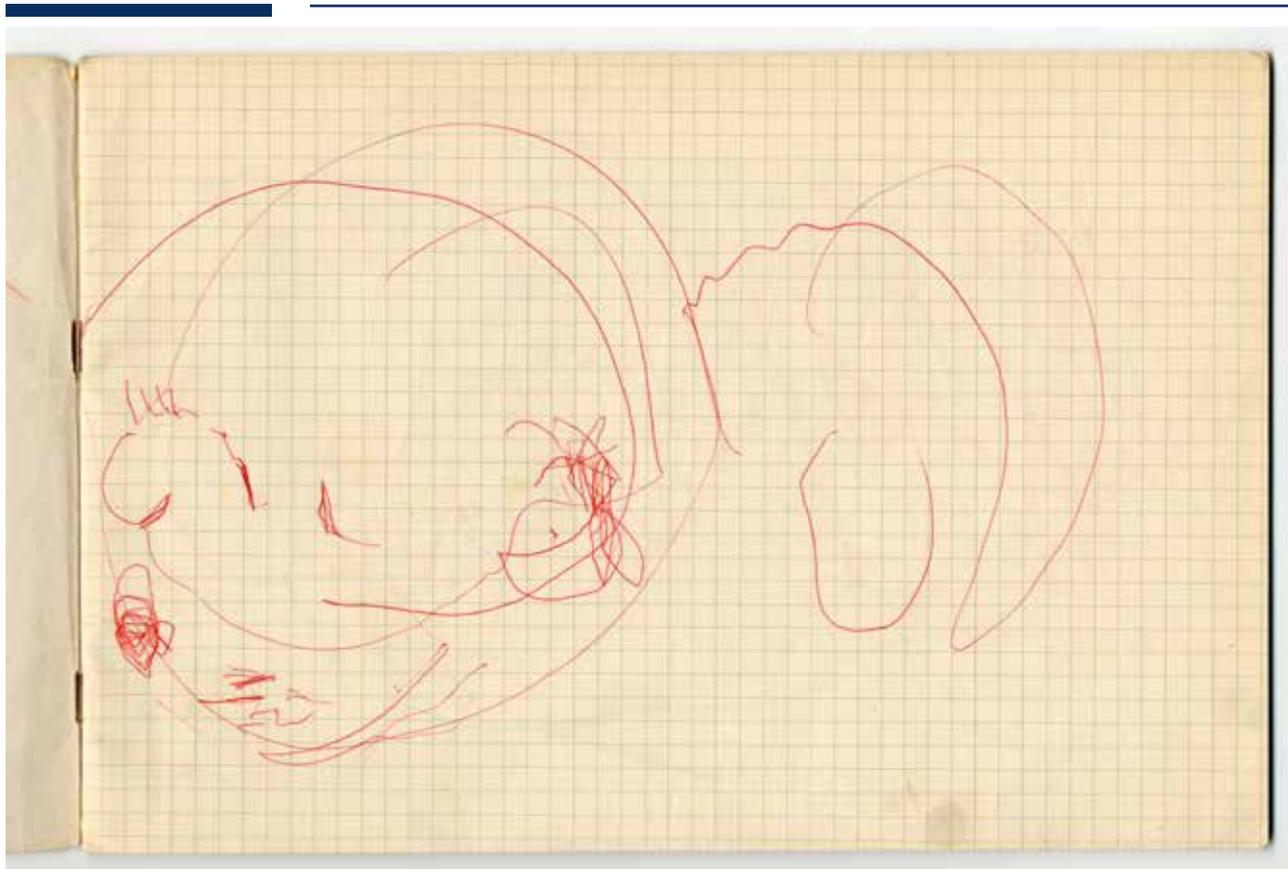
Gli scarabocchi dell'amico furono trasferiti in diapositive che venivano proiettate su tela e poi ricopiate fedelmente da Pietroiusti che non apportava alcuna modifica. Rispetto però alle modeste dimensioni delle pagine di diario, i moti grafici di

Valtorta diventavano giganti. Un esempio del genere è costituito dall'opera *Venerdì 17* (1984), nella quale l'*horror vacui* decorativo di Valtorta è stato trasferito su tela con fedeltà estrema. Le ragnatele romboidali si muovono ritmicamente sul foglio/tela creando degli effetti ipnotici. A suggerirci la fedeltà della riproduzione è un particolare: la presenza della scrittura di Valtorta che aveva segnato i compiti e svolto un'equazione. Questo procedimento non era fine a sé stesso, bensì era volto all'emersione di contenuti psichici nascosti:

«Proprio la mancanza di tecnica e di progettazione formale, l'automaticità, oltre a un altro elemento molto importante, la piccola e a volte minima dimensione, consentono al disegnatore una certa sottovalutazione dell'atto che sta compiendo e di conseguenza configurano una situazione ottimale per l'emersione di contenuti psichici abitualmente oggetto di difesa»¹⁶.

Interessato allo **studio dello scarabocchio**, alcuni anni prima Pietroiusti aveva realizzato delle opere attraverso l'applicazione della psicologia proiettiva. È il caso di *Gara di originalità* (1983), serie di disegni realizzati a seguito di un laboratorio di stimolazione visiva. Con il tempo questo interesse si trasferisce verso i disegni di scarto, non creati quindi





Cesare Pietroiusti,
Album da disegno
Tiziano, (disegno
realizzato dall'artista
bambino), penna biro
su carta, 1958.

previa stimolazione, ma spontanei, frutto dei pensieri subitanei tradotti poi visivamente. Con l'intento di scovare un **automatismo** puro, non veicolato, l'artista iniziò a raccogliere bloc-notes, foglietti e agende, fino ai diari di Carlo Valtorta.

Questa modalità di lavoro è stata riproposta più volte fino a diventare un laboratorio come quello tenutosi alla Fondazione Morra nel 2017, *La scuola di disegno e della pittura in assenza di talento*. Per *Un certo numero di cose* è stato realizzato un laboratorio basato sulla ricopiatura di alcune immagini, la maggior parte delle quali erano costituite dai disegni di Valtorta. Il laboratorio è stato prima rivolto al gruppo, e poi aperto ai visitatori i quali, con pochissime istruzioni, potevano scegliere l'immagine gradita, proiettarla, ricopiarla su cartoncino usando gli stessi colori di Valtorta (nero, rosso, blu e raramente il verde) e portarla a casa. Gli scarabocchi dell'adolescente Valtorta sono stati espansi e ridisegnati fedelmente, ma il processo ha generato inevitabilmente una nuova percezione della forma nella mente del ricalcatore, che sebbene parta dal contorno, si trova spiazzato dall'apparizione di macchie duran-

te il processo di riempimento. Diventa quasi una sfida: resistere alla maniacale operazione di ricopiatura, lottando contro l'apparizione di contenuti percettivi alterati perché inconsci.

Quest'attenzione verso le scariche irrazionali tradotte in elementi grafici o figurativi può essere letta in altre opere di Pietroiusti come *Bar di Radda in Chianti 14 agosto 1988*: si tratta di una porta di una toilette prelevata da un bar il cui lato interno si rivelava come un «diario/delirio»¹⁷ colmo di frasi oscene, numeri di telefono, firme sgangherate. Pietroiusti intervenne su di essa ricoprendo il lato esterno della stessa con la riproduzione fotografica del lato interno. Quella porta, opera di Pietroiusti - e d'irrequieti autori ignoti -, segnava peraltro l'ingresso nella sala principale di *Un certo numero di cose*.

Tra i vari oggetti-opere esposti al MAMbo come testimoni dei primi anni di Pietroiusti vi erano alcuni disegni realizzati dall'artista all'età di tre o quattro anni. Uno di questi riporta un disegno convulso - in rosso su superficie quadrettata - costituito principalmente da linee circolari (vedi p. 176). Arnheim parlerebbe di «cerchio primordiale»¹⁸ quella forma cioè che il bambino riporta per rappresentare una figura intera, non articolata da linee rette: «quando il bambino è ancora allo stadio del cerchio, il cerchio non rappresenta la rotondità, ma soltanto la più generica "cosità", cioè la compattezza di un oggetto solido»¹⁹. La forma circolare, adottata abbondantemente anche dall'adulto nell'attività di scarabocchiare, «può raffigurare qualsiasi raffigurazione o nessuna in particolare»²⁰, senza che venga meno la sua funzione: quella di rappresentare visivamente un'epifania del profondo. In quel disegno di Pietroiusti si legge bene il gesto, il movimento del braccio di un bambino che sta sperimentando le sue facoltà motorie prima che figurative. Per questo motivo la rielaborazione dell'oggetto-opera 1958 è costituita dalla realizzazione di un tappeto in pvc 2 x 3 metri sul quale era riportato – ancora una volta fedelmente – il disegno



Cesare Pietroiusti
E molte altre cose, performance estemporanea su tappeto in pvc (rielaborazione di oggetto-opera del 1958), MAMbo 2019

di Pietroiusti bambino. Con questo tappeto è stato organizzato un laboratorio di danza per bambini; un giorno alcuni membri del gruppo *E molte altre cose* hanno sperimentato lo spazio del tappeto e i limiti del loro corpo, muovendosi tra le linee di quello scarabocchio. L'artista era presente: quando fu il suo turno si mosse tra quelle sue vecchie tracce infantili ad occhi chiusi, un tentativo quasi impossibile di ri-sperimentare un'azione motoria che gli era appartenuta.

Le opere di Pietroiusti sono reversibili perché in grado di generare processi sempre diversi. Vivono solo se caricate dalla soggettività e dai contenuti psico-emotivi di altri artisti, fruitori o committenti. Viene da chiedersi, chi è l'autore dell'opera? L'artista o chi la rielabora? Il giovane Carlo o l'artista Cesare? Gli inconsapevoli produttori di scarabocchi/firme o chi se ne appropria? È dunque un processo in divenire che segue una linea retta, o meglio un semisegmento di cui si conosce il principio ma non la fine. L'opera plasmata, ripensata, riprodotta e caricata di altri contenuti intersoggettivi si configura come uno spazio-tempo dotato di più incognite che coordinate. L'oggetto rimane ma la lettura delle sue caratteristiche esplicite è superflua, poiché esso agisce come *input* non dell'interazione spettatore (distaccato) – opera (finita), ma del tentativo di **connessione** tra individuo (agendo) – artista (facendo). Come Pietroiusti ha dichiarato più volte, il desiderio è quello di compiere «una delle magie dell'arte», cioè di «trasformare il participio passato in gerundio».

-
- ¹ La mostra (4 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020) è stata curata da Lorenzo Balbi, direttore artistico del MAMbo, con l'assistenza curatoriale di Sabrina Samorì. Cesare Pietroiusti (Roma, 1955) è un noto artista italiano che lavora sull'interazione tra opera e pubblico e sui paradossi del sistema.
- ² Bourriaud N., *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano 2010, p. 64.
- ³ Il progetto ha vinto la IV edizione del bando Italian Council (2018), concorso ideato dalla Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane (DGAAP) del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, per promuovere l'arte contemporanea italiana nel mondo.
- ⁴ Balbi L., *In Between*, talk online organizzato da ISIA Faenza, 18 giugno 2020.
- ⁵ Il gruppo era formato da: Riccardo Bellelli, Noemi Bigelli, Veronica Billi, Paolo Bufalini, Davide Da Pieve, Marco Bruno Fontichiari, Paolo Gabriotti, Asia Giannelli, Anna Montagnini, Chiara Prodi, Francesca Renda, Giulia Rossini, Saggion-Paganello, Erika Salamone, Ira Skalisti, Giulia Turconi.
- ⁶ Pietroiusti C., *In Between*, talk online organizzato da ISIA Faenza, 18 giugno 2020.
- ⁷ Bourriaud N. 2010, *op. cit.*, p. 14.
- ⁸ Pietroiusti C., "Piero Manzoni, operazioni al limite sull'autonomia e l'autenticità", in *Rivista di Psicologia dell'Arte*, nn. 4/5. giugno-dicembre 1981, p. 20.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ Si fa riferimento al rifacimento dell'oggetto-opera 2017 per il quale sono stati realizzati (da Pietroiusti insieme a "E molte altre cose"), 4000 disegni di fuoco su carta che riportavano la seguente dicitura "questo disegno è, allo stato attuale, incompleto, e non può essere considerato opera d'arte a tutti gli effetti. Per completarlo, il possessore si impegna a bruciare l'intero foglio." Il pubblico era invitato a staccare un disegno dalla parete e portarlo a casa.
- ¹¹ Bourriaud N. 2010, *op. cit.*, p. 64.
- ¹² L'artista si è laureato in Medicina e specializzato in Psichiatria, ma ha lasciato l'ordine dei medici nel 1985.
- ¹³ Carlo Valtorta è morto nell'agosto del 2011 dopo aver combattuto per 10 anni con un cancro. L'amicizia tra Valtorta e Pietroiusti ha influito sul lavoro e la vita dell'artista tanto da esporre al MAMbo, come oggetto-anno del 1972, il diario scolastico dell'amico.
- ¹⁴ Intervista a Cesare Pietroiusti, 8 dicembre 2019, Bologna.
- ¹⁵ Pietroiusti C., *Un certo numero di cose*, Nero, Roma 2019, p. 60.
- ¹⁶ Pietroiusti C., "Estetica e funzionalità dello scarabocchio" in Pietroiusti C. 2019, *op. cit.*, p. 107.
- ¹⁷ Pietroiusti C. 2019, *op. cit.*, p. 117.
- ¹⁸ Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 153.
- ¹⁹ *Ivi*, p. 155.
- ²⁰ *Ivi*, p. 154.
-

GLI AUTORI DEI TESTI

NOTE INFORMATIVE

Domenico Amoroso, archeologo e poeta, 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.

Julia Ben Abdallah, storica dell'arte di nazionalità francese, vive a Berlino dove ha co-fondato il collettivo POKUS per una critica d'arte poetica; lavora come assistente di direzione presso la Galleria Thomas Schulte.

Katarzyna Ból, Phd in Storia dell'arte presso l'Università di Lublino, è assistente museale al Museo di Cracovia al settore *Thesaurus Cracoviensis*; i suoi temi di ricerca sono l'arte non-professionale, l'iconografia cristiana e l'arte moderna; vive a Cracovia.

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).

Giulia Ingarao (1978), PhD in Storia dell'arte presso l'Università di Palermo e Master presso l'Universidad Nacional Autónoma de México; dal 2009 insegna Storia dell'arte presso l'Accademia di Belle arti di Palermo; specialista dell'arte del XX secolo e in particolare del surrealismo, ha pubblicato diversi libri e curato mostre e progetti di arte contemporanea.

Pavel Konečný studioso e collezionista dagli anni '70 di Outsider Art e Folk Art dell'Est europeo, cura mostre e pubblicazioni (anche su creatori italiani di cui è appassionato scopritore) e organizza da alcuni anni a Olomouc (Repubblica Ceca) dove vive, la rassegna internazionale 'Art Brut Film'.

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.

Francesca Renda (1993) ha studiato Didattica dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Palermo e Arti Visive all'Università di Bologna; ha lavorato presso istituzioni museali spagnole; tra i suoi interessi: il Surrealismo, l'Outsider Art, la fotografia e le arti performative del XXI secolo.

Ondrej Sekanina (1969), collezionista di Outsider Art e occasionalmente curatore, ha organizzato una decina di mostre di La Inthonkaew; vive a Praga dove svolge la professione di avvocato.

Giorgio Seveso, critico d'arte e poeta, vive a Milano; ha collaborato con Mario De Micheli scrivendo per un trentennio sul quotidiano 'L'Unità; ha curato mostre e monografie dedicate all'arte contemporanea e di impegno civile; attualmente collabora a diversi periodici d'arte.

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).

CREDITI FOTOGRAFICI

NOTE INFORMATIVE

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

34 a sinistra: © Karel Cudlín

da 34 (centro e destra) a 42: courtesy Ondrej Sekanina

da 44 a 55: © Yaisis Ojeda Becerra

da 56 a 68: courtesy Paolo Pocchini, Milano

da 70 a 81: © Innocenzo Carbone

da 82 a 97: © Yaisis Ojeda Becerra

da 100 a 115: courtesy Isabella Ortiz

117: © Giulia Ingarao

da 118 a 123: courtesy Maureen Lucy Simpson

da 126 a 132: courtesy François Jauvion

da 134 a 148: courtesy Matthieu Morin

150, 151: courtesy Kunstmuseum Thurgau

152: © Amélie Blanc, Atelier de numérisation, Comune di Losanna; courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna

da 153 a 155: courtesy Kunstmuseum Thurgau

159: © Olivier Laffely, Atelier de numérisation, Comune di Losanna; courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna

160, 161: © Katarzyna Ból

163: © Claude Bornand ; courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna

164: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna

165: © Claude Bornand; courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna

166: Foto tratte dal volume *Edmund Monsiel. Odstóna druga*, Edizioni Płocka Galeria Sztuki, Płock, 1997

169: © Katarzyna Ból

170: © Giogo Bianchi; courtesy MAMbo, Comune di Bologna

171, 172: courtesy MAMbo, Comune di Bologna

173, 174, 175: © Francesca Renda

176: courtesy MAMbo, Comune di Bologna

177: © Francesca Renda

 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
Web: www.museodellemarionette.it
Orari: Lun-Sab 9:30-13:00 / 14:30-18:30.



ABSTRACTS AND AUTHORS

ENGLISH ANNEX

EDITORIAL

Eva di Stefano et al.

With this issue the magazine, founded in 2010, has reached its tenth year. After having illustrated the contents of the new issue (a series of interviews with artists to affirm the critical centrality of dialogue, the presentation of new unknown creators, and the interesting essays on Monsiel and Krüsi), the publishing history of the magazine is told through the testimonies of those who have collaborated in these years, of the members of the scientific committee and the members of the association that publishes it. There follows 'Album 2010-2020' with a brief selection of the principal events (conferences and shows) organized by 'Osservatorio Outsider Art' over the decade.

Eva di Stefano taught History of Contemporary Art at the University of Palermo from 1992 to 2013, and in 2008 she founded the 'Osservatorio Outsider Art' that she directs together with the journal of the same name.

EXPLORATIONS

Ondrej Sekanina with the collaboration of Pavel Konečný

Coronavirus: predictions and spells of La Inthonkaew

La Inthonkaew, a Thai brut artist that for some years has been living in the Czech Republic, has reacted to the present pandemic armed with coloured pencils, representing in manifold sketches the virus in its metamorphic essence and resorting to the spells practised in her original culture, but also archetypal and therefore universal ones. The sun and female genitalia are entrusted with petrifying or softening the virus. The lively graphic and propitiatory battle exemplifies the influence of the recent lockdown on creativeness.

Ondrej Sekanina (1969), lives in Prague, is a collector of outsider art and occasionally a curator; in his everyday life he is a lawyer.

Pavel Konečný has been a researcher and collector of Outsider and Folk Art of Eastern Europe since the 1970s. He curates exhibitions and edits publications that often focus on those Italian talents he has enthusiastically discovered. For many years, he has also organized the international Art Brut Film festival in Olomouc (Czech Republic), where he lives.

Yaysis Ojeda Becerra

Ceija Stojka: what happened

The gipsy artist, who survived the holocaust in the Bergen-Belsen concentration camp, is well known, above all after the recent exhibition at the Reina Sofia Museum in Madrid, for having fought for recognition of the genocide of Rom and Sinti, through his testimony, his writings and his painting. Expressionistic and vital, his dramatic paintings and black and white drawings, like a tragic diary, capture the horror of what happened because "Death too is afraid at Auschwitz" (the title of a cycle of works).

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.

Giorgio Seveso

Raffaele Capuana and the ghosts of talent

He was a self-taught artist who came from Sicily but lives in Milan, trapped in his own natural talent and in the frustration of a person that has to work for a living and therefore can only devote the night-time hours to art. Through an excess of sensitivity, Capuana has always suffered from psychic instability, which is reflected in his paintings, in the shades and physiognomic deformations, and in some obsessive recurrences. His pessimism leads him to the last and most productive phase of his painting, to continual meditation on death and the decay of the body through a symbolic series of fish bones.

Giorgio Seveso, an art critic and poet, lives in Milan; he has collaborated with Mario De Micheli writing for about thirty years in the daily paper 'L'Unità'; he has curated exhibitions and monographs devoted to contemporary art and civil commitment; currently he collaborates with various art periodicals.

Domenico Amoroso

Filippo Bordonaro: ink in the veins

Isolated in a small village in the centre of Sicily, Bordonaro is a virtuoso of the Bic biro, with which he also creates large works (270 x 320 cm.) rich in shades and lights, perspectives and details. He depicts above all forests and jungles, interlacements of leaves and carnivorous plants, sometimes almost anthropomorphic: if the first appearance is that of a primitive Eden, a more careful look instead reveals disturbing details hidden among the leaves, eccentric animals, little figures swallowed up in the vegetation that invoke help, or other demoniac beings as in a Flemish nightmare in the manner of Bosch.

Domenico Amoroso is an archaeologist and poet, the creator and founder of MACC, the Caltagirone Museum of Contemporary Art, which has the only public collection of Art Brut and Outsider Art in Sicily.

DIALOGUES

Yaysis Ojeda Becerra

Of love and roots: a Cuban story. An interview with Héctor Gallo

A remarkable character, who seems to have come out of a story by García Márquez, vivaciously tells the story of his life against the background of the history of the Cuban revolution. Gallo, who recently died, was the creator of a big environmental brut work, a mega-monument of scraps and abandoned objects entitled Garden of affections, which in his own vibrating words is transfigured into a testimony of wisdom and passion for life.

Roberta Trapani

The 'lace maker' of dreams. An interview with Isabella Ortiz

The testimony of an acute sensitivity to the colours and lights of nature, nurtured by a globetrotting infancy and adolescence and by a rare cultural DNA that in the family's origin mixes France, Colombia and Australia. Self-taught, Ortiz began to paint in 2009, convinced of the self-healing power of artistic creation. Today her very refined

pictorial visions of aquatic, vegetable and embryonic worlds, somewhere between the oneiric and the metamorphic, are much sought after by collectors and galleries on the international Outsider Art scene.

Roberta Trapani, 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).

Giulia Ingarao

'Spirit doll: the doll mirror. An interview with Maureen L. Simpson

Making dolls and puppets of cloths, rags, and recycled materials as alter egos or fetishes of the soul, is a widespread practice among outsider artists (one need only think of Michel Nedjar, Francis Marshall or Danielle Jacqui, etc) because of their function as projections or 'transitional objects'. There is an analogous function for the dolls, coloured custodians of feelings and lived memories, done by Maureen Lucy Simpson, a South African who moved to Sicily, who in this interview recounts her own existential pathway and the therapeutic function of her creations.

Giulia Ingarao (1978), a PhD in History of Art at the University of Palermo and Master at the Universidad Nacional Autónoma de México, since 2009 has taught History of Art at the Fine Arts Academy in Palermo. An expert on 20th-century art and particularly on surrealism, she has published various books and curated contemporary art exhibitions and projects.

Eva di Stefano

Like a collection of butterflies. An interview with François Jauvion

Himself a designer, a graphic artist and an ordinary artist, Jauvion has recently done a big volume of drawings devoted to a hundred or so protagonists of Art Brut: "L'imagier singulier" (published by Le Livre D'Art). These are narrative drawings in an incisive comic strip style: a picture is devoted to each creator with his or her portrait surrounded by his or her tools and fragments of his or her principal works. The author of this unusual encyclopaedia speaks to us of his working method and his passion for brut or unclassifiable artists.

Roberta Trapani

In praise of brittleness and waywardness. An interview with Matthieu Morin

A rock musician and a non-canonical curator, Morin introduces us to the world of brut music, for which with some partners he has also founded a record label: La Belle Brute. A decisive event was the meeting with the hermit Jean-Marie Massou (1950-2020), who recorded enigmatic sound sequences. But Morin's commitment goes beyond music: an adventurous road trip in the USA in search of outsider environments, which he published the travel diary of; an unusual exhibition on imagined or mythicized America in the world of irregular artists, whose title, quoting Henry Miller, proclaimed: "America doesn't exist!."

IN-DEPTH

Julia Ben Abdallah

The sound collages of Hans Krüsi

Brut music, a field still wholly to be explored, is at the centre of this essay devoted to Hans Krüsi (1920-1995) a Swiss street florist and painter known for rural images and small paintings of herds in mountain pastures. Even before painting, Krüsi, possibly using several tape recorders, recorded sounds and noises of every type, which he then put together or stratified, creating his own existential sound column. The author highlights the unexpected similarities between these recordings and the concrete and experimental music of those years, from Pierre Schaeffer to John Cage.

Julia Ben Abdallah, an art historian of French nationality, lives in Berlin, where she co-founded the collective POKUS for poetic criticism of art; she works as a management assistant at the Thomas Schulte Gallery.

Katarzyna Ból

Edmund Monsiel – ‘bizarre flower in the gardens of God’

An essay that highlights the need for careful preliminary documentary research avoiding the easy temptation of dramatic and pathetic emphasizing of the biographies of brut artists. On the case of the Polish artist Monsiel there has been constructed a myth of total self-isolation, also continued after the end of the war, attributing to him a posthumous diagnosis of schizophrenia on the basis of the horror vacui of his drawings. On the basis of the available documents the author re-examines this legend, while knowledge of places also allows her to trace some possible sources of the artist's imagery.

Katarzyna Ból, a PhD in History of Art at the University of Lublin, is an assistant at the Krakow Museum in the ‘Thesaurus Cracoviensis’ sector; her research themes are non-professional art, Christian imagery and modern art; she lives in Krakow.

REPORTS

Francesca Renda

Cesare Pietroiusti's reticular work

The account of the experience of relational art, activated by Cesare Pietroiusti, a well-known Italian inside artist, during his 2019 exhibition in Bologna, through a participatory investigation of the language of the scribble and continuous creative interaction among artist, curators and public, has brought back to the forefront the very topical themes of the permeable frontier between inside and outside, and of the overflowing of art and life, challenging the statute of contemporary art and the official status of the museum.

Francesca Renda (1993) studied Art Teaching at the Fine Arts Academy in Palermo and Visual Arts at the University of Bologna; she has worked at Spanish museums; among her interests are Surrealism, Outsider Art, photography and 21st-century performing arts.

Traduzione di Denis Gailor

ISSN 2038-5501



9 772038 550000

ISSN 978-88-97035-66-4



9 788897 035664