

OSSERVATORIO OUTSIDER ART



PRIMAVERA 2023

25



OSSERVATORIO
OUTSIDERART



edizioni
**Museo
Pasqualino**



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



In copertina:
Ben Wilson, miniatura in colori acrilici su *chewing gum*, 2022; © Manuela Hitz;
courtesy Musée Visionnaire, Zurigo

© 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 9791280664532

OSSERVATORIO OUTSIDER ART

PRIMAVERA 2023|25

Direttore scientifico

Eva di Stefano

Direttore responsabile

Valentina Di Miceli

Comitato scientifico

Domenico Amoroso, *Musei Civici di Caltagirone*
Francesca Corrao, *Fondazione Orestiadi*
Enzo Fiammetta, *Museo delle Trame Mediterranee*
Marina Giordano, *Associazione OOA, Palermo*
Vincenzo Guarrasi, *Università di Palermo*
Teresa Maranzano, *Progetto mir'art, Ginevra*
Lucienne Peiry, *EPFL (École Polytechnique Fédérale Losanna)*
Rosario Perricone, *Accademia di Belle Arti, Palermo*
Roberta Trapani, *Ass. Patrimoines Irréguliers de France*
Pier Paolo Zampieri, *Università di Messina*

Traduzioni

Eva di Stefano, Denis Gailor

Progetto grafico e impaginazione

Michele Giuliano

Editori

Associazione Culturale Osservatorio Outsider Art, Palermo
Edizioni Museo Pasqualino, Palermo

Indice

Editoriale

di Eva di Stefano 6

Agenda

10

Dossier - *Repairing cities/Survival strategies*

Lassù c'è un riparatore di anime
di Eva di Stefano 12

**Pratiche di riparazione e rigenerazione urbana
tra kintsugi e sacralità egizia**
di Domenico Amoroso 22

**La stanza meravigliosa.
Racconto musivo di Giovanni Righetti**
di Daniela Rosi 40

Ben Wilson e la metamorfosi del *chewing gum*
di Yvonne Türler 54

Lucio Ballesteros: diari di un viaggio senza ritorno
di Yaysis Ojeda Becerra 64

Eredità: la collina di Mario Andreoli
di Gabriele Mina 74

**Gli elefanti di Maregrosso.
Implicazioni culturali, urbane,
progettuali dell'arte outsider**
di Pier Paolo Zampieri 82

Focus Cina

Alla scoperta dell'Art Brut cinese
di Laura Baldis 94

Esplorazioni

Giuseppe Cosentino. Morfologie del rottame
di Domenico Amoroso 110

Angelo Modica. La pietra vive
di Giovanni Carbone 122

Soli e lune di Carlo Montresori
di Sara Ugolini 130

Indice

Approfondimenti

L'aurora degli autodidatti tra Francia e Stati Uniti (1913-1942)

di Fabrice Flahutez

138

Parlare per gli altri. Riflessioni etiche sulla funzione dell'Atelier Rohling a Berna

di Sophie Brunner

150

Musei

Nel museo di Jagodina: un racconto corale

di Marina Giordano

160

Progetti

La Fondazione Guignard dalle origini a oggi

di Katia Furter

174

Note informative

Gli autori dei testi

180

Crediti fotografici

182

English Annex

Abstracts and authors

184

EDITORIALE

di Eva di Stefano

Repairing cities, il titolo del nostro dossier è stato preso in prestito da una ricerca di Marco Navarra in occasione del workshop *Learning from cities*, organizzato dalla Biennale di Venezia nel 2006, e confluita in un libro (Letteraventidue, 2008) che aggiunge un sottotitolo che fa pure al caso nostro: *La riparazione come strategia di sopravvivenza*. Perché in questo numero si parla di pratiche di **riparazione**, sia che si tratti di riparare anime o di riparare strade e spazi collettivi o di creare comunità, ma si parla anche di **sopravvivenza** collettiva o individuale attraverso la creazione di un proprio spazio magico o nell'invenzione di una via di fuga, sia pure su un'astronave.

Coloro che per convenzione sono stati definiti 'babelici', ovvero i creatori spontanei di ingegnose opere ambientali, sono tutti dei riparatori a partire dal riuso di oggetti e materiali di scarto fino alla rivolta attiva contro la cultura del consumo e contro l'anonimato dello spazio, individuale o collettivo, da reinventare, personalizzare, rendere emozionante. A loro è dedicata gran parte di questo numero: all'eremita **Isravele** che ha trasformato un edificio fatiscente in un tempio; a **Mario Brienza** che in un paesino della Basilicata ha riparato le fratture di vicoli e muri rendendole fonte di gaiezza e fantasia per la collettività; a **Salvatore Siciliano** che ha costruito un suo incongruo 'mausoleo egizio' forse anche per riscattare un paese fantasma, in gran parte abusivo, accampato sulla costa del ragusano; a **Ben Wilson**, riparatore di scarti urbani, minuscoli ma perenni come le gomme masticcate, sputate via e incollate al marciapiede, che con un lavoro certosino trasforma in colorate e curiose miniature; a **Giovanni Righetti** che con gli scarti del marmo, una tecnica e un'inventiva sorprendente, ha creato, come personale strategia di sopravvivenza, la sua sala mosaicata da patrizio romano; a **Lucio Ballesteros** con la sua fantascienza esoterica e il suo modello di astronave per una fuga in un futuro senza tempo; e ancora ai creatori di comunità, come **Giovanni Cammarata** e la sua utopia d'arte in una via di baracche e macerie industriali, che ancora risuona aggregando in suo nome collettivi e singoli artisti; o come **Mario Andreoli**, il cui fantastico presepe luminoso sulla collina di Manarola è diventato talmente identitario che, dopo la sua morte, un'associazione è decisa a portarne avanti l'opera.

Si riparano bambole, è il titolo di un bel romanzo dello scrittore siciliano Antonio Pizzuto (1893-1976), e l'ultimo approdo del suo protagonista ormai anziano: un laboratorio in un convento di suore per curare la solitudine. In fondo tutti i creatori di outsider art sono dei **riparatori**: riparano se stessi, mettono assieme rottami per aggiustare il proprio mondo interiore come **Giuseppe Cosentino**, trascendono la malattia dialogando con la pietra come **Angelo Modica**, si assicurano dipingendo

le proprie ordinate cartoline, paesaggi di un mondo acquietato, come **Carlo Montresori**.

In questo numero segnalo come di particolare interesse anche la sezione speciale dedicata all'Art Brut in **Cina**, grazie alla collaborazione di **Laura Baldis** che ci conduce nelle strade di Nanchino alla scoperta di un atelier dedicato, chiarendo anche le definizioni e le sfumature del concetto nella cultura cinese. Non è che la prima puntata, continueremo ad approfondire questo scenario che ha una storia a sé e caratteristiche proprie. Seguono altri approfondimenti: **Fabrice Flahutez** racconta la pre-storia dell'Art Brut, la scoperta e la valorizzazione degli autodidatti all'inizio del Novecento, la duttile scena americana fino agli anni Quaranta, evidenziando il ruolo giocato dal surrealismo prima della cristallizzazione del concetto operata da Dubuffet. Una prospettiva che apre a una riflessione più ampia sulla storia delle avanguardie.

Con **Sophie Brunner**, conduttrice di atelier, entriamo invece nel vivo del dibattito attuale: la necessità del superamento della nozione di Art Brut in nome di una politica culturale realmente inclusiva, che metta in crisi lo statuto dell'arte e il mito dell'Alterità che grava sugli autori e ne condiziona la fruizione. La Brunner mette opportunamente in luce i problemi etici ed epistemici connessi. Se la prassi inclusiva è già in molti casi una realtà, resta però, a mio avviso, una faglia teorica. Credo che un'assimilazione del concetto di neurodiversità, ancora fluttuante, attualmente discusso nell'ambito delle neuroscienze e della nuova antropologia, potrebbe dare un contributo risolutivo. La questione resta aperta.

Ci riporta invece di nuovo alla storia che dall'arte naïve si amplia verso tutte le altre forme di arte marginale, la visita al **MNMU**, museo di arte naïve e marginale di Jagodina (Serbia) che ci propone **Marina Giordano**: nella vicenda balcanica, non scevra da ideologie populiste, il percorso appare analogo a quello italiano, in ambo i casi più tardivo rispetto al canone delle avanguardie francesi della prima metà del Novecento. Solo che l'Italia è più sorda e non ha ancora un museo dedicato. Conclude questo ricco numero la presentazione di una fondazione svizzera, la **Fondazione Guignard** che promuove l'Outsider Art.

Un caldo grazie a tutti gli autori che non ho citato prima, Domenico Amoroso, Giovanni Carbone, Katia Furter, Gabriele Mina, Yaysis Ojeda Becerra, Daniela Rosi, Yvonne Türler, Sara Ugolini, Pier Paolo Zampieri: con la loro collaborazione, le segnalazioni e i loro articoli, consentono a questa rivista di restare una finestra attendibile e viva sul mondo sorprendente e inesauribile dell'Outsider Art.



Pupi palermitani, collezione Gaspare Canino, XIX e XX secolo
Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, Palermo.



Tadeusz Kantor. *La macchina dell'amore e della morte*, 1987
Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, Palermo.



 Antonio
Pasqualino
Museo
INTERNAZIONALE DELLE MARIONETTE

Piazzetta Antonio Pasqualino 5 (trav. Via Butera), 90133, Palermo
www.museodellemarionette.it · mimap@museodellemarionettepalermo.it
Orari apertura Museo e Biblioteca (Info: 091 328060)
Domenica e Lunedì dalle 10 alle 14 · dal Martedì al Sabato dalle 10 alle 18
www.museodellemarionette.it



Osservatorio d'autunno

Osservatorio Outsider Art riprenderà in autunno la sua attività espositiva a Palermo, grazie alla Fondazione Orestiadi e al Museo di Palazzo Riso. In programma la mostra *Annamaria Tosini. Carte dell'anima*, a cura di Eva di Stefano. Nella suggestiva sede dell'antica Cappella dell'Incoronazione saranno esposte una cinquantina di sculture in carta riciclata di un'autrice esuberante dalla vita accidentata, che negli ultimi anni della sua esistenza ha creato un proprio mondo di poetiche memorie con materiali di fortuna e un'immaginazione barocca.

Open Art Museum

Il 'Museum im Lagerhaus' a San Gallo dedicato all'Art Brut e Naïve svizzera, diretto da Monika Jagfeld, oggi ha cambiato nome e rinnovato la sua missione: la nuova denominazione Open Art Museum, Centro per l'Outsider Art, pone l'accento sull'abbattimento dei confini e un pensiero artistico più inclusivo e libero da schematismi, con il proposito di scambio aperto tra linguaggi e differenze, privilegiando anche il termine Outsider Art, considerato meno ideologico, più aperto e adeguato al mondo contemporaneo. Ospiterà dall'11 al 14 maggio 2023 il convegno internazionale dell'EOA (European Outsider Art Association) che quest'anno ha per tema "Outsider Art and Tradition".



Favolosa Fabuloserie

Prosegue fino al 25 agosto 2023 a Parigi presso la Halle Saint-Pierre la mostra per il quarantennale della Fabuloserie, l'esuberante collezione raccolta dagli anni '70 da Alain e Caroline Bourbonnais, e stabilmente allocata a Dicy in Borgogna, in una casa-museo con un giardino altrettanto museale, che si presenta come una Wunderkammer e un tempio del sogno e della fantasia. L'esposizione presenta un'ampia selezione di artisti, un insieme fotografico in forma di diorama per documentare il giardino con le sue opere ambientali, e un film su quella che può essere considerata l'opera all'aperto più poetica e significativa: *Le Manège* (la giostra) di Pierre Avezard detto Petit Pierre. Da non perdere.

Teatro anatomico

Ispirandosi al Teatro Anatomico di Padova, creato nel 1595 ed a lungo simbolo del progresso scientifico negli studi anatomici, il curatore portoghese João Sousa Cardoso ha reinterpretato la collezione Treger - Saint Silvestre, una delle principali collezioni europee di art brut/outsider art, creando con le opere, il cui tema è il corpo, un insieme *site-specific* in dialogo con la tradizione del teatro. La mostra propone ai visitatori un'esperienza sensoriale e materiale, proponendosi perciò come gesto critico nell'era dell'economia virtuale. Al Centro de Arte Oliva, São João de Madeira, fino al 31 dicembre 2023.



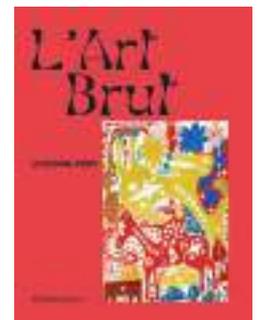


I feticci di Nedjar

La mostra estiva della Collection de l'Art Brut a Losanna è dedicata a Michel Nedjar, artista francese a cavallo tra *outside* e *inside*. La sua produzione più nota è costituita da bambole-feticci realizzate utilizzando tessuti, stracci e sacchetti di plastica abbinati a piume, pezzi di legno, paglia, spago e conchiglie, e imbevute, come in un rituale di stregoneria, di bagni di tintura, terra e sangue. Oltre a diverse serie di queste bambole, la mostra esporrà pitture, disegni, assemblaggi di varia natura, anche alcuni film sperimentali di cui Nedjar è autore, offrendo così una panoramica più ampia dell'opera dell'artista. Dal 9 giugno al 29 ottobre 2023.

Il manuale dell'Art Brut

Fresca di stampa dall'editore Flammarion la sesta edizione del volume *L'Art Brut* di Lucienne Peiry, classica opera di riferimento per la genesi e la storia di questo concetto, gli artisti collezionati da Dubuffet, la nascita del museo di Losanna, l'espansione e i mutamenti intervenuti da allora ad oggi in cinquant'anni di storia. La nuova edizione è aggiornata e aggiornata alle ultime scoperte artistiche nei diversi continenti, 500 immagini in 400 pagine. In copertina stavolta l'opera di un artista italiano, il più celebre tra tutti: Carlo Zinelli.



Le visionarie

Il prossimo numero, in corso di preparazione e la cui uscita è prevista in estate, della rivista annuale spagnola 'Bric-à-Brac', diretta da Giada Carraro e dedicata agli studi di art brut/outsider art, nasce dalla collaborazione con il gruppo di ricerca 'Visionary Women Art', coordinato da Pilar Bonet Julve dell'Università di Barcellona. Dieci saggi interessantissimi che prendono in esame temi come le relazioni tra spiritualismo, psicoanalisi e surrealismo, o l'opera di singole artiste messaggere di oltremondi, alcune già note come Hilma af Klint o Emma Kunz, altre insospettabili o ancora poco conosciute anche negli ambienti dell'Outsider Art. Digitale e multilingue: www.arteoutsider.com

Per una moda inclusiva

Nonostante la sua patina frivola, la moda condiziona la nostra identità e la nostra immagine sociale. Ma l'industria della moda esclude una serie di persone che non corrispondono ai suoi standard. La moda inclusiva è per tutti e tutte, qualsiasi sia la morfologia o le limitazioni fisiche o cognitive, in una vera rivoluzione dei canoni di bellezza. Elisa Fulco e Teresa Maranzano fanno il punto in *Tu es canon*, manifesto della moda inclusiva, pubblicato da ASA-Handicap mental, associazione di Ginevra che lavora dal 2020 su questo tema attraverso convegni, workshops, sfilate, progetti di formazione con la scuola di arte e design HEAD.



LASSÙ C'È UN RIPARATORE DI ANIME

di Eva di Stefano

DOSSIER
REPAIRING
CITIES/
SURVIVAL
STRATEGIES



“Considerate il mondo la valle del fare anima, allora scoprirete a cosa serve il mondo.”

John Keats

«È venuto il tempo di distruggere coloro che distruggono la terra»¹ con questa citazione dall'Apocalisse, posta ad esergo, inizia il film di Bartolomeo Pampaloni sul santuario in cima al monte di Capo Gallo a Palermo e sul suo singolare costruttore eremita e profeta, che si fa chiamare Isravele (a specchio si legge Elevarsi)². Ormai da 25 anni vive lassù, dedito alla trasformazione di un vecchio e abbandonato osservatorio borbonico, che fu anche posto di vedetta militare durante la seconda guerra mondiale, in un tempio ornato di simboli, mosaici e decori geometrici: un'opera d'arte totale e una meravigliosa dimora degli angeli e dello spirito, un luogo di salvezza dalla moderna Babilonia, di consapevolezza e preghiera per il sempre più precario futuro della specie umana.

Una storia apparentemente inattuale, dove invece il monito apocalittico iniziale ci richiama all'attuale minaccia di catastrofe ecologica e

alla fine dell'era dell'Antropocene. Il suono del vento e il rumore delle pietre che punteggiano il film, le sue ombre e il suo mare di luce ci suggeriscono la potenza divina, perigliosa e salvifica, della natura. Di questo luogo straordinario e del suo 'abitante-paesaggista'³ abbiamo già scritto più volte⁴, qui vogliamo raccontare una storia altrettanto singolare: l'incontro tra Isravele e un giovane cineasta che nel 2016 sale sul monte attratto dal mistero, pianta una tenda vicino al santuario, e per un'intero anno dialoga con il costruttore solitario, lo riprende e ne diventa praticamente per certi aspetti un discepolo.

Lassù,⁵ che nel 2022 - anno della sua uscita - ha ricevuto diversi premi tra cui il Premio della Giuria al Trento Film Festival⁶, ha avuto una lunga gestazione: un anno di avvicinamento e di riprese, a cui sono seguiti altri anni di ricerca dei mezzi per la postproduzione rallentata alla fine anche dalla pandemia.

Se la vicenda di Isravele è fuori dall'ordinario, lo è altrettanto l'impresa di **Bartolomeo Pampaloni** (Firenze, 1982), il cui film si configura anche come un percorso di iniziazione spirituale, al quale parrebbe predestinato già fin dai suoi studi. Infatti, prima di studiare cinema a Parigi e in seguito

Un film sull'opera
mistica e grandiosa
di Isravele, eremita
del Monte Gallo
presso Palermo



Bartolomeo Pampaloni
(a sinistra) con l'eremita
Isravele (a destra)

a Roma, Pampaloni si è laureato a Firenze in Filosofia con una tesi sui presocratici, ovvero quei filosofi dell'origine che si posero il problema della natura del mondo e della funzione dell'anima. Il percorso che lo ha portato verso Isravele, nel quale ha ritrovato parole di antica saggezza, non sembra avvenuto per caso. Attratto dal misticismo, affascinato dal mito, Pampaloni è abitato anche dall'interesse per i marginali, il suo primo film *Roma Termini* (2014) raccontava le storie di quattro senzatetto, *clochards* della stazione. E, dopo essersi imbattuto per caso nelle teste del 'Castello Incantato' di Filippo Bentivegna a Sciacca (ancora e sempre in Sicilia!), si è appassionato anche all'Art Brut tanto da frequentare regolarmente a Parigi un luogo deputato come la Halle Saint- Pierre.

C'erano tutti gli elementi perché gli si accendesse dentro una fiamma di interesse, quando gli capitò di vedere a Roma il cortometraggio che Davide Gambino e la sua collega Giorgia Sciabbica avevano realizzato nel 2011 come saggio per il Centro Sperimentale di Cinematografia di Palermo, filmando il loro cammino in ascesa sul Monte Gallo, tra pietre e simboli disseminati, alla ricerca del misterioso e invisibile personaggio. Decise che doveva assolutamente diventarne il testimone e si trasferì a Palermo, iniziando un processo di lento e rispettoso avvicinamento che convinse Isravele ad accettare di essere ripreso nelle sue azioni quotidiane.

Il film, poetico e immersivo, è dunque il frutto di una doppia avventura esistenziale, di un dialogo tra il saggio e il suo testimone, di un apprendistato psichico, infine di un '**fare anima**' nel senso che



Qui e nella pagina
a fianco:
Vedute (da lontano
e ravvicinata) della
costruzione in cima a
Monte Gallo, Palermo

quest'espressione ha per James Hillman: «L'anima è una prospettiva piuttosto che una sostanza, un punto di osservazione sulle cose, piuttosto che una cosa in sé»⁷. Si tratta di «guardare il mondo con altri occhi, leggere ogni evento in cerca di qualcosa di più profondo, *cercare* dentro. La fantasia delle profondità nascoste infonde anima al mondo»⁸. In definitiva, si tratta di **dare senso** alle cose, alle azioni, alla vita.

Il film mixa e contrappone elementi della contemporaneità a quel tempo sospeso in cima al monte, che dilata il superbo panorama di mare e di terra e gli eventi della natura, il rumore del vento e dei passi, la nebbia e l'oscurità notturna. E giù in basso Babilonia, «la madre delle meretrici e delle abominazioni sulla terra»⁹, un mondo di coatti nel brulichio delle luci lontane, nella visione ravvicinata degli assembramenti al mercato, nella folla caotica per strada, nello stolido lampeggiare dei telefonini, nei beceri balletti che animano un centro commerciale, nei motociclisti che girano a vuoto tra gli alberi come ossessi, nell'opprimente verticalità degli edifici, nelle grandi gru-dinosauri moderni che cannibalizzano il cielo, negli spettri e carcasse dell'abusivismo edilizio sulla montagna a fianco. Nelle riprese finali appare come una sarabanda infernale perfino il Festino, la festa cittadina in onore della patrona di Palermo, S. Rosalia, il cui culto prevede la pratica devozionale dell'*acchianata*, l'ascesa a piedi del monte Pellegrino, all'altro capo del golfo di Mondello e di fronte al monte del nostro eremita. Anche qui l'*acchianata*, le due ore circa



di faticosa salita per raggiungere il suo santuario, hanno per Isravele significato di preghiera e purificazione, così che i gruppi di turisti e di curiosi appaiono incursioni di disturbante materialismo, e sempre più raramente il profeta apre le sue porte.

Lassù qualcuno lavora alla **purificazione** della città malata, trasforma le rovine in un tempio e in un giardino, rimette in ordine il disordine: ogni azione è un voto e una preghiera, che si tratti di spostare pietroni come un novello Sisifo o di aggiungere pietruzze colorate ai mosaici che ricoprono le pareti.

«Gli stessi mosaici – mi dice Pampaloni¹⁰ - prima di essere decorazione sono un'opera di sanificazione, un modo per cancellare il male che Isravele ha sentito tra quelle pareti, l'edificio è stato infatti una postazione di guerra e quando, tanti anni fa, lui è salito lassù c'erano ancora le postazioni delle mitragliatrici. Nella geometria delle sue composizioni c'è una volontà di ordine, lui afferma 'l'ordine mette vita'».

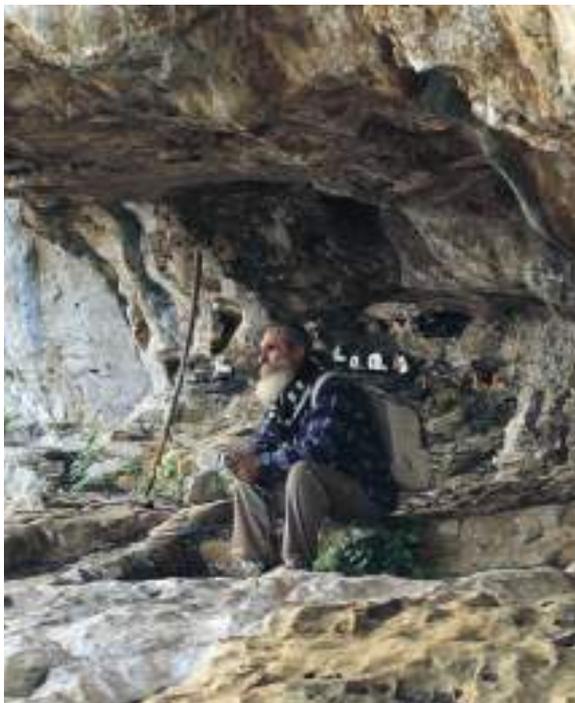
Il regista riprende il muratore-decoratore al lavoro o mentre aggiusta la radio, canticchia motivi degli anni'60, si intrattiene con qualche visitatore, pronuncia frasi sempre incisive, pranza in modo rituale, si cala o si arrampica acrobaticamente sulla parete di roccia per raggiungere le piccole grotte sul mare dentro cui si ritira a meditare e dove dispone come un'offerta votiva le sue bianche pecorelle di cemento, anime pure. Un uomo ancora forte per i suoi 65 anni, un



L'eremita Isravele al lavoro, dal film *Lassù*

uomo che sa quale è il suo centro. «Ogni sua parola, ogni gesto sono un simbolo - continua Pampaloni - sono un messaggio che lui riceve in continuazione, tutto è costantemente pieno di senso nella giornata di Isravele. Può dirti l'aria è triste oggi, perché sente qualcosa nell'aria, può dire oggi saliranno tre persone e in effetti salgono tre persone, dalla prima cosa che una persona dice lui si stranisce, si chiude o si mette in una disposizione accogliente»¹¹.

Nel film, mi è parso, prevalgono le ombre della sera, forse perché, come mi racconta il regista, con il calar del sole giungeva il momento delle libere chiacchiere attorno al fuoco accanto alla sua tenda. Come due filosofi antichi, il maestro e il novizio, discutevano dell'anima divina del mondo e della consustanziale esistenza del male, delle dure battaglie spirituali per allontanarlo da sé. Neppure il santuario degli angeli, infatti, è un fortino inespugnabile da Lucifero, che ogni notte tormenta l'eremita, come ha sempre tormentato tutti i santi eremiti della storia. Il mistero della totalità è nella **luce**, che a un certo punto del film dirada le ombre e inonda tutto lo schermo, un tramonto numinoso che cancella terra e mare, visione assoluta di un infinito che pare annunciare al mondo una nuova alba mistica. «Il mondo tornerà all'origine come quando è stato creato» afferma profetico Isravele, e resta il dubbio se si tratti dell'annuncio di una catastrofe ecologica definitiva o della visione in trasparenza della luce originaria che tutto comprende.



Il film di Pampaloni, condotto con profondo rispetto della peculiarità antropologica ed eccentricità culturale, è non solo un documento importantissimo di un'opera straordinaria interamente connessa con la vita e la filosofia del suo creatore, e di difficile tutela come tutte le opere ambientali outsider¹², ma anche e soprattutto la testimonianza di un apprendistato spirituale.

Non importa che il regista entri solo a tratti nel film come voce fuori campo, la sua presenza si avverte ugualmente perché si percepisce il patto non scritto tra lui e l'eremita, che sarà lo stesso Isravele a sciogliere quasi alla fine e con una certa solennità. Seduto su una pietra sotto gli alberi, vestito elegantemente con una giacca bianca e una sciarpa rossa, dice al suo pupillo che non nasconde la sorpresa: «Queste sono le ultime riprese che ti concedo. La prossima volta devi venire vuoto, non per interesse, se vogliamo restare amici. Ho fatto un sogno stanotte. A me interessa l'anima tua, non intralciata. Ho avuto rispetto della tua esigenza. Ora il debito è stato ripagato».

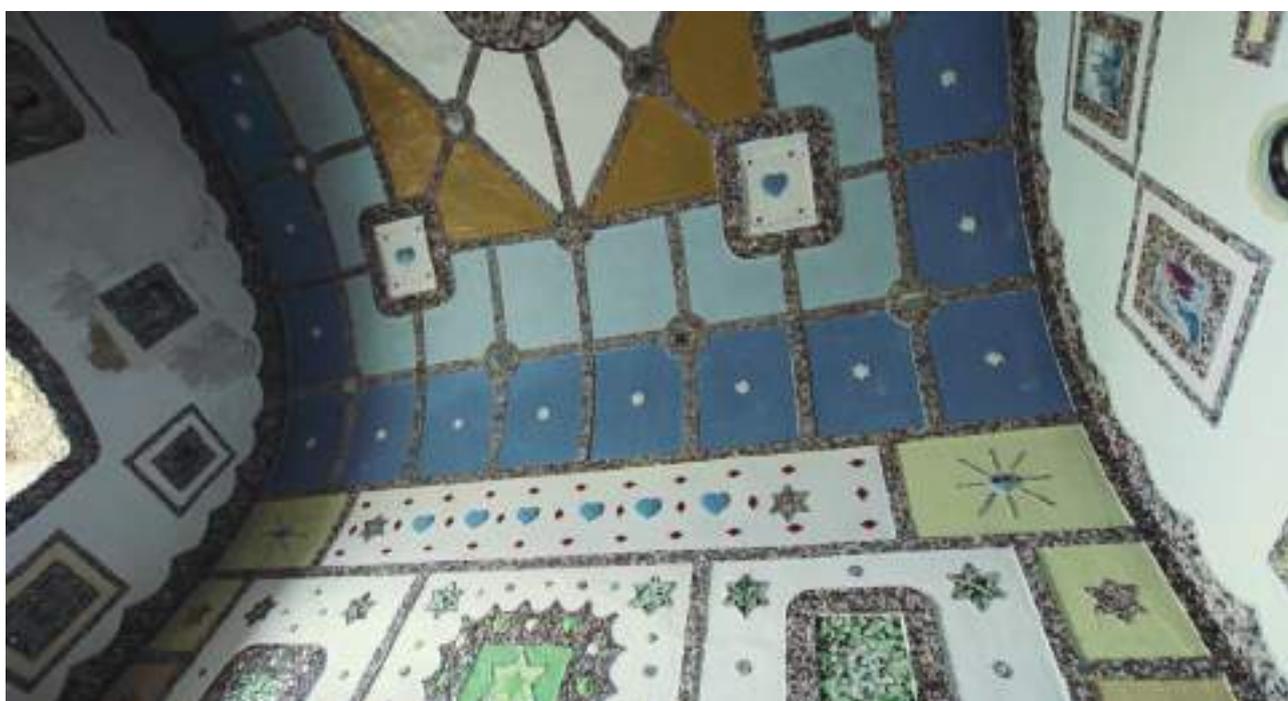
Chiedo al regista cosa gli è rimasto di questa esperienza così intensa: «Mi ha cambiato la vita. Innanzitutto sono andato ad abitare per due anni e mezzo in una casa nel bosco, dove tagliavo la legna per riscaldarmi, mettendo in pratica gli insegnamenti del mio maestro: riconquistare un legame con la natura, prendermi cura del luogo in cui mi trovo, fermarmi dopo i miei anni di nomadismo. E accettare tutto ciò che la

Dal film Lassù:
(a sinistra) Isravele
medita in una grotta;
(a destra) La sua mano
laboriosa

Nelle pagine successive:
Panorama dall'alto di
Monte Gallo, Palermo







Dal film *Lassù* vita ci porta perché tutto ha un suo senso, anche quando non ne siamo consapevoli; attraversare le cose che succedono, anche quelle negative, senza mettersi in contrapposizione. Inoltre, oggi voglio provare a fare qualcosa di significativo per la comunità, nella terra in cui sono. Sì, **prendersi cura** del proprio ambiente è l'«insegnamento-chiave»¹³.

¹ *Apocalisse*, 11, 18.

² Ex-muratore, Nino oggi Isravele si è insediato nel 1997 in una costruzione in rovina in cima a Monte Gallo, intraprendendo una laboriosa vita solitaria e una missione spirituale, alla quale si è sentito richiamato da una vocazione irresistibile. Ha fatto di quel luogo un'opera d'arte totale.

³ Il concetto di abitante-paesaggista è stato coniato dall'architetto Bernard Lassus nel suo libro *Jardins imaginaires. Les habitants-paysagistes*, Presses de la Connaissance, Parigi 1977. Si tratta di creatori spontanei che modellano il loro spazio in modo inventivo.

⁴ E. di Stefano, *Ambienti visionari in Sicilia: il santuario dell'eremita*, "O.O.A." n. 2 marzo 2011, pp. 110-149; Id., *Margivaganti di Sicilia. Storie di immaginazione abusiva: Giovani Cammarata e Israele*, in G. Mina (a cura di), *Costruttori di Babele. Sulle tracce di architetture fantastiche e universi irregolari in Italia*, elèuthera, Milano 2011, pp. 29-46; Id., *L'immaginazione abusiva. Decorazioni e devozioni di un eremita contemporaneo*, in M.C. Di Natale, P. F. Palazzotto (a cura di), *Abitare l'arte. Esperienze in età moderna e contemporanea*, Flaccovio, Palermo 2012, pp. 159- 175; Id., *Israele, a contemporary Hermit*, in "Raw Vision" n.78 , 2013.

⁵ Regia di Bartolomeo Pampaloni, 80', coproduzione italo-francese, con il sostegno di Région Île-de-France, Film Commission Torino Piemonte, Toscana Film Commission. Paradossalmente non ha avuto invece il sostegno di Sicilia Film Commission, che ha ritirato in corso d'opera il finanziamento.

⁶ Altri premi: Premio Speciale alla 47°edizione del Festival Laceno d'oro (Avellino) dedicato ai documentari, e il Premio del pubblico al Festival 'Documentaria' di Palermo.

⁷ J. Hillman, *L'anima del mondo*, a cura di S. Ronchey, Rizzoli, Milano, p.142.

⁸ *Ivi*, p. 131.

⁹ *Apocalisse*, 17, 5.

¹⁰ Intervista dell'A. a Bartolomeo Pampaloni, 28 febbraio 2023.

¹¹ *Ibidem*

¹² Cfr. R. Ferlisi, *Ambienti outsider in Sicilia. Salvaguardia e tutela dell'arte fragile*, "O.O.A." n. 7, aprile 2014, pp. 16-27.

¹³ Come nota 10.

Si ringrazia Bartolomeo Pampaloni per la disponibilità e la collaborazione.

PRATICHE DI RIPARAZIONE E RIGENERAZIONE URBANA TRA KINTSUGI E SACRALITÀ EGIZIA

di Domenico Amoroso



658,8 Km distano tra loro Forenza di Basilicata e Marina di Acate di Sicilia, percorribili in automobile in 8 ore e 19 minuti, passando per A2/E45. Due luoghi dell'Italia meridionale così diversi per paesaggio, storia, morfologia e società, ma uniti da due casi di riparazione e rigenerazione nei confronti di una crisi demografica e identitaria, operate nel silenzio e nell'azione solitaria di due artisti visionari e generosi.

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera: **Forenza** (Ferénzë in dialetto lucano) è un borgo della Regione Basilicata, in Provincia di Potenza, ammi-

nistrata dal 2018 dal Sindaco Francesco Mastrandrea della lista civica "Forenza autentica". Sorge a nord dell'Appennino Lucano, nella Valle del Bradano, ad una altitudine di 836 m s.l.m., con una superficie di 116,31 km², abitanti 1. 877 e una densità di 16,14 ab./km². I forenzesei, o forentani, hanno come Patrono san Carlo Borromeo che si festeggia il 4 novembre.

Il territorio comunale presenta al suo interno una delle aree forestali più grandi e intatte d'Italia, con alberi maestosi e una vegetazione e una fauna molto diversificate. Il colle su cui sorge Forenza è chiamato "Balcone delle Puglie" perché è possibile osservare il panorama del Tavoliere pugliese fino al Gargano.

Secondo le fonti storiche locali, il suo nome deriva da Forentum, una colonia sannita che poi cadde sotto il dominio romano ad opera di Fabio Massimo, citata da Orazio, Livio, Diodoro Siculo e Plinio il Vecchio, anche se è quasi certo che l'attuale centro abitato di Forenza non è quello cui si riferiscono questi antichi scrittori che invece insisteva in un luogo poco distante, lungo la via che collegava Venusia a Bantia ed Acheruntia.

Ma, insistono gli eruditi, gli abitanti di Forentum, non essendo in grado di difendersi dai frequenti attacchi esterni, costruirono qui il loro nuovo centro abitato, la cui prima testimonianza documentata risale al IX secolo quando nacque il principato longobardo di Salerno che includeva

Viaggio al sud tra Basilicata e Sicilia, tra borghi dimenticati e borghi fantasma, tra monti e mare, alla scoperta di imprevisti artisti 'riparatori': Mario Brienza e Salvatore Siciliano.



quasi tutta l'antica Lucania, e Forenza faceva parte del ducato di Puglia. La cittadina fu poi inclusa nel "Gastaldato di Acerenza" e dotata di un castello di cui non è rimasto nulla. In seguito divenne feudo del regno normanno e poi fu dominata dagli angioini, che vi apportarono modifiche strutturali, come testimoniato dai resti di quelle che una volta erano le mura. Gli angioini affidarono Forenza al principe Giovanni Caracciolo e successivamente gli Asburgo la concedettero alla famiglia Doria, signori di Melfi.

Il 14 febbraio 1892 ci fu una rivolta contadina per protestare contro la tassa della famiglia (la tassa "foci") ed il comune registrò vari disordini, con il municipio che venne dato alle fiamme. Il governo italiano spedì un battaglione di bersaglieri per soffocare la rivolta e numerosi contadini

Qui e nella pagina a fianco: *La Sentina* decorata da Mario Brienza, Forenza (PZ)



vennero uccisi. Dopo la seconda guerra mondiale Forenza subì un forte fenomeno migratorio, vedendo la sua popolazione diminuire di circa tremila abitanti fino alle soglie del 2010 pari al 45,46%, rispetto alla popolazione precedente. L'economia è perlopiù basata sull'agricoltura, con la coltivazione di oliveti e vigneti, Forenza è uno dei produttori dell'Aglianico del Vulture, e tra le attività più tradizionali vi sono quelle artigianali, legate alla cultura contadina e pastorale, tra cui la lavorazione del legno finalizzata sia alla produzione di mobili sia di oggetti casalinghi, oltreché per l'intaglio a fini artigianali e decorativi.

In agosto si svolgono il Palio delle 7 contrade e il corteo storico dei Templari. Possiede un Museo etnografico che rappresenta una casa tipica della cultura contadina di fine Ottocento e inizio Novecento.

A portare la mia attenzione su la prima assolutamente sconosciuta Forenza, fu un'immagine ordinaria e banale nello sterminato flusso di immagini di Facebook, un giorno in cui senza un'apparente ragione mi soffermai su una foto e una brevissima nota di cronaca locale. La foto ritraeva il Sindaco di Forenza che consegnava un riconoscimento a tale **Mario Brienza** per il senso civico dimostrato

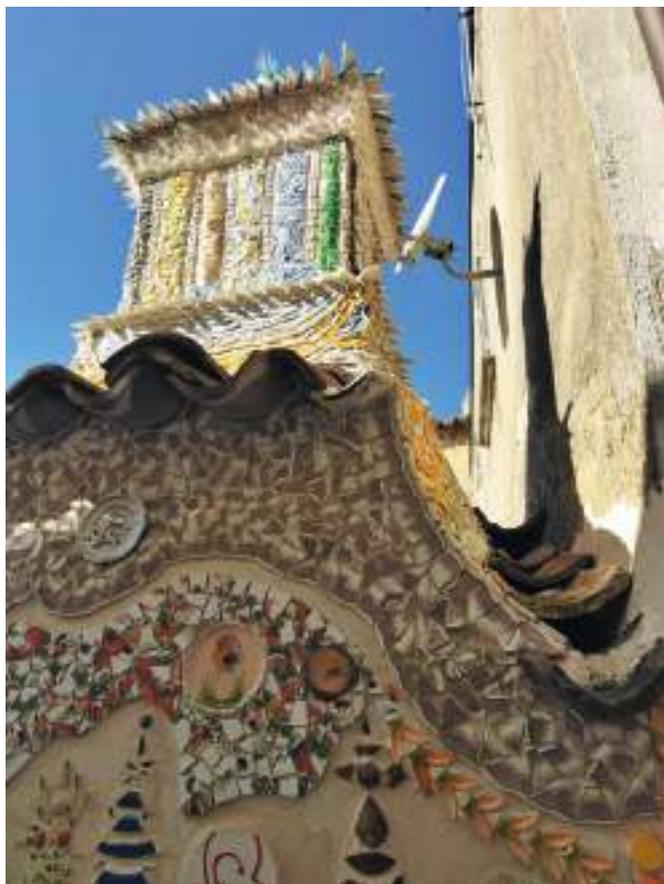
nell'aver personalmente riparato pavimenti e muri di alcuni vicoli dell'antica cittadina. Fin qui nulla di eccezionale, se non che alle loro spalle si intravedeva qualche riparazione realizzata con materiale insolito, colorato e brillante, applicato in complesse campiture in forte contrasto con la vetustà del contesto.

Pochissimo altro potei sapere, ancora in risicate immagini in internet, apprendendo che Mario Brienza aveva ottenuto qualche riconoscimento, sempre a Forenza, con fotografie di ambienti e paesaggi. Riportai le poche informazioni nel mio archivio ripromettendomi di recarmi prima o poi a Forenza, cosa che potei fare l'autunno successivo, nel corso di una breve vacanza in Basilicata.

Attraversando l'Alto Bradano, una stretta e tortuosa strada si distacca dalla Basentana in direzione Potenza e si inerpica per colline e montagne verdi di boschi e di pascoli, il traffico inesistente perché la via congiunge



Qui e nella pagina a fianco: *Il Giardino Zen*, Forenza (PZ)



*Il Giardino Zen (part.),
Forenza (PZ)*

quasi esclusivamente i paesi dell'Alto Bradano, fermandosi alle porte dei centri abitati, antichi quanto il paesaggio, e quasi mimetici con esso per le pietre con cui sono costruite le case e il colore terrigno delle tegole dei tetti. Ad un'ultima svolta, dolcemente distesa su un rilievo che domina una specie di anfiteatro naturale, coronata da un alto campanile che sembra volerla rappresentare e proteggerla, Forenza si presenta subito con le strette strade irregolari che si aprono sulla piazza che è il cuore dell'abitato.

Le poche persone che chiacchierano sulle panchine in una splendida mattinata di Novembre e quelle intente agli acquisti alimentari, sono gentilissime e cordiali e indicano subito la casa di Brienza e addirittura ci accompagnano senza domande e senza manifestare alcuna sospettosa ritrosia, come invece accade spesso nei centri più interni e isolati del Sud e della Sicilia. Del resto l'abitazione di Brienza è vicinissima alla piazza, in una delle strade principali, all'angolo di

una traversa dal nome stranamente evocativo e promettente di "**vico Irregolare**". Brienza lo trovo davanti alla porta della sua casa, in attesa, avvertito da invisibili provvidenziali informatori che qualcuno lo sta cercando. È cordiale, affabile, di una disponibilità gentile e antica e soprattutto di un senso di ospitalità sacra per il forestiero, tanto che prima ancora delle presentazioni ci chiede se pranziamo con loro.

La casa è bella, luminosa, ordinata ma ricca di oggetti originali e finanche stravaganti, di fotografie da lui realizzate, che rivelano una personalità vivace e curiosa, e il gusto della raccolta di ciò che è inusuale ed evocativo, con la amorosa complicità di una moglie che ammira e rispetta quest'uomo estroso e dai tanti e particolari interessi. Comodamente seduti attorno ad un tavolo che presto si riempie di foto, scritti, oggetti, ricostruiamo la sua storia personale. Mario Brienza nasce l'8 agosto del 1956, a Forenza, da famiglia contadina, da secoli radicata in quel territorio, tanto che il suo cognome è anche un toponimo così come il nome del borgo, Forenza, è anche un diffuso cognome; quarto dopo tre fratelli maschi e prima di una sorella, frequenta la scuola fino



alla terza media, poi lavora la terra e a tredici-quattordici anni entra nel settore dell'edilizia. A trentuno anni sposa Giulia Russo e mettono al mondo tre figli, oggi tutti abitanti altrove.

Una vita regolare, segnata dai ritmi di una comunità decentrata e marginalizzata sempre più dalla realtà economica e sociale di quest'epoca, drammaticamente illustrata dal coraggioso Sindaco che in un'intervista del 2021 (you tube) registra l'abbandono della comunità da parte del Parroco, la chiusura della Banca, la temuta chiusura della Scuola per insufficienza di alunni, l'esodo sempre più massiccio dei giovani. Ma Brienza non si è mai lasciato condizionare da questa marginalità, la sua visione è aperta, la sua mente spazia oltre i confini del borgo da cui peraltro non si è mai sentito prigioniero, ma invece contenuto e rappresentato in una storia personale che coincide con quella della sua antica e orgogliosa terra. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, la sua **passione per la riparazione** non nasce direttamente dal suo lavoro di muratore, ma è preceduta da quella per la fotografia - di cui ha pochissime testimonianze prima del 1978, essendo state le foto eliminate dalla madre bisognosa di spazio - e dalla raccolta di tutti quegli oggetti che in qualunque modo rispondessero alle sue esigenze estetiche, storiche, archeologiche e collezionistiche.

Sono stati questi oggetti amorevolmente raccolti e salvati, i primi ad essere sistemati con metodo insieme museale, artistico e mosaicistico

Il Giardino Zen (part.),
Forenza (PZ)



Mario Brienza introduce a un'altra sua creazione: la *Galleria*

nella prima casa abitata e poi nella seconda, resa più capiente dalla partenza dei figli per gli studi e il lavoro. Circa ventisette anni fa gli si presenta l'idea di trasferire all'esterno il suo principio artistico riparatore, in particolare nelle "sentine". Le **sentine** sono a Forenza e nei paesi montani della Lucania potentina, tra le caratteristiche architettoniche ed urbanistiche più significative del paesaggio urbano, nate ingegnosamente dall'esigenza di scaricare in questi luoghi dai forti pendii, l'acqua piovana ma anche, nel passato, le acque reflue e fognanti, nello stesso tempo separando isolati e corpi edilizi che risultano quindi più areati e soleggiati. Abbandonate al degrado suscitano in Brienza il sentimento, quasi pietoso, della riparazione dei muri e dei selciati.

Qualcuno in paese sorride o non approva, semmai si stupisce di come abbia fatto a lavorare in quei stretti budelli; qualcuno si incuriosisce e apprezza i colori sgargianti e la vivacità dei decori e li segnala al Sindaco e all'Amministrazione che ne colgono il

senso civico di manutenzione e quello di rallegrare un centro fortemente depauperato dall'emigrazione, soprattutto giovanile. Perciò accolgono favorevolmente l'idea di Brienza che diventa così, inaspettatamente, pubblica e istituzionale. Più di recente addirittura proposta come attrattiva turistica, confortata in ciò dallo stupore ammirato di qualche raro turista che un tempo qui giungeva, come dichiara l'attuale Sindaco, solo perché aveva smarrito la strada, adesso, come me, anche per vedere direttamente le strane opere intravviste per caso.

Nell'arco di un ventennio nascono, in prosieguo: **La Sentina**, ipoteticamente dedicata e ispirata ai principii del Tao e dello Zen e ai Sufi la cui danza vorticoso e leggera sembra di ravvisare nelle ferree volute slanciate verso il cielo, nelle vorticoso campiture e nei tondi, nelle fasce che scorrono ora superbe dove un tempo scorreva l'acqua torbida; tutti in raffinatissimo e acuto rilievo come squame di pesci esotici, placche di scomparsi rettili, piume di uccelli tropicali, o come nei dipinti di Klee,

di Klimt; quei brillanti, sontuosi, preziosi mosaici, sono, ad avvicinarli, composti di piastrelle e piatti rotti, tappi di bottiglia, frammenti di mattoni pressati, profilati di metallo, cordoni di plastica, mollette da bucato. Al centro del percorso una scritta, ripetuta nel vano angusto di una finestrella, proclama e ammonisce: "Qui e ora"; Il **Giardino Zen** che si apre su una scalinata ombrosa, come un tripudio nello stesso tempo sontuoso e raffinato di forme/fiori, di forme/piante, di forme/uccelli, di forme/pesci, ma anche rocce e nuvole, onde e scogli, madrepora, coralli, stelle e pianeti, nella cui fittissima trama intravedi sagome, simboli, arcani messaggi, micro e macrocosmo: sul tetto di rustiche tegole il comignolo è diventato una lontana e mistica pagoda, un padiglione, un tempio, una stupa, che tende e ti porta verso un cielo trascendente; poi **La Galleria**, per la quale il Comune vuole da Mario un progettino che si rifiuta di fare in quanto non sa lui stesso cosa verrà fuori, ispirato com'è dal luogo e dal suo personalissimo "deposito" di materiale. Intelligentemente l'Amministrazione "si fida" decidendo anche di illuminare di sera i due luoghi, nasce così un vicolo coperto, nascosto e solitario dove un tempo giovani a cui non era permesso incontrarsi ed esprimere la loro passione, si scambiavano baci furtivi, ora, illuminato la sera, offre cuori, carte da gioco, specchi in frammenti, due mimetici cavallucci in vetro di Murano, confusi in aculei di vetro bianco e trasparente, forse rappresentanti il maschile e il femminile, e la scritta ripetuta: "Grazie"; segue, in un'altra Sentina il **Condominio B 52**, dove ha riportato in pittura tutti i soprannomi con i quali venivano e vengono ancora oggi definiti e riconosciuti gli abitanti del paese, a cui Brienza vuole dire: "Basta separazione di livello sociale, basta litigare, stiamo tutti insieme"; ultima, nel 2022, **La via dell'anima**, una scalinata, altro luogo restaurato, dove inserisce sui muri poesie di vari autori, tutti forenzesi.



La via dell'anima (part.),
Forenza (PZ)



*Il Giardino Zen (part.),
Forenza (PZ)*

Mario, ammiratore di San Francesco, per circa dieci è stato un *sannyasin*, monaco zen induista che vive di elemosina, girando per l'Italia. Adesso non è più militante, ma ne mantiene la filosofia di fede, segue lo Spirito, respira l'energia universale, esercita la pazienza, la comprensione dell'altro, la passione e la com-passione; quando il mondo in cui vive gli pesa, fa una passeggiata in campagna o tra i boschi, cerca e raccoglie i suoi oggetti. «Sono muratore», dice, «ma sono curioso, mi attraggono tante cose, lo spirito, la natura, l'arte, i paesi, moltissimo l'archeologia, e leggo molto».

La composizione dei suoi soggetti, avviene direttamente e spontaneamente, come le sue fotografie che non modifica mai rispetto allo scatto iniziale; il suo intento è dare agli oggetti raccolti per interesse archeologico o etnologico - riuniti per tipologie o epoca, o semplicemente curiosità formale, compresi i materiali più comuni e il più delle volte rifiutati e gettati – una dimensione estetica. La moglie lo incoraggia, i figli lo apprezzano ma gli dicono: «Perché ti impegni in quel paese dove non ti hanno mai valorizzato, anzi deriso; non ne vale la pena!». Naturalmente lui è di tutt'altro parere e dice: « Anche se una sola persona, quattro cinque, sono attratti e hanno un beneficio dal mio lavoro, io sono soddisfatto». È un muratore eccezionalmente bravo, negli anni lavorando nelle "belle" chiese trova i "segni" che sono nello stesso tempo insegnamento tecnico del fare e testimonianza



storica; insegnano il gusto e il piacere del bello, la cura che si deve alle cose importanti, il senso del restauro come riparazione delle ferite del tempo e degli uomini. L'incomprensione di ciò da parte delle ditte edili, lo hanno portato a lasciare questo mestiere, ma non l'impegno e la passione per la riparazione: Forenza, le sue strade deserte, le case abbandonate, la storia dimenticata.

Inconsapevolmente, ma coerentemente, fa ciò secondo il principio filosofico, metaforico e direi tecnico del **kintsugi** giapponese: l'arte delle "preziose cicatrici", l'arte che prescrive l'uso di un metallo nobile – oro o argento liquido o lacca con polvere d'oro – per riunire i pezzi di un oggetto di ceramica rotto, esaltando le nuove nervature create. Nascono così vere e proprie opere d'arte, sempre diverse, ognuna con la propria trama da raccontare, ognuna con la propria bellezza da esibire, questo proprio grazie all'unicità delle crepe che si creano quando l'oggetto si rompe, come fossero le ferite che lasciano tracce diverse su ognuno di noi. Brienza, al contrario del kintsugi, con i frammenti riempie e cura le ferite delle case e della città, ma fa sua ed esprime la delicata lezione simbolica suggerita dall'antica arte: arte di abbracciare il danno, di non vergognarsi delle ferite, così che le cicatrici diventano bellezza. È l'essenza della resilienza. Nella vita di ciascuno si deve cercare il modo di far fronte in maniera positiva a eventi traumatici, di crescere attraverso le esperienze dolorose, di valorizzarle ed esibirle convincendosi che

Mario Brienza (a sinistra) nella propria abitazione con l'autore dell'articolo Domenico Amoroso (a destra)

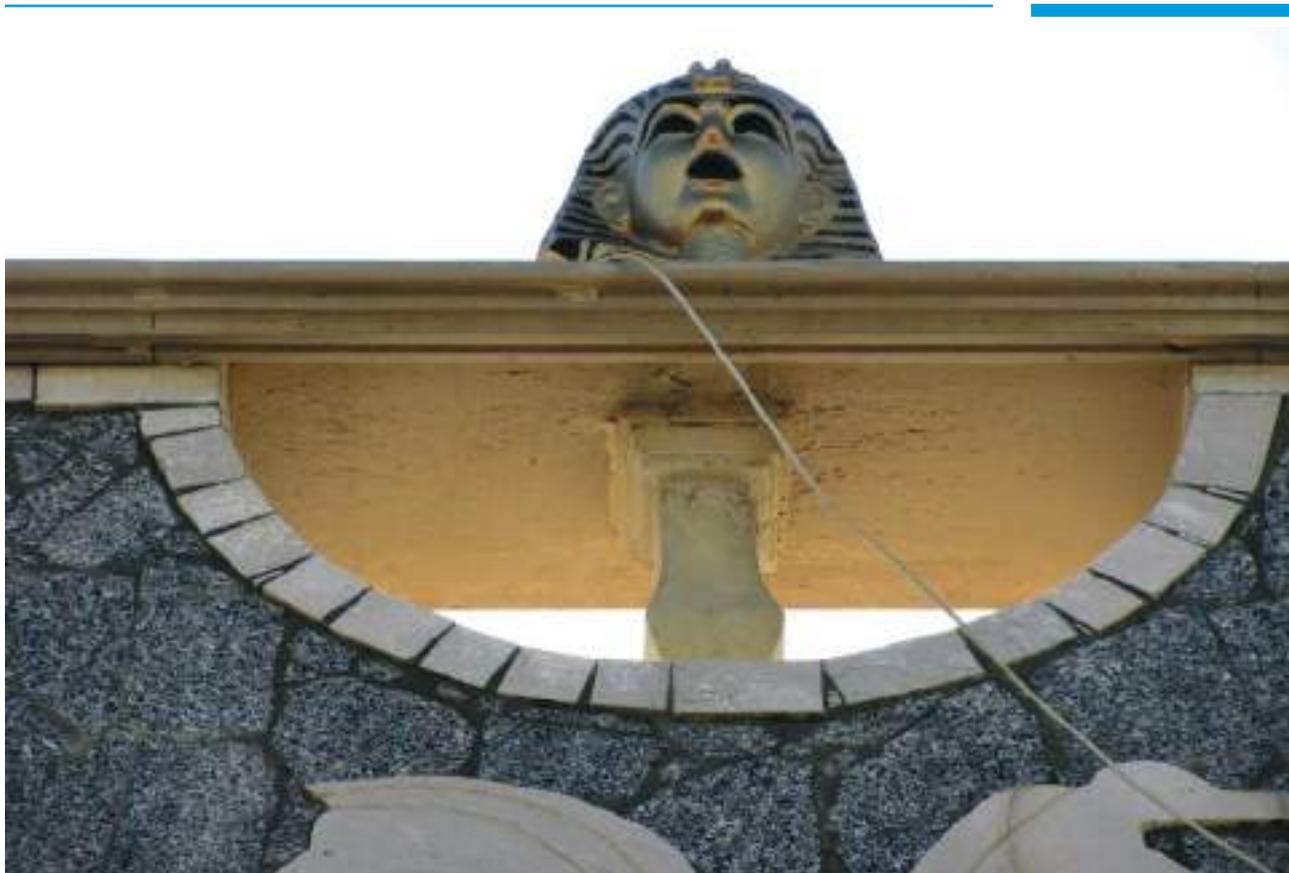
Marina di Acate,
I Macconi, (RG), foto
aerea da drone



sono proprio queste che rendono ogni persona unica, preziosa. Più **a sud**, su un parallelo che è più in basso di quello di Tunisi, ai piedi delle bionde dune una volta mobili al vento e ricoperte da una caratteristica vegetazione marittima - tra cui la ormai rara retama, una ginestra bianca dall'intenso profumo, che cresce soltanto sulle coste settentrionali dell'Africa, e qui testimonia l'antichissimo legame geologico con la Sicilia - ora coperte dalla distesa senza fine di serre e mucchi di plastica, sorge il borgo marinaro di Macconi. Distante circa 13 km dal Comune di Acate è oggi denominato **Marina di Acate**, e classificato (cfr. Centro Temporaneo. linkedopendata, su datiopen.istat.it. 2015) come "centro temporaneo", ovvero «luoghi di convegno turistico, gruppi di villini, alberghi e simili destinati alla villeggiatura, abitati stagionalmente che nel periodo dell'attività stagionale presentano i requisiti del centro abitato».

Un paese fantasma in inverno, che prende vita solo da giugno a settembre. Qui, però, tutto l'anno abitano centinaia di immigrati, principalmente tunisini e romeni, arrivati per lavorare nelle tante serre dove si coltivano ortaggi anche grazie allo sfruttamento della manodopera pagata pochi euro l'ora. Sono queste le 'persone invisibili' di cui racconta a "Popoli e Missione" suor Monica Muccio, una delle religiose carmelitane che insieme alle sue consorelle ha scelto di servire questa «porzione di terra, abbandonata da tutti ma non da Dio».

Nei mesi invernali è invisibile, proprio come tutti i migranti che vi abitano.



D'estate si popola di villeggianti, ma i braccianti continuano a rimanere nell'ombra, ignorati da tutti, proseguendo la loro vita, lavorando dodici ore al giorno, o anche di più, e vivendo nelle casupole di mattoni forati, costruite vicino alle serre per il rimessaggio di attrezzi agricoli, ma oggi 'affittate' a caro prezzo ai braccianti stranieri che qui a volte non trovano acqua né corrente elettrica.

Il paese è nato, a partire più o meno dei primi anni '70 del secolo scorso, dall'antico sogno della città di Caltagirone di avere uno sbocco sul mare in una costituenda 'Caltagirone marina', che in qualche modo l'avrebbe risarcita della mancata realizzazione della fascista Città giardino di Mussolinia. La concorrenza delle serre per le primizie orticole, fu però vinta da quest'ultime e solo ai Macconi iniziarono a sorgere casupole in blocchi di tufo quasi in sostituzione di ombrelloni e tendaggi distesi su pali precari. Era la forma più primitiva di abusivismo edilizio che presto avrebbe portato alla nascita del villaggio e che oggi vede quattro aree interessate dal fenomeno e circa settecento costruzioni abusive nel tratto di litorale compreso fra la foce del Dirillo ed il confine con il territorio di Vittoria. Michel Foucault, riferendosi a luoghi come questi li definisce

Casa egizia di Salvatore Siciliano. Testa di Tutankhamon, Marina di Acate (RG)



Casa egizia di Salvatore Siciliano. Fastigio con scene della vita e della morte di Tutankhamon, Marina di Acate (RG)

eterotopie, ovvero 'spazi altri'; in questa connotazione intendendo non il fenomeno fisico, seppur straniante e spaesante, ma il suo statuto legato alla cornice simbolica di tale spaesamento. In contrapposizione alle utopie - cioè 'spazi privi di un luogo reale' che hanno, con lo spazio reale della società un rapporto di analogia e di metafora, le eterotopie - i 'controluoghi', sono «specie di utopie effettivamente realizzate in cui gli spazi reali [...] sono, al contempo, rappresentati, contestati e rovesciati, delle specie di luoghi che stanno al di fuori di tutti i luoghi, anche se sono effettivamente localizzabili». (Foucault, 1967, in Vaccaro S. (a cura di), *Michel Foucault. Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. Milano 2001, p. 23). I Macconi dunque come eterotopia. Chi negli anni costruiva la propria casa, aveva nullo o scarso interesse per le politiche e le strategie di governo del territorio; come approdati in una terra vergine o in un pianeta disabitato, agiva con la ingenua e incolpevole convinzione che tutto ciò che lo circondava gli appartenesse e potesse disporre liberamente. Quel tratto di costa si costituiva come un luogo slegato dalla pianificazione normata, modificabile e disposto ad ospitare l'importazione di modelli e suggestioni diversi, facendo



emergere la personale capacità di performare i luoghi, dando vita ad un paesaggio come proiezione di se stessi e dei propri desideri. L'accumulo di tali azioni piccole e grandi, ha impresso sul territorio una volontà anarchica, trasformando forma e significato dei luoghi. Al posto di un paesaggio regolato da strategie urbanistiche speculative, si è formato inconsapevolmente un paesaggio sociale, evolutosi in modo più o meno autoctono, assumendo una valenza che potremmo definire politica, perché inscena una forma di libera occupazione degli spazi, seppur temporaneamente abitata.

A pochi metri dal mare, in contrasto con il continuo movimento delle onde e con il mutare senza posa delle dune che lo separano dall'acqua, saldo ed enigmatico sorge un parallelepipedo marmoreo, più degno dell'ariostesco mago Atlante che di una famiglia in vacanza estiva. È la "**Casa egizia**" di Salvatore Siciliano, un pensionato di Mazza del Tevere che nei mesi estivi si trasferisce in questo lembo di spiaggia.

L'ingresso è su 'via delle Sirene', il prospetto principale, cieco, si affaccia invece sul lungomare. Singolare in quel contesto balneare e quasi carioca, è l'essenzialità dei volumi squadrati, la cromia, ridotta

Veduta d'insieme dei prospetti su Via delle Sirene e sul lungomare

quasi esclusivamente al bianco e al grigio del botticino e del granito tagliati a mano da lastre, seppure con preziosi e rari inserti di oro, di marmo nero, verde, ocra e paonazzo. Il lucido quasi a specchio delle superfici a prima vista respinge, come un violento lampo di luce o un non voluto riflettersi della propria immagine allo specchio, ma non ci si può sottrarre all'incantesimo e dunque ci si avvicina e si osserva.

Su 'via delle Sirene' sporge il terrazzo in cui si apre il cancello d'accesso con pilastri sormontati da piramidi; sullo zoccolo, guardando rispettivamente da sinistra a destra, sono raffigurate: le **piramidi** di Cheope, Chefren e Micerino e divinità affrontate con al centro la piramide a gradoni di Saqqara; al piano superiore, in una fascia sottostante il loggiato bipartito da un pilastro con figure di **faraoni** e il nome "Siciliano", vi sono volatili, gatti e cavalli affrontati ai simboli di **Hator** - dea solare, della gioia, della sessualità e dell'aldilà - e di **Ra** come disco solare attorno al quale si avvolge il serpente ureo, simbolo di regalità, re del cielo e dell'oltretomba.

La fascia che scorre su tutto l'attico rappresenta una scena assai complessa che si legge da destra a sinistra e che continua verso il cortile: il violento dio **Seth**, dio del caos, del deserto e della tempesta, assassino del fratello Osiride e nemico di Orus, ma patrono del faraone; **Anubi**, il dio dell'oltretomba e dell'imbalsamazione, accompagnatore dei morti; una grande piramide funebre; il faraone **Tutankhamon**, vincitore sul suo carro di battaglia; lo stesso trasportato nell'aldilà sulla barca rituale; un po' arretrata, sul cortile, la dea **Iside**, sorella e sposa di Osiride; nel piano sottostante, sempre sul cortile, Tutankhamon su una barca a caccia di uccelli acquatici e infine, disteso su un letto funebre, dentro il suo sarcofago antropomorfo.

In posizione dominante, su i fastigi, a tutto tondo e a altorilievo, emergono come dal nulla le teste di Cleopatra e di Tutankhamon. Sparsi dappertutto personaggi divini e regali, pesci, rettili, figure geometriche, la sfinge, i segni simbolici di **Ankh** - la chiave della vita indicante come geroglifico la vita eterna - **Ajet**, il sole sull'orizzonte, come sua nascita e morte giornaliera, il **Djed**, la "spina dorsale di Osiride - l'asse cosmico associato al tema della rinascita e della rigenerazione. Sono segni e simboli dal profondo significato religioso e sacrale, assolutamente non casuali ma che al contrario compongono nel loro insieme un'unità narrativa e misterica tutta da cogliere e interpretare. In questo senso aiutano altre raffigurazioni - per nulla secondarie seppure collocate in spazi meno in primo piano - come il sistema solare, l'eclisse lunare. Un significato profondo e risolutivo, assume la grande facciata sul mare con la raffigurazione 'sintetica' - come afferma Siciliano - dell'Universo, spiegando all'osservatore che il racconto terreno e personale, seppure



divinizzato, si inserisce e diventa elemento dell'infinito Universo. Ma non è Siciliano che spiega e commenta tutto ciò, lui descrive e racconta in figure, ripetendo continuamente che « Più o meno da una ventina di anni (in realtà 25 anni, come attesta la data 1998 incisa sotto la scritta "Universo di Siciliano" sul prospetto a mare, n.d.r.), come se fosse dall'aldilà, qualcuno mi aiuta a portare avanti un progetto sull'Egitto. Perché sull'Egitto? Non lo so, so che l'ho fatto senza che io lo sapessi, per ispirazione e guidato da qualcuno più in alto, più lontano, dall'aldilà, un messaggio che mi dice di continuare». Così guidato, Siciliano ha realizzato due luoghi di cultura e religiosità egizia: questo e la sua casa di abitazione di Mazzarino. Due grandi opere che lasciano a bocca aperta i casuali passanti e i visitatori che ormai si recano attirati dal passaparola, da alcune scarse notizie, da qualche foto.

«È più forte di me – afferma **Salvatore Siciliano** – questa ispirazione e questo amore che ho per i tesori egiziani. C'è qualcosa, ogni giorno, che

Tutankhamon a caccia,
part. delle decorazioni
esterne

i re e le regine egiziane mi incitano a fare. Tutto quello che si vede nelle mie case museo – aggiunge – è stato realizzato interamente da me. Tanta fatica, tanto lavoro ma tante soddisfazioni. Soprattutto quando arrivano turisti da ogni parte del mondo e rimangono incantati da questi miei capolavori. È molto probabile, e questo lo voglio dire, che in queste mie case museo egiziane venga girato, a breve, anche un film».

Racconta in un'intervista a un giornale locale *on line* che curiosi, giornalisti, esperti, archeologi e direttori di musei sono venuti a Marina di Acate a vedere il suo capolavoro; a lui interessa particolarmente la visita dei politici, perché «è venuta l'ora che ci si occupi di questa zona, che Macconi si riprenda, perché è ferma a quaranta anni fa, che risorga». In questo ricorda l'operazione del Cavaliere Giovanni Cammarata a Maregrossa di Messina (Pier Paolo Zampieri, *Esplorazioni urbane. Urban art, patrimoni culturali e beni comuni Rimosioni, implicazioni e prospettive della prima ricostruzione italiana. Messina 1908-2018*. Ed. il Mulino 2018) o l'esperienza straordinaria sviluppatasi in un quartiere di Chartres che ha accolto da inizio '900 le popolazioni escluse dall'agglomerato urbano, dove anche lui escluso, **Raymond Isidore**, detto Picassiette, lo spazzino del cimitero, si immagina un destino d'artista (Patrick Macquaire, *Il quartiere Picassiette. Arte del mosaico e trasformazione sociale a Chartres*, Edizioni del Girasole, Ravenna 2017). Isidore raccoglie le cose buttate, i pezzetti di vetro e di piatti con i quali copre la sua casa: diventa mosaicista.

Questo singolare architetto dà a Patrick Macquaire, incaricato di accompagnare la riqualificazione del quartiere, la materia per un'impresa particolare: una ricostruzione che è anche quella delle associazioni e degli abitanti di cui si occupa. Gli spazzini "*de la Régie*", sull'esempio di Picassiette, diventano artisti e mosaicisti, cambiano il quartiere oltre la sua stessa volontà per dargli una qualità che non aveva. Fare riprendere i Macconi, farlo risorgere, è per Siciliano risolvere i tanti problemi di questo villaggio eterotopo e di chi visibilmente e invisibilmente lo vive, ma è soprattutto farlo riconoscere come luogo, conferirgli o farne emergere l'identità. La sua casa dà questa possibilità, offrendo radici ben più lontane e nobili di tanti più titolati centri vicini: l'Egitto, la favolosa terra dei faraoni, con i suoi re e i suoi dei, il patrimonio culturale, religioso, artistico, manifesto ed esoterico.

L'**esoterico** è fortemente presente nella Casa Siciliano, anzi probabilmente ne costituisce l'anima più segreta e la stessa motivazione. Infatti senza negare l'interpretazione già data, anzi rafforzandola, si può trovare un ulteriore significato all'opera di Siciliano.

Le voci degli dei che gli hanno suggerito la realizzazione di quest'opera straordinaria, ne hanno anche previsto la funzione che avrebbe



Decorazioni esterne, part.

purtroppo avuto spiegazione e tragica conclusione solo molti anni dopo, con la morte del figlio Ivan prematuramente scomparso il 9 aprile del 2005, in un incidente stradale a seguito del quale Salvatore Siciliano avrebbe fondato l'associazione "Contro le Stragi del Sabato Sera" di cui è presidente. La casa egizia è un **mausoleo**, un grandioso e spettacolare cenotafio dedicato al figlio assimilato a Tutankhamon. Infatti significativamente tutte le raffigurazioni, le divinità, gli animali, gli astri, i simboli e i geroglifici, riguardano i temi della morte, dell'aldilà e della rinascita. Un grande libro dei morti dispiegato sul cielo e sul mare, con il sole che la mattina illumina la facciata eterna dell'Universo, al tramonto quella della vita, della morte e della risurrezione dell'uomo, ponendosi quindi come ponte tra macro e microcosmo.

Gli dei che hanno suggerito la realizzazione di questo monumento, come tutti gli dei del mondo e di ogni tempo non possono mutare gli eventi predisposti dal fato, anzi, anche i più potenti, ne sono vittime, ma possono ad essi assegnare un senso e mitigarne gli effetti con atti salvifici. È questo che benigni hanno fatto per la famiglia Siciliano e per Marina di Acate, che oggi, come le antiche colonie greche che traevano gloria e adoravano le tombe dei loro ecisti fondatori, possiede e custodisce un monumento sepolcrale fondativo che ne garantisce identità e dignità.

LA STANZA MERAVIGLIOSA. RACCONTO MUSIVO DI GIOVANNI RIGHETTI

di Daniela Rosi



Foto di famiglia, anni '50. Giovanni Righetti è il bambino in prima fila a destra

Marmo, pietra, storia e memoria hanno ispirato un'opera di sorprendente e clandestina bellezza

«...Ma io non sono un artista, quello che ho fatto non è una opera d'arte... è come un gioco...» Sono queste le prime parole che pronuncia **Giovanni Righetti** quando mi viene incontro sul cancelletto di casa sua, dove l'amica e collega Caterina Pinelli mi ha condotta per visitare una stanza di mosaici che ha realizzato durante il *lock-down*, un'impresa che lo ha tenuto occupato per ben 2 anni, dal 2020 al 2022, lavorando ogni giorno, sabato e domenica compresi.

Secondo di quattro figli, unico maschio, Righetti è nato il 12 dicembre del 1950,

sul Monte Sarte, in una casa contadina, a Montecchio di Negrar di Valpolicella, in provincia di Verona. L'abitazione dove oggi vive, sempre in zona, si trova in una contrada, "La Bassa", immersa in un paesaggio ameno, insediato fra zone pedemontane, zone collinari e pianura.

Qui si registra la presenza dell'uomo fin dalla preistoria, molti sono i ritrovamenti di manufatti in selce risalenti al Paleolitico. Diversi anche i resti dei "castellieri", i villaggi fortificati d'altura risalenti all'età del ferro. In epoca imperiale, questi luoghi erano abitati dai romani e dedicati al culto di Giove. Sempre in questo territorio, fin dai tempi più remoti, è presente l'estrazione del marmo rosso e della pietra locale, materiali che hanno caratterizzato sia l'economia, sia l'architettura di questa terra. La Valpolicella è anche terra di antichissimi vigneti. Giovanni Righetti nasce qui, respira quanto gli restituisce l'ambiente in cui vive e ne rimane fortemente impressionato. Rimarrà sempre affascinato dalla geologia del luogo e dalla storia che lo circonda e che influenzerà la sua ricerca artistica.

La sua è una famiglia semplice, la madre si occupa delle faccende della casa e il padre, dopo aver lavorato per un buon periodo in campagna, si impiega nella costruzione delle strade, riuscendo così a evitare il durissimo lavoro di minatore, l'attività allora più diffusa fra gli uomini che abitavano nel loro paese, molti dei quali, purtroppo, morti in seguito alle conseguenze della silicosi.

Il piccolo Giovanni non ama particolarmente la scuola, ma è molto bravo nel disegno. Ricorda di aver disegnato, copiandoli da foto di giornali, i ritratti di Mazzini, Garibaldi e di altri personaggi storici, che avevano molto colpito il parroco, il quale, entusiasta da tanta maestria, lo incoraggiava a continuare gli studi per dedicarsi all'arte. Giovanni non vuole abbandonare il suo paese, cosa che avrebbe dovuto fare



se avesse voluto continuare a studiare e, inoltre, i suoi genitori non lo incoraggiano in questo senso, ma si aspettano da lui che si trovi qualcosa di utile da fare per contribuire al sostentamento della famiglia, cosa che farà subito dopo le elementari. Si impegna in molti lavori. Inizia come aiuto idraulico e pochi mesi dopo si trasferisce a lavorare in città, in una fabbrica che produce strumenti per la scherma: spade, fioretti, sciabole. Lo spostamento da Montecchio a Verona è però troppo costoso e finisce per annullare completamente il guadagno che gli deriva dal lavoro, poiché tutti i soldi li deve spendere per acquistare l'abbonamento dei mezzi di trasporto. Abbandonata perciò la produzione delle armi bianche, inizia a lavorare nelle **fabbriche di marmo** a Negrar, dove rimane per sette, otto mesi. Passa poi a fare il manovale edile e in seguito diventa un **muratore**, lavoro al quale si dedica fino al pensionamento. Questa è una professione che spesso sviluppa delle competenze che possono avere risvolti artistici. Sono diversi i "babelici" con trascorsi lavorativi

Parete con strumenti di lavoro, casa di Giovanni Righetti a Montecchio (VR)

di questo tipo. Le tecniche di costruzione, la conoscenza dei materiali e i metodi per lavorarli regalano spesso, a chi è realmente creativo, delle abilità realizzative non trascurabili. È questo il caso di Giovanni Righetti. Di certo le sue competenze professionali lo hanno aiutato nella realizzazione così complessa del suo mosaico.

La passione per questo genere di arte risale a tanto tempo fa. Gli deriva dallo stupore provato quando, nella tarda adolescenza, fece un viaggio a Roma, dove ebbe occasione di ammirare le meraviglie musive realizzate dai romani. Tanta fu la fascinazione davanti a quei capolavori che Giovanni si ripromise di provare anche lui, prima o poi, a realizzarne uno. Gli capitò di poterne vedere altri in successivi viaggi e il desiderio di potersi cimentare in questa arte gli rimase sempre addosso, come una frenesia per un appuntamento sempre rimandato... Nel frattempo, tuttavia, non è rimasto senza far niente in ambito artistico.

Interessato alla storia, specialmente a quella più arcaica fin da giovanissimo, si è anche cimentato nella **scultura** utilizzando pietre reperibili nei siti della zona circostante la sua abitazione. Appassionato anche di archeologia, attorno ai 30 anni inizia a scolpire teste, rune, amuleti, totem di chiara ispirazione primitiva, influenzato anche, oltre che dalla storia del suo paese di origine, dalle immagini viste nelle trasmissioni televisive dedicate a questi argomenti. Sono diverse le sculture che si trovano oggi disseminate nel suo giardino, appoggiate su diversi basamenti dentro casa e, le più piccole e fragili, raccolte in una teca di vetro. Si tratta di forme archetipiche ottenute da pietra basaltica nera (Il toponimo "Negrar" sembra derivare dal tardo latino "Nigariu" e cioè "luogo con terra nera") e da pietra sedimentaria bianca, entrambi presenti in tutta la Valpolicella. Alle pareti delle stanze sono appesi anche diversi suoi quadri. Certi sono copie di illustrazioni e altri sono il frutto di una **fantasia geometrica** non lontana dall'idea delle tessere musive.

Il passaggio dal disegno al mosaico, però, è stato possibile solo di recente. Per coprire una grande superficie di tessere, ottenute tutte manualmente, una a una, sbozzando, fresando e levigando, serve davvero tantissimo tempo. La tecnica usata da Righetti lo richiede. Per lui significa andare a cercare pezzi di marmo per strada, nelle discariche delle cave, in ogni luogo dove sia possibile trovare della pietra di scarto. Significa poi tagliarla, ottenere tutte le singole tessere, portarle a un elevato grado di precisione formale e poi passare alla messa in opera, poggiandole su un disegno tracciato prima. È stata necessaria la reclusione imposta dal Covid per trovare tutto questo tempo, questa determinazione e la possibilità di dedicarsi interamente alla ricerca di questo materiale abbandonato e prezioso. Finalmente il momento

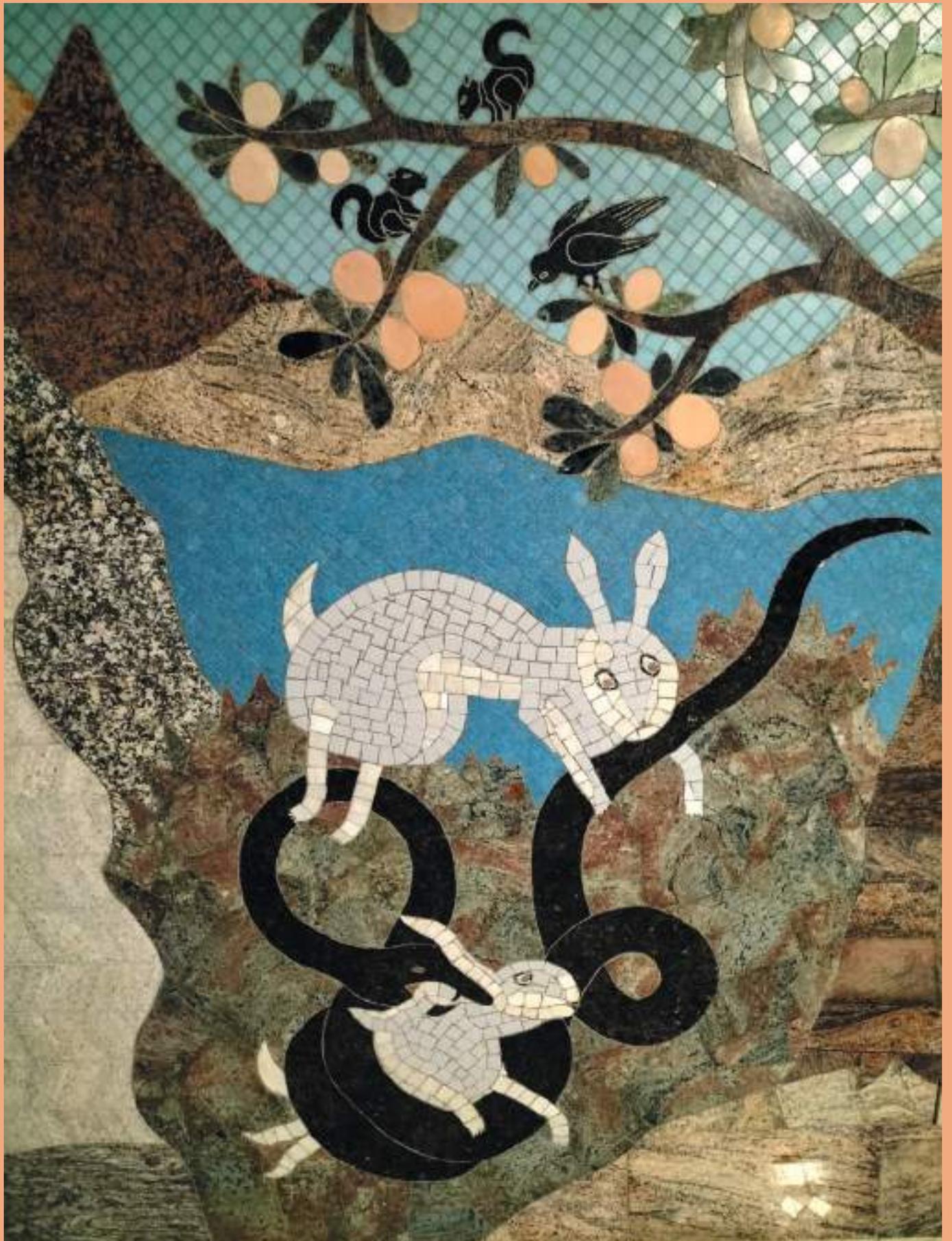
Nella pagina a fianco:
Sculpture in pietra di
Giovanni Righetti
in giardino

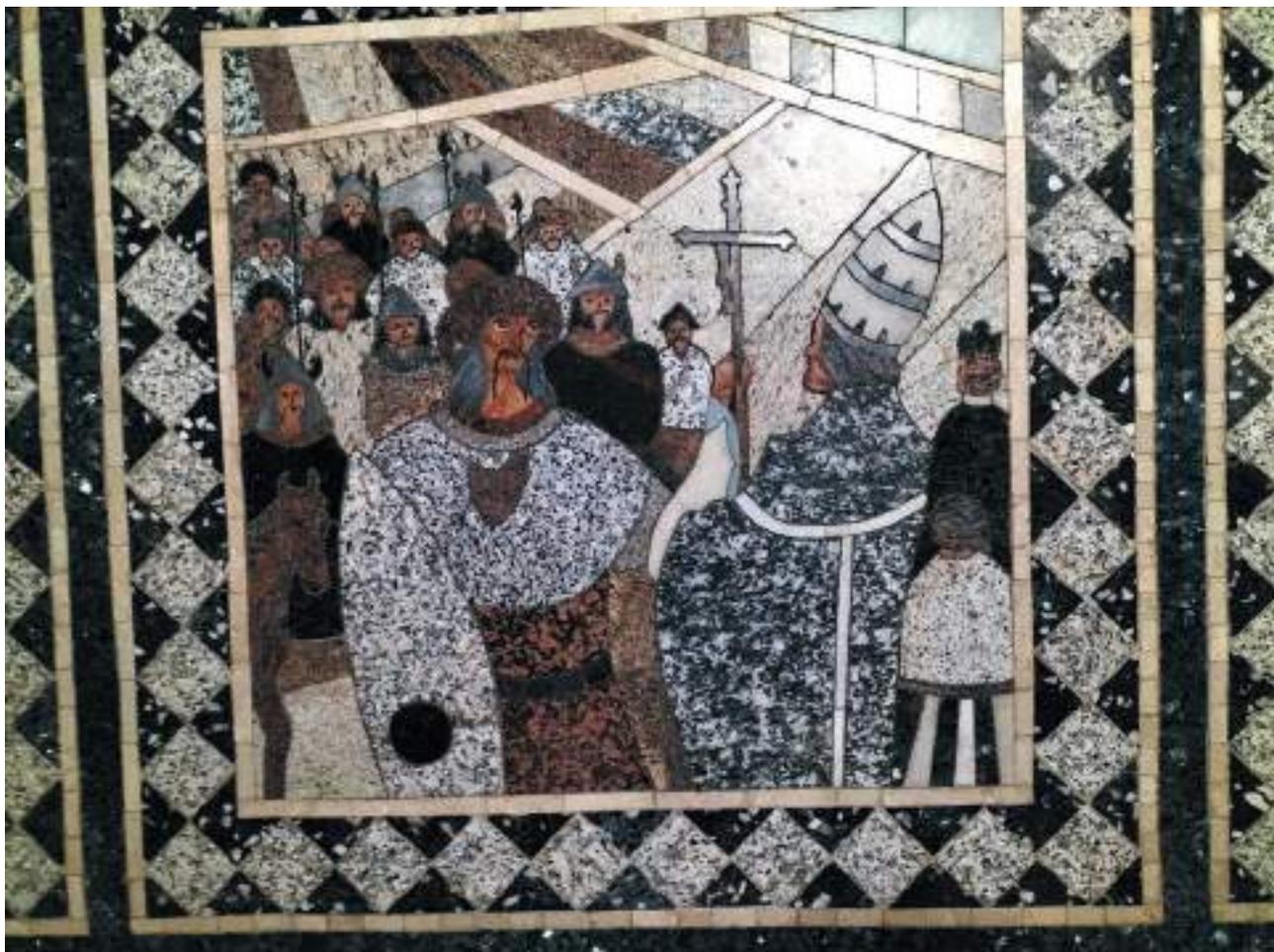
Nelle pagine successive:
Pareti e porzioni di
pavimento della stanza
mosaicata in marmo











di mettersi alla prova è arrivato. La prima tessera viene posata nella parete di destra per realizzare un cerchio nel centro. Il modello è un quadro geometrico dipinto tempo prima. Dopo il cerchio, saranno altri due quadri a suggerire il soggetto: una stella e un extraterrestre. Inizialmente aveva pensato alla realizzazione di una sola parete, ma poi, tessera dopo tessera, la narrazione si è allargata sempre più fino a coprire tutte e quattro le pareti e in fine anche il pavimento. Dopo i soggetti ripresi da sue opere pittoriche, ha proseguito con temi di fantasia, ispirato anche da leggende, storie e miti che da sempre lo affascinano e non ha dimenticato nemmeno una citazione delle sculture arcaiche. Come nella sua pittura, anche qui la descrizione, la fantasia, una grande sensibilità cromatica e un gusto raffinatissimo per il geometrico dialogano armoniosamente fra loro.

Il pavimento è una sintesi degli argomenti che più sente vicini alle sue corde. Nel centro un quadrato perimetrale composto di 16 quadrati

Sopra: Attila incontra Papa Leone, particolare del pavimento mosaicato

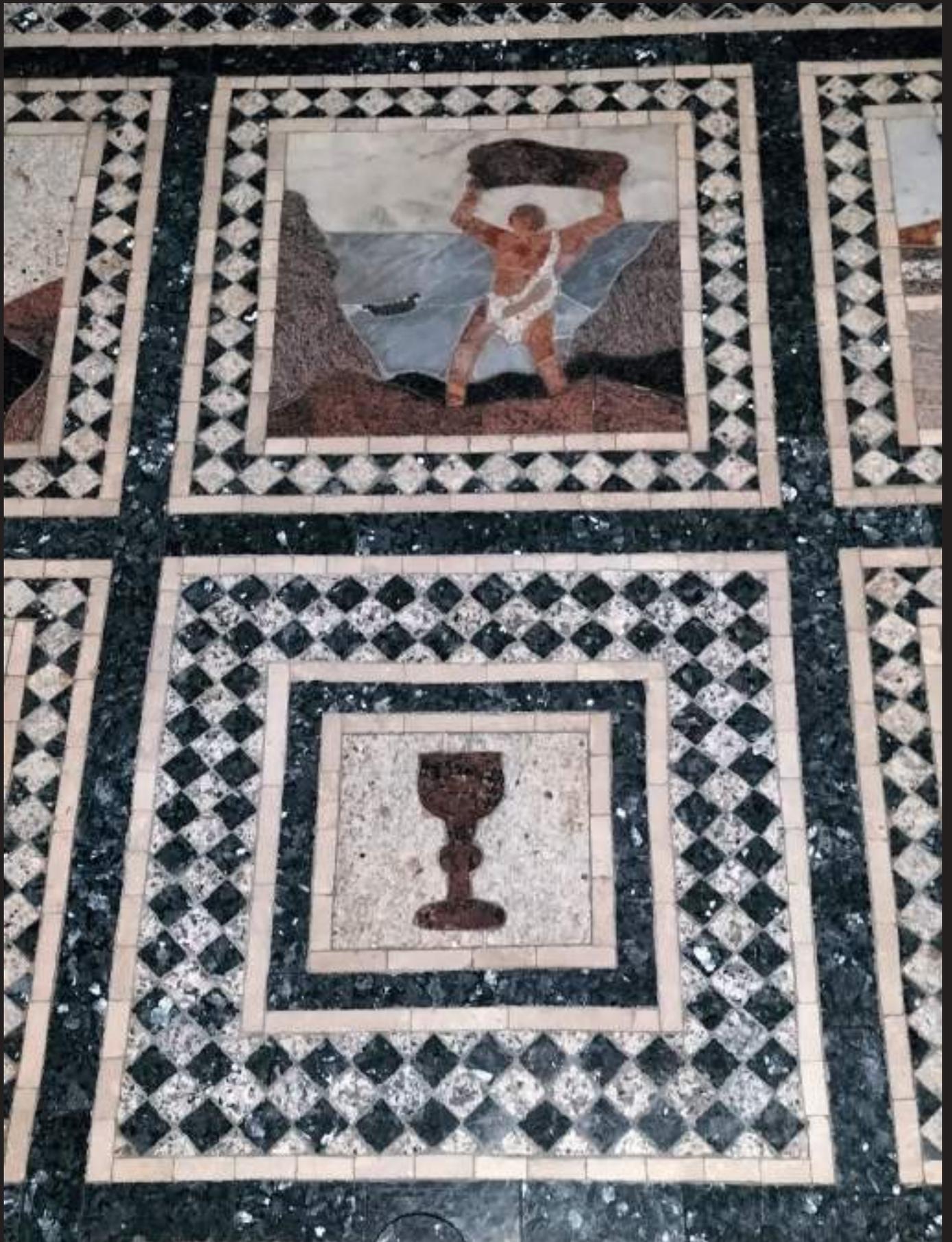
Nella pagina a fianco: particolare di una parete



Particolari del
pavimento mosaicato.
Sopra: Uno dei
quattro draghi

Nella pagina a fianco:
Polifemo e Il sacro Graal

ci presenta agli angoli 4 diversi **draghi**. Iniziando dal primo drago in alto, da sinistra a destra, troviamo: una scena di caccia, la sirenetta di Copenhagen, il secondo drago. Proseguendo dal lato di sinistra, dall'alto verso il basso: un disegno astratto, un labirinto, un terzo drago. Sul lato in basso: l'incontro di Attila con papa Leone, Dante in Val Borago, un quarto drago. Sul lato destro, tra quarto e secondo drago, da sotto in su: un disegno astratto, un enigma (autoritratto?). Nella parte centrale del quadrato, da sinistra a destra, troviamo: La spada nella roccia, Polifemo, Achille con la freccia nel tallone, l'Arca dell'Alleanza, il Sacro Graal, il Vaso di Pandora, l'Arca di Noè, le piramidi e il cavallo di Troia. Tutti temi cari all'artista. L'insieme è davvero stupefacente.





Giovanni Righetti sorride davanti all'ammirazione che i visitatori manifestano, è schivo, tende a minimizzare il valore del suo lavoro. È umilissimo e un po' si schermisce. Gli chiedo "il senso del fare arte" per lui e mi risponde che gli piace creare qualcosa che potrà durare un tempo lunghissimo, specialmente le sculture scolpite nella pietra, perché così come è arrivata a noi, questa materia durerà per sempre. Sorridendo mi dice che si interroga spesso su cosa potranno pensare gli uomini che fra mille anni, magari per caso, avranno l'occasione di imbattersi in una statua scolpita da lui. Gli piace pensare che una sua opera possa "vivere" così a lungo. Non si può, ascoltando le sue parole, non cercare con lo sguardo tutto quello che ci sopravviverà. Di certo molte delle sue opere che qui ci circondano. Tutte all'insegna di una ricerca di equilibrio, ritmo e continuità.

Si fatica a chiudere la visita e a decidere di andarsene. Indugiamo per un ultimo sguardo. Prima della stanza dei mosaici, ci sono stanze ornate con strumenti di lavoro, chiavi, conchiglie e altri oggetti del quotidiano appesi alle pareti. In giardino, come guardiani della casa, totem e statue scolpite nel basalto e nella pietra locale.

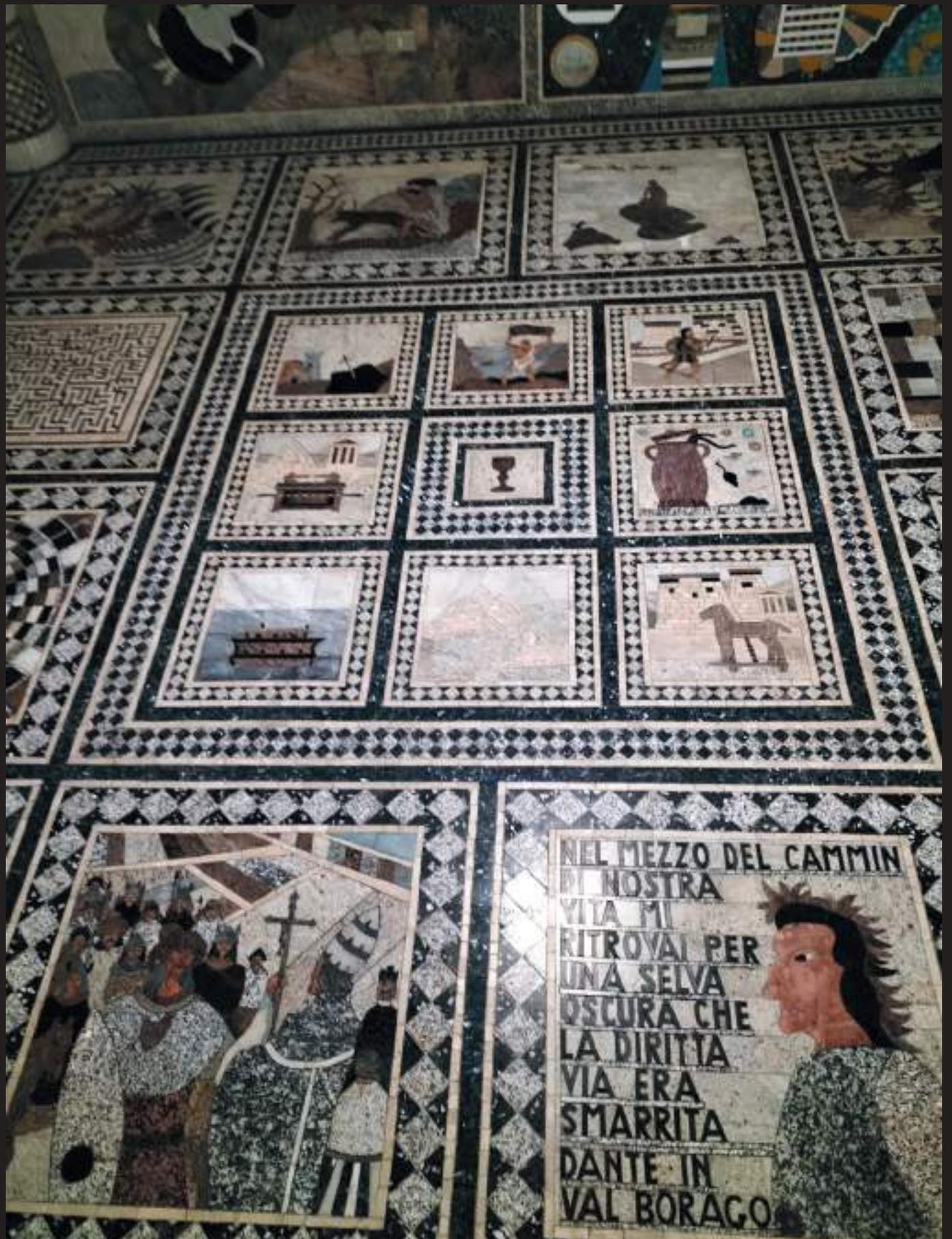
C'è silenzio tutto intorno.

Si ha l'impressione di muoversi dentro a un mondo pieno di sussurri, di voci che da tempo immemore continuano a parlarci. Si percepisce la presenza di un altrove. Un altrove dentro il quale anche Giovanni Righetti ha trovato un suo posto: un luogo dove poter lasciare una traccia, anch'essa destinata a perpetuarsi nel tempo.

Nella pagina a fianco:
La spada nella roccia,
(in alto) e *L'arca
dell'alleanza* (in basso).
Particolari del pavimento
mosaicato

Nelle pagine successive:
a sinistra *Il vaso di
Pandora*, part. del
pavimento; a destra:
Veduta d'insieme della
parte centrale del
pavimento mosaicato





NEL MEZZO DEL CAMMIN
DI NOSTRA
VITA MI
RITROVAI PER
UNA SELVA
OSCURA CHE
LA DIRITTA
VIA ERA
SMARRITA
DANTE IN
VAL BORAGO

BEN WILSON E LA METAMORFOSI DEL CHEWING GUM

di Yvonne Türlér

DOSSIER
REPAIRING
CITIES/
SURVIVAL
STRATEGIES



La gomma da masticare non è un'invenzione contemporanea. Reperti archeologici hanno rivelato, tra le altre cose, che la resina degli alberi veniva già masticata nell'età della pietra, che nell'Egitto dei faraoni, le palline da masticare fatte di mirra, incenso e melone erano particolarmente apprezzate dalle donne e che la masticazione del succo di lattice della spodilla o del melo aveva anche una lunga tradizione tra i Maya e gli Aztechi. La gomma da masticare, così come la conosciamo oggi, esiste solo da circa 150 anni. Si è diffusa in modo quasi esplosivo in Europa dopo la seconda guerra mondiale attraverso i soldati americani. Oggi esiste non solo in tutte le possibili varianti di gusto, ma viene utilizzata anche come coadiuvante per la mancanza di concentrazione, per dimagrire, per smettere di fumare, per rilassarsi, contro la stanchezza etc. Non c'è da stupirsi se il suo mercato è fiorente. Si dice che ogni anno in tutto il mondo ne vengano masticate **100.000 tonnellate**.

Non è difficile immaginare come sarebbero le strade e le piazze se tutta la gomma da masticare consumata fosse sputata e attaccata all'asfalto. Il loro smaltimento è un problema irrisolto. Abbastanza spesso la gomma da masticare diventa un fastidio personale o pubblico: quando la trovi sotto il bordo del tavolo in un ristorante, quando si attacca alle suole delle scarpe, o quando deve essere rimossa da un'apposita squadra di pulizia cittadina con uno sforzo extra laborioso e costoso, come, ad esempio, accade regolarmente nel Regno Unito. Pare che la Gran Bretagna investa annualmente circa 170 milioni di euro per rimuovere la gomma da masticare appiattita sull'asfalto nei luoghi pubblici.

Le menti creative sono impegnate a trovare soluzioni a questo problema. In alcune città, ad esempio, vengono allestite delle apposite scatole per la raccolta delle gomme da masticare, allo stesso modo dei posacenere, in rosa acceso, ovviamente, come richiamo al loro colore più diffuso. Dagli scarti raccolti si possono ricavare materie prime per suole di scarpe, giocattoli e persino bicchieri e posate.

Uno che ha riconosciuto molto tempo fa il problema dello smaltimento delle gomme da masticare e che ha trovato una soluzione non meno creativa è **Ben Wilson** (1963). Non le rimuove né le colleziona, ma le trasforma in opere d'arte uniche. Da quasi 20 anni va in giro

Un artista riparatore che opera sul più umile e inattaccabile dei rifiuti urbani

Le miniature su *chewing gum* che illustrano il testo sono state realizzate dall'artista nelle strade di Zurigo nel 2019 e nel 2022



Ben Wilson al lavoro su un marciapiede di Zurigo

principalmente a Londra come ***Chewing Gum Man***. Dotato di un piccolo bruciatore a gas, dei pennelli più fini e di tanti brillanti colori acrilici, si fa strada giorno dopo giorno e con qualsiasi condizione atmosferica attraverso i canyon urbani, a caccia di gomma da masticare appiattita. Con lo sguardo fisso sulla strada, cerca con cura gli esemplari adatti tra le innumerevoli macchie e brutture.

Ha l'imbarazzo e la difficoltà della scelta. Non tutte le gomme da masticare appiattite sono adatte alla sua missione. L'età, la forma, la posizione e le dimensioni della gomma sputata giocano un ruolo importante e devono corrispondere alle idee dell'artista. Quando trova ciò che cerca, trasforma con dedizione e perseveranza il residuo della gomma selezionata in una colorata **miniatura** artistica. Vederlo al lavoro è un piacere. Si resta stupiti e si inizia rapidamente una conversazione. Questi incontri estemporanei ispirano Ben Wilson a creare un riferimento al rispettivo spettatore/trice nella sua micro-opera, in modo che la gomma





da masticare dipinta possa essere letta come un omaggio personale. I passanti che lo apprezzano pagano a Ben Wilson un compenso modesto. Non c'è un prezzo fisso, paghi liberamente quanto per te vale il suo lavoro. Ovviamente i "proprietari" non possono portarsi a casa l'opera, le gomme dipinte sono tocchi di colore sul grigio asfalto e restano nello spazio pubblico per rallegrare anche altri. Ciò è particolarmente importante per Ben Wilson: l'arte ai suoi occhi non deve essere elitaria né dipendente da un ricco portamonete. Questo piccolo reddito basta al suo modesto tenore di vita. Ma anche quando non c'è nessuno dietro le sue spalle a guardarlo lavorare e a voler "acquistare" una dedica personale sulla gomma masticata dipinta, lui continua a farlo. Anno dopo anno, con il vento e qualsiasi tempo. Il suo lavoro è diventato una **missione** di vita, che vorrebbe provocare anche un effetto anti-rifiuti. Le gomme masticate meravigliosamente dipinte attirano l'attenzione e probabilmente acquisiscono la vista delle innumerevoli brutte macchie grigie causate dalle gomme sputate con noncuranza.

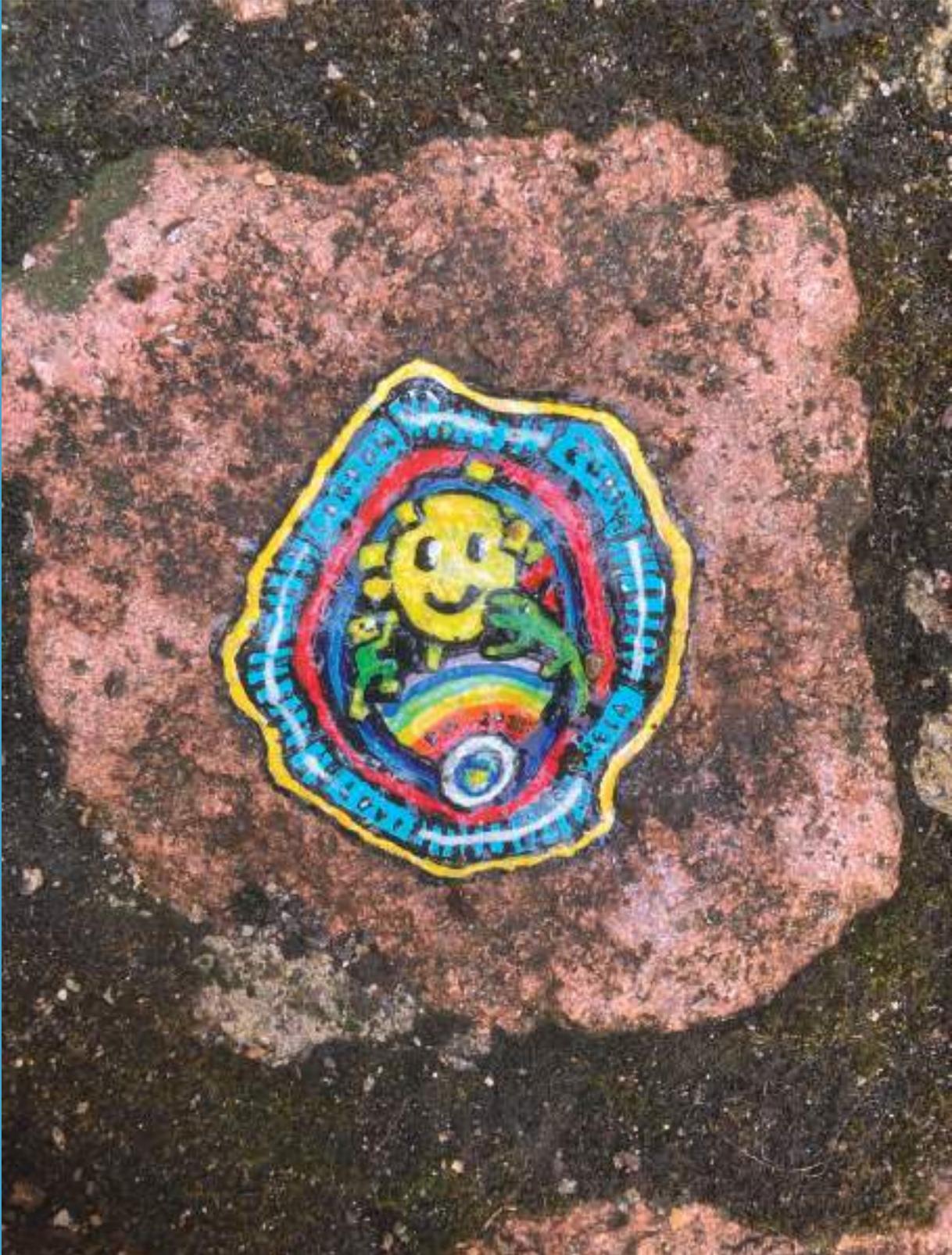
Dal momento in cui Ben Wilson stende sull'asfalto il sottile tappetino di gomma, su cui si adagia nella posizione per dipingere, fino alla



miniatura artistica ultimata, possono trascorrere ore. A seconda del motivo gli servono sette o persino dieci ore per completare l'opera. Dapprima la gomma spiaccicata viene riscaldata con il bruciatore, in modo da ammorbidirla e poterle dare forma. Indi la gomma viene estesa e lisciata, poi imbiancata e infine dipinta – in relazione con l'eventuale "committente"- con colori acrilici. Infine l'opera viene rifinita con una vernice protettiva dai danni ambientali. Non è pensata per l'eternità. Pedoni, auto, biciclette, pioggia, caldo e freddo lasciano i loro segni di usura. A volte sono danni volontari, provocati da qualcuno che pensa di poter staccare l'opera di *chewing gum* dall'asfalto e portarla con sé come trofeo. Ma non è così facile, perciò il risultato di questi tentativi fallimentari è "soltanto" quello di danneggiare l'opera.

Ben Wilson è consapevole che le sue opere non sono fatte per durare, ma se vengono volontariamente graffiate via, sovradipinte o danneggiate, lo sente come un'aggressione ai propri ricordi. Giorno, luogo, avvenimenti speciali in relazione alla creazione dell'opera su quella gomma masticata e alle persone, che lo hanno visto lavorare, sono strettamente legati a ciascuna miniatura e ben impressi nella sua memoria. Viceversa, anche l'incontro con il *Chewing Gum Man* rappresenta per molte persone un'esperienza indimenticabile e un arricchimento, uno stimolo a pensare: Ben Wilson non dipinge le







gomme da masticare per protesta o per frustrazione. Al contrario. Considera il suo lavoro come una dichiarazione di tolleranza e diversità. Le gomme da masticare colorate sull'asfalto sono **attrattori visivi**, che rappresentano allo stesso tempo le differenze e l'individualità nella società. Hanno lo scopo di simboleggiare che in una città c'è spazio per molte persone, che lo spazio pubblico appartiene a tutti e che ogni membro della società è unico e parte del tutto.

A Londra, dove Ben Wilson è instancabilmente attivo da quasi due decenni, si possono scoprire più di 10.000 delle sue miniature artistiche. Già soltanto sul Millennium Bridge se ne contano centinaia.

Non è superabile. Tuttavia, anche Zurigo può essere orgogliosa del fatto che Ben Wilson vi abbia lasciato le sue impronte colorate, abbellendo così la città. Nel 2022, su invito del Musée Visionnaire, è venuta una seconda volta a Zurigo, per restaurare alcune delle 20 gomme da masticare dipinte nel 2019 nel corso della sua prima visita nella città, e dipingerne una dozzina di nuove. Riscuotono grande interesse i percorsi guidati *Chewing Gum Trails* offerti dal Musée Visionnaire, durante i quali si intraprende insieme un viaggio di scoperta arricchito da molte interessanti informazioni su Ben Wilson, il contesto e la sua missione. Chi invece preferisce andare da solo alla ricerca delle miniature di gomma dipinta, può ritirare gratuitamente al Musée Visionnaire una mappa dove sono segnati i luoghi dove si trovano. In alternativa, la mappa può essere scaricata anche dal sito del museo. In un modo o nell'altro, il divertimento di una caccia al tesoro è garantito!

www.museevisionnaire.ch

Riferimenti bibliografici e sitografia

Ludovic Renaud, *Ben Wilson. The Chewing Gum Alchemist*, LMV Amsterdam, 2017

<https://www.jocelynkelly.com/interessante-fakten/20-Fakten-uber-kaugummi/>

<https://de.wikipedia.org/wiki/Kaugummi>

<https://www.coopzeitung.ch/themen/lifestyle/2018/aufgeblasen-98859/>

<https://reset.org/blog/klebriger-fleck-05302018>

<https://www.nzz.ch/article7HPBU-1.461601>

Traduzione dal tedesco di Eva di Stefano



LUCIO BALLESTEROS: DIARI DI UN VIAGGIO SENZA RITORNO

di Yaysis Ojeda Becerra



L'astronave creata
da Ballesteros nella
campagna di Montoedo
(Spagna)

Nel villaggio di Montoedo, ad A Texeira, in Galizia, l'insolito può sorprenderti. Dopo la vertigine delle stradine, in mezzo a un paesaggio montano e all'esuberanza del verde, un'astronave irrompe nell'ambiente rurale per mostrarti l'esistenza di altre realtà. Con i suoi venti metri di diametro e la sua superficie in alluminio lucente, si impone come un **rumore visivo** capace di far esplodere i tuoi sensi, di interrogare i tuoi spazi di introversione, di immergerti per qualche istante in una sorta di buco nero della memoria dove il tempo scompare. La certezza dell'inaudito ti assale al primo impatto, al primo sguardo, e resti come paralizzato davanti a quella svolta della realtà che l'oggetto provoca. Ma l'immagine dell'astronave è solo l'annuncio dell'universo creativo che coinvolge l'artista outsider Lucio Ballesteros (Burgos, 1930). È necessario ascoltarlo prima di entrare all'interno della nave, sfogliare i suoi quattro libri che raccolgono le sue sorprendenti teorie, visioni del futuro e descrizioni tecniche, in una prosa che sfida le strutture di qualsiasi romanzo autobiografico di fantascienza; volumi scritti dalla saggezza popolare di chi porta la stanchezza di un viaggio senza ritorno attraverso gli spazi della coscienza umana; lui conosce la necessità dell'incontro personale, delle azioni disinteressate verso l'altro, e difende l'espansione verso forme di pensiero superiori. È un romantico con l'illusione come bandiera, è il capitano del proprio volo in un viaggio senza fine attraverso l'immaginazione.

Tecnologia e
spiritualità in un
dialogo tra un
creatore proiettato
in un futuro fuori
dal tempo e una
ricercatrice
predisposta
all'ascolto



Yaysis Ojeda Becerra
intervista Lucio
Ballesteros all'interno
dell'astronave

Parlami del tuo universo creativo, come lo vivi?

Il mio mondo creativo, o fantasioso, chiamalo come vuoi, è come una linea retta, infinita. Non ha inizio né fine, né sono stato formato in questo mondo. Sembrerà quello che vuoi, ma ti dico la mia verità. Ho scritto nei miei quattro libri cosa accadrà tra tre secoli. E man mano che si legge, ciò che è scritto emergerà inesorabilmente, perché ciò che ho illustrato è allettante per la brama di denaro. La tecnologia di cui parlo esiste solo nel mio mondo. L'insieme di tutta la mia conoscenza non è generalmente comprensibile, né nessuno sa nulla di nulla. L'esperienza che ho è di ciò che nessuno si è degnato di dire. Ma poiché sono anarchico, mi sono sentito in dovere di dividerlo. Essere anarchici è l'unico modo per essere felici. Devi liberarti dai concetti delle cose e arrivare al vero te stesso.

Come è avvenuto il processo di accesso a questa esperienza e alla tecnologia che domini?

Ho pubblicato diversi video sul mio Facebook sui pericoli che ho dovuto affrontare per viaggiare nel mondo degli spiriti. Lo racconterò in modo che altri possano espandere il loro intelletto, anche se sono sicuro che nessuno sarà in grado di capirlo. Il mondo degli spiriti è dove vai dopo la morte. A questo proposito la mia amica Loli ha collaborato con me su 41 questioni che abbiamo discusso con le massime autorità in materia.



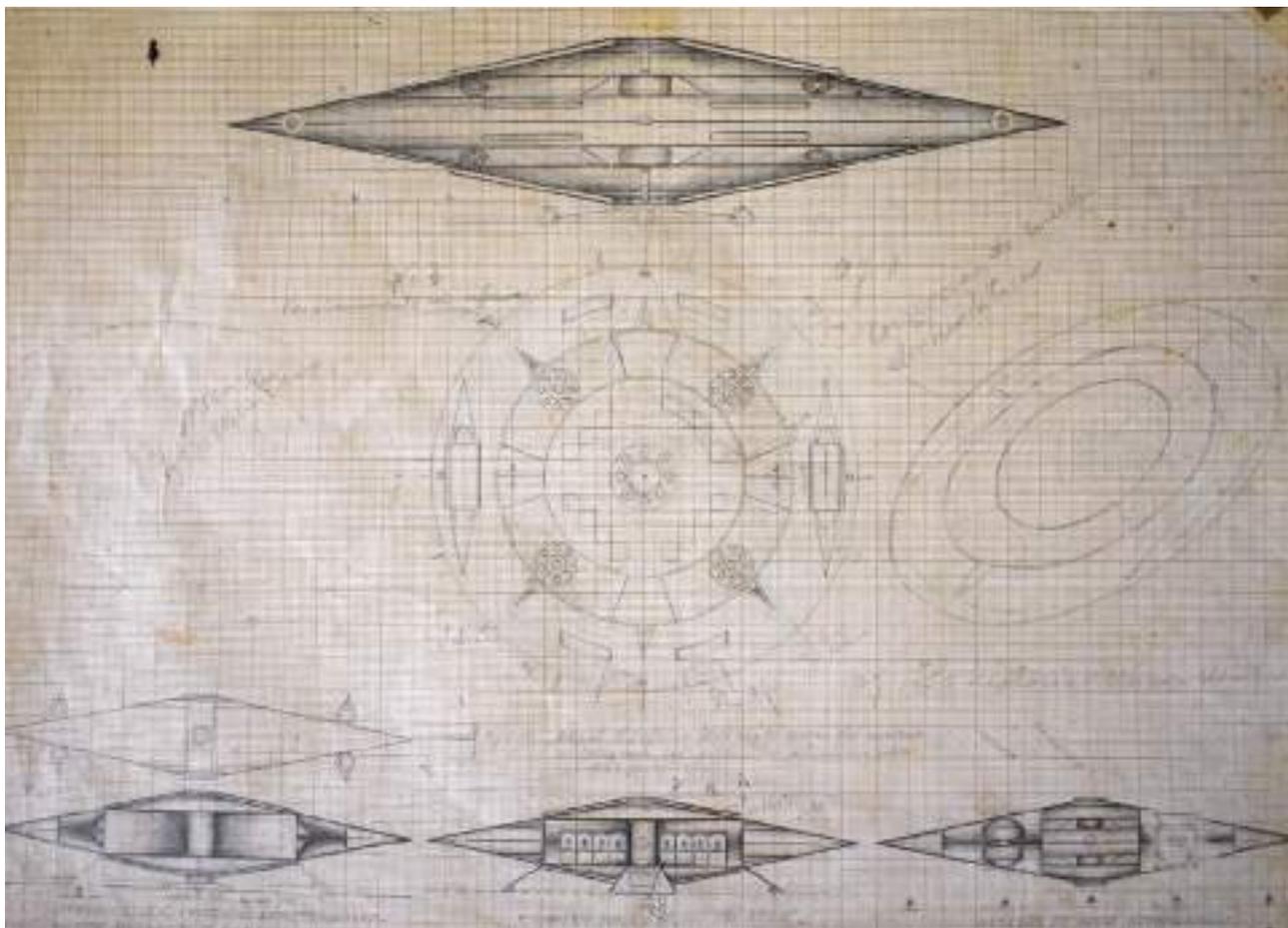
Lucio Ballesteros
e la sua astronave

E poiché ogni sforzo ha la sua ricompensa, presuppongo che le mie teorie siano qualcosa di incomprensibile. Non è la natura a produrre il mio mondo creativo. Per accedervi bisogna avere un'evoluzione psichica e spirituale avanzata al di fuori di questo pianeta, o aver letto in altre fonti ermetiche di conoscenza, proibite dalla chiesa, dalla politica e dall'ignoranza. La mia conoscenza è ermetica. Chi cercherà di capirmi, non può farlo partendo da un pensiero convenzionale, nemmeno leggendo i miei libri. Cerco di fare un'approssimazione, ma ti sarà difficile accettarla.

Ci provo.

Vediamo se posso spiegarti cos'è il mondo degli spiriti. Accedere ad esso è l'unico modo in cui puoi convincerti di te stesso, di cosa sia la creazione e il nostro mondo. Per raggiungere le conoscenze che possiedo, ho fatto un grande sforzo a rischio della morte. Al di fuori di me nessuno può capirlo perché solo io l'ho sperimentato.

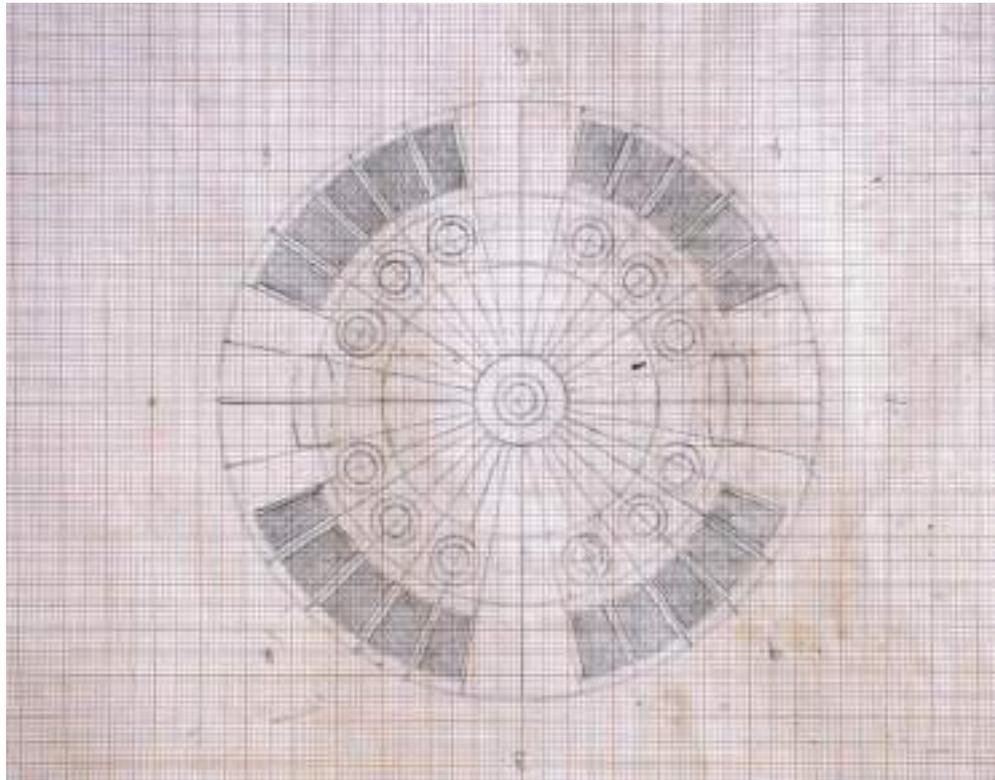
Sono rinato da altre vite e fin da bambino ho sentito com'era il mondo degli spiriti. Ho viaggiato nello spazio. Ho visitato altri mondi e in particolare il pianeta 10-7, di cui è già stato realizzato un documentario.



Ho sentito di vivere, prima di nascere, dentro una fiamma giallastra (le mie parole sono interrotte dal dolore dell'esperienza). Ho vissuto l'amore di una madre nell'incontro di un'altra vita. Ho sperimentato il viaggio consapevole in altre dimensioni. Ho contemplato la croce mistica materializzata ad un altro livello di coscienza durante una progressione assistita dai professori Robati, Juan Argentier, Eduar Perkin e altri del Centro di Studi Interplanetari in Calle Balmes n° 86, a Barcellona, intorno agli anni '60, quando ero uno dei suoi membri.

Sono stato martellato nel cervello da due entità dall'aspetto scheletrico alte quasi tre metri. (Tutto ciò che vi dico è stato sperimentato solo da me, durante lo stato ricettivo di una proiezione astrale). Sono stato dis-coeso da un'entità materializzata ai miei piedi sotto forma di un grande gatto nero, che è entrato attraverso la punta delle mie dita nel mio cervello, dando un'oscurità assoluta con lampi luminescenti, quindi eseguendo il processo inverso. Ho contemplato lo stupefacente volo degli uccelli, il mondo delle fate e delle piccole persone, la vergine

Qui e nelle pagine seguenti:
Disegni progettuali,
matita su carta
millimetrata



bianca e persino la materializzazione di una grande montagna con il volto di Cristo. Ho viaggiato nel mondo degli spiriti e ho visto il simbolo, un'aquila dorata di circa duecento piedi; e ho visitato le mie tre tombe precedenti.

Quindi questa è la tua quarta rinascita?

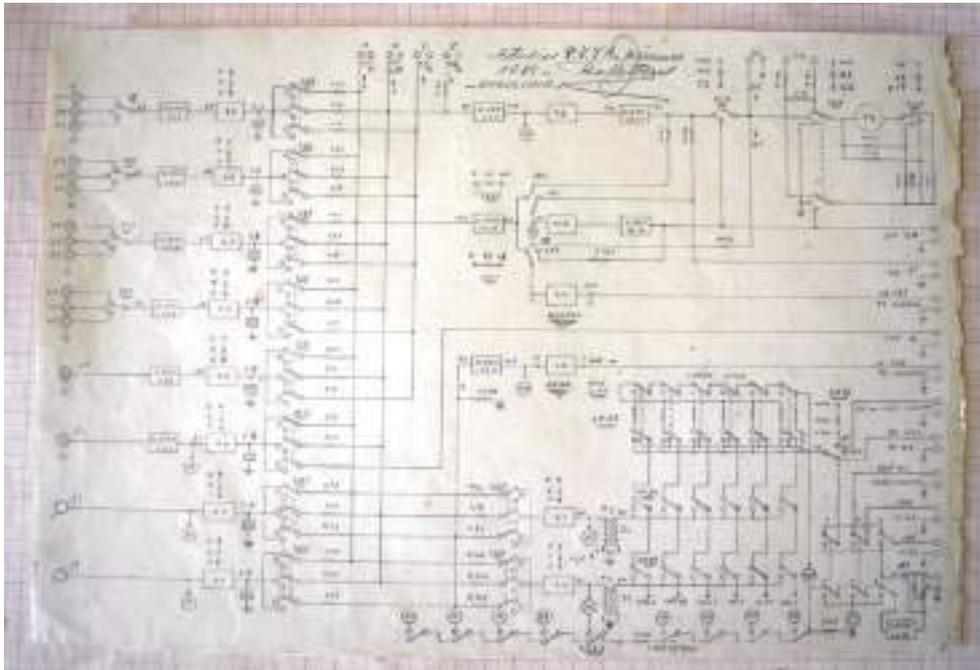
Sì, e l'ultima, mi fa ancora male sentire la mia morte precedente.

E come è stata?

Sono morto sulla spiaggia. C'erano degli elementi che venivano costruiti lasciandovi sopra l'acqua piovana che ne erodeva i bordi fino a renderli affilati. Li hanno usati come un coltello e io sono morto dissanguato. Non posso darti troppi dettagli. Ci sono cose che non posso rivelare. Voglio dirti quello che sentirai solo da me e che non troverai nei libri, dove ho preferito registrare le mie conoscenze avanzate.

Perché hai pensato che fosse necessario che tutta questa conoscenza rimanesse nei tuoi libri?

Perché è il minimo che posso fare affinché le persone espandano le loro menti. La conoscenza è illimitata, è come una fontana che dà acqua in



abbondanza, ma devi lasciarla scorrere e saperla bere. Mi sono proibite molte cose che non devo pronunciare, perché tutto il mio è scritto con un'altra intelligenza, un'altra conoscenza, un'altra espansione dell'intelletto. Se la persona non ha il cervello espanso non sarà in grado di capire nulla. Devi uscire dall'ordinario per capirlo. Da bambino non frequentavo una buona scuola. C'era una sola maestra per tutti. Mi hanno insegnato a cantare e sfilare con un fucile di legno.

Non potevo avere un libro perché non avevamo una dannata peseta per comprarlo, e quando sono cresciuto ho speso quattro milioni di pesetas per editare e stampare i miei libri, che ho regalato a Case della Cultura e persone semplici che vengono a trovarmi. Condivido ciò che ho vissuto e la conoscenza che ho acquisito durante le mie quattro vite e quando sono sceso nel mondo degli spiriti.

Ti ricordi quando?

Non esiste un tempo fisico per poterti spiegare e definire questo 'quando'. Non posso darti un principio perché non c'è. Invece, questo tempo in cui viviamo è fittizio. È il tempo che abbiamo inventato perché passato, presente e futuro sono la stessa cosa. Tutto è creato come condizione dalla mente, che è parte della natura o di Dio. Ecco perché vi dico che è una linea infinita senza inizio né fine. Posso passare un'eternità a parlare del mio mondo e non sarebbe finito perché tutto è creato dalla mente.

Sai cosa viene fatto di sbagliato? Sono preoccupato per il fatto che abbiamo raggiunto un punto in cui non vedi altro che denaro. Il nostro mondo è un mondo di anime che sta diventando squilibrato. La nuova pandemia che arriverà tra tre secoli sarà tra il bene e il male.

La gente non vede altro che denaro. Le atrocità vengono commesse per denaro e tutti sembrano approvarle. Sì, il male è quell'entità malevola che si impossessa della tua mente e vive in essa finché non muori e la porta via. Non voglio essere compromesso con nessuno o con niente perché non amo il denaro. Il denaro uccide!

E anche le donne! Ma ehi, queste ultime le conosciamo già e non per via dei miei libri.

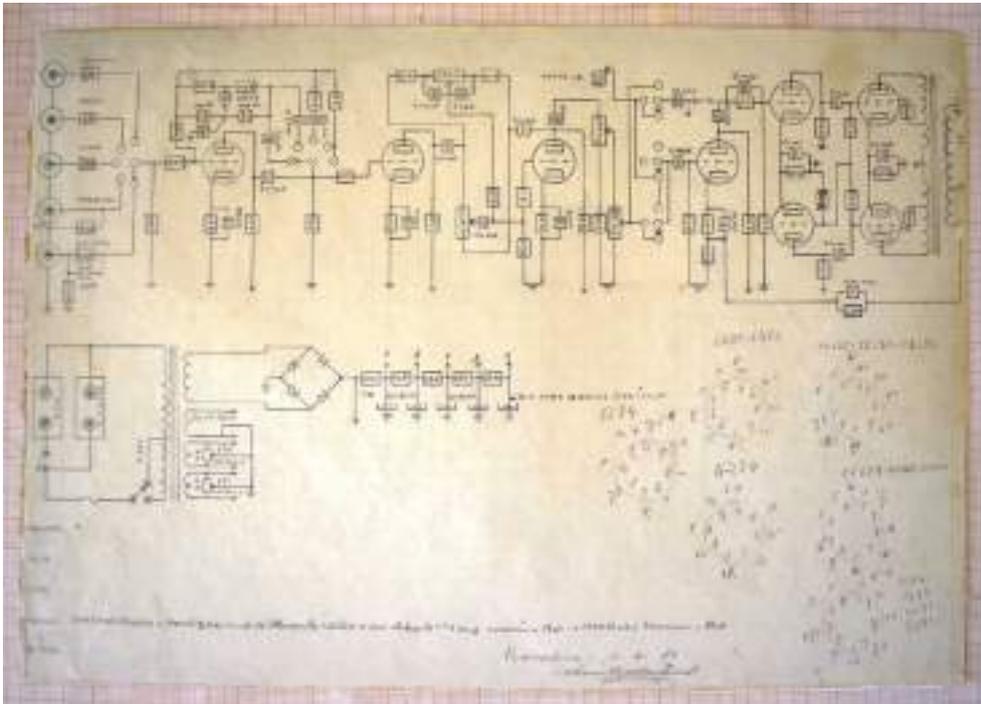
Trovo curioso come in mezzo alla valanga tecnologica dei tuoi libri, uno dei dilemmi che poni di frequente sia l'amore, per contrastare anche quel male.

È che l'amore muove le cose più pesanti di questo mondo e ci rende insensibili al dolore. Non ho sentito nessun uomo saggio avere una risposta coerente sull'amore. È qualcosa che non si può definire, perché in ognuno di noi si manifesta in modo diverso e le nostre strutture mentali sono distanti l'una dall'altra come le stelle. Su questo argomento, voglio solo lasciare appunti. Non voglio dilungarmi perché anche per me è ancora un mistero. Penso che la pazienza di chi legge questa intervista non sia infinita e potremmo parlarne davanti a una buona bottiglia di vino fino a domani quando i galli cantano, e sulla nave si vedono i primi raggi di sole.

Perché hai costruito la nave?

L'ho costruita perché nessuno crederebbe alla descrizione che ne faccio nei libri. Di fronte a questo ostacolo, ho fatto uno sforzo e ho lavorato duramente per materializzarla. Volevo darle una forma reale, visibile. È lì, costruita con tutti i parametri per posarsi nei mari, nei fiumi e nei laghi. Così non è più solo nei libri. È in vista per lo sciocco che non ci crede. So che ne è valsa la pena, e che un giorno verrà quell'altro Lucio che realizzerà le mie certezze e quello che ho costruito. La mia autoconvinzione è che era l'unico modo. L'uomo vede solo se stesso, e nessuno si ferma a pensare perché e per cosa è venuto in questo mondo. Per alcuni non varrebbe la pena essere nati. Tutti noi, non importa quanto sia lungo o breve il nostro soggiorno, siamo venuti per qualcosa. Continuare quella catena di eventi o di conoscenze a cui ciascuno contribuisce, anche se ciò che molti fanno è distruggere il percorso degli altri.

E quelli che verranno avranno le autostrade aeree del futuro. Avranno i



laghi salati attraverso vasi comunicanti; utilizzeranno motori a reazione concentrica e generatori statici; potranno spostarsi nelle navi grazie alle tre leggi di Keplero: l'ellittica, la parabolica e l'iperbolica, se vuoi puoi capire. Non voglio dare la sensazione di arroganza o presunzione perché ho dato tutto al mondo e non porterò nulla con me. Avranno clonato case collettive, ristoranti mobili in mare e l'auto multifunzionale del futuro.

Parlami dell'auto del futuro!

L'ho disegnata ottant'anni fa. Come sta il tuo corpo? È l'auto del futuro che si materializzerà in una Lucio X. Non la vedrai perché la follia umana persisterà ancora, ma fortunatamente l'evoluzione non può essere fermata. E emergerà qualcuno che si innamorerà di questo design e delle sue condizioni. Ha due turbine controrotanti collegate magneticamente. Nei miei libri spiego tutto di come funziona: freni, motore, stabilità. Può funzionare via terra, mare e aria.

Come ti è stata rivelata tutta questa tecnologia?

Tutto è nella nostra mente. Non è che non voglio spiegartelo, è che mi hai messo in un compromesso, e ci sono cose che non dovrebbero essere dette. La follia degli altri ti porta a non fidarti di certi segreti. Il tempo dirà tutto per me.

Lucio Ballesteros
all'interno della sua
creazione



Quindi torniamo alla nave, dove siamo ora.

Per me, la bellezza è nella simmetria, e con quest'idea ho lavorato sull'estetica di questa nave. Possiamo sederci e camminarci dentro senza bisogno di un altro spazio più grande. Ha 32 raggi superiori e 32 raggi inferiori e tra ogni intervallo ha pannelli solari per un totale di 32. Quando ho iniziato a costruirla, l'energia solare era vietata sulla proprietà privata, ora è gratuita, ma installarla è stato complesso. Ha la potenza di due parchi eolici che bastano per alimentare tutte queste case qui intorno; e questi sono i regolatori della batteria.

Parlami dei calcoli matematici che hai fatto per la nave.

Ho preso in considerazione fino all'ultima vite. La struttura della nave è progettata da un fattore che la rende scalabile in qualsiasi dimensione, quindi è facile da riprodurre. Ha 36 raggi in totale e la distanza tra ogni bullone è sempre la stessa, quindi se cambi il fattore di moltiplicazione o sottrazione della scala, puoi renderlo di qualsiasi dimensione. Sarebbe facile riprodurre il design su qualsiasi altro sito molto facilmente. Il design è fatto in un modo particolare, a modo mio, non come lo farebbe un ragazzo dell'università, che può venire e non capire niente. I parametri non sono impostati in modo saggio. È l'unica nave materializzata con i materiali che ho potuto trovare in questa zona, in maniera artigianale. Vorrei chiarire che questo non è un disco volante. Non si tratta di quello. È la struttura visibile di una nave del futuro. Naturalmente, così com'è, non volerà. Questa è solo la costruzione del design.

Che impressione vorresti che le persone portassero con sé quando la visitano?

Che dopo aver letto i miei libri e aver visto le mie immagini mentali della nave, entrando in essa, percepiscano come tutto coincide matematicamente, e questo non è comprensibile in questo mondo. Che portino con sé l'autoconvincione che ciò che stanno per leggere esiste; guardatela qui, anche se per ora vedete solo lo scheletro di ciò che ho potuto materializzare dalle mie risorse, e con l'intenzione di spiegarlo meglio senza dover entrare nei dettagli verbali. Tutto qui ha il suo significato, anche le figure geometriche delle lastre. Si convinceranno che è reale, perché ci sono stati dentro.

Visto che nel tuo mondo creativo il tempo non esiste, stiamo per invertire l'ordine, come ti presenteresti se questo fosse l'inizio dell'intervista? Come ti definiresti?

Come "non definibile", poiché il mio mondo creativo è al di fuori di questo che comprendiamo come reale. Lucio Ballesteros non esiste perché è sempre stato fuori. Il mio mondo qui è simbolico. Nel mio transito fisico e forzato, frequentavo l'accademia da quando avevo diciannove anni perché figlio di un militare; Ho trascorso quattro anni nella zona di Bandoleros e Penal del Dueso. Ero un mercenario in Algeria. Ero sconsiderato, senza paura e non ho mai conosciuto la paura o l'adattamento all'ordinario. Suonavo il sassofono e il clarinetto. Ho scritto quattro libri che ho regalato ai re al loro matrimonio. Avevo trent'anni come tecnico in TVE. Sono nato con tutte le conoscenze in testa, perché all'età di otto anni non avrei potuto progettare l'auto del futuro. Ho vissuto le mie rinascite. Sono sceso nel mondo degli spiriti e sono stato dove nessun altro è stato. Tutto ciò che è mio non è stato creato in questo mondo, anche se non lo ha lasciato fisicamente, e tutto ciò che ho scritto è fatto senza tempo reale. Con la materializzazione del mio mondo creativo, ho registrato che non c'è nulla di impossibile da raggiungere e che sarai solo ciò che sei capace di immaginare.

Madrid, 4 settembre 2022

Questa intervista è stata possibile grazie al supporto logistico di Manola Cajuso e José Becerra, alla produzione della Galleria María Porto e al coordinamento di Lois Alberte Cuevas de la Fuente.

EREDITÀ: LA COLLINA DI MARIO ANDREOLI

di Gabriele Mina

DOSSIER
REPAIRING
CITIES/
SURVIVAL
STRATEGIES



Mario Andreoli
realizza una figura

Mario Andreoli (1928-2022) – ferroviere in pensione – trasformò la collina di famiglia a Manarola (nelle Cinque Terre), 4.000 mq di fasce un tempo dedicate alla vigna, in un'opera totale. Assemblando materiali di recupero, finestre, vecchie insegne, taniche, tondini di ferro, diede vita, a partire dal 1961 e in piena solitudine, a un enorme presepe costituito da quasi trecento figure – pastori, pecore, angeli, castelli, delfini... Grazie a otto chilometri di cavi e a migliaia di luci, Andreoli accendeva le figure al tramonto, offrendo gratuitamente ai molti visitatori lo spettacolo di una scenografia luminosa. *Landartista* autodidatta, di grande umiltà e tenacia, lavorava sulla sua creazione per tutto l'anno: iniziava a montare i personaggi a novembre, introduceva nuovi soggetti, illuminava il presepe dall'8 dicembre alla fine di gennaio, smontava poi il tutto riparando le figure nel suo piccolo laboratorio sulla collina, riutilizzava e modificava con il flessibile gli stessi materiali per realizzare le stazioni della *Via Crucis*, che accendeva nel periodo pasquale.

Mario è morto il 22 dicembre 2022. Riporto, come piccolo omaggio a questo grande uomo, un testo che ho scritto una volta appresa la notizia. Segue un dialogo con Alberto Andreotti e altri amici dell'Associazione

Un raro caso
di adozione
comunitaria di
un'opera outsider.
Dialogo con
l'Associazione
"Presepe di
Manarola Mario
Andreoli"

“Presepe di Manarola Mario Andreoli”. L’incontro risale al gennaio 2022, a Manarola.

Se ne andato oggi, con la modestia, la signorilità di sempre, Mario Andreoli. Aveva 94 anni, vissuti sempre nella sua Manarola, nelle Cinque Terre.

Muore il più grande di tutti nella irregolare famiglia, almeno per me. Non solo e non tanto per la generosità dell’uomo, la lunga amicizia, i dialoghi, i bicchieri riempiti e svuotati. Ma per aver consegnato, consapevolmente, aggiornandoli nel tempo, strumenti di comprensione, un’attenta lettura territoriale dell’intervento creativo. La collina di Mario è stato un continuo spazio di riflessione e costruzione, condiviso: per il sottoscritto, dal 2007, Mario Andreoli è stato il collega di riferimento. Ha significato immaginare, con me, con altri, strategie per tenere acceso il presepe e la Via Crucis, in tempi difficili, quando doveva accollarsi le spese della luce. Oppure spegnerle, per dare un segnale, o accenderle d’estate, far adottare le pecore e i delfini fatti con materiali di riciclo... Discutere dei progressivi cambiamenti della sua installazione di *land art*, fare propria la sua capacità di prefigurare un futuro per la collina delle luci, quando insegnava negli anni agli altri come disporre i personaggi, come suddividere il carico elettrico e stendere gli otto chilometri di cavi, quali fasce privilegiare. Costruttore di comunità attraverso un solitario e a lungo incompreso lavoro – migliaia di gradini, su e giù, sempre, le figure in spalla – durato più di sessant’anni, offerto in modo gratuito agli altri, laicamente.

Mario è stato soprattutto colui che ha insegnato il racconto, la durata irriducibile del racconto: per questo, oggi, se ne va via molto del mio racconto babelico e si potrebbe pur concludere questo progetto, dopo quindici anni, con la scomparsa del primo ispirato incontrato al bordo della strada, anzi, di un muretto a secco ligure. Tuttavia, credo, sarà bene continuare, non per celebrare (lui, gli altri che a uno a uno saluto) o conservare a tutti i costi: per riproporre all’infinito la loro performance e insieme una lettura nel tempo, libera, autogestita. Una ricerca di disseminazione.

Le sue condizioni erano peggiorate, la voce fioca al telefono. Però nell’ultimo incontro a Manarola gli occhi erano al solito accesi, le consuete ironie sulle sfilate dei politici sotto le feste, l’amarezza per le contrarietà e gli ostacoli subiti. Gli ultimi presepi non riusciva più a montarli da solo, si limitava ad alcune figure e a delle supervisioni, l’assemblaggio lo curava l’Associazione che prende il suo nome. Gli dico che il disegno generale – visto dalla collina opposta – non mi convince, mi sembra confuso, manca qualcosa. «Manca il maestro...» mi risponde, ammiccando: il grande Mario! Insiste per accompagnarci un pezzo a piedi, sulla via del ritorno: mi prende a braccetto, perché ogni tanto ha dei capogiri, ma ho sempre pensato che lui abbia sostenuto me e tanti, tanti altri, per un giorno soltanto o per decenni, con la sua impagabile generosità. Ci siamo presi cura. Ripeteva sempre che la sua vita era necessariamente legata







La collina di luci di
Mario Andreoli

Nelle pagine precedenti:
Figure del presepe
luminoso

alla collina illuminata: «Quando non avrò più la forza...». Quest'anno, per la prima volta in tanti decenni, non ha presenziato all'accensione pubblica e alla festa. È rimasto in casa, ha salutato dalla finestra. Mi piace pensare che con lo sguardo abbia controllato se tutte le luci funzionassero bene. Certo che funzionano bene. Vedi Mario, come continuiamo a raccontare.

Parliamo dell'Associazione: quando nasce, perché avete pensato di iniziare questo percorso...

L'Associazione è nata nel 2017, per aiutare Mario nell'allestimento del presepe. Soprattutto per una questione – diciamo così – legale: poter avere sovvenzioni dal Parco delle Cinque Terre e dal Comune per coprire i costi dell'energia elettrica, per illuminare le figure, per la manutenzione e i materiali necessari.

Da chi è formata l'associazione?

Siamo dieci consiglieri e volontari, in particolare di Manarola, ma anche tanti amici personali di Mario, da Genova, La Spezia... Parliamo circa di una trentina di persone che poi si alternano quando viene fatto il

montaggio e lo smontaggio delle figure, ovviamente in base agli impegni personali di ognuno.

E Mario, quale ruolo ha?

Mario è il presidente e il supervisore. Oltre a fare nuove figure nel suo laboratorio sopra casa, ci dà anche indicazioni su come sistemare l'allestimento. Lui è ancora il capo supremo di tutto!

Il regista!

Sì, anche se purtroppo non può più seguirci sulla collina, per ovvi motivi di età.

La vostra attività viene apprezzata dalle istituzioni? I rapporti con gli enti locali come sono?

Ottimi: quando abbiamo creato l'Associazione si sono subito mossi e ci sono venuti incontro per le spese base, in particolare, la bolletta della luce e i materiali che ogni anno vanno cambiati, le linee elettriche che devono essere messe in sicurezza.

Come logico vogliono un resoconto per gli aiuti, ma non ci fanno mancare niente. Dal 2017 a oggi abbiamo puntato a rendere sicuro il sentiero sulla collina. Oggi è un sentiero molto frequentato dagli escursionisti: prima ci passavano solo gli agricoltori, adesso centinaia e centinaia di persone. Quando abbiamo dovuto rifare dei muri e degli scalini, il Parco ci ha mandato dei suoi manutentori.

C'è tutto un lavoro di manutenzione invisibile che le persone ignorano.

È così. Ad esempio, le linee elettriche non devono essere troppo in vista e arrecare intralcio ai viticoltori. A volte succede che quando tagliano l'erba i fili vengano tagliati, ci può stare, li cambiamo: già ci fanno il favore di poter passare. A differenza delle figure, i cavi sono fissi 365 giorni l'anno. Abbiamo trovato due o tre elettricisti, uno fa parte del CAI. Il CAI ci dà una grossa mano, prima di iniziare il presepe, con il loro personale puliscono la zona dalle erbacce, con i decespugliatori; vengono a fare un po' di bonifica, perché – passata l'estate – c'è l'erba alta, ci sono anche tanti campi abbandonati. C'è sempre stato un bel rapporto, infatti nel consiglio dell'associazione abbiamo un rappresentante del CAI. È tutto un lavoro di squadra.

Secondo il vostro punto di osservazione locale, si può affermare che il presepe sia stato definitivamente adottato dalla comunità, anche tramite l'Associazione.

Assolutamente.



Volontari
dell'Associazione
"Presepe di Manarola
Mario Andreoli" al lavoro

A livello di tempistiche, quando inizia il grosso del vostro lavoro?

Dunque, noi iniziamo quando finiscono le vendemmie, ai primi di ottobre, e di lì si continua a lavorare sino all'inaugurazione dell'8 dicembre.

Fino a poco prima dell'accensione ci sono ancora cose da fare e prove, prove, prove. E poi tutta la manutenzione anche quando è acceso: magari una sera piove, c'è vento, salta una linea, va in corto, allora bisogna andare su in collina a sistemare.

È faticoso, ma bisogna farlo: d'altronde ci tocca. A febbraio smontiamo e più avanti si riparano le figure rovinare dalle intemperie e dal salino; continuiamo a utilizzare materiali di recupero, tipo le vaschette per le mozzarelle, un altro ha un negozio di infissi, poi c'è una fabbrica di plexiglass vicino a La Spezia, quando hanno qualcosa, o magari uno fa dei lavori in casa...

Abbiamo parlato in altre occasioni dei progetti che vorreste sviluppare nei prossimi anni.

Il lavoro futuro è quello di proseguire con linee nuove, per allargare un po' di più il presepe, inserendo nuove figure in una zona vista mare. Fino ad ora è sempre stato nei terreni di Mario e della famiglia.

Ne avete parlato con Mario?

Lo sa, ma non ne abbiamo tanto parlato con lui perché sono tutti nuovi viticoltori, non sono persone che lui conosce. Questi terreni sono stati affidati a dei ragazzi giovani che hanno ripreso l'attività di viticoltura. Logicamente gli chiediamo il consenso per mettere i cavi. Mario ne sarà sicuramente contento.

L'Associazione cura l'allestimento dello storico presepe. Immaginate un domani di far tornare le luci anche al di fuori del momento natalizio, come faceva Mario per la Pasqua?

L'idea era di fare anche la *Via Crucis* che faceva Mario, ma siamo tutti di Manarola, in stagione lavoriamo tutti: per la maggior parte siamo commercianti, la segretaria dell'associazione ha un albergo. Il periodo di Pasqua ci impegna troppo: la *Via Crucis* la faremo quando andremo in pensione [*risate*].

È un passaggio di testimone.

Sì, ce la sentiamo: ci siamo sentiti di farlo e di ricevere il testimone con onore. Più o meno ci ha insegnato cosa fare, l'abbiamo visto un mucchio di volte lavorare, sia in collina che in casa. Non ha mai avuto segreti, ha voluto farci vedere tutto quello che è necessario, un tondino da cambiare, come risolvere i problemi. D'altra parte gli è sempre piaciuto far vedere quello che faceva, non si nascondeva.

Siete eredi – diciamo così – di un sapere, di una visione.

Del suo insegnamento, sicuramente. Da casa sua riesce a vedere il primo pezzo del presepe, ci chiama subito al telefono: «Guarda un po' che c'è una figura messa male». E noi andiamo a levarla.

GLI ELEFANTI DI MAREGROSSO. IMPLICAZIONI CULTURALI, URBANE E PROGETTUALI DELL'ARTE OUTSIDER

di Pier Paolo Zampieri



Il ritratto di Giovanni Cammarata eseguito da Kuma è ciò che resta dei murali della Nuova Via Belle Arti e del progetto di Urban Art a Maregrossso (ME)

Mentre il quartiere si trasforma, l'opera di Giovanni Cammarata (1914-2002) continua ad ispirare artisti e scrittori a Messina

Che la relazione tra la fantasmagorica Casa del puparo e il quartiere di Maregrossso, supposta periferia postindustriale di Messina, fosse una questione che riguardava l'intera città lo avevamo già analizzato dieci anni fa (Zampieri, 2012). Una gioiosa eterotopia, posta nello spazio pubblico, in grado di incorporare l'imbarazzante questione sociale delle baracche cittadine rilanciandola su più dimensioni, di cui quella artistica forse non è nemmeno la più importante. Se Maregrossso è un luogo urbanisticamente orribile e paesaggisticamente meraviglioso, l'arte babelica di Cammarata (Mina 2011) di tale scontro ne rappresenta una fantastica sintesi architettonica, una questione urbana e una strana clessidra. Il peggior momento del quartiere (il crollo dell'illusione dello sviluppo industriale) è coinciso con il massimo splendore della casa, l'attuale tentativo di riqualificarlo (in chiave funzionale e consumistica) coincide con la sua agonia.

In mezzo, quando il futuro sembrava ancora aperto, l'urlo di Cammarata ha attratto collettivi artistici che sincronizzandosi sulla sua frequenza estetica hanno prodotto pubblicazioni scientifiche e azioni artistiche territoriali dal sapore situazionista. Per un decennio Maregrossso è stato

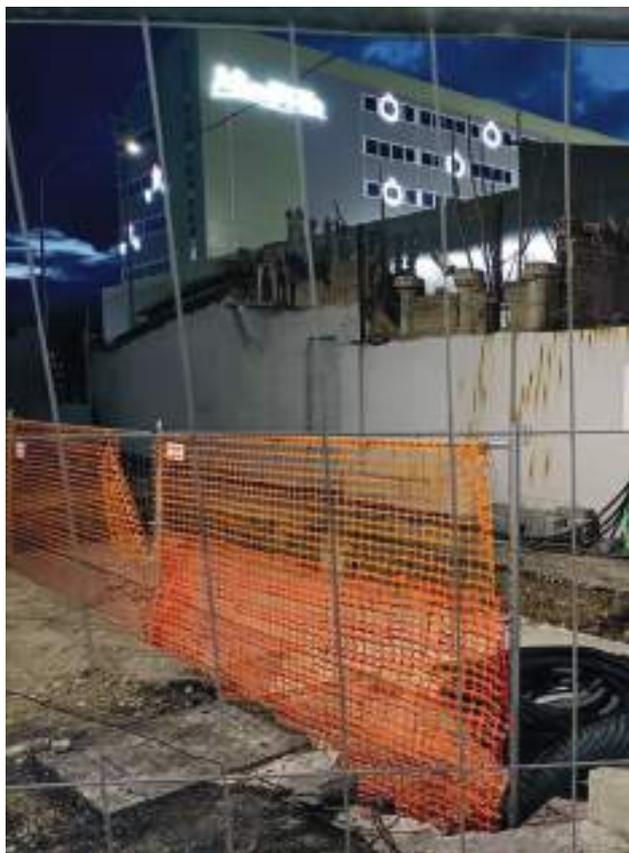


(ri)trasformato in un allegro **Urban Art** (Zampieri, Raffa 2017, Zampieri 2018) con l'ambizione di segnalare che un'altro destino era possibile per il quartiere¹. A distanza di pochi anni, di quella stagione rimane poco: tutti i murales della nuova Via Belle Arti sono stati cancellati e la casa è letteralmente assediata dalla trasformazione del quartiere. Un'invasiva cancellata disturba la sua fruizione visiva, i colori sono sempre più sbiaditi, le erbe infestanti sono diventate alberi, e nel retro, dove sorgeva il parco urbano e il laboratorio di Cammarata, il cemento ha normalizzato lo spazio con l'aggiunta di cabine elettriche che ad uno sguardo psicogeografico (Vasquez, 2010) sembrano attingere energia da ciò che resta di quella casa. L'incredibile allungamento di un McDonald's nel retro della casa sembra sigillare l'irreversibile metamorfosi del quartiere: dal paradigma (dis)funzionale della produzione a quello finzionale del consumo (Amendola, 1997).

E in mezzo sempre la questione Cammarata che da futuro aperto sembra essere diventata rimpianto.

Eppure, anche davanti a questa seconda morte, l'urlo del Cavaliere non si è spento. Il suo segno outsider è diventato simbolo e ha instaurato con

La casa di Giovanni Cammarata a Messina, detta la Casa del Puparo, in rovina. Foto del 2007



Cantiere nella zona retrostante la casa di Giovanni Cammarata

A destra:
Il nuovo Mc Donald's sorto a ridosso della casa. In primo piano: 'Don Chisciotte e Sancho Panza', una delle decorazioni scultoree di Cammarata

la città un'altra clessidra. La sua ciclopica lotta è diventata un magnete in grado di attrarre - e produrre - una crescente produzione culturale, e si spera, come vedremo, anche progettuale.

Il prodotto più evidente di questa piccola galassia in espansione è il pluripremiato romanzo *Addio fantasmi* di **Nadia Terranova** (2018). Dotata di scrittura chirurgica e con un focus esistenziale sullo stretto di Messina, lontanissimo da rappresentazioni folkloriche, i protagonisti dei suoi romanzi subiscono nella vita quotidiana la traumatica relazione della città con il proprio passato caratterizzato del grande terremoto del 1908. Un taglio, un'assenza gigantesca senza memoria, che chiede disperatamente di essere rielaborato per poter diventare ricordo e non, appunto, *fantasma*.

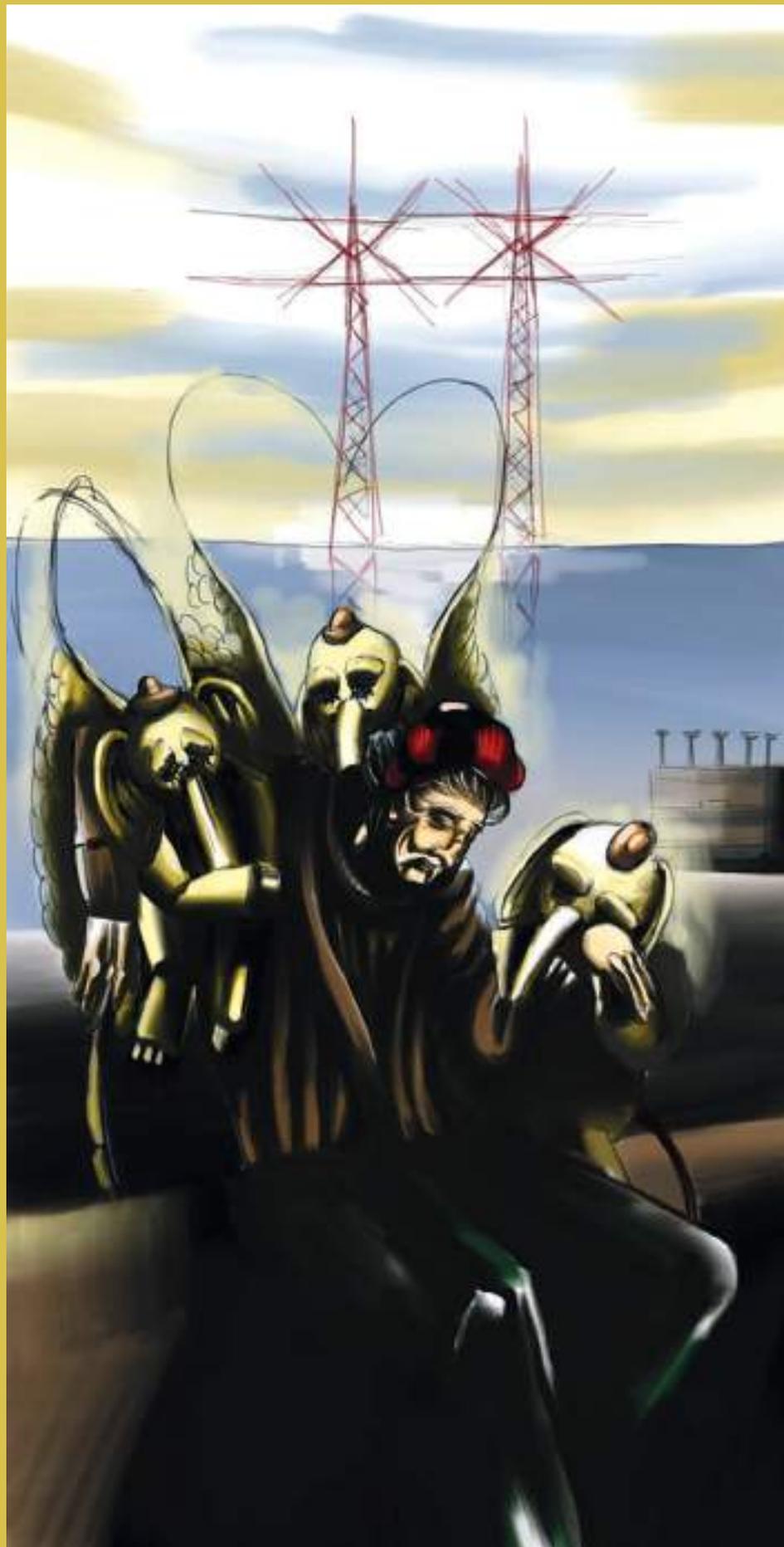
Il plot è un ritorno a casa, un dover fare i conti con l'assenza-presenza di un padre scomparso senza ragioni in una Messina intima e estranea che non coincide più con i ricordi dell'infanzia. Terranova non incentra la narrazione su Cammarata ma la sua casa, appunto, costituisce lo scenario della scena madre in cui tutto si scioglie. È un elemento centrale del romanzo difficile da cogliere in chi non ha l'informazione



visiva della **Casa del Puparo**, eppure lo “sblocco” esistenziale di Ida avviene proprio davanti all’eterotrofia del Cavaliere che agisce da epifenomeno, da elemento simbolico che condensa i temi del romanzo, e va da sé della città. L’efficacia dell’operazione sta nella sua asciuttezza descrittiva in cui la meraviglia dell’autrice non emerge attraverso le parole usate ma nelle implicazioni metadrammatiche che la casa del puparo riveste nella storia, perché lo spazio è sempre l’attore muto e decisivo di ogni storia.

Di altro registro è l’operazione pittorica di **Maria Celeste Arena**, giovanissima artista messinese che abbraccia senza nessuna ambiguità la potenza simbolica di Cammarata, facendo diventare i suoi elefanti la grammatica visiva dei suoi dipinti. Arena coglie la forza espressiva degli elefanti da combattimento di Cammarata, l’animismo di cui sono pregni, i tratti antropomorfizzanti, «secondo me c’è lui lì dentro» mi dice nell’intervista, «lo sento come un artista unito in cui non c’è frattura tra la sua vita e la sua arte». Gli **elefanti** di Arena somatizzano la potenza artistica del Cavaliere e la sua parabola esistenziale. In *Distruzione dell’arte* gli elefanti, simili per postura e atteggiamento alla disposizione originale, sembrano disgregarsi in uno scenario un po’ infernale e apocalittico fuggendo da una catastrofe, forse un meteorite.

Maria Celeste Arena,
Distruzione dell’arte,
dipinto digitale, 2021





Il richiamo all'estinzione dei dinosauri rimanda a uno scontro terribile e a qualcosa di molto antico che può essere l'apriori artistico di Cammarata, il terremoto, origine mitologica di quella striscia di mare o più probabilmente la sua ciclopica lotta artistico'esistenziale.

Nel ben più gioioso *L'elefante protettore dell'arte* la fedeltà formale degli occhi del pachiderma viene tradita da una cresta multicolor che rappresenta una delle cifre più evidenti dell'arte gioiosa di Cammarata. Molto più ambizioso è invece *L'addio del Cavaliere* ispirato alla *Pietà* di Antonello in cui gli elefanti sostituiscono gli angeli e il Cavaliere prende il posto di Cristo. Un dialogo felice, se non una nuova frontiera che fa il percorso inverso dell'arte naïf, tra arte outsider e "arte colta" che aveva già visto nelle operazioni situazioniste della Nuova Via Belle Arti un precedente.

Sebbene cancellata dalla trasformazione di Maregrossa, la Nuova Via Belle Arti ha ispirato una nuova generazione di artisti ed è in questa di-

Maria Celeste Arena,
*L'elefante protettore
dell'arte*, acrilici su tela,
2022

Nella pagina precedente:
Maria Celeste Arena,
L'addio del Cavaliere,
dipinto digitale, 2022

Corteo
(non più esistente)
degli elefanti di
Giovanni Cammarata
nella posizione
originaria.
Foto del 1997



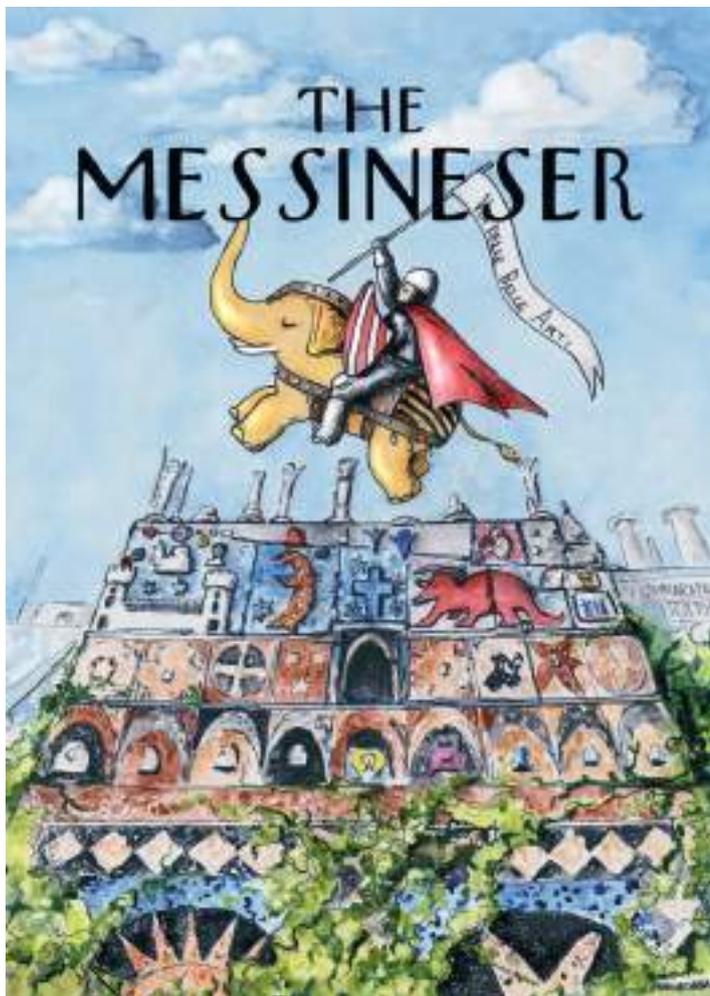
reazione che vanno interpretati i progetti di Giuseppe Raffaele e di Martina Camano. Il lungo **Urban Lab** di Maregrossso ha agito anche come palestra artistica e come arruolamento esistenziale. Un giovanissimo **Giuseppe Raffaele** aveva infatti firmato lo spazio urbano di Maregrossso nell'evento del 2017 (Zampieri, Raffa 2017). Se già il murales della *Felucona* del Collettivo fx si caratterizzava per un'importante incorporazione degli elementi urbani presenti (il traliccio di un lampione veniva usato come albero maestro della feluca), Giuseppe Raffaele è intervenuto dialogando con quell'opera attraverso un linguaggio scultoreo. Sul marciapiede sottostante, un pesce spada composto da una fitta trama di fil di ferro fuoriusciva dall'asfalto, colpito da un arpione lanciato dalla feluca. *U vidisti* era il titolo dell'opera e delle esclamazioni emesse dai passanti durante la realizzazione. L'impatto unitario dell'opera nasconde il poco comune dialogo tra diversi linguaggi e più opere, dove non va sottovalutato l'intervento clandestino di Kuma, Fake001 e Dosu che allungavano la cornice immaginaria della *felucona* immettendo nel muro contiguo una grande onda contenente un polipo con un pennello che dipinge dei pesci spada, citazione del murales di Blu, l'opera di street art più famosa di Messina (Previti, 2013). L'aspetto più evidente dell'intera operazione è stata la restituzione sensoriale di quel mare negato dal processo di ricostruzione postterremoto e riportato a Maregrossso solo dal visionario e seminale murales *Ulisse e le sirene* di Cammarata nella vecchia VIA BELLE ARTI.



L'allunaggio del Mc Donald's, ha stimolato la sensibilità di Raffaele che ha immaginato una **giostra** per bambini fatta di elefanti. Seppur in una fase progettuale, l'idea cerca di incorporare il nuovo immaginario finto-Los Angeles di Maregrossso con una componente vero-Las Vegas. La giostra si innesterebbe tra ciò che resta della casa e il nuovo Mcparadiso dei bambini, recuperando un desiderio che fu sia di Cammarata che nostro: la moltiplicazione seriale degli elefanti, che personalmente metterei in tutto il quartiere. Quei calchi potrebbero essere utili. Il problema è forse più di carattere etico che fattuale. Lo slittamento semantico degli elefanti da simbolo a simulacro sembra un'ipotesi più che probabile ma la gioiosità della giostra sembra dialogare perfettamente con le intenzioni di Cammarata che ha sempre visto nei bambini il referente ideale delle sue opere.

Molto più che un progetto è invece la futura *grafic novel* di **Martina Camano**. Anche lei ha impattato il Cavaliere nella sua formazione emozionale-artistica attraverso le manifestazioni prodotte a Maregrossso e quella storia non l'ha mai abbandonata. Dotata di tratto e sensibilità fia-

Giuseppe Raffaele,
La giostra degli elefanti,
progetto, 2023



Martina Camano,
The Messineser,
fumetto su
Giovanni Cammarata,
in corso d'opera

besca, Camano ha visto in Cammarata lo specchio della propria cifra artistica. L'amore per la città, la sensibilità politica per le ingiustizie, l'utilizzo degli scarti, la magia dell'infanzia hanno trovato nella vicenda del Cavaliere il perno per un progetto organico, per certi versi inedito - esistono molti artisti outsider che hanno prodotto fumetti ma è estremamente raro il percorso, diciamo, inverso² - ma dentro un percorso sia storico che emergente.

La relazione tra fumetto e città è un matrimonio strettissimo anche se curvato sull'oggetto metropoli. La grande scuola argentina di Barreiro\ Giménez (1980) e Meglio\Trillo (1991) e più ancora tutto l'universo Marvel e D.C. vanno interpretati in questa direzione in cui la trasposizione grafica della metropoli non è il suo doppio fantastico ma la sua essenza più intima. Superman, ad esempio, è la fusione tra uomo, metropoli e futuro di una nazione che si sogna la prima potenza del mondo nuovo (Zampieri 2013).

Nelle città di medie dimensioni il discorso è più articolato. Messina sta attraversando un'effervescenza in questa direzione e la città è diventata la mandante di narrazioni grafiche che si addensano intorno ai suoi personaggi e momenti storici. Un mix accattivante che mescola storia locale, architetture, paesaggio e linguaggi contemporanei di una città in cui il grande tema è il passato come luogo di elaborazione di un futuro che non arriva mai. *I vespri siciliani* (Bonaccorso, 2022), *Caravaggio* (Bonaccorso\Terranova 2021), *l'Horcynus orca* (De Domenico, 2022), e a breve il Cavaliere di Maregrossa mettono in scena queste questioni facendole traghettare dagli studi di settore ad un immaginario pop, prezioso soprattutto per le nuove generazioni.

Una frontiera squisitamente culturale in grado di annullare le supposte differenze tra arte colta e arte outsider.

Se lo scopo di questo articolo era legare la crescente piccola galassia di produzioni culturali che attingendo alla potenza simbolica dell'opera del



Cavaliere (un romanzo, un fumetto, una giostra, un dipinto, una fiction³), la storicizzano, la notizia bomba del Febbraio 2023 (la Regione Sicilia ha stanziato 90.000 Euro per il **restauro** della Casa Cammarata⁴) pone nuovi quesiti e rilancia la questione su un piano più complesso che chiama in causa la capacità del Comune di Messina, e più in generale delle istituzioni (Ferlisi, 2014), di tradurre il segno outsider in un progetto che non diventi prima un cantiere burocratico e poi un cancello chiuso. Il dubbio è più che legittimo visto il gap tra le (non)azioni di chi dovrebbe essere il proprietario di una casa avvolta da erbe infestanti e le crescenti azioni della società civile intorno a quel simbolo.

La proposta stessa di un finanziamento per la messa in sicurezza e il restauro non nasce dal Comune ma da un'iniziativa di Alessandro Geraci e Antonio De Luca (gruppo Cinque Stelle) alla Regione Sicilia che avevano già provato - inutilmente - a traghettare l'attenzione sollevata dalle azioni a Maregrossa in ambito Comunale. Il precedente cittadino

Elefante di zucchero,
prodotto dal laboratorio
della classe IID
dell'Istituto Alberghiero
Antonello (Messina)

del discutibile restauro degli elefanti di Cammarata (Previti 2015), e della breve vita del tavolo partecipato messo in piedi in vista del Convegno *Heterotopias* (Zampieri, 2018), dovrebbe servire come monito.

Il paradosso babelico di un'opera che mescola spazio privato, spazio pubblico e spazio abusivo in una zona diventata appetibile per gli interessi economici sembra riflettersi anche nelle operazioni di tutela che sono chiamate a fare un salto immaginativo: incorporare gli studi scientifici intorno a quel segno e amplificare il lavoro culturale intorno a quel simbolo. In questa prospettiva i 90.000 Euro non rappresentano una soluzione alla "questione Cammarata" ma una **sfida** tutta da scrivere e si spera un precedente per le opere babeliche\outsider.

La vicenda è aperta e estremamente complessa ma concluderei con un dolcetto. Il deliziosissimo elefante in pasta di zucchero che chiude questo articolo è il prodotto laboratoriale della II D enogastronomica, dell'I.I.S. alberghiero Antonello. Sotto la supervisione della Prof.ssa Santina Cosenza i ragazzi hanno voluto restituire col loro linguaggio una lezione svolta dalla cattedra di Sociologia dell'ambiente e del territorio (Dipartimento Cospecs) su Cammarata. Si può solo sperare che gli uffici che dovranno gestire le risorse assegnate possano operare con altrettanta grazia.

Bibliografia

- Amendola G. (1997), *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Milano, Laterza.
- Bonaccorso L. (2022), *Vento di libertà*, Latina, Tunué.
- Bonaccorso L., Terranova N. (2021), *Caravaggio e la ragazza*, Milano, Feltrinelli.
- Barreiro R. e Giménez J. (1980), *La città*, Roma, Eura Editoriale, 1997.
- De Domenico M. (2022), *Nel ventre dell'orca*, Messina, Mesogea.
- Ferlisi R. (2014), *Ambienti outsider in Sicilia. Salvaguardia e tutela dell'arte fragile*, "Rivista dell'Osservatorio Outsider art", 07, pp. 16-27.
- Terranova N. (2018), *Addio Fantasmi*, Torino, Einaudi.
- Meglia C. e Trillo C. (1991), *Cybersix*, Roma, Eura Editoriale, 1995.
- Mina (2011), *Costruttori di Babele. Sulle tracce di architetture fantastiche e universi irregolari*, elèuthera, Milano.
- Previti M. (2015) *Il recupero degli elefanti corazzati da combattimento di Giovanni Cammarata*, Lalleru, blog.
- Previti M. (2013), *Blu@teatropinelli*, Lalleru, blog.
- Vasquez D. (2010), *Manuale di psicogeografia*, Cuneo, nerosubianco.
- Zampieri P. P. (2018). *Esplorazioni urbane. Urban art, Patrimoni culturali e Beni Comuni. Rimozioni, implicazioni e prospettive della prima ricostruzione italiana (Messina 1908-2018)*, Bologna, Il Mulino.
- Zampieri P. P., Raffa V. (2017). *Maregrosso: Urban Lab*. "Rivista dell'Osservatorio Outsider art", 14, pp. 182-191.
- Zampieri P. P. (2013). *Il ragno e il grattacielo*. "IM@GO", 1, pp. 160-177, doi: 10.7413/2281-8138014.
- Zampieri P. P. (2012). *La questione Cammarata, l'Outsider art e l'antropologia urbana. Un caso di "mente locale"*. "Rivista dell'Osservatorio Outsider art", 4, pp. 42-57.

¹ Avevo, ad esempio, suggerito ai responsabili tecnici e politici del progetto di riqualificazione della via Maregrosso di trasformare il cantiere in cantiere artistico, prevedendo opere di Urban art al posto di quelle distrutte e invece del normale calpestabile dei marciapiedi usare mosaici colorati.

² Cito solo in ordine di tempo la temporanea *Art brut et bande dessinée*, conception Guyot S., textes Dejasse E., Relecture Muller J.L., 16\09\2022-26\02\2023, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

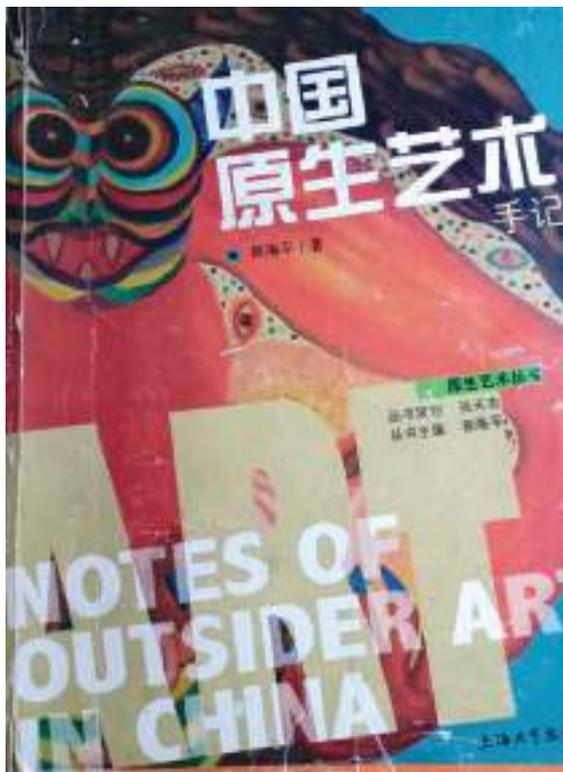
³ Non inserisco la fiction nell'articolo perché si è ancora in una fase molto embrionale, ma mi sembra iscriversi nella direzione proposta.

⁴ <https://www.tempostretto.it/news/messina-100mila-euro-per-casa-cammarata-ok-in-commissione-bilancio-ars.html>. La proposta di 100.000 Euro è passata con 90.000 in commissione bilancio.

ALLA SCOPERTA DELL'ART BRUT CINESE

di Laura Baldis

FOCUS CINA



Copertina del libro
*Appunti sull'outsider art
in Cina* di Guo Haiping e
Zhang Tianzhi, Shanghai
University Press, 2014

Il Centro di Outsider
Art di Nanchino e la
storia, la diffusione,
le diverse sfumature
di un concetto

Benché la nera notte mi abbia donato occhi neri,
io li uso per cercare la luce.
Gu Cheng, Una generazione

Piove spesso, a Nanchino.

Non d'autunno, però. Durante le festività nazionali per il 67esimo anniversario della fondazione della Repubblica Popolare Cinese nell'ottobre del 2016, m'aspettavo all'accoglienza un clima stiepidito e aromatizzato dopo un'estate viziosamente liquida, pronta per un viaggio magnetizzato da un indirizzo, un atelier nel taschino: un edificio in un distretto semi-residenziale nel distretto di Jianye di Nanchino. M'attendeva tutt'altro, però. Mi ritrovai ad arrancare per strade mucide e ingarbugliate dai numerosi taxi, costretta ad arrendermi ad orologi scanditi da quarti d'ora e all'inesorabile meccanismo dei miei battiti scardinati dal tuonare dei clacson, insicura sull'esistenza dell'agognato atelier. L'indirizzo c'era, sì. E la destinazione?

Durante i miei studi sull'*art brut* cinese, iniziati nel 2015, tra una giungla di fonti spaiate e schermate 404, un sito web in particolare aveva attirato la mia attenzione, ovvero quello del Centro di Outsider Art di Nanchino (ahimé non più disponibile). Introduzione e storia del centro? C'erano. Immagini delle opere nonché bibliografie degli artisti? Presenti. Eventi e mostre organizzati in date non antecedenti la fondazione della Repubblica popolare? Presenti, e definitivamente recenti. Indirizzo, immancabile? Pure. Avendo la parvenza d'esser tutto in regola, mi ero decisa quindi a infiocchettare le mie domande sulla cosiddetta *yuansheng yishu* cinese (diretta traduzione cinese del termine *art brut*) e consegnarle di persona a colui che ne veniva presentato come il pioniere, **Guo Haiping** (1962).

Quando però il taxi asciutto di pioggia (ma non di cordialità) mi sputò fuori all'indirizzo indicato, del suddetto Centro non trovai alcuna traccia. Mi trovai in un quartiere relativamente dimesso, certamente popolare, alquanto anonimo, spietatamente battuto da una fitta pioggerellina degna d'un acquarellista professionista. E più scrollavo le ciglia per scorgere un segno, quantomeno un'orma di tintura o un pennello annacquato, meno vedevo. Qualcuno aveva adocchiato però la mia insistenza. Una vispa donna sui cinquanta (o sessanta?) s'avvicinò, emanando squillante calore "Certo che lo conosco il Centro d'outsider



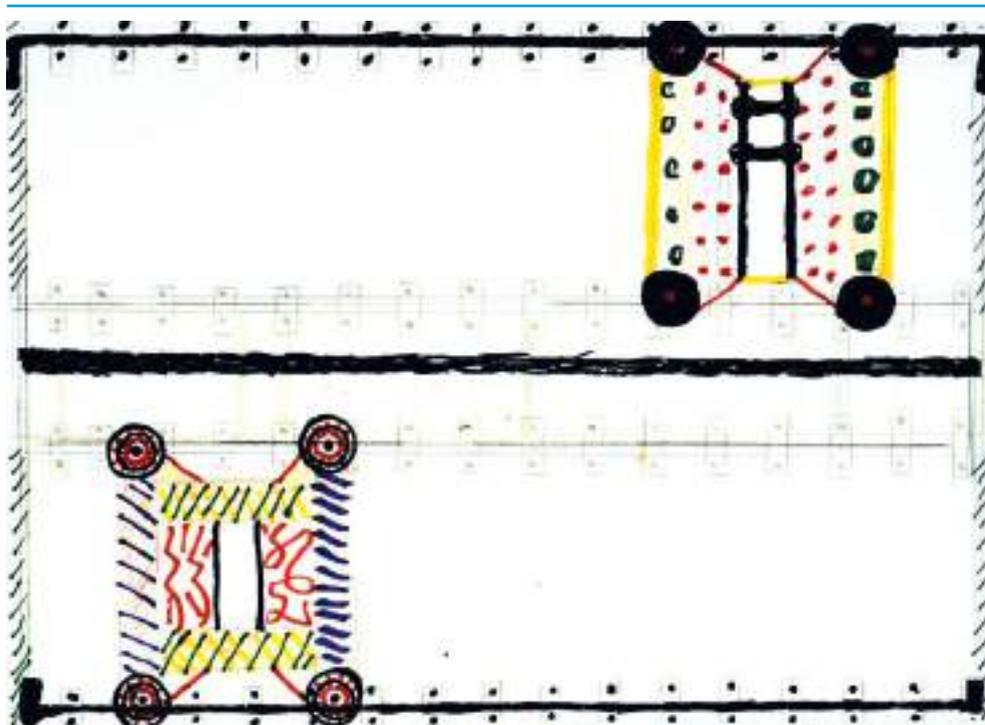
art di Nanchino! Mio figlio Yang Min lo frequenta, mio figlio è un artista!". Magnanima lei, sciocca io che li cercavo in un sabato di festa! Guarnita d'una straniera acquattata sul sedile posteriore, Bin Bin (il suo soprannome) condusse in direzione d'una caffetteria strategicamente posizionata di fronte al Museo di belle arti di Nanchino, dove il professor Guo stava allestendo una piccola mostra delle opere degli artisti del Centro. "Oggi siamo chiusi, sono passata al volo per recuperare un paio di cose. Che coincidenza! Che ti porta a Nanchino? E come ci hai trovati? Fantastico!" L'entusiasmo di Bin Bin eccitava le particole di pioggia e saliva fino a creare una spuma di parole impazzata a destra e a sinistra da nuovi aneddoti, nomi, date.

Quando arrivammo, però, invece di esser ricolma di domande mi sentivo svuotata. Cosa sapevo effettivamente dell'art brut cinese? Che esisteva, che il professor Guo ne era promotore, che era attiva. E del professor Guo? Solamente che aveva fondato il Centro di Outsider art di Nanchino nel 2010. Della Cina? Mai a sufficienza, senza dubbio. Non pronta a fare le domande giuste, mi preparai quindi a improvvisare.

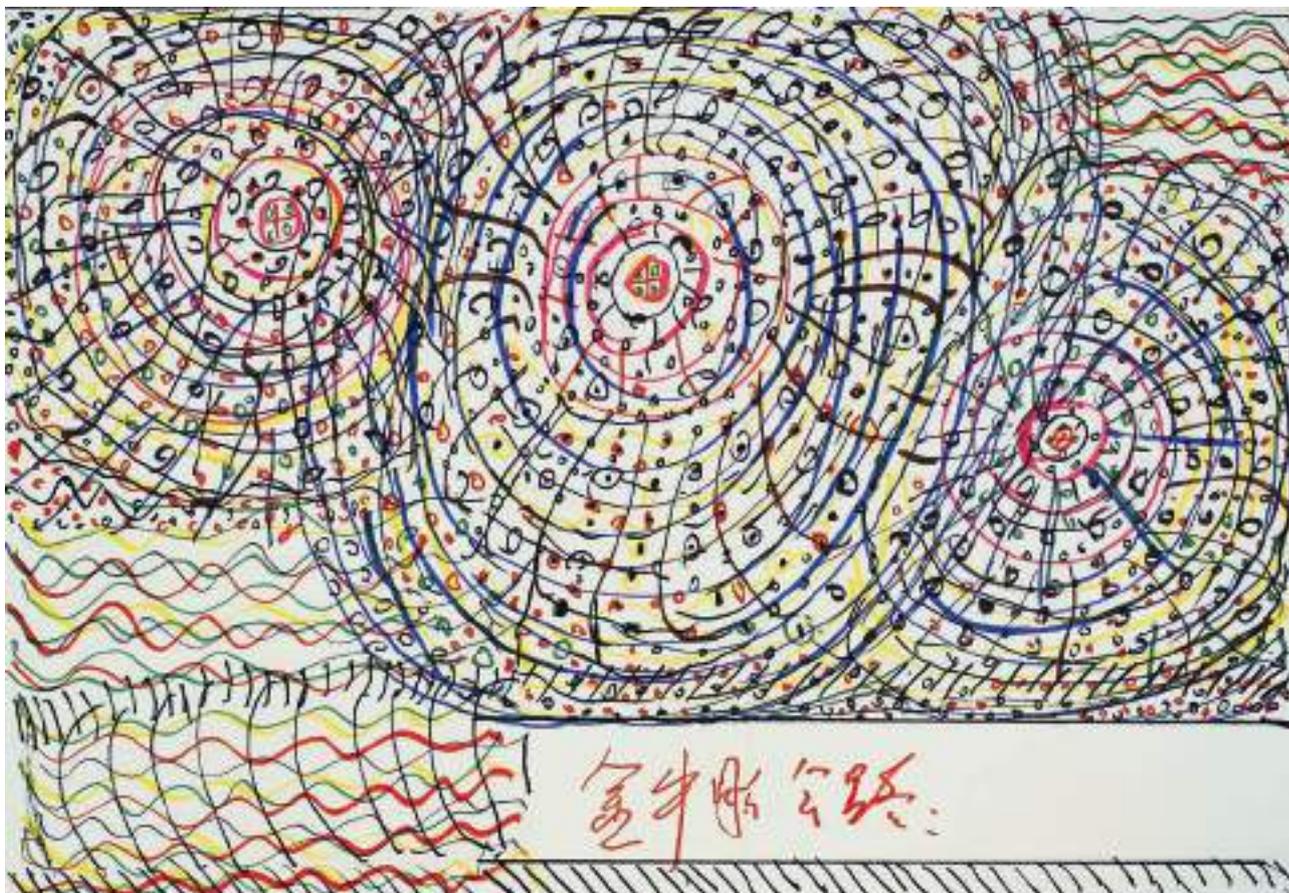
"È un piacere conoscerla! No, macché, piacere mio! Cosa ti porta a Nanchino? Voi! E come hai scoperto della nostra esistenza? Tempismo perfettooo! Stiamo organizzando una mostra con un museo olandese. Verrai? Fra tre giorni! Te ne devi andare? Cambia il bigliettooo!" Cambiai effettivamente il mio biglietto ferroviario per soffermarmi un

Wang Jun,
Credenza, penna
parker su carta

Wang Jun,
Locomotiva, penna
parker su carta



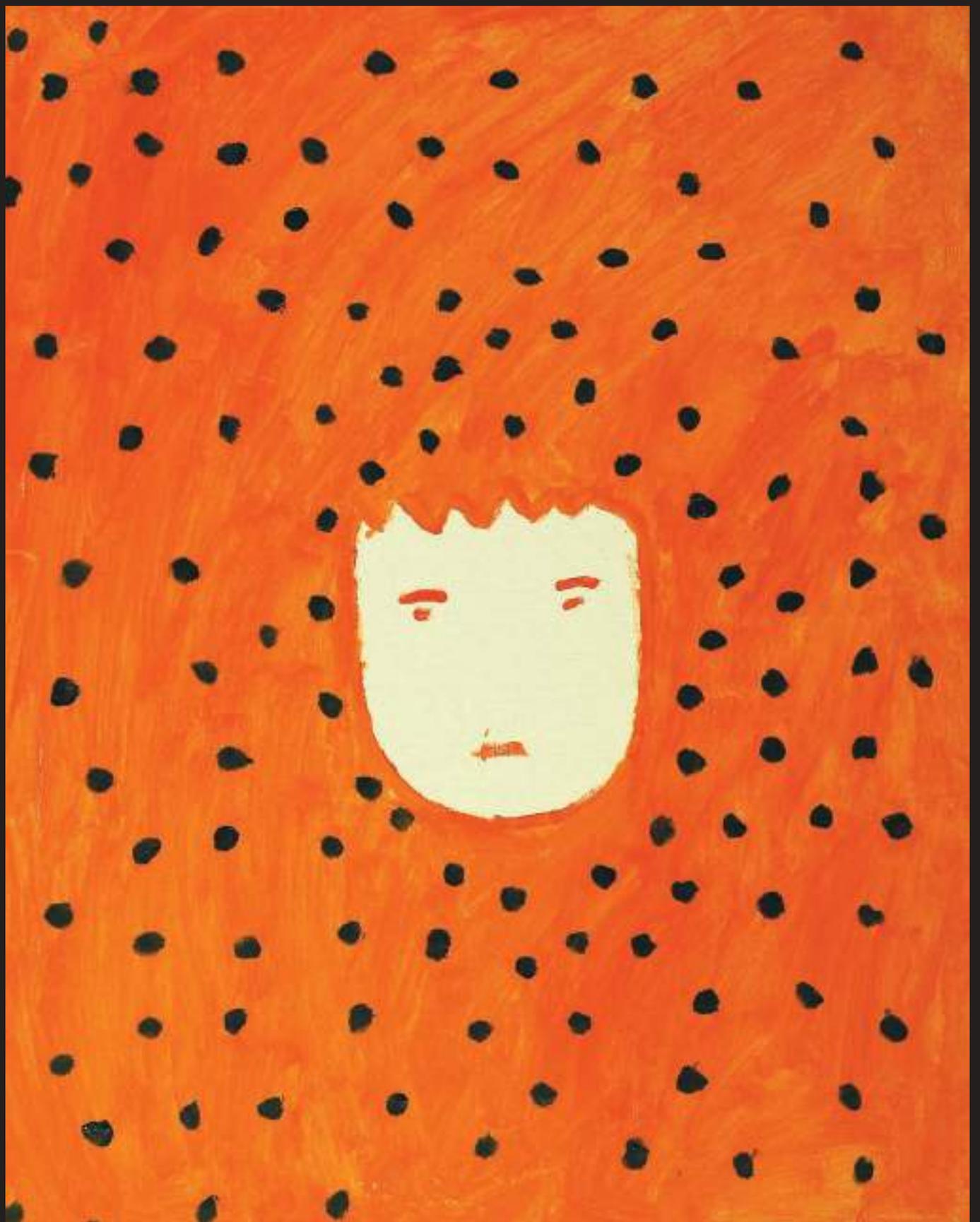
poco più sul finalmente palpabile Centro d'Outsider art di Nanchino e sul suo fondatore, che al mio arrivo mi accolse con il suo libro *Appunti sull'outsider art in Cina* nonché un bel po' di curiosità. "Ma perché ti interessiamo? Sei un'artista outsider anche tu? Proprio no? Beh, magari qualcuno nella tua famiglia? No? Ma come? Che strano!" Ben presto mi confermò che non si trattava di *art brut* (o *outsider art*?) nel senso più generale del termine, ovvero arte prodotta da personalità non educate in studi artistici, bensì esclusivamente della produzione artistica di persone affette da disturbi psichiatrici. Lasciai quindi la parola al professor Guo per guidare la mia comprensione della sua *art brut* (o *outsider art*?) in Cina. Aperto nel 2010, il primo atelier della **yuansheng yishu** promossa da Guo Haiping nacque da decenni di arte, dilemmi ed esperienze psicologicamente insalubri che lo spinsero a interrogarsi sul rapporto tra arte e psiche. Ignaro dell'esistenza del concetto di *art brut* (o *outsider art*), durante i suoi anni più squattrinati e ribelli e i suoi tentativi artistici più sperimentali, si rese ben presto conto che l'arte aveva un forte impatto, negativo o positivo che fosse, sui suoi umori e sulla sua psiche. Venne motivato ancor più dai primi sintomi di schizofrenia manifestati dal fratello maggiore, rovinosamente comparsi proprio durante una decade particolarmente tumultuosa della storia cinese, ovvero la Rivoluzione culturale (1966-76) dell'allora leader del partito comunista Mao Zedong (1893-1976). L'interesse di Guo per discipline allora non



alquanto favorite dal regime (Zhang 2020: 4), ovvero la psicologia e la psichiatria, lo rese ben presto un attore chiave per lo sviluppo dei primi servizi di consulenza psicologica offerti dalla municipalità di Nanchino al tramonto degli anni del leader del partito più feroce e durante il risascimento cinese degli anni '80 e '90.

Da personalità ribelle e figlia di un'epoca rivoluzionaria qual era, procedette quindi a cercare risposte ai suoi dilemmi esistenziali e umorali sull'arte e la psiche al di fuori dell'arte stessa e là dove pochi osavano addentrarsi, ovvero negli istituti psichiatrici. Nel 2006 trascorse tre mesi presso la clinica psichiatrica Zutangshan di Nanchino al fine di creare un piccolo atelier dedicato a quei pazienti privi di alcuno studio artistico. Blanda guida di un volontario e limitato gruppo di soggetti affumicati da medicinali e inerzia, iniziò ad osservare le variazioni nei loro comportamenti, nelle modulazioni dei disegni, nelle tinte delle tele. Dei disegni di **Wang Jun**, classe 1957, il "contadino che venera veicoli meccanici"¹ affetto da schizofrenia e sottoposto a 250 mg di clozapina al giorno, lo affascino la prospettiva a volo d'aquila. Fin da subito assi-

Wang Jun,
Tre colline viste dall'alto,
penna parker su carta



duo frequentatore dell'atelier ospedaliero, Wang Jun favoriva la rappresentazione di variopinti macchinari agricoli visti dall'alto e si prodigava in narrazioni dettagliate affinché lo spettatore non potesse più peccare di ignoranza o disinteresse. Abbandonato dalla moglie e dal figlio dopo anni di comportamenti violenti e allucinazioni, vessato da un passato di stenti e incompatibilità tra i medicinali e il lavoro nei campi, vitale per le economie di famiglia, confessò a Guo di aver rivolto i suoi pensieri all'arte come veicolo catartico già fin dai primi episodi di depressione. Adorava forse disegnare macchinari massicci poiché più inscalfibili e resistenti di lui stesso (Guo 2007: 56)? O, chissà, favoriva la prospettiva dall'alto poiché disconnesso dalla società esterna nonché dal proprio corpo (Guo 2007: 58)? Erano familiari quei macchinari, erano il suo veicolo di sostentamento economico, ma era incapace di tornarvici poiché privo dei mezzi necessari per finanziare le sue cure indipendentemente dal sistema ospedaliero. Alle volte, invece, riproduceva dettagli della sua vita nel villaggio, come il disegno *Tre colline viste dall'alto* (Guo 2007: 52) o *Credenza* (Guo 2007: 55). Era nostalgico, come annotò Guo nel suo diario:

Quando suggerisco che in ospedale è meglio poiché se tornasse a casa ritornerebbe a una vita di stress e infelicità, lui (Wang Jun) rifiuta il mio consiglio, "Quantomeno a casa sarei libero". Mi limito a esprimere tutta la mia comprensione, e taccio. (Guo 2007: 58).

Di **Zhang Yubao**, classe 1974 con una diagnosi di schizofrenia paranoide, lo stupì il rapido progresso evidenziato anche dal personale medico fin dalle prime visite all'atelier, dove si recò quasi tutti i giorni durante due mesi. Dolore, costrizione, soggetti deformati e frammentati contraddistinguevano i suoi primi disegni come *Pena*, *Ruggito*, e *Scissione* (Guo 2007: 212). Di *Mezza lunghezza con uncino* si trascinava un'inquietudine per non aver potuto disegnare la metà destra della silhouette, "continuo a pensare all'altra metà, ma non la ricordo" (Guo



Zhang Yubao,
Mezza lunghezza con uncino, acrilico su tela

Nella pagina a fianco:
Zhang Yubao, *Pena*,
olio su tela.

Zhang Yubao,
Ruggito, olio su tela



2007: 212). Ben presto però il suo stato mentale si stabilizzò a tal punto che gli diminuirono le dosi di medicinali, e anche i soggetti dei suoi lavori cambiarono. Cominciò a dedicarsi a quadri di vita quotidiana popolati da miniature umane, forse perchè, anche lui, immaginava di sorvolare le scene. O forse perché associava il genere umano a delle formiche, minuscole e insignificanti (Guo 2007: 212). Come accadde ad altri pazienti, una sorta di 'blocco dello scrittore' lo colpì dopo circa un mese, blocco che riuscì a superare solamente producendo copie dei dipinti di Egon Schiele per due settimane filate (Guo 2007: 213).

Dallo Zutangshan Guo ne uscì con sguardo rinnovato. E ne uscì solamente due anni dopo la pubblicazione del primo libro in cinese sulla storia dell'art brut, scritto dallo studioso taiwanese Hong Ming nel 2004, che per primo formalizzò la traduzione del termine *art brut* nell'espressione **yuansheng yishu**. Si trattava di *yuansheng yishu*, quindi, quella che i pazienti dello Zutangshan creavano? O meritava forse un nome a sé stante? O forse ancora qualcosa che rispecchiasse la geografia sociale, marginale, di questi artisti, riflettendo perciò il termine anglosassone *outsider art*? Dalla sua esperienza allo Zutangshan non ne uscì solamente un libro, *Demented Art* (titolo ahimè alquanto infelice), zibaldone di quei tre mesi rivelatori, ne risultò bensì anche l'idea di dedicare uno spazio fisico, comunitario, spirituale e creativo per coloro in cui iniziava a intravedere una innata genuinità artistica.



Zhang Yubao, *Scissione*
(part.), olio su tela.
Dal libro *Demented Art*
(2007)

Idea che si concretizzò nel **2013** con la creazione del '**Centro di Outsider Art**' nel distretto Jianye, nel sud-ovest della città di Nanchino (*Nanjing yuansheng yishu zhongxin* 南京原生艺术中心).

Yuansheng yishu, quindi. È questo il nome ufficiale dell'*art brut* cinese, la miniaturizzazione di una scuola di pensiero e d'arte che, altrove, si rivolge a voci non istituzionalizzate, ma non necessariamente ospedalizzate?

Nel suo libro pubblicato nel 2014 *Appunti sull'outsider art in Cina*, Guo scrisse che la **yuansheng yishu** si riferisce alla rappresentazione grafica della vita e dello spirito di soggetti privi di esperienza culturale. Promotore dell'arte creata da persone affette da condizioni psichiatriche poiché possessori d'una volontà unica, la *yuansheng yishu* non è infatti concettualmente confinata tra le quattro mura di un ospedale psichiatrico. Essa può essere prodotta da chiunque sia privo di preconcetti culturali che ne corrompono la vena creativa e l'accesso ai nostri moti psichici più profondi. Si tratta di un concetto più ampio, a cui lui si dedica concentrandosi su un gruppo ristretto e alquanto unico di artisti. Essendo questa la categoria d'artisti da lui favorita, la selezione



Copertina del libro
*Demented Art: Reports
on Chinese Mental
Patients' Art* (2007)

del termine *yuansheng yishu*, ovvero art brut, quindi non stupisce: una semantica plasmata intorno al dualismo di centro-periferia qual è il termine *outsider art* apporterebbe ben pochi benefici ad un gruppo di persone già tormentato da stigma e ostracizzazione (Li Shan, Zhou Bing 2015: 79). In altre parole, apostrofare come 'alieno' il proprio vicino certo non migliorerebbe rapporti di vicinato già tesi. Guo si proclamò quindi capitano di una piccola scialuppa di vigorosi vogatori pronti a remare per mesi, anni pur di approdare ad un'isola accogliente della loro determinazione creativa, del loro senso di dignità personale, della loro unicità spirituale. Mi accorsi ben presto però che di *art brut* cinese ce n'era più d'una², cerimoniali semantici altri oltre a quello da lui sposato.

Scoprii innanzitutto che anche la Cina ha il proprio Adolf Wölfli, ovvero **Guo Fengyi**³ (1942-2010), donna priva di educazione oltre a quella superiore avvicinatasi al mondo dell'arte in seguito ad acuti attacchi di artrite che la

costrinsero ad abbandonare il lavoro in fabbrica. Dalla pratica assidua del *qigong* ne scaturirono le sue prime creazioni. Nepente per i più e lisergico per alcuni, il *qigong* è una pratica della medicina tradizionale cinese fondata su esercizi di respirazione e meditazione per coltivare il *qi*, ovvero la linfa vitale, e quindi anche in funzione terapeutica per disturbi sia fisici che psicologici⁴.

Dal *qigong* Guo ne trasse visioni che la spinsero a cominciare a disegnare su calendari, carta da riso, e materiali d'emergenza per dar forma ai propri effluvi creativi e trarre sollievo dai propri insidiosi affanni. Nel 2002, la galleria Long March Space di Pechino le dedicò una mostra e l'attenzione necessaria per farsi un nome a livello nazionale e internazionale. Le sue opere vennero esposte al Museum of Everything (Londra, 2009), alla Biennale di Taipei nel 2006 e alla 55° Biennale di Venezia del 2013 (Il Palazzo Enciclopedico). Una delle sue ultime mostre *To See From a Distance* presso il Drawing Center di New York, incapsulò il tema nonché la prospettiva chiave dei suoi lavori, ovvero



Centro di Outsider Art
di Nanchino nel distretto
Jianie di Nanchino,
febbraio 2023

la distanza prospettica e concettuale tra il proprio sguardo e l'oggetto d'osservazione, naturale o sociale che fosse, che metteva in ogni suo lavoro. Un'espressione di *mimesis* come diacronia performativa (*Long March Space*).

Oltre a Guo Fengyi, uno dei nomi più gettonati è anche quello di **Zhou Huiming** (1954), soprannominato "il Van Gogh cinese" (Guo 2014: 59). Personalità eccentrica, schizofrenica, talentuosa, e oggi a riposo dall'arte, Zhou Huiming fu il soggetto di numerose mostre grazie alle sue tele disinibite che rendeva vascello transitante tra il suo mondo conscio ed le esperienze inconsce, tra realtà e surrealtà. Curiosamente, Zhou venne dichiarato guarito dopo vari anni di trattamenti, ma nonostante ciò, decise di non reimmersi nella società poiché fonte di corruzione spirituale (Guo 2014: 59). È destinata l'*art brut* quindi ad essere l'arte di Sisifo, punita per la sua audacia a tentare eternamente di raggiungere la vetta e afferrare il successo, ma destinata per sua natura a non ottenerlo mai? Scoprii inoltre che esistevano altre scialuppe portatrici di significati e aspirazioni oltre a ciò che viene definito *art brut* (*yuansheng yishu*), come ad esempio la **suren yishu** 素人艺术, letteralmente 'arte degli ordinari', anch'essa auto-proclamatasi *outsider art*. Messaggera della dicotomia tra professionalità e dilettantismo, la *suren yishu* iniziò a farsi un nome grazie alle sgomitare date da una determinata studiosa di storia dell'arte, Sammy Liu, e formalmente inaugurata al pubblico

All'ingresso del Centro di
Outsider Art di Nanchino
Gulou, febbraio 2023



nel 2015 con il 'Almost Art Project' di Pechino, il primo festival d'arte di ricorrenza annuale specializzato nella presentazione delle opere di artisti outsider, fumettisti, e artisti di strada (www.almostartproject.com/about).

Volta a ritagliarsi un pezzetto di serietà nel panorama d'arte contemporanea cinese, la *suren yishu* di Sammy Liu rappresenta il tentativo di creare uno spazio alternativo, dignitoso e rispettato, benché finalmente parte del tutto. Insomma, un braccio autonomo benché funzionale a livello sociale e artistico. Offrendo a personalità ordinarie o marginali la possibilità di dar forma al proprio mondo interiore, la *suren yishu* si fa promotrice di libertà espressiva assoluta nelle forme, negli strumenti e nei concetti, affrancata da ogni corruzione sociale, materiale e culturale. Allo stesso tempo, si fa sfidante delle convenzioni prevalenti nel panorama artistico, lontana dalle logiche utilitaristiche del mercato e dell'accademia.

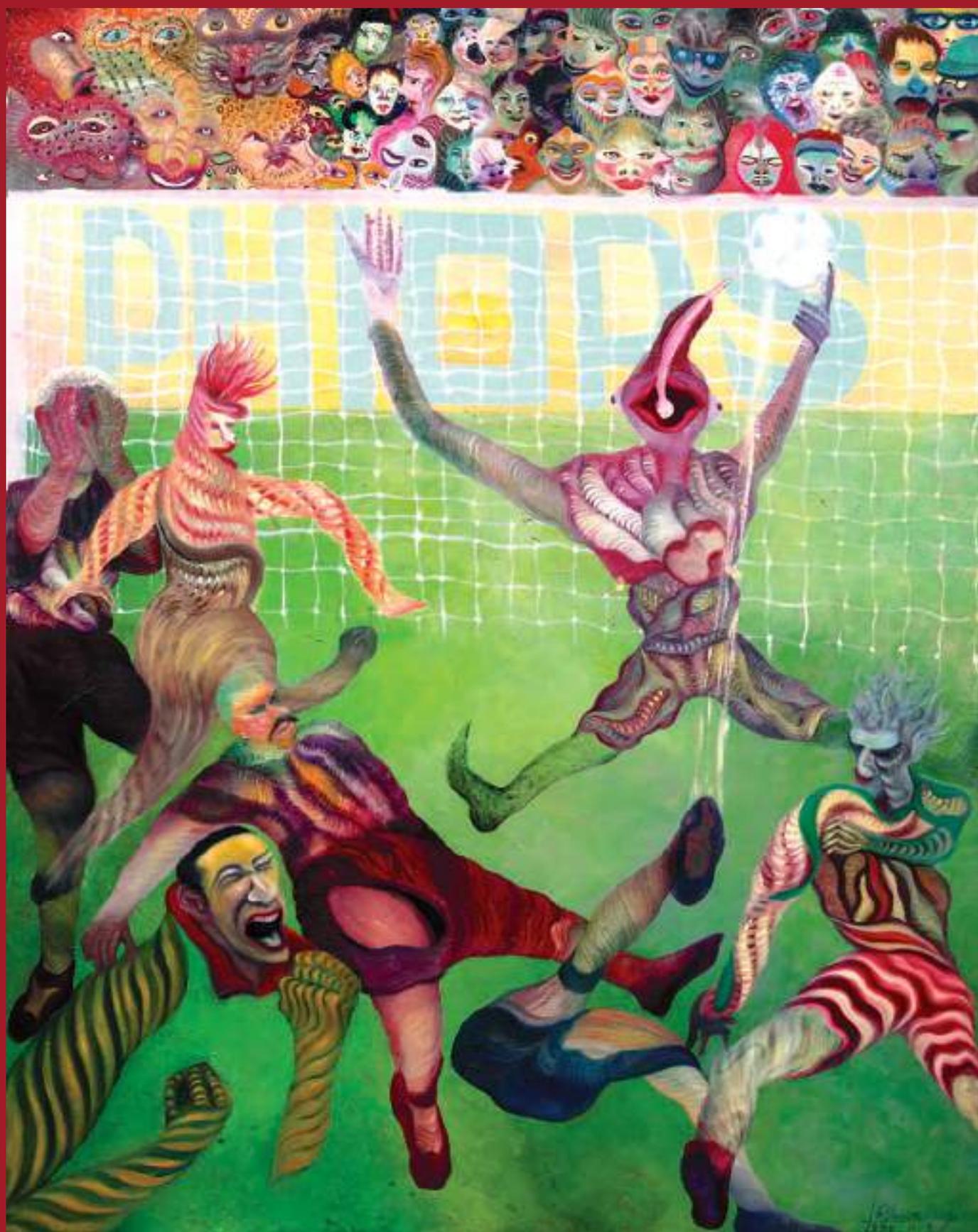
Essendo così allineata con le ambizioni ed i principi della *yuansheng yishu* di Guo Haiping, una collaborazione fra le due si verificò nel 2015 in corrispondenza dell'inaugurazione dell'Almost Art Project, a cui l'atelier di Nanchino contribuì con le opere di 14 artisti. Artisti che, come per il progetto di Sammy Liu, s'incaricarono di comunicare la propria unicità a beneficio spirituale, creativo, intellettuale e sociale



della comunità. Impossibile affrancare i lavori di ciascuno dal deposito di sostanza esperienziale ed esistenziale accumulato negli anni, un valore di peculiare criticità per entrambi e soprattutto in virtù della frequente cecità nei confronti delle loro creazioni. Cecità che ben presto iniziò a scomparire. Insignito di vari titoli onorari, tra i quali quello di 'Buon cittadino' e di 'Individuo onorario' della provincia del Jiangsu nell'assistenza di persone disabili, 'Personalità caritatevole dell'anno' e 'Volto di Nanchino' (Xinxi Xinguancha 2021), Guo Haiping da anni s'adopera a promuovere la sua *yuansheng yishu* oltre i confini nazionali. Nel luglio del 2015, 100 opere di 18 artisti dello studio trovarono un proprio spazio espositivo presso l'Expo di Milano (China Daily 2015), l'Outsider Art Fair di Parigi nel 2018, presso la mostra *L'Art brut en Chine* alla Galerie Polysémie di Marsiglia (Cadu 2018), e presso l'Asia Center dell'Università di Harvard al simposio *Eye Eye Nose Mouth: Art, Disability, and Mental Illness* nello stesso anno.

Nel 2016, al mio arrivo, il Centro di Outsider Art di Nanchino stava lavorando sulla mostra collettiva in collaborazione con l'Outsider Art Museum Amsterdam, volta ad esplorare le differenze culturali tra i lavori di

Opere di Guo Fengyi in mostra alla 55. Biennale di Venezia, 2013



artisti olandesi e quelli di Nanchino. Nel 2016, quando il professor Guo e Bin Bin mi accompagnarono in un tour dei due atelier nei quartieri di Gulou e Jianye, entrambi a sud-ovest del centro cittadino⁵, ben poco sapevo di tutto questo. Ebbi però l'onore di conoscere e conversare con il figlio di Bin Bin, **Yang Min**, artista copiosamente prolifico e paziente (allora) gravemente schizofrenico e letargico. Assiduo frequentatore del centro e coraggioso comunicatore di esperienze ed emozioni al fine di far trapelare la propria storia e la propria arte, si dedicava soprattutto alla rappresentazione di "mostri" dalle sembianze d'aracnide, in maniera quasi ossessiva.

Nel gennaio di quest'anno 2023, quando tornai alla succosa Nanchino per un paio di giorni, ritrovai Yang Min e ritrovai la medesima città: ancor umida, ancor fredda, ancor ripiena d'aneddoti. Benché priva di riscaldamento centralizzato poiché situata al di sotto della linea di demarcazione tra nord e sud (la cosiddetta linea Qinling-Huaihe), come voluto dall'allora governo Mao per affrontare carenze energetiche, la città è congelata alla vista ma non al tatto. Ancora una volta mi diede l'impressione di rappresentare un isolotto di cortesia e calore, di tassisti loquaci, di proliferazione artistica e culturale.

Yang Min vive da solo, adesso. Cucina, e si esprime in maniera lucida ed eloquente. Si autoregola nell'assunzione delle medicine giornaliere, e continua a fare arte, anche e soprattutto quando sente l'incombere di troppi pensieri e di tumulto interiore. Annuì rispettosamente durante i racconti del professor Guo sulle continue peripezie che deve affrontare per affermare che anche Noi, gli ordinari, possiamo beneficiare degli insegnamenti degli Straordinari. Mi spiegò come l'arte gli abbia conferito una dignità che credeva di non poter reclamare. Mi osservò.

Avrei voluto domandargli cosa vide: troppe occhiaie, troppo pallore, un viso poco salubre, un poco come la sua Nanchino così umida, fredda, a tratti miasmatica? Ma Yang Min non mi commentò. Troppo gentile ed attento, ben più posato e controllato della sua vivace madre, si mostrò placidamente conscio delle dinamiche dialogiche in atto. Ci narrò dei suoi disegni e dei suoi ultimi giorni un poco oscuri, fortunatamente schiariti dai pastelli. Non si scompose neanche quando sua madre



Yang Min, Disegno non finito fotografato presso l'Atelier nel distretto Jianye di Nanchino, febbraio 2023

Nella pagina a fianco: Zhou Huiming, *Un altro gol*, olio su tela

Alcuni dipinti presso
l'Atelier nel distretto
Jianye di Nanchino.
Sulla sinistra in alto
un'opera di Yang Min;
febbraio 2023



ricordò l'ultima sua sessione di terapia intensiva avvenuta quasi 10 anni fa, e di come, eufemisticamente, gli abbia annebbiato la vista. Quando conobbi Yang Min per la prima volta nel 2016, mi domandai se si potesse ricordare di me. La vista annebbiata, le parole impastate. Mi domandai quanto fosse assente. Questo gennaio, mi domandai cosa pensasse di me. Lo sguardo attento, il viso maturo dei suoi quarant'anni, i silenzi ben assestati, un certo stupore nel vedermi. Questa volta, mi sentii osservata.

Bibliografia e risorse

Almost Art Project. <http://www.almostartproject.com/about>

Guo Haiping 郭海平 e Yu Wang 玉王 (2007). *Diankuang de yishu zhongguo jingshenbingrenyishubaogao 癫狂的艺术中国精神病人艺术报告 (Demented Art – Report on Chinese Mental Patients’ Art)*. Changsha: Hunan Meishu Chubanshe.

Guo Haiping 郭海平 (2014) *Zhongguo yuansheng yishu - shouji 中国原生艺术—手记 (Notes of Outsider art in China)*. Shanghai: Shanghai Daxue Chubanshe.

Zhang, L. (2020). *Anxious China: Inner revolution and politics of psychotherapy*, University of California Press.

Alcune risorse in inglese

Harvard China Center “Eye eye nose mouth: Art disability and mental illness in Nanjing, China, and Shiga Ken, Japan” <https://asiacenter.harvard.edu/events/exhibition-opening-eye-eye-nose-mouth-art-disability-and-mental-illness-in-nanjing-china-and-shiga-ken-japan-306>

McNiff, Shaun. *Creating Lives through Art – An Introduction to Outsider Art in China with Reflections on Outsider Art: Visionary Worlds and Trauma by Daniel Wojcik*. *Creative Arts Educ Ther* (2018) 4(1):3–9

The Art Newspaper. <https://www.theartnewspaper.com/2017/02/01/chinas-outsiders-get-their-own-home>

Zhou Huiming in Museum van de Geest. <https://museumvandegeest.nl/en/outsider-art/zhou-huiming-2/>

¹ “The farmer who worships mechanical devices” (Guo 2007: 53)

² Allo stesso tempo, è aumentato anche il dibattito di studiosi cinesi sulla *yuansheng yishu* cinese. Nel contributo *Mantan zhongguo yuansheng yishu 漫谈中国原生艺术 (Rambles on Original Chinese Art)*, il direttore dello Shanghai Institute of Visual Arts Zhou Bing e l'artista contemporaneo Li Shan discutono del potenziale effetto della *yuansheng yishu* sull'arte cinese contemporanea come motivatrice di creatività e soppiantatrice di tendenze d'arida imitazione (Li Shan e Zhou Bing 2015: 75). Ndr. Segnaliamo che nel 2015 è stato tradotto e pubblicato in Cina il volume di Lucienne Peiry, *L'Art Brut* (Shanghai University Press).

³ Guo è il cognome, Fengyi il suo nome. Nonostante l'omofonia con Guo Haiping, i due non sono parenti. Ben più comune è in Cina condividere il cognome con altri, benché spesso si riduca solamente a omofonia, e non omografia. (Ndr. Vedi sulla nostra rivista: L. Peiry, *Guo Fengyi e il valore terapeutico della pittura*, O.O.A. n. 13, 2017, pp.116-127.)

⁴ Curiosamente, la più recente versione del Manuale di classificazione delle malattie mentali della Repubblica Popolare ancor cita il qigong come un potenziale pericolo a livello psichiatrico se esercitato in eccesso (Chinese Classification of Mental Disorders, CCDM-3).

⁵ Un terzo esiste ad oggi, ovvero l'atelier di Outsider Art di Shenzhen, nel sud della Cina.

GIUSEPPE COSENTINO. MORFOLOGIE DEL ROTTAME

di Domenico Amoroso

ESPLORAZIONI



Giuseppe Cosentino
(a sinistra) nel suo
laboratorio con
Domenico
Amoroso, 2022

«Una macchina inutile che non rappresenti assolutamente nulla è il congegno ideale grazie a cui possiamo tranquillamente far rinascere la nostra fantasia quotidianamente afflitta dalle macchine utili»

Bruno Munari, Le macchine inutili, 1937

Assemblare,
saldare, reinventare:
una meccanica
della redenzione

Un messaggio di Gaetano Interlandi - lo psichiatra per anni Direttore del Dipartimento di Salute Mentale di Caltagirone, che con me condivide l'interesse per il mondo Out in tutte le sue manifestazioni - mi comunica che a **L'Oasi** di Caltagirone, comunità per dipendenze patologiche - una delle strutture considerate fiore all'occhiello dell'associazione Casa Rosetta di Caltanissetta - un ospite compone strane figure con pezzi di ferro. Prometto di andare a dare un'occhiata e come al solito mi chiedo se sarà un incontro con l'arte o con il passatempo o magari con lo sfogo di una persona che manifesta disegnando o attraverso la materia il suo disagio personale.

Il viaggio mi porta questa volta in uno dei borghi che la politica agraria fascista contro il latifondo e per la battaglia del grano, disseminò anche in Sicilia nell'intento di popolare e coltivare quelle campagne desolate e



raggiunte dai contadini giornalmente. Ma in realtà il viaggio virtualmente deve raggiungere Palermo, luogo di nascita e di formazione di **Giuseppe Cosentino**, l'artista dei rottami metallici.

Palermo, la più mediorientale delle capitali europee, e la più europea delle capitali mediorientali. Una città controversa e contraddittoria fatta di luci e di ombre nette e taglienti, in cui ha grande importanza come e dove nasci. Se nasci in una di quelle case di cui la strada costituisce una naturale continuazione, a meno che una condizione o un imprevisto ne devii il percorso, hai solo due possibilità: ritirarti sconfitto in quelle mura che ti rinchiudono e separano dal mondo, o armarti e scendere nel ring ad affrontare la realtà là fuori e dominarla con la forza.

È quello che fa Giuseppe Cosentino, nato a **Palermo** nel 1984, quando piccolo di età e minuto, seppure forte e elastico come una molla d'acciaio, scende in strada e si confronta con i suoi coetanei e con quelli più grandi di lui che costituiscono il suo modello e la sua aspirazione. I giochi sull'asfalto non sono quelli tranquilli e protetti di chi la strada la vede dall'alto di finestre e balconi borghesi, ma vere e proprie palestre e occasioni di allenamento e di prova, dove si compete e spesso ci si fa

Le opere, che illustrano questo articolo, sono assemblaggi di elementi e scarti metallici, in alcuni casi è inserito un nastrino colorato o un tratto di colore acrilico



male. La scuola è un obbligo, e si sa bene che è la strada la vera maestra di vita. Lei insegna e impone i comportamenti e le regole, ma anche il modo di evadere almeno temporaneamente dalla realtà e acquistare forza grazie alle sostanze e agli alcolici che ti rendono sicuro, o che ti fanno dimenticare per un poco che forse non è questo che vorresti dalla vita, per la tua vita.

Giuseppe gioca al pallone con gli amici, si accompagna a loro nel prendere possesso dei luoghi e delle emozioni di quell'età, e ha una passione legata all'ebbrezza che gli dà la corsa: la velocità che fa scorrere ai lati la vita ordinaria e ti proietta verso una meta che non conosci ma che ti entusiasma e ti fa intuire un luogo diverso, una condizione diversa. Per questo costruisce per sé e per qualche compagno, "i carrozzoni", quelle improbabili zattere di legno montate su ruote su cui affrontare vertiginose ed esaltanti discese per le strade, tra le donne impaurite e i bambini invidiosi. Siccome infastidiscono e fanno un fracasso insopportabile, i suoi carrozzoni vengono a volte, nottetempo, fatti sparire e distrutti dai vicini, ma lui li rifà, li migliora, li perfeziona nella forma, recuperando pezzi dismessi e apparentemente non assimilabili,





né tantomeno assemblabili. Poco dopo si manifesta la passione per le moto, quelle macchine meravigliose che sembrano dotate di vita, eleganti, risplendenti: cavalli purosangue della modernità che vorresti nello stesso tempo amare e domare. Il fratello maggiore ne possiede una che ricovera accuratamente in garage, Giuseppe quando lui non c'è la rapisce e fa con lei pazze corse, in una delle quali cade recandole un danno che il proprietario ricollega subito a lui: è la fine dell'avventura. Sono solo questi i precedenti remoti ma significativi di ciò che sarà l'esplosione della sua creatività. Infatti Cosentino, prima della scoperta dei rottami a L'Oasi, non disegna, non plasma, non sembra attirato dalle figure e dalle immagini di libri, cartelloni, video o film; ma si capirà dopo che osserva, inquadra, cattura, archivia nella mente.

Il bambino cresce, e aumentano le sue oscure inquietudini che sono voglia di autonomia, bisogni affettivi, volontà di lasciare la famiglia verso cui il conflitto è inevitabile; progetti oscuri e indefiniti, e quel bisogno delle sostanze da cui dipende da quando aveva tredici anni, mentre viveva a Trabia con i suoi genitori. Racconta a Enrico De Cristoforo in un'intervista venuta a seguito del mio apprezzamento dei suoi lavori, pubblicata sul quotidiano "La Sicilia" di lunedì 27 Giugno 2022: «Mi



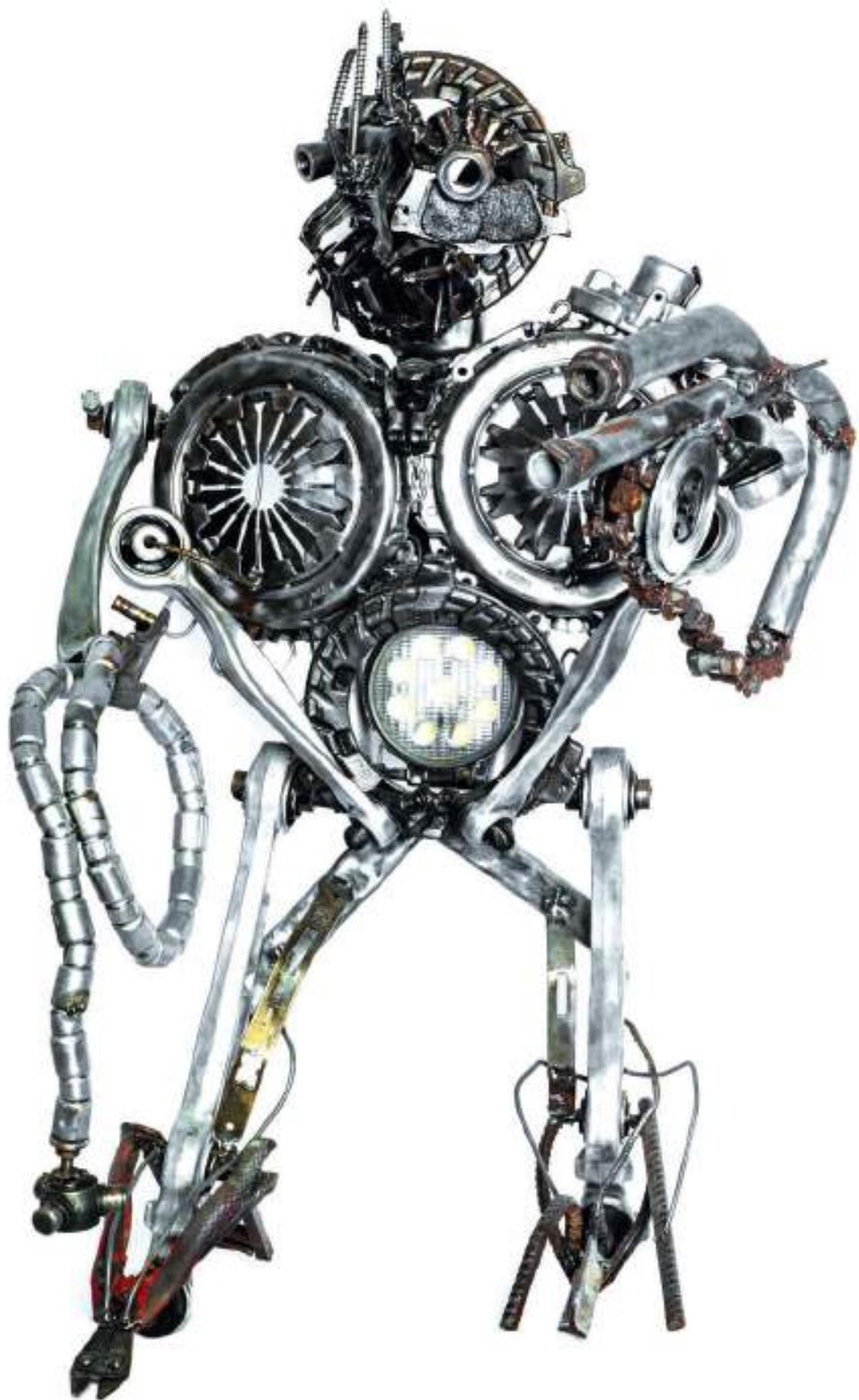
portavo sempre dietro un'irrequietezza che non sapevo spiegare, era rabbia ma non so perché. Ho cominciato a drogarmi alternando anche dosi massicce di alcol. Spacciavo anche metadone, spesso non tornavo a casa e con i miei genitori non parlavo, anzi gridavo. A sedici anni sono andato via dalla Sicilia per vivere in Toscana dove ho vissuto di espedienti, lavoretti vari, insomma quello che mi occorreva per fare qualche soldo e usarlo per le mie dipendenze. Crescevo e non smettevo, ogni tanto ci provavo ma poi ricadevo nella droga. Ero anche instabile mentalmente e infatti combinavo guai di continuo. Andavo al Sert per entrare nel programma di disintossicazione ma non ero mai costante, anzi ricominciavo».

Nonostante queste vicissitudini, cerca di darsi da fare, sposa una giovane conterranea, mette su famiglia e vengono al mondo due figli teneramente amati. Purtroppo però non riesce a tagliare la catena delle droghe e dell'alcol che rendono sempre più difficile e turbolento il suo rapporto con la moglie e il suo ruolo in famiglia. È inevitabile lo scontro con la società e con le istituzioni che ne garantiscono l'ordine in maniera necessariamente indiscriminata e dura. Infine approda fortunatamente a L'Oasi in cui è ospite per due anni, qui esplose la



sua scoperta dei rottami e la capacità di assemblarli in sculture. Spiega, ancora nell'intervista: «Non vedevo i miei figli da tempo e non riuscivo a fare nulla in comunità, mi stavo lasciando andare e per la testa mi balenavano pensieri molto brutti. A quel punto uno degli operatori mi ha spinto a fare qualcosa per loro, come se fossero con me. Di solito svolgo lavori di manutenzione all'interno della comunità, e c'erano dei pezzi di ferro buttati qua e là. Ho avuto un'ispirazione e con un **saldatore** ho idealizzato i miei figli assemblando pezzo su pezzo. Sentivo che stavo esprimendo le mie emozioni: dolore, gioia ma anche i sogni come vedere i due bimbi mentre giocavano sul cavalluccio, o arrampicati su un albero, una passeggiata assieme».

Ingranaggi, cinghie, bulloni, rondelle, ammortizzatori, connessioni, cuscinetti a sfera, parti di motore, piccola ferramenta, object trouvé; scegliendo, assemblando, battendo su un'incudine e saldando tra di loro tutto ciò che comunemente si porta in discarica o viene raccolto da chi guadagna qualche euro con il **ferro vecchio**, nascono le sculture di Giuseppe Cosentino. Una volta ultimate vengono rifinite levigandole con spazzole metalliche, ripulite, a volte completate con un inaspettato intervento: un nastrino colorato, uno spago, un tocco di colore che risalta per natura e leggerezza del materiale sulla cupa cromia e sulla robotica



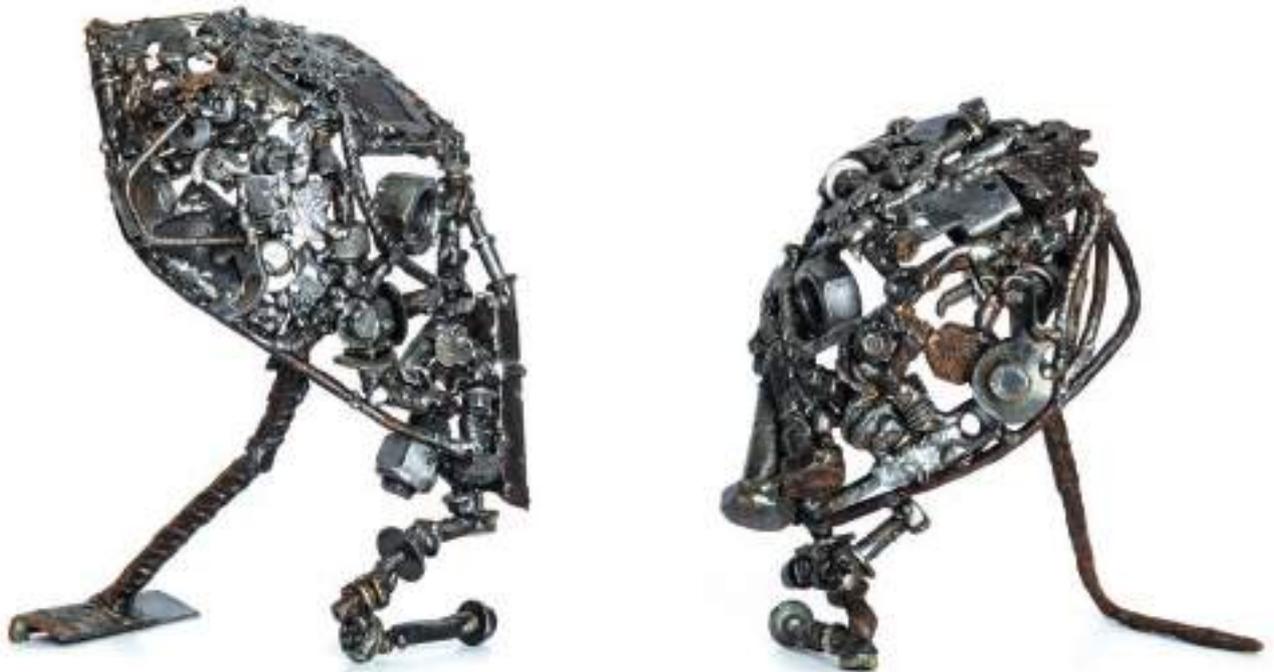


severità del pezzo. Poi trovano posto su scaffali, tavoli, casse del suo precario e temporaneo laboratorio presso L'Oasi - più simile a una nera fucina di Vulcano, o al segreto laboratorio del rabbino Löw della comunità ebraica di Praga in cui si allineavano i suoi tentativi di creare il Golem, essere benefico ma anche espressione della forza ambigua del mondo delle macchine che può sfuggire al controllo umano con risultati catastrofici.

Il potere espressivo di quelle figure emerge immediatamente, fugando subito qualunque dubbio che si tratti di un passatempo o di ricerca di originalità fine a se stessa o mirante a sollecitare la curiosità di eventuali acquirenti amatori del genere. Giuseppe avrebbe espresso lo stesso la sua vena artistica se avesse avuto a portata di mano, pennelli e tele o argilla o pietre. I suoi non sono lavoretti, non sono espressione di una creatività che tutti possediamo, ma arte: un talento che a un certo punto, complice un breve corso di saldatura, è saltato fuori, utilizzando quello che aveva a disposizione.

Claude Lévi-Strauss, in *La Pensée sauvage* (1962), presenta la singolare figura del **bricoleur**. Contrariamente alla connotazione disimpegnata del tempo libero che il termine evoca, l'autore ne propone la definizione per spiegare il funzionamento del cosiddetto "pensare selvaggio", da non ritenere però come modo di pensare dei selvaggi come individui corrispondenti ad una tassonomica sociale-storica, ma come il "pensare"

prima della sua formalizzazione come categoria razionale. In tale prospettiva emerge come gli esseri viventi, fin dagli albori della civiltà, abbiano selezionato direttamente dall'ambiente che li circondava ciò che intuivano poter essere funzionale alla necessità di sopravvivenza in un contesto ostile e estraneo, verificandone la possibile validità strumentale. Tale comportamento inconsapevole, inaugura in pratica la sperimentazione nel suo procedere per tentativi, ovvero per prove e sbagli, affermando il potere archetipico quale "capacità di fare", rispetto a cui ogni altra forma di potere risulta derivata, venendosi a costituire come



fattore di legittimazione operante (N. Marzot, *Il tempo "improduttivo" e il bricoleur*, in "Paesaggi urbani", editoriale, 1/3/2018).

Va inquadrata in questa interpretazione la molla che ha spinto Cosentino ad accostarsi a quei pezzi consumati, dispersi, scollegati, ma ricchi di potenzialità espressive? Difficile dare un nome al suo lavoro che pure ha trovato espressione in tantissimi altri artisti outsider, un lavoro che si muove **tra meccanica e scultura** in maniera contraddittoria, in quanto non sono sculture nel senso tradizionale, né macchine, perché non producono niente (ricordano in tal senso le "macchine celibi" che, seguendo una ormai lunga tradizione, ci riportano ai congegni enigmatici di Duchamp o alle macchine sferraglianti di Tinguely). Non hanno nessuna funzione pratica, ma solo catartica per l'autore: servono alla sua salvezza. La creazione è per Giuseppe assolutamente necessaria per ricominciare a vivere e per ritrovare la speranza; come se nel percorso di salvazione degli oggetti tracciasse il suo cammino personale, orientato adesso dal desiderio di riprendere in mano i fili della sua esistenza, superando la fatale dualità morte-vita, rifiutato-recuperato.

Sculture che, seppure inconsapevolmente o attraverso la mediazione di un linguaggio visivo ormai acquisito al patrimonio di un immaginario



comune, sembrano a noi, ma non a Cosentino, strizzare un occhio al Dadaismo e uno ad Escher o a Dalí; opere che fanno sempre stupirci con piccoli dettagli di poesia e un chiaro divertimento, senza rinunciare mai al giusto equilibrio visivo ottenuto in maniera sempre sorprendente, nelle quali ingranaggi, oggetti e cinghie costruiscono un discorso visivo, di volta in volta barocco o di semplicità minimale.

Lui crea seguendo due filoni figurativi e narrativi: uno è quello della realtà, attraverso cui racconta la sua storia personale: anzitutto i figli lontani e negati, gli operatori dell'Oasi, gli assistenti sociali, le adorato motociclette, se stesso scoraggiato, depresso, arrabbiato, rincuorato, fiducioso, il secondo immaginario e fantastico, con guerrieri alieni, a volte minacciosi, altre difensivi e protettivi, figure alate, uccelli, creature del mito e della fantasia, a volte anche forme chimeriche e al limite dell'astratto, che sono il risultato delle sue emozioni.

Bulloni, dischi, bielle, cilindri, pinze dei freni, ventole, molle, pistoni, ghiere, catene, candele e varie parti metalliche, pazientemente e acutamente scelti, agli occhi di Cosentino sono ossa, tendini e muscoli delle proprie sculture che sembrano perfino respirare sotto il freddo

aspetto metallico, trasmettendo dinamicità, energia. Lo scheletro freddo e robusto viene dotato di fili, di membrane metalliche che costruiscono tessuti leggeri appartenenti agli uccelli, alle piante, alle farfalle, donando un aspetto effimero e nello stesso tempo infinitamente tenace, rendendo assolutamente plausibile l'illusione che tutto ciò possa mettersi in moto da un momento all'altro.

Non dunque vere e proprie macchine, ma **meccanismi visivi** che avviano associazioni di idee e rimandi su rimandi, per poi liberarsi nella nostra fantasia in un mondo in stile *steampunk*, in cui piuttosto che enfatizzare i temi della distopia informatica, la robotica e la nanotecnologia della narrativa *cyberpunk*, ci si concentra sulla tecnologia (autentica, teorica o cinematografica) dell'era vittoriana, con macchine a vapore, congegni meccanici e a orologeria, macchine differenziali.

Morfologie **metamorfiche**, vere e proprie anatomie che analizzano strutture e forme tanto difficili da intuire attraverso i pezzi separati, quanto sorprendentemente ovvie una volta svelate. Se però ci fermiamo ad osservare con attenzione ogni opera, scopriamo che nascondono un **lirismo** di fondo, molto ben dissimulato: è così che sotto il *ready made*, le prospettive oniriche e gli accenti a volte pop, scopriamo in Giuseppe Cosentino un'anima da Saint-Exupéry.

La liberazione dalle dipendenze non è stata facile, Giuseppe adesso si muove con cautela e prudenza, vuole evitare nuovi errori, soprattutto per i suoi figli: «C'è un altro pezzo molto significativo che rappresenta molto per me: io che sono in mezzo al fango e il mio operatore che mi tira fuori e mi rimette in piedi. Insomma l'arte mi ha aiutato tanto a regolare le mie emozioni. Per me è come assaggiare un frutto delizioso, dolce, e non riesco a smettere di mangiarlo».

Lui ha un sogno che ha anche rappresentato in una delle sue recenti opere: «Andare in giro con i miei figli, finalmente libero dal pensiero tossico del passato».

ANGELO MODICA. LA PIETRA VIVE

di Giovanni Carbone

ESPLORAZIONI



Angelo Modica
mentre scolpisce
per strada. 2022

NdR. La segnalazione ci è giunta da Alberto Sipione, che ha organizzato nel suo spazio espositivo a Modica, 'L'ATELIER. Non luogo di situazioni e contemporaneità' (via Pizzo, 42), la prima mostra dell'artista, inaugurata il 24 febbraio 2023. Una vocazione e un esordio tardivo.

Scrivendo Alberto Sipione: «Nell'estate del 2022 già nelle prime ore del giorno la Via Pizzo a **Modica Alta** si risvegliava quasi giornalmente con uno scadere regolare di un ticchettio leggermente metallico. Non era il rumore dei motorini assordanti con le marmitte truccate, ma un lieve suono. Sporgendomi dal balcone mi accorgevo della presenza di Don Angelo sotto una nuova veste, quella di artista scultore. Con i mezzi a sua disposizione iniziava a scolpire la pietra modicana su un lato della stradina. Questa presenza attirava pure l'interesse di turisti che sorridevano attenzionando il loro sguardo su questa presenza dai non normali tratti folcloristici. Angelo Modica è un ultra ottantenne, proletario di nascita, che all'età di 80 anni scopre un mezzo di espressione, la pietra, lo scalpello per produrre opere che si possono definire "prodotto artistico".

Nonostante gli anni e la sua malattia che lo limita nei movimenti ha iniziato una piccola guerra contro le insidie, gli acciacchi ed i limiti della vita che anno dopo anno ci rendono differentemente abili».

Segue il testo di Giovanni Carbone.

Un anziano
costruttore di muri
a secco e una vita
in simbiosi con la
pietra, oggi diventata
il suo mezzo
d'espressione

Angelo Modica la sua città se la porta dentro già nel nome, «un paese a forma di melograno spaccato», diceva Mastro Don Gesualdo Bufalino. Una montagna scavata dai fiumi, e sulle pareti a strapiombo sul fondo valle l'alveare d'antiche sepolture, abituri che, con la pietra di risulta d'ulteriori estrazioni, s'aggettano a diventare case e palazzi, il disegno d'un presepe perfetto. Pure collassano, quelle pietre, sotto i colpi furibondi d'un terremoto, ma rivivono ancora, diventano le fondamenta per il colpo d'occhio che si respira dal Belvedere del Pizzo, quello che domina il paese dalla sua parte alta, dove Angelo è nato 83 anni fa, dov'è sempre vissuto, se si esclude quel certo periodo di tempo trascorso all'estero ad inseguire la promessa per una vita migliore.

Quelle pietre Angelo le conosce bene, sono le stesse che affollano i campi, le fertili campagne d'intorno, che assumono forme e dimensioni esatte sotto i colpi di perizia raffinatissima del martello in testa dei

“mastri de mura”, si fanno tessere del fitto e vertiginoso mosaico dei muretti a secco. Suo padre questo faceva, “u mastro de’ mura”, e Angelo, nella sua vita in campagna, ne ebbe eredità d’insegnamenti preziosi per costruire quell’arabesco infinito che racconta la storia dell’arte di rendere fertile la terra, della necessità di far ruotare le colture, del maggese, dei recinti per le bestie, protezioni dal vento di Scirocco che spazza l’altopiano nelle giornate più calde, ci ricorda d’un padre che lasciò il suo podere ai figli in parti eguali. Sono le pietre che emersero da fondali marini antichi, che recano con sé la storia che precedette gli uomini, fini sedimenti carbonatici, gusci invisibili di piccole creature sedimentate a fine vita, che creano sostrato di destino per gli uomini che sarebbero arrivati. Le conosce bene Angelo quelle pietre duttili, proprio come le conoscevano abili scalpellini che ricavarono figure grottesche dalle loro forme imperfette, quasi a voler sconfiggere la maledizione della terra che trema, esorcizzare con quelle immagini la paura e lo sconforto del perdere tutto, tutto fuorché la pietra. Angelo non le ha mai abbandonate quelle pietre, per una vita le ha accatastate, a proteggere le radici d’un ulivo, a far spazio a quelle di viti per un vino dal sapore aspro che sa di terra e di sale. Le conosce bene per averle viste prolungarsi e rivivere in forme nuove nei ‘mannaruni’,¹ nel dedalo dei muretti, all’ombra d’un carrubo o d’un gelso, per riposarvisi sopra dalla fatica dei campi, con caci giusti, olive, pane di casa ed un grappolo di ‘racina’.

Quando la sua Pinuccia, la compagna d’una vita, se n’è andata e le sue figlie hanno preso strade altre, come si compete ai ragazzi che crescono, Angelo se n’è riappropriato, vi ha inciso sopra la storia delle sue memorie con strumenti semplici, un martello, la punta d’un cacciavite. O forse semplicemente quella storia l’ha tirata fuori da dove era sempre stata, dove era consapevole vi fosse la narrazione d’una vita. Proprio nel solco di quella che un tempo si definiva Art Brut ha



Le opere di Angelo Modica che illustrano il testo sono bassorilievi su lastre di pietra calcarea di Modica



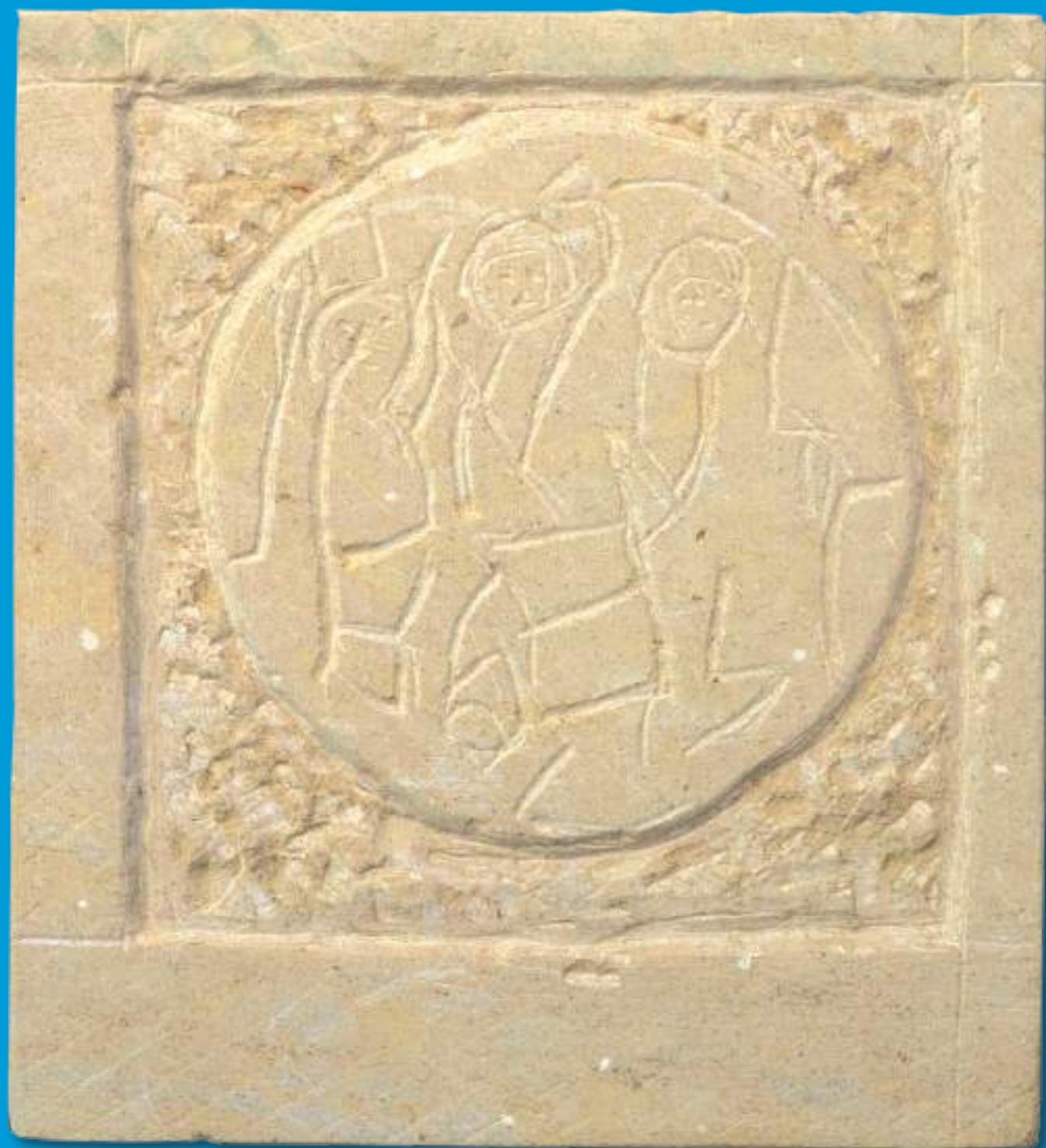


raccontato se stesso, la sua vicenda personale, i suoi luoghi, il proprio immaginario nelle forme sorprendenti di essenze, d'alberi, delle cose che ha avuto a fianco in ogni istante del suo quotidiano. Don Angelo Modica supera, nell'essenziale della sua produzione, il paradigma dell'arte contemporanea quale merce, non cerca sfoghi narcisistici, approvazione e pubblico, si esprime e basta. Documenta la sua **simbiosi con la pietra**, con i luoghi dov'è vissuto e vive, la racconta per quello che è, qualcosa che gli appartiene nell'intimo. Non fa gruppo o genere, è solo lui, le sue pietre, le sue memorie, la sensibilità di un uomo che non cerca facili accondiscendenze. Non si concede fronzoli, ha financo quasi un pudore intimo nel parlare delle sue cose, della sua arte, si limita a mostrarle con un sorriso che sa di gratitudine a chi glielo chiede. L'idea di esporre le sue opere all'Atelier pare sia fatto connaturato alla ricerca di una dimensione dell'arte che non s'adegua ai luoghi canonici che l'immaginario collettivo mercificato ha predisposto. L'**Atelier** di Modica Alta, del resto, è uno spazio espositivo dove non dovrebbe esserci, semplicemente l'anticamera d'una abitazione trasformata ad un uso condiviso, per ospitare arte, al centro d'un quartiere che



non v'è preposto, popolare e vecchio, intriso di tradizione ma non abbastanza vicino a fasti da cartolina come quello più in basso. Vi si fermano rari turisti, quelli che sono adusi a esplorazioni faticose a percorrenza di vicoli stretti, dedali di stradine e scalinate erte ancora scavate nella pietra, silenzi profondi, scarpinanti che s'attrezzano allo stupore dell'improvvisa apertura sul presepe di case. È quartiere dove la domenica presto puoi fare ancora colazione con vino e bollito, come facevano i contadini d'un tempo, dove puoi trascorrere serate sotto le scale d'una chiesa sempre con qualcosa da bere che non necessita di mutui a tasso d'usura a conto fatto.

Basta mettere tre sedie fuori da quel posto e può fermarsi qualcuno ad occasionale passaggio, che s'appassiona ad una esposizione di cui non sapeva nulla, e di quella si mette a discutere come si ritrovasse in un luogo già noto, con lo sfondo del jazz di Miles o The Goldberg Variations di Bach suonate da Glenn Gould. Pure si ferma Peppe, custode dell'imponente chiesa prossima, birra e sigaretta in mano, e sempre il vecchio Don Angelo, l'abilissimo "mastro" di muri a secco, che s'accomoda con libro in mano o grappolo d'uva della sua vigna, perché





d'istinto, come tira fuori ghirigori di racconti dalla pietra, Don Angelo sa bene cosa vuol dire Outsider Art, nemmeno intende rinunciare a farne parte.

Nota biografica (scritta dalle figlie Sonia e Marinella, marzo 2023)

Angelo Modica nasce a Modica il 26/09/1940, il terzo di quattro figli, da una famiglia modesta. La madre Giorgia Viola, casalinga e papà Giorgio operaio che costruiva muri a secco. Abitavano in una piccola casa di Modica Alta dietro la chiesa di San Giovanni Evangelista. Frequenta fino alla terza elementare e inizia già a lavorare: accudisce le pecore e va a «scogghiri», ovvero a raccogliere le olive rimaste incolte e per questo lascia la sua casa anche per settimane intere. Sposa Giuseppa Mallia il 2 luglio 1967 e nascono tre figlie femmine, la prima Giovanna muore solo dopo due mesi, nascono di seguito Marinella e Sonia. Si dedica ad ogni lavoro in campagna pur di riuscire a comprare una casa per tutta la famiglia anche andando a lavorare all'estero.

Nonostante la sua natura rustica è sempre stato un amante del bello ed in particolare dei disegni. Riprende lo stesso lavoro che aveva fatto il padre dedicandosi alla costruzione dei muri a secco. Insieme a Pinuccia impara a divertirsi, conoscono tante persone, fanno dei piccoli viaggi e con altri anziani si riuniscono spesso a giocare a carte, cosa che insegna perfettamente anche ai nipoti divertendosi. Nel 2018 viene toccato da un dolore molto forte la perdita del suo amato nipote Mattia, a distanza di pochi mesi perde anche Pinuccia. È circondato dai suoi affetti, ma nel frattempo viene condizionato da altri problemi di salute, è cardiopatico, ha il Parkinson. Nonostante ciò non si abbatte, ma trova conforto nella fede,

nei suoi cari, negli amici e nelle lunghe passeggiate nella sua cara Modica. Tra la fine del 2021 è l'inizio del 2022 subisce due interventi, il Parkinson lo limita ulteriormente e così capisce che deve cambiare le sue abitudini. In garage trova un suo bassorilievo elaborato circa 5 anni prima, ed ecco che adesso trova la sua passione: questo è quello che vuole fare d'ora in avanti, può finalmente esprimere la sua fantasia e capar-

bietà senza uscire di casa, difatti la cucina diventa il suo laboratorio. Siamo a settembre del 2022 con una sedia, un banchetto, un pezzo di pietra, un giravite comincia a «ticchettare». Ed ecco che prendono forma le sue opere , si appassiona sempre di più grazie ai tanti apprezzamenti che riceve. Inizia col rappresentare le piante di fichi d'india ma ciò che gli piace rappresentare maggiormente riguarda la tradizione religiosa: San Giorgio, La Sacra Famiglia, l'Addolorata, Santa Lucia, nonché oggetti tipici usati nel passato.

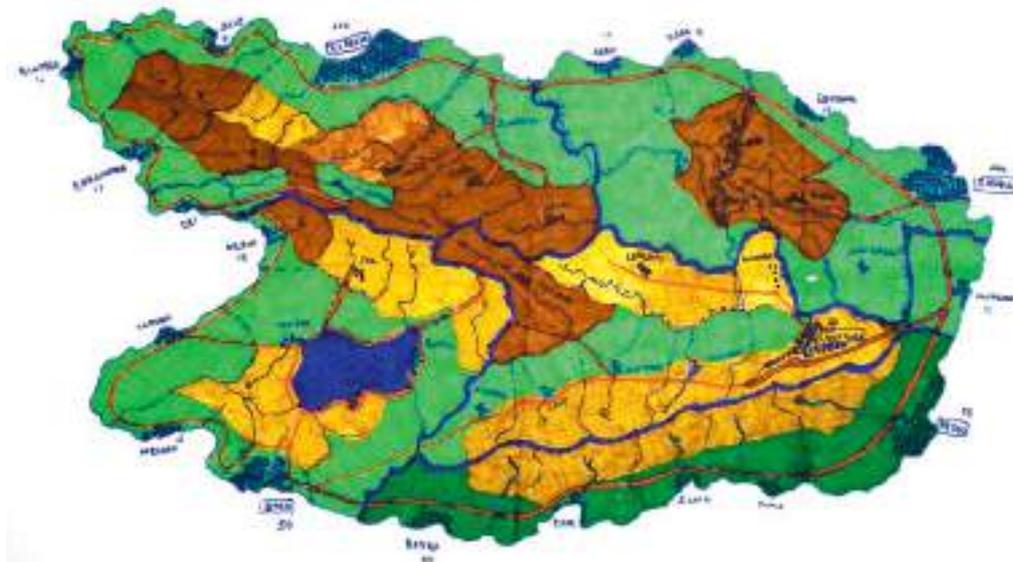
¹ Muri a secco di forma circolare e utili a recintare e proteggere alcuni alberi dal fuoco o dagli animali.

Si ringrazia Alberto Sipione per la segnalazione e la collaborazione

SOLI E LUNE DI CARLO MONTRESORI

di Sara Ugolini

ESPLORAZIONI



Cartoline naïves:
paesaggi di un
mondo pacificato,
esercizi di
meditazione

C'è una sequenza cinematografica che per Carlo Montresori risulta ancora oggi particolarmente suggestiva. La scena in questione è nel film prodotto dalla Disney *Mary Poppins* e descrive un incontro tra la celebre *nanny*, i bambini che accudisce e Bert, un amico di vecchia data che vende i propri disegni a gessetto lungo il marciapiede. Bert esorta Mary Poppins a usare i suoi poteri per entrare in una sua opera e i quattro si ritrovano proiettati su un piccolo promontorio da cui dominano una vallata verde, una veduta della campagna inglese. La sequenza suggerisce che la creatività è un tramite per esplorare il mondo che si desidera, una dimensione che nella pellicola corrisponde a un ambiente naturale rassicurante, placido, idealizzato.

Proprio sul paesaggio, sulla creazione di un universo personale, si incentra un'ampia parte del lavoro artistico di Montresori., che ha disegnato fin da bambino e non ha mai frequentato una scuola d'arte. A tre anni, quando si trova alla scuola materna, in occasione di un concorso indetto dalle Assicurazioni Generali viene premiato con una medaglia per un disegno che mostra una casa con un prato e un albero all'esterno, cioè un soggetto che non si discosta dalla sua produzione grafica successiva.

Egli disegna infatti a pennarello centinaia di vedute, sempre frontali, e a volte, in parallelo, coloratissime carte geografiche dove tutto è d'invenzione: morfologia, presenze, nomenclatura, accostamenti cromatici.

Come le carte geografiche evocano un itinerario, un percorso da svolgere, la sequenza inesauribile di paesaggi, il riconfigurarsi continuo degli elementi naturalistici e delle costruzioni, comunica il senso di un

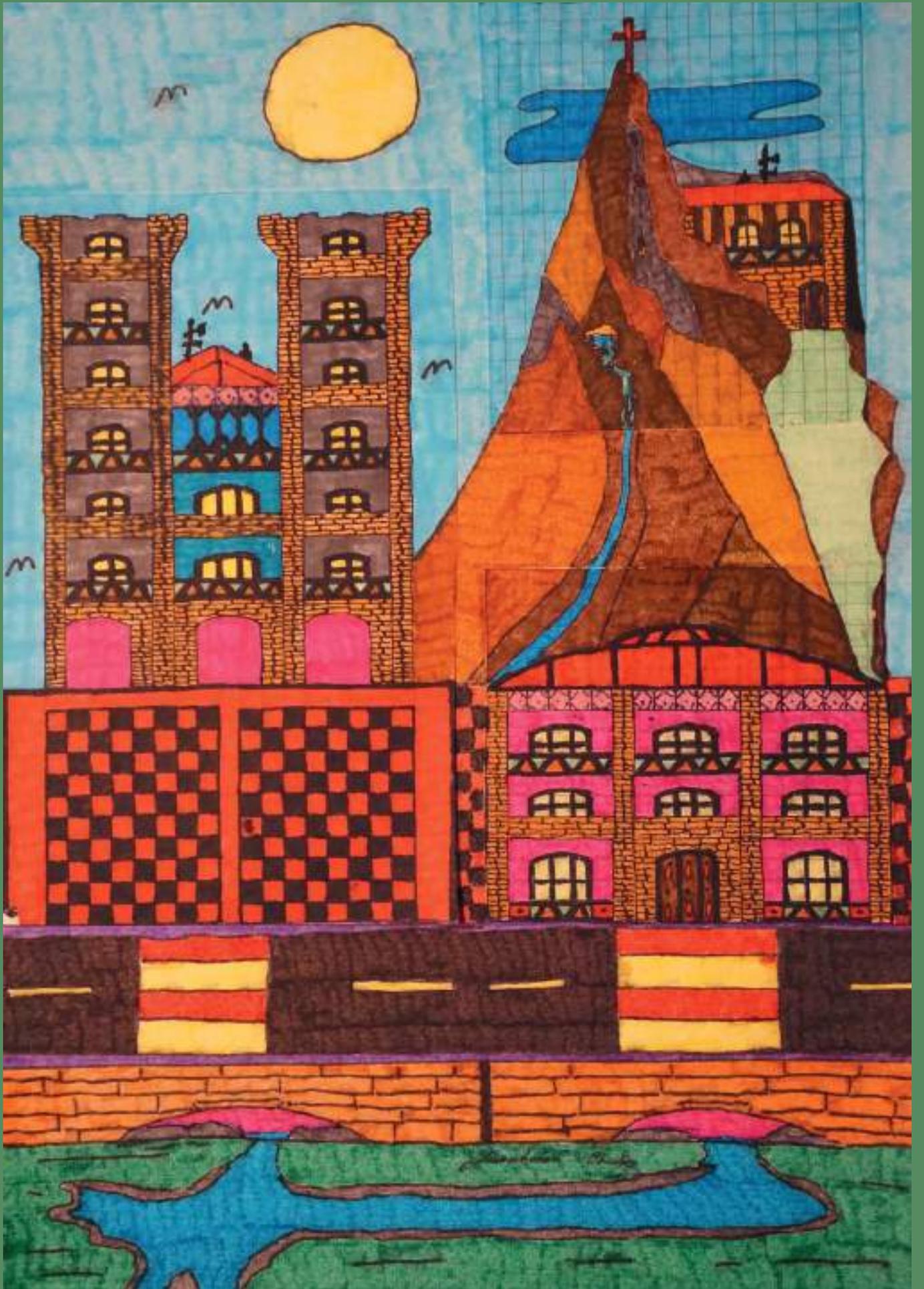
Le opere che illustrano
il testo sono disegni a
pennarello su carta



viaggio, di uno spostamento nel tempo e nello spazio. Strade asfaltate, pontili, baite, case a mattoncini, grandi edifici che ricordano hotel e ospedali, castelli, chiese e campanili, fari, corsi d'acqua, promontori, catene montuose, campi coltivati. Poi alberi, assembramenti di antenne e file di lampioni, stormi e figure umane.

Carlo lavora di solito su un piccolo taccuino, ritaglia il disegno, lo incolla su un foglio più grande e lo completa. È un modo, racconta, per riuscire a lavorare in qualsiasi posto si trovi. Elementi di irregolarità, che pure appartengono al paesaggio naturale, sono assenti nelle sue opere, in cui si impone un **ordine geometrico** e una struttura di tipo paratattico. Questo schema prevede una fascia orizzontale che si sviluppa nella parte centrale del foglio – spesso corrispondente a una strada asfaltata piuttosto ampia – che fa da divisorio tra una striscia superiore e una inferiore.

Lo spazio in alto di solito è occupato da architetture, contiene una quinta di monti e una fetta di cielo, mentre in quella inferiore prevalgono terreni arati e specchi d'acqua, costruzioni più piccole e più modeste, una più





evidente tendenza astratta. A spezzare l'orizzontalità delle composizioni intervengono poi ulteriori elementi: strisce pedonali che tagliano la strada, torrenti che scendono a valle, la rampa di una scalinata che si sviluppa in obliquo.

Questi ambienti ordinati si mostrano per lo più immobili, deserti. Mentre l'azione umana sul paesaggio è manifesta, e infrastrutture, case, terreni arati, dominano la visione, le figure appaiono di rado e sono stilizzate. Inverosimilmente assenti sono anche i mezzi di trasporto, i quali, le volte in cui appaiono, assumono, nel loro isolamento, una specie di umanità, un senso di mistero quasi dechirichiano.

Non si può però parlare di vedute di pura invenzione, perché alla base emergono esperienze dal vero, ricordi condensati di visioni particolarmente incisive. Da bambino Carlo, che è nato a Desenzano, ha sviluppato l'abitudine alle escursioni e negli anni della giovinezza si è confermato un gran camminatore e motociclista, un amante della natura, un conoscitore delle Orobie, che occasionalmente si è spinto fino all'Austria e Innsbruck, muovendosi in treno, amando osservare

dal finestrino il variare degli scenari. Mentre si scorrono i paesaggi di Montresori, si notano infatti **dettagli realistici**. Alcune volte le case sono tipici chalet alpini, hanno le pareti esterne in legno e in pietra e intorno spuntano pini e querce. Viene spontaneo tentare anche ipotesi più precise. I torrenti spesso visibili nelle scene fanno pensare al fiume Toscolano, in val Cartiera; alcune architetture particolarmente fastose riecheggiano i palazzi liberty della Val Brembate, come il Grand Hotel di San Pellegrino Terme, costruito a inizio XX secolo sul modello dei gran hotel ottocenteschi.

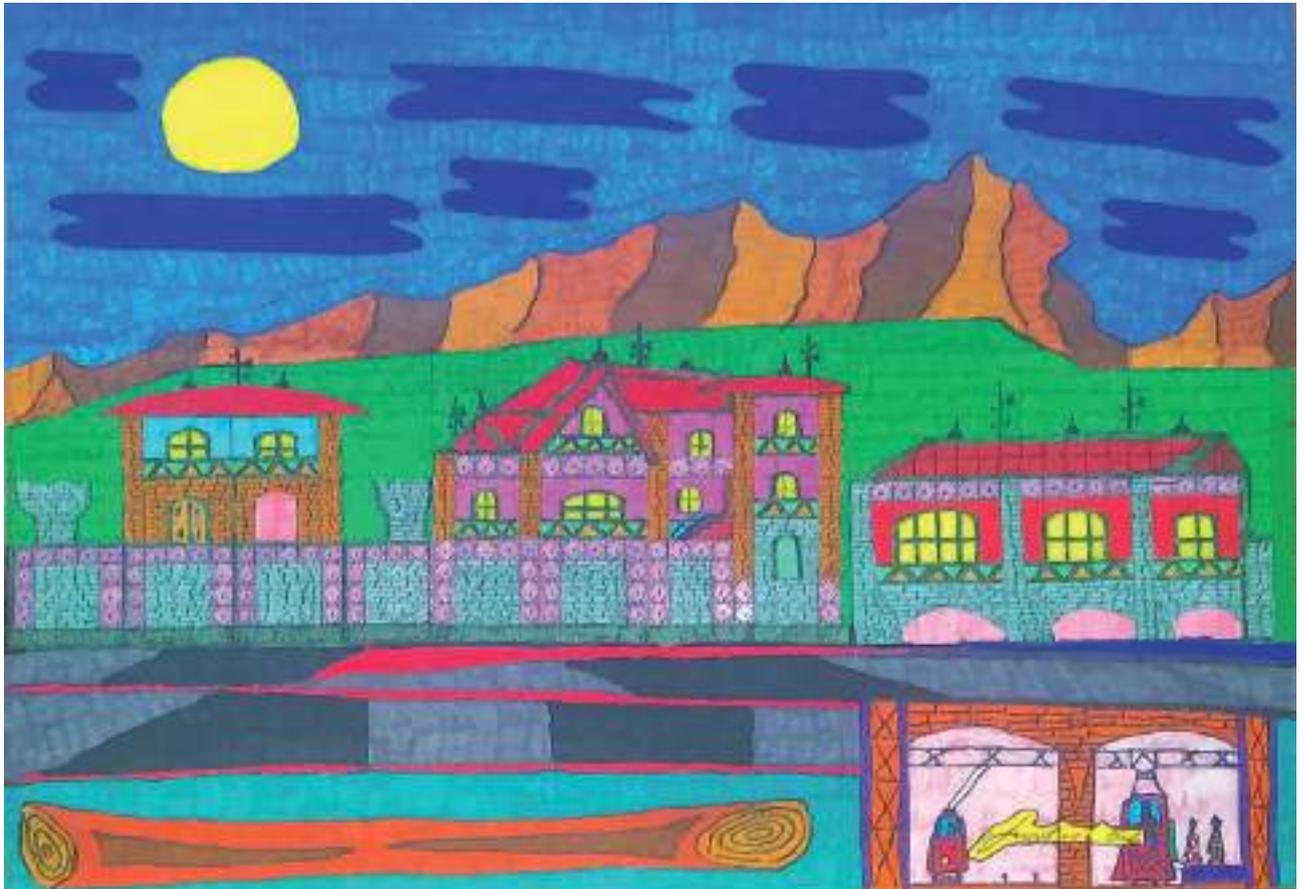
Altre volte è lo stesso autore a fornire una localizzazione per i motivi che trovano spazio nei disegni. Un tronco tagliato e appoggiato orizzontalmente sul terreno è presente in più di una composizione. Montresori racconta di averne visto uno in spiaggia diversi anni fa e che anche in montagna, nella Val Cartiera, rammenta di essersi imbattuto in un lungo tronco che nei disegni assume talvolta proporzioni inverosimili, rivelandosi una presenza quasi metafisica.

Si potrebbe dire che della rappresentazione paesaggistica Montresori, con il suo lavoro, incarna la dimensione più incline alla piacevolezza e che spesso i suoi panorami sono simili a cartoline turistiche, comunicazioni sempre meno gettonate ma efficacissime nel valorizzare le attrazioni di un luogo. Uno dei paesaggi, rischiarato da una luce notturna, per esempio sembra assemblare in un'unica veduta diversi elementi caratteristici di Desenzano: il faro, il palazzo porticato, il ponte, il lago. Contribuisce in modo decisivo a questa piacevolezza che connota i disegni di Montresori un indiscusso **gusto decorativo**. Dovremmo anzi dire che le descrizioni – di facciate, pavimentazioni, elementi naturali, orti e giardini oppure scogliere – sono sempre l'occasione per esercizi di decorazione, per l'invenzione di texture e di accostamenti cromatici. Così fregi e cornici ritmano le facciate e i colori variano imprevedibilmente salendo di piano, i rilievi montuosi recano fasce di tinte degradanti, scacchiere bicolori e forme a mezza luna si incastrano generando superfici piatte e ondulate.

Soli e lune

Il cielo è una parte integrante nella pittura di paesaggio e la descrizione delle nuvole ha da sempre attratto gli artisti. Montresori ne mette a punto una sua caratteristica versione, una forma orizzontale allungata che termina, sui due lati, con un'ansa centrale. Queste nuvole immediatamente riconoscibili, quasi onnipresenti, si moltiplicano occupando tutto lo spazio del cielo, oppure si dispongono simmetricamente ai lati del sole e sembrano scortarlo.

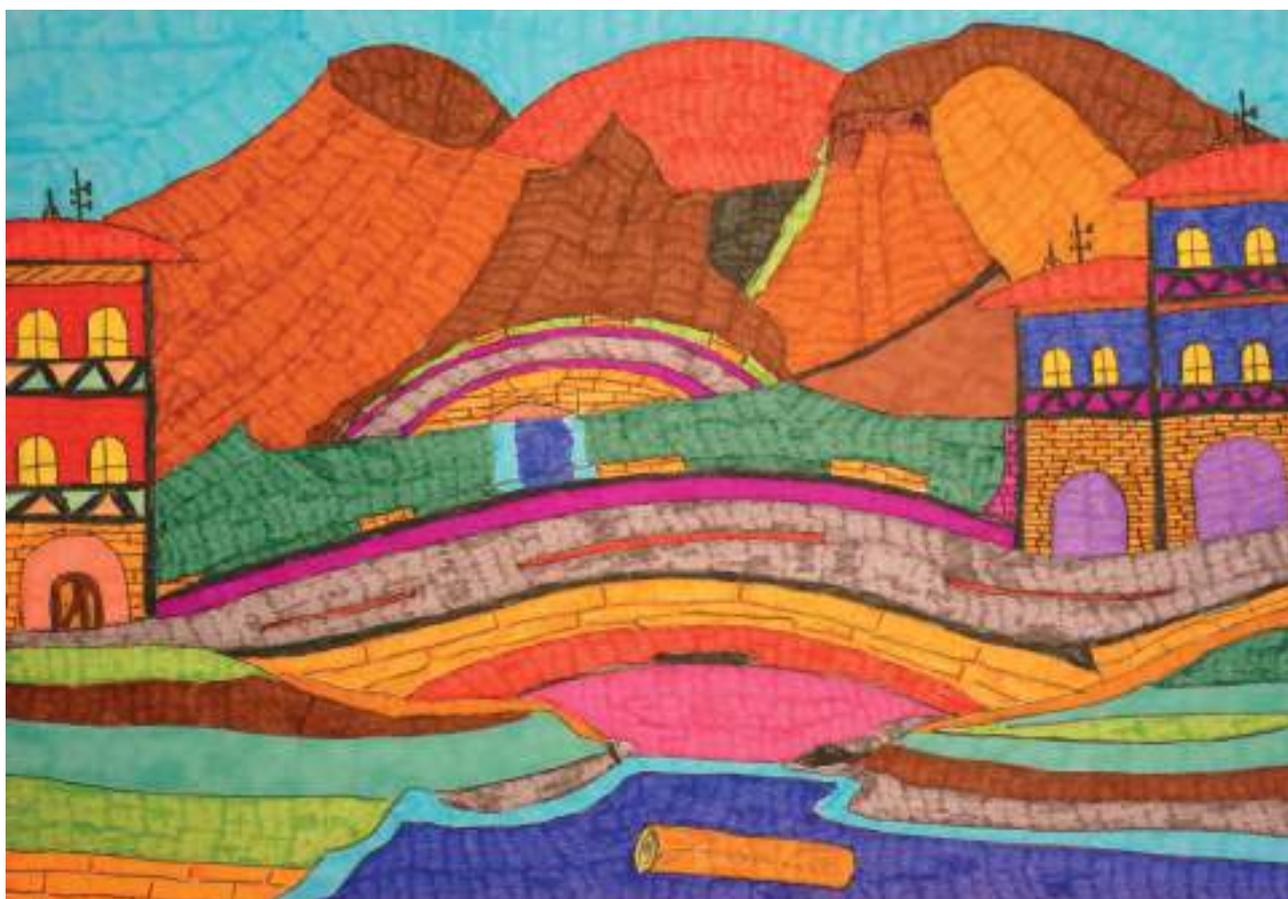
Perfettamente circolari, gli astri che Carlo delinea seguendo di solito



la circonferenza di un tappo, mostrano il massimo della plasticità. Soli giganti e rossi spariscono al tramonto dietro alle montagne, a volte assumono le sembianze di placche al centro di insegne onorifiche, altre assumono espressioni e lineamenti umani e ricordano le *Amalassunte* di Osvaldo Licini, altre ancora risultano indistinguibili dalla luna.

Il fumetto

Questo versante del lavoro creativo di Montresori rilegge i termini dell'universo paesaggistico, dove tutto lo spazio è riservato al dato architettonico e naturalistico. Qui la descrizione ambientale non viene meno ma è funzionale ai personaggi e denota senza ambiguità un luogo. Si tratta della città di **Bologna**, della quale si distinguono i portici, le torri, alcune vie e locali, indicati da insegne recanti i nomi e ancora gli interni occupati da tavoli imbanditi e disseminati di simboli religiosi che rappresentano da soli accurate nature morte, un quadro dentro il quadro. Questa produzione, sempre a pennarello e altrettanto variopinta dei paesaggi, è abitata da una fauna eterogenea, una schiera



di personaggi che vediamo impegnati in monologhi o coinvolti in brevi scambi di battute. Con **tono umoristico** Montresori non risparmia commenti sulla politica, la cronaca, l'economia, i rapporti con le donne. Un uomo avvolto in un sacco a pelo interagisce con i passanti. Un topo antropomorfo si interroga sull'insolito numero di donne in circolazione dopo una derattizzazione, dal suo nido un uccello esprime la sua preoccupazione per la nomina della nuova presidente del consiglio. Dalle conversazioni tra i personaggi emerge dunque il pensiero dell'autore e qualche riferimento alla sua complessa **storia di vita**. Allontanato dai genitori, Carlo ha vissuto gran parte dell'infanzia in collegio, presso il patronato di San Vincenzo, non lontano dal Lago di Garda. Dei momenti più piacevoli dell'infanzia ricorda le gite estive e la visione di film, specie della Disney, come *Mary Poppins*. Con il trasferimento a Bologna, avvenuto nel 1987, ha svolto diversi lavori, il falegname, il facchino, il badante, il traslocatore, ma ha anche conosciuto altrettanti momenti di inattività in cui, non potendosi appoggiare alla famiglia, ha frequentato dormitori e sperimentato la vita per strada.

Tra il 2007 e il 2010 l'autore, allora quarantenne, si è cimentato anche nella **poesia** e diversi suoi componimenti sono stati pubblicati su "Asfalto. Il blog delle persone ai margini di Bologna", uno spazio virtuale voluto da una cooperativa cittadina per i frequentatori di un centro diurno. A questa iniziativa Carlo ha contribuito tramite ritratti sintetici di donne sfuggenti e di idilli amorosi, poesie su ostilità e incomprensioni, momenti e riti quotidiani della vita in strada, inni contro la guerra.

Tra le diverse produzioni di Montresori si nota a questo punto una differenza sostanziale, perché quest'ultimo si è dedicato spesso a una descrizione senza filtri delle relazioni umane, della propria interiorità e di quella degli altri, mentre i paesaggi a pennarello che sono oggetto di questo testo – epurati dalla presenza umana, inesauribili combinazioni di elementi silenziosi – si configurano piuttosto come **esercizi di meditazione**, dei mantra che lo aiutano a porsi a giusta distanza dalle emozioni e dalle incertezze del mondo.

L'AURORA DEGLI AUTODIDATTI TRA FRANCIA E STATI UNITI (1913-1947)

di Fabrice Flahutez

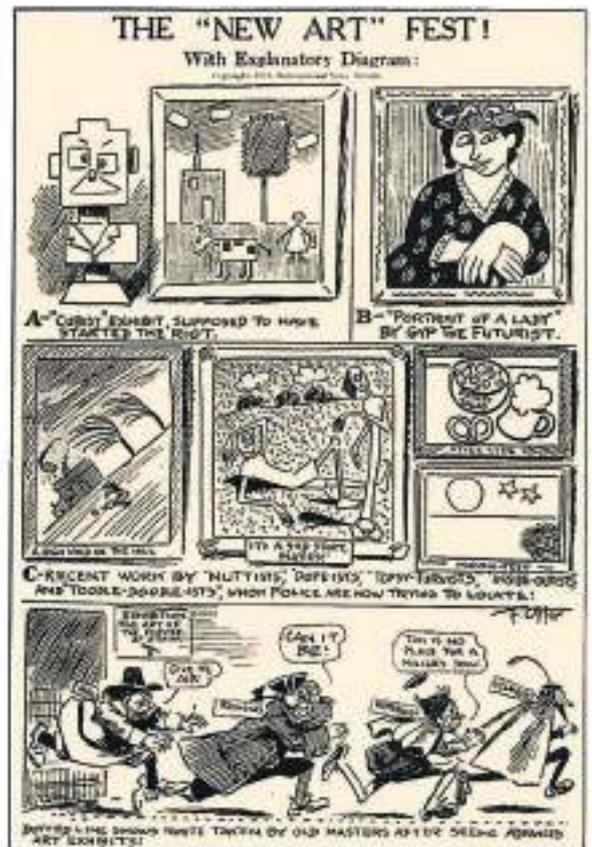
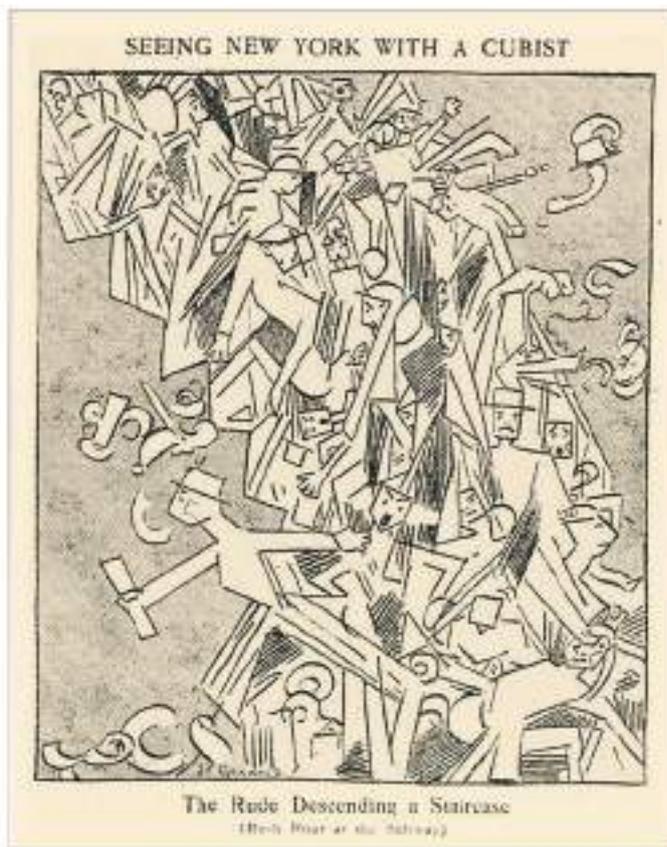
APPROFONDIMENTI

Se originariamente l'idea di Art Brut, ancor prima della sua denominazione, è germogliata - che ci piaccia o meno - nel contesto degli ambienti medico-psichiatrici, si è però ugualmente radicata in quello degli artisti, particolarmente in coloro che hanno gravitato nelle sfere del surrealismo¹. Ha attinto dai confini del XIX secolo, ha attraversato la modernità con discrezione, ma con sicurezza, prima di maturare in ciò che ne ha fatto Dubuffet, vale a dire un nome e una categoria operativa che ha cambiato definitivamente la cultura visiva del nostro tempo.

La storia di questa avventura unisce dunque personaggi straordinari, atipici, ma ha spinto nell'oblio un'altra storia, molto singolare e sicuramente sorprendente. Questa diversa traiettoria affascinerà innanzitutto coloro, moltissimi, che, ignorandone persino il nome, si stupiranno che una vicenda così originale sia potuta restare così poco conosciuta. Torniamo all'inizio del XX secolo e al momento in cui si inaugura in America la grande esposizione itinerante dell'**Armory Show** nel 1913, mentre ha inizio quel balletto di ostilità belliche tra le nazioni europee che farà precipitare il continente nella tormenta della Grande Guerra². L'estinzione dell'attività culturale internazionale offrirà all'America l'opportunità di meditare sulle lezioni del modernismo, impartite da quell'esposizione.

L'**autodidattismo**, più simpaticamente chiamato «arte fatta in casa», nacque in questo momento stranito in cui la fede americana nella coincidenza tra la «buona arte» e la bellezza si inabissava definitivamente nel *maelström* formale dell'Armory Show. Tutta la stampa americana concordava nel satireggiare una modernità senza più legame con la vera arte, con il bello. Figlio di una strategia internazionale volta a dare voce a coloro che non vengono esposti nè celebrati, l'autodidattismo era allora al centro di sfide geopolitiche, sociali, estetiche, filosofiche, che segneranno alcune avanguardie ma anche le grandi istituzioni museali del tempo. L'Armory Show aveva provocato un rovesciamento dello sguardo e la conseguenza di questa rivoluzione era la possibilità che l'arte fosse cosa di tutti e tutte, o che perlomeno non fosse più quella degli artisti patentati e battezzati dall'accademia o da qualsiasi istituzione asservita ad una storia del gusto, considerato ormai inattuale. Sulla scia di questo notevole cambiamento, bastò qualche anno supplementare perchè, proclamando il motto «Nessuna giuria! Nessun premio!», la Society of Independent Artists, costituita nel 1917, offrisse un facile sbocco a pittori con poca o nessuna formazione, molto lontani dal mondo dell'arte tradizionale, o che avevano sviluppato un'arte al di fuori delle costrizioni formali previste, tra cui Emile Branchard e Patrick J. Sullivan, o l'improbabile pittore, musa di Marcel Duchamp, Louis Michel Eilshemius³. Inevitabilmente, si era andato configurando lo

Dall'avventura modernista dell'Armory Show al surrealismo, il ribaltamento dei valori estetici che precede la formulazione dell'Art Brut



stesso legame tra talento non scolarizzato e modernismo che aveva in precedenza attirato Kandinsky e Picasso verso il Doganiere Rousseau. La crisi del **1929** negli Stati Uniti non solo accentuò durevolmente questo interesse per la creazione fuori dagli ambienti specializzati, ma diventò anche un'occasione propizia perchè le politiche pubbliche sostenessero, in uno slancio quasi populista, l'economia della creazione artistica, consentendo ai «pittori della domenica» di beneficiare della generosità dello Stato e avere la possibilità di essere acquistati.

Così dall'Armory Show alla crisi del 1929, un intero settore della creazione si trovò ad essere sostenuto e rivalutato, fino a diventare una categoria a sé stante, aprendo la strada teorica agli inizi dell'Art Brut, un decennio dopo.

Iscrivendosi nella sequenza logica delle grandi mostre americane di Alfred H. Barr Jr.⁴ al **Museum of Modern Art** di New York come *Cubism and Abstract Art* (2 marzo-19 aprile 1936) e *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (9 dicembre 1936 – 17 gennaio 1937), un evento ulteriore, ideato da Jeanne Bucher e Wilhelm Uhde, avrebbe esplorato i confini della creazione più comune, quella fatta da chi generalmente non è abituato

J. F. Griswold, «The Rude Descending a Staircase (Rush Hour at the Subway)», *New York Evening Sun*, 20 marzo 1913 e Frederick Opper, «The 'New Art' Fest», *New York American*, 27 febbraio 1913, p. 20



Henri Rousseau,
Foresta vergine,
1909-1910, coll.
Charlotte Zander

a frequentare ambienti culturali. *Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America* (27 aprile - 24 luglio 1938), realizzata in collaborazione con il museo di Grenoble, esponeva un centinaio di opere, ponendosi in continuità con *Maîtres populaires de la réalité*, mostra organizzata nel 1937 dallo stravagante direttore grenoblese Pierre-André Farcy detto Andry-Farcy a Parigi, Zurigo e Londra. Anche se ancora non si parla in termini di categoria, va constatato che si disegnava **una cartografia internazionale** che collegava la Francia e gli Stati Uniti attorno alla valorizzazione della creazione detta *naïve*, popolare, magica, medianica o semplicemente autodidatta, ben prima che fosse pensato il termine Art Brut che riunirà in una data traiettoria gli autori con le specificità definite da Dubuffet.

Come segnalava **Alfred H. Barr** nella prefazione del catalogo «lo scopo di questa esposizione è mostrare, senza farne l'apologia e senza essere condiscendenti, le opere di individui, non semplicemente come arte popolare, ma come dei veri talenti con una personalità distinta»⁵.

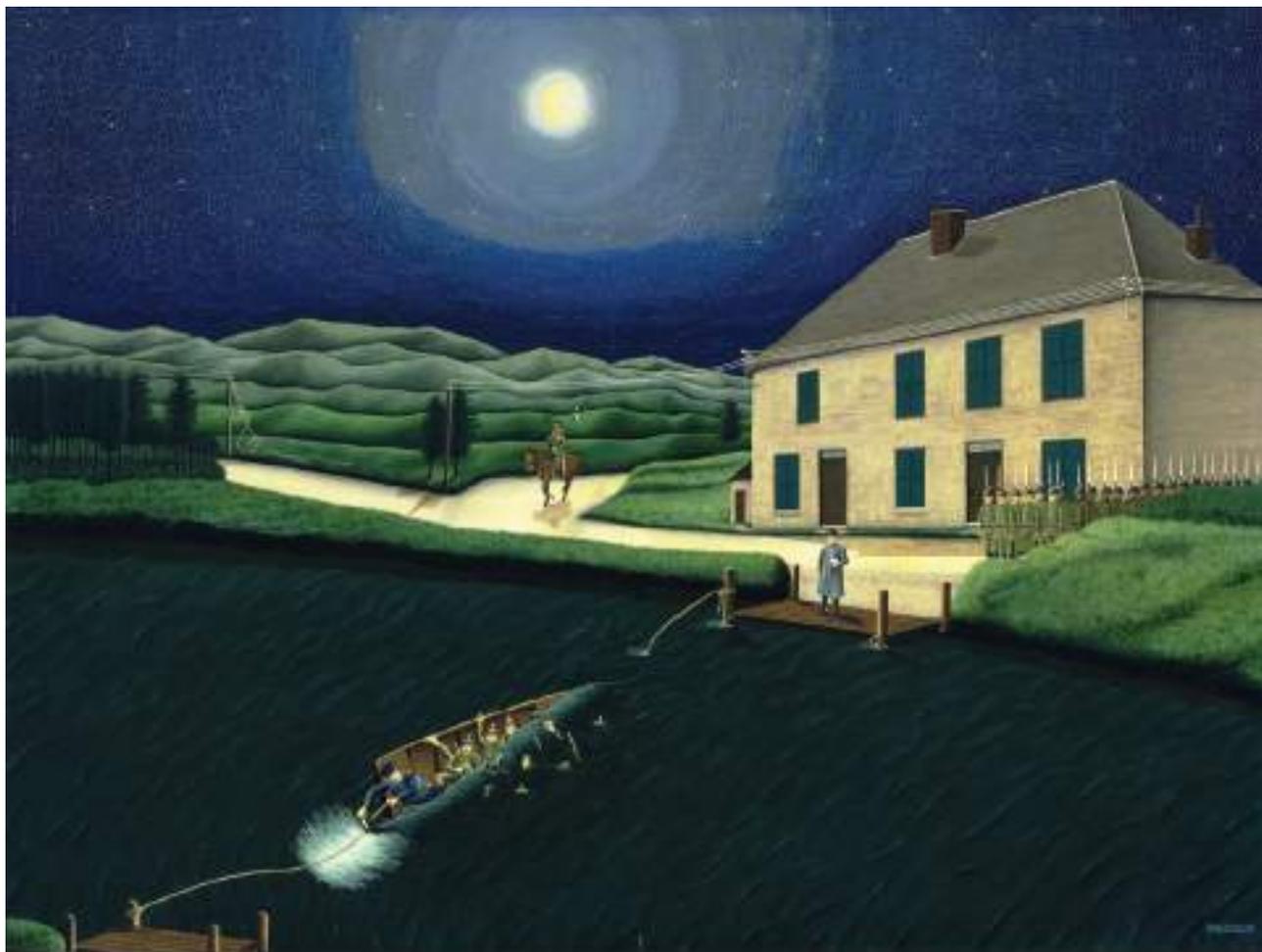
Jean Cassou, che allora era assistente conservatore a Parigi del Musée du Luxembourg, rafforza nell'introduzione l'asserzione americana

insistendo sul fatto che «i pittori della mostra sono **innocenti del mondo**, non sapendo di appartenere alla medesima confraternita di Giotto, Delacroix, Tintoretto e Cézanne. Non vivono come degli artisti, pensano raramente o non parlano in termini d'arte. Data la loro inestimabile purezza nell'esercizio della pittura, la sensibilità e lo stile che le loro opere esprimono non sono snaturate dal "buon gusto" della classe a cui appartengono. Essi hanno il diritto di essere chiamati artisti del popolo»⁶.

Maximilien Gauthier⁷, curatore dell'esposizione a Grenoble e autore di un testo nel catalogo di New York, da parte sua definiva, tratto per tratto, una categoria quasi con le stesse parole scritte da Dubuffet un decennio più tardi: «coloro che chiamiamo '*Maîtres Populaires de la Réalité*' sono artisti che nella nostra epoca sono miracolosamente rimasti in uno stato d'innocenza. Hanno l'abitudine ingenua di approcciare il problema dell'espressione attraverso forme e colori tratti da un mondo che vedono come se nessuno prima di loro avesse mai lottato con questo problema. [...] E noi ci siamo sussurrati che gli uomini che hanno fatto queste cose meritano molto meno l'oblio dei tanti che godono di una fama eccessiva. [...] Sarebbe altrettanto stupido negare che un uomo che si guadagna da vivere in modo ordinario possa essere un grande artista. Una volta risolto il problema del pane quotidiano, [...] un tale uomo scopre di avere conquistato una libertà più reale e completa rispetto a molti 'professionisti' asserviti dalla *routine*. In ragione della loro sincerità diretta e senza riserve, questi pittori sono talora chiamati *Naïfs*. [...] Perché dunque le persone che si considerano sapienti pronunciano la parola *naïf* con aria di sufficienza? Altri hanno qualificato questi artisti come 'istintivi' e 'primitivi moderni'. Non hanno torto. [...] E dipingere senza la minima attenzione alle convenzioni intellettuali che dominano l'arte dal Rinascimento in poi, equivale ad andare oltre gli 'artefici' [...]. Noi restiamo sempre convinti che sia meglio chiamarli **Maestri Popolari della Realtà** [...] per ricordare la loro origine folklorica, la magnifica semplicità dei sentimenti e del pensiero nelle loro immagini che somiglia così tanto a ciò che amiamo nelle canzoni e nei racconti popolari e [...] per far ben comprendere che la loro atmosfera non ha niente dell'agitazione dell'arte cosiddetta 'moderna' [...]»⁸.

Questa grande mostra newyorkese va messa in relazione con gli obiettivi strategici oltre-atlantico della Francia che voleva fare del Doganiere Rousseau il proprio cavallo di Troia in America. Quanto alle intenzioni francesi, non ci sbagliamo vedendo il prestigioso aeropago di politici di alto rango sotto il cui patrocinio è stata organizzata la mostra e la qualità dei collezionisti o delle gallerie sollecitate per l'occasione.⁹

Gli artisti francesi come il Doganiere Rousseau, e André Bauchant,



Dominique-Paul
Peyronnet,
*The Ferryman of the
Moselle*, c. 1934,
olio su tela, Moma
New York.

Camille Bombois, Jean Eve, Dominique-Paul Peyronnet, René Rimbert, Séraphine de Senlis, Louis Vivin, erano ampiamente rappresentati dimostrando che esisteva una linea di creazione degna di essere presa in considerazione.

Come Alfred H. Barr Jr. ha osservato nel medesimo catalogo, erano noti come 'artisti floklorici' o 'popolari', e sebbene nessuno di questi appellativi fosse davvero soddisfacente, avevano se non altro il merito di gettare una qualche luce sul carattere della loro arte. Il direttore del museo faceva riferimento ad artisti che non avevano seguito alcuna formazione né lavorato come artisti professionisti, Retrospectivamente termini come arte «naïf», «primitiva», «autodidatta», «outsider» e «singolare»¹⁰, etc., e più tardi «art brut» – termini che non sempre traducono la natura ampiamente eclettica delle loro opere – avevano una genealogia in comune con il canone «modernista», che a sua volta era il culmine di una storia di ribaltamento dei valori estetici. La volontà

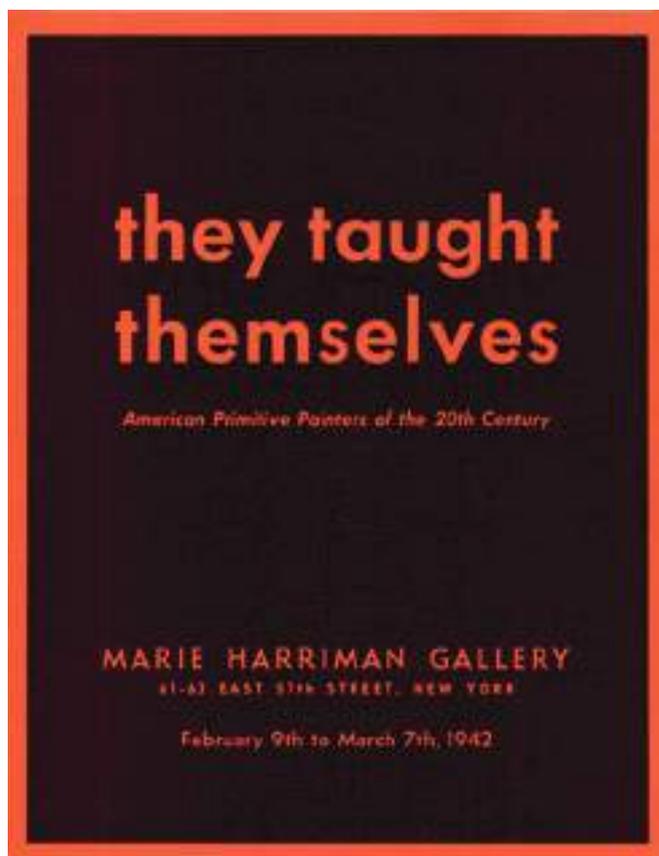
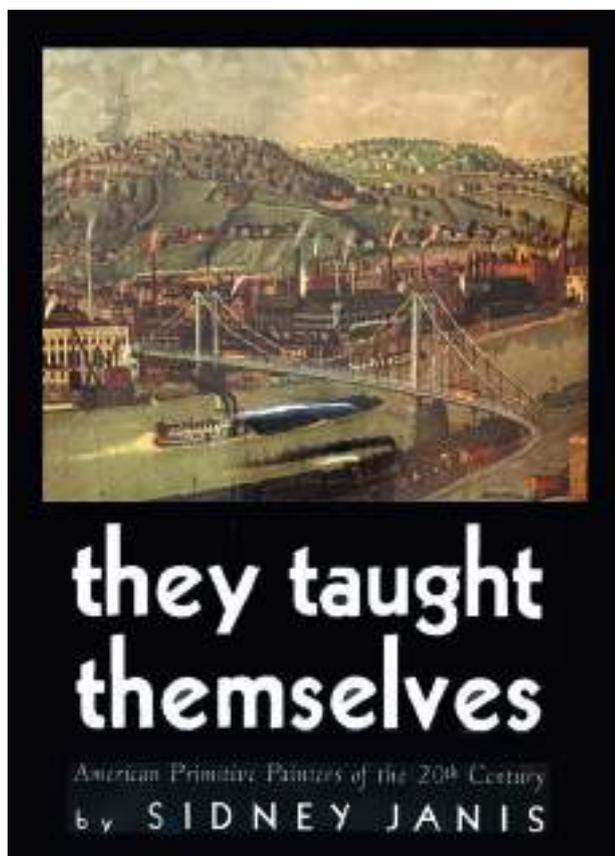


politica di aiutare la creazione autodidatta era dunque il risultato sia del cambiamento di paradigma estetico introdotto dalle avanguardie dell'inizio del XX secolo, che della propensione a riconoscere valore estetico alle opere dell'americano medio che si dedicava alla creazione con una sincerità mitizzata. Nel 1939 il Museum of Modern Art di New York reiterava il suo sostegno agli artisti *outsider* con la mostra *Contemporary Unknown American Painters* (18 ottobre-18 novembre 1939) organizzata da Sidney Janis che si iscrive anch'essa tra i primi tentativi di codificazione di un ambito ancora in fase iniziale. Poi giunse la seconda guerra mondiale, il pianeta in preda al panico, la fuga e l'esilio dei surrealisti negli Stati Uniti. Dal suo arrivo a New York, **André Breton** fu in stretto contatto con il fortunatissimo collezionista Sydney Janis, conosciuto per aver contribuito all'arrivo e all'esposizione di *Guernica* di Picasso in America. Entrambi sognavano da tempo una grande esposizione di autodidatti e marginali. Nel 1942, Janis pubblicò il suo libro, prefato da Alfred H. Barr, *They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century*, salutato come un classico in quanto si trattava del primo studio del genere¹¹.

Il libro specificava il contesto, la nomenclatura, la qualità, le definizioni e le basi di una categoria dal perimetro fluttuante, la cui sfida era l'autodattismo contemporaneo così come lo conosciamo oggi e, come sarà più tardi per l'Art Brut, l'accesso alle opere passava attraverso la presentazione di una trentina di biografie degli artisti. *They Taught Themselves* è ormai considerato come il debutto della trasformazione dello sguardo, ma fu a suo tempo anche il risultato di una fascinazione del primitivo che aveva impregnato progressivamente il mondo dell'arte nei due decenni precedenti. *They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century* appare in sincronia con una delle ul-

Leonora Carrington, André Breton, Max Ernst e Marcel Duchamp nell'appartamento di Peggy Guggenheim a New York, 1942, con un quadro di Morris Hirshfield, *Nude at the Window* (1941), foto b/n di Hermann Landshoff, Münchner Stadtmuseum's Photography Collection

A destra:
Allestimento della mostra «Morris Hirshfield rediscovered», Folk Art Museum, New York, 23 settembre 2022- 29 gennaio 2023

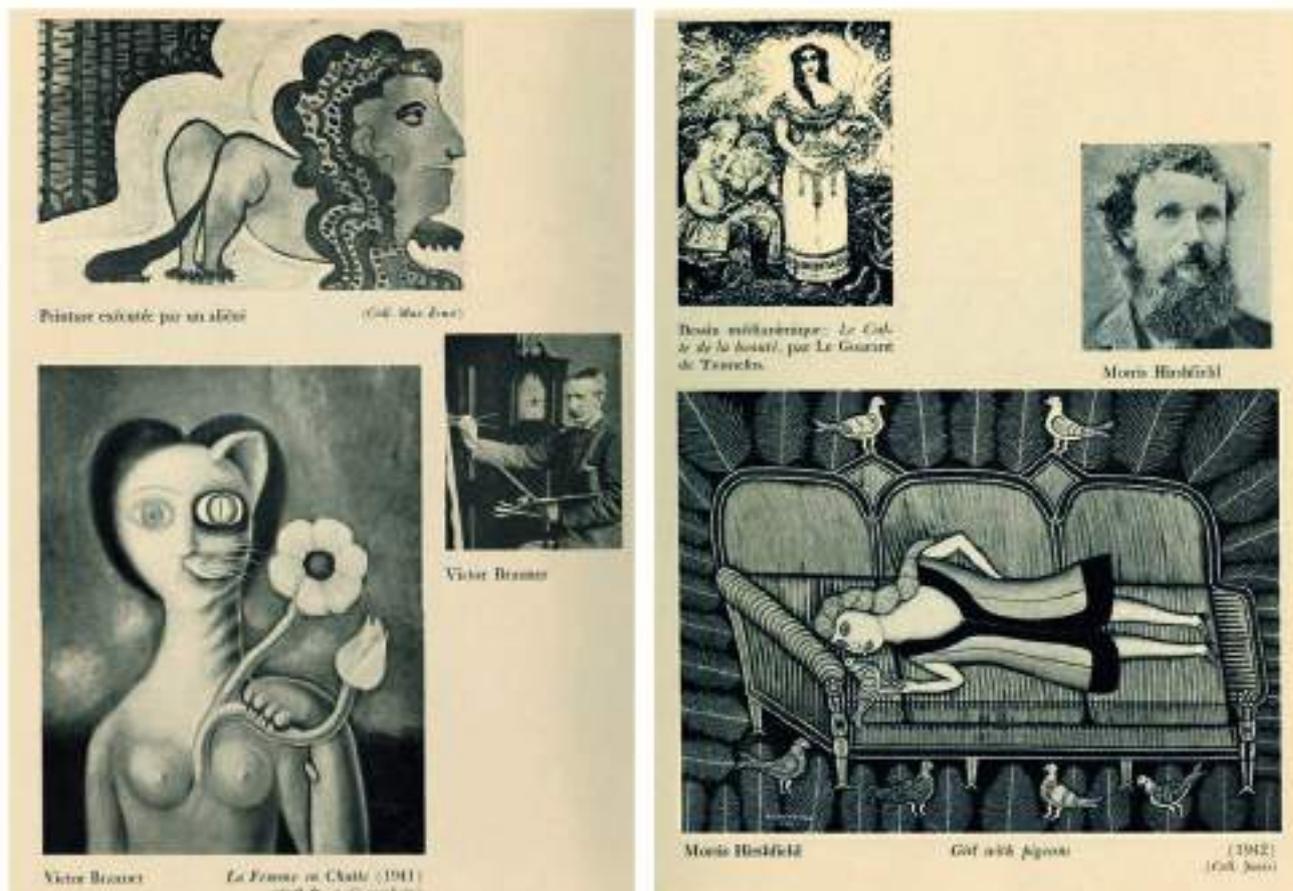


Copertina del libro di Sidney Janis, *They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century*, prefazione di Alfred H. Barr Jr. e postfazione di André Breton, New York, The Dial Press, 1942

A destra: Copertina della brochure della mostra «They Taught themselves», Marie Harriman Gallery, New York, 9 febbraio - 7 marzo 1942, collezione privata

time mostre alla Marie Harriman Gallery di New York dal 9 febbraio al 7 marzo 1942¹².

Breton contribuisce anche lui in modo significativo a questa avventura con una postfazione pubblicata sulla copertina del volume. Il testo è, in modo sconcertante, una vulgata che ritroveremo quasi parola per parola nell'elaborazione dell'Art Brut che farà Dubuffet: «Lo spirito vivente dell'arte, in evoluzione nel XX secolo contemporaneamente al bisogno di conoscenza – **scrive Breton** – conosce quattro poli d'attrazione, ed è influenzato da quattro modalità distinte di espressione. Sono la scultura detta primitiva, l'arte dei bambini, le pitture realizzate in stati modificati di coscienza e l'arte dei folli. All'incrocio delle strade di questi esploratori c'è l'opera di uomini isolati. Questi uomini sono di interesse cruciale, provengono dal popolo e l'ordine sociale consente loro solo un rapporto episodico o differito con l'arte. La loro fortuna è che sono liberi dalla contaminazione dispensata nelle scuole d'arte - hanno imparato da soli - e il loro valore unico è che traducono il mondo in termini di cui hanno dovuto scoprire il segreto in se stessi. Queste opere, fonte di freschezza e franchezza, si situano al di fuori delle controversie estetiche che

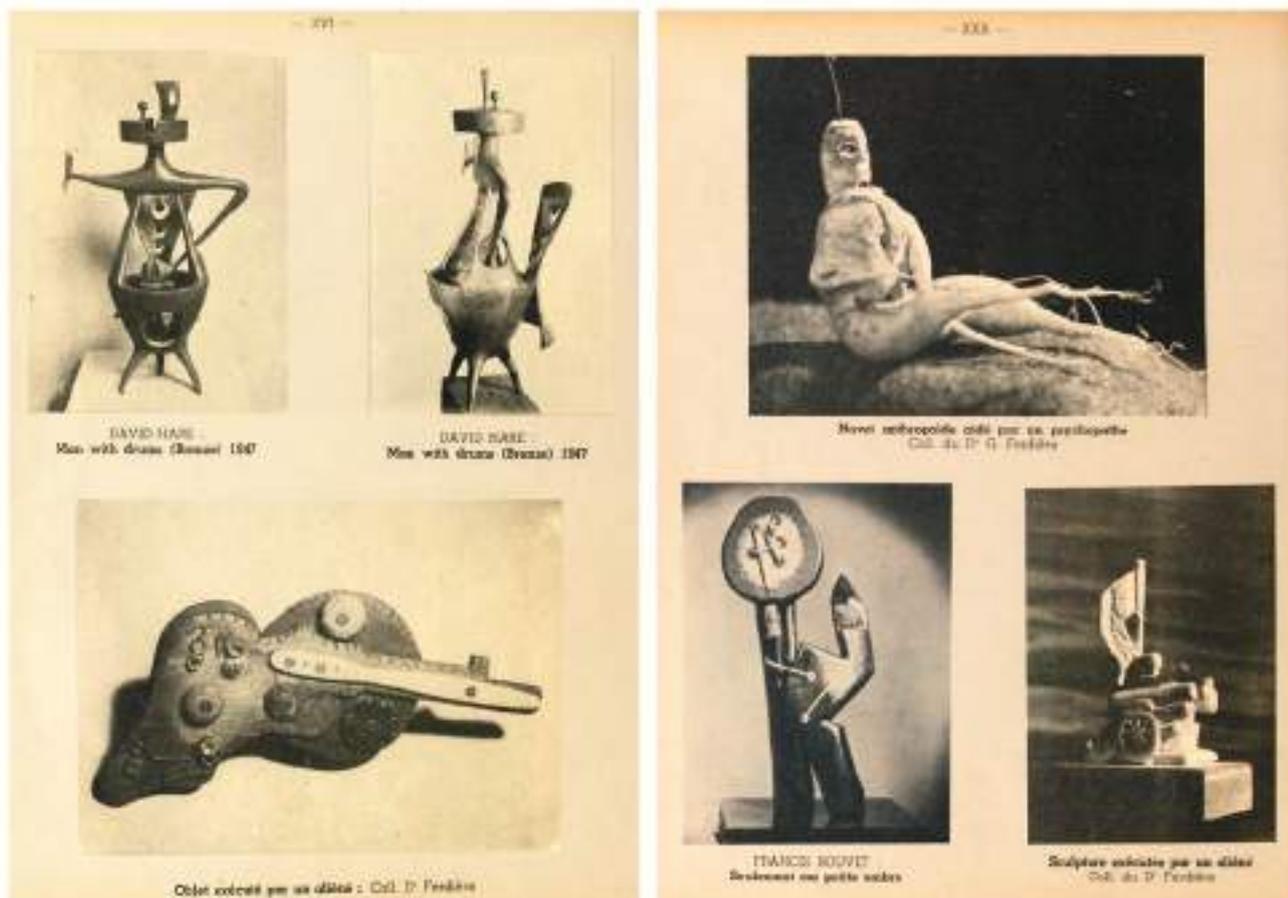


fioriscono nel nostro tempo. In questo libro esplorativo, limitato per il momento all'America, ci sono tanti casi da analizzare psicologicamente quante sono le immagini prodotte.

Poiché le immagini sono tutte il risultato di metodi insoliti e vari, è estremamente allettante stabilire tra loro, nell'ordine della risposta che suscitano, un sistema di classificazione come indice di nuovi criteri. (Per me, ad eclissare tutto il resto, tra le meraviglie, c'è il filamento magnetico che passa attraverso il piccolo «Malakoff» di Henri Rousseau, poi si fa strada al calar della notte nel «Palazzo ideale» di Cheval per risplendere sui muri di tufo e sui mazzi inquietanti di Hirshfield.) Non c'è qui una guida più degna di fiducia di Sidney Janis¹³.

L'attrazione per queste forme espressive suscitava grande interesse e, in particolare, Morris Hirshfield, così come i dipinti degli alienati o dei medium, sarà al centro della mostra internazionale del surrealismo *First Papers of Surrealism*, prefata da Sidney Janis e inaugurata nell'ottobre dello stesso anno. Il 1942 fu dunque un anno cruciale per l'emergere di una categoria operativa, matura, i cui protagonisti erano impegnati

Pagine del catalogo della mostra «First Papers of Surrealism», New York, Whitelaw Reid Mansion, Coordinating Council or French relief societies, inc., 14 ottobre - 7 novembre 1942



Pagine del catalogo della mostra «Le surréalisme en 1947», 7-29 luglio 1947, Parigi, Pierre à feu, A. Maeght, 1947, tavole XVI et XXX. Si distingue: Anonimo, *Navei anthropoïde «aidé» par un psychopathe*, collezione del dott. Ferdière, LaM, inv. 2003.7.14 (1) & (2)

a definirne i contorni teorici. Questa ascesa già tracciata di artisti autodidatti, medianici e singolari sarà però di breve durata perché Sidney Janis, che ci pensava da tempo, ebbe l'occasione di aprire con la moglie Harriett Grossman una grande galleria d'arte contemporanea che sarà interamente dedicata a sostenere lo sbocciare della giovanissima **scuola di New York**.

La Sidney Janis Gallery, inaugurata nell'autunno del 1948 a 15 East 57th Street a New York, condividendo il quarto piano con la Betty Parsons Gallery, acquistò rapidamente una solida reputazione sostenendo l'espressionismo astratto con artisti come Josef Albers, William Bazotes, Jackson Pollock, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Phillip Guston, Willem De Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Rothko, etc. Il rapido virare della situazione verso l'appoggio incondizionato degli Stati Uniti a una generazione di artisti specificamente americana portò all'agonia della politica di sostegno agli autori del 'fatto in casa', perché era giunta l'ora dell'affermazione di un'egemonia culturale oltre Atlantico¹⁵. Il fenomeno fu tanto più eclatante in quanto fu accompa-

gnato simultaneamente dal ritorno dall'esilio della maggior parte dei surrealisti. La fine della guerra vide la creazione di nuove alleanze per consolidare l'avvento di una guerra fredda che avrebbe polarizzato il mondo con le astrazioni del 'mondo libero' da una parte e il realismo sovietico dall'altra.

Va osservato, tuttavia, che le ricerche svolte a New York non furono abbandonate in Europa. Infatti, la grande mostra parigina *Surrealism in 1947*, in cui Breton e Duchamp danno ampio spazio ad autodidatti di ogni tipo, presenta Hector Hippolyte, Morris Hirshfield, oltre a oggetti di alienati della collezione del dottor Gaston Ferdière, come *Navet anthropoïde «aidé» par un psychopathe*, in una costellazione surrealista di tutti i paesi. Alla luce di questa mostra, nonostante Dubuffet si fosse piuttosto annoiato durante la sua visita, l'anno successivo giunse il momento di fondare una **Compagnie de l'Art Brut** che riunisse quegli intellettuali in procinto di creare questa famosa categoria che era inciampata in America e di cui Breton sarà una delle grandi forze propositive¹⁵.

D'altronde, in tutte le esposizioni internazionali del surrealismo, si ritroveranno opere come le scatole di legno di anonimi che Breton aveva acquistato nell'estate del 1929, sempre esposte anche nel 1965 nella mostra *L'Écart Absolu* (XI Esposizione internazionale del surrealismo) a testimonianza della costanza del proposito¹⁶.

Allora, cos'è l'autodidattismo agli occhi dei surrealisti e degli americani e persino di Dubuffet se non il fatto che una persona si formi da sola, in un contesto che gli è proprio, in una modalità più o meno lontana dalle strutture e istituzioni formative? È una modalità di auto-sviluppo di conoscenze e competenze che ritroviamo ovviamente in ciò che definisce gli artisti della collezione di Art Brut. Se l'autodidatta è solitamente presentato come una persona che persegue un approccio solitario – perché si impara da soli, certo, ma mai senza gli altri –, è nel realizzare



Anonimo, *Oggetto di alienato*, prima del 1910, scatola di legno, vetro, oggetti diversi, LaM, inv. 2003.7.3 (già collezione di André Breton)

A destra:
Anonimo, *Oggetto di alienato*. *La piccola zuppiera*, prima del 1910, scatola di legno, vetro, oggetti, inchiostro su carta, LaM, inv. 2003.7.4 (già collezione di André Breton)

le cose, quindi con «**le mani in pasta**» che si acquisisce conoscenza, da qui l'importanza dell'apprendimento attraverso la pratica¹⁷.

I medium che convocano forze invisibili o gli autori degli ambienti manicomiali che nell'isolamento di una disfunzione psichica si esprimono con ciò che capita loro tra le mani, i marginali e gli anonimi che provano a trasporre frammenti della loro realtà sui supporti più incongrui, esiste una miriade di creatori che rivoluzionano il processo di realizzazione di un'opera. Ciò che aveva colto il surrealismo, e più tardi Dubuffet, era che lo sguardo posato su queste produzioni riattivava indubbiamente la dimensione magica o addirittura processuale, poiché lì l'arte veniva percepita come veicolo di forze e affetti poetici sfidando le norme visive costitutive della società.

¹ André Breton menziona brevemente nel 1957 l'interesse e gli antecedenti rispetto a queste produzioni in *L'Art magique*, con la collaborazione di Gérard Legrand, Parigi, Formes et reflets, Club français de l'art, 1957, riedito Parigi, Phébus, A. Biro, 1991, p. 243.

² L'Armory Show (The International Exhibition of Modern Art) viene organizzata da l'Association of American Painters and Sculptors. L'esposizione si tiene nel 1913 prima all'Infantry Regiment Armory di New York dal 17 febbraio al 15 marzo, poi all'Art Institute di Chicago dal 24 marzo al 16 aprile e infine nella sede della Copley Society of Art di Boston dal 28 aprile al 19 maggio.

³ Nell'ufficio della Society of Independent Artists si possono ritrovare i nomi della maggior parte degli antichi membri dell'Association of American Painters and Sculptors che organizzò l'Armory Show nel febbraio del 1913.

⁴ NdR. Sulla politica espositiva inclusiva del MoMa diretto da Alfred Barr jr., e la sua apertura nei primi anni verso le espressioni autodidatte, cfr. sulla nostra rivista: E. di Stefano, *Il lustrascarpe del Moma*, O.O.A. n. 4, 2012, pp. 96-115.

⁵ Alfred H. Barr Jr., «Préface and Acknowledgment», *Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America*, testi di Holger Cahill, Maximilien Gauthier, Jean Cassou, Dorothy C. Miller et al., in collaborazione con il museo di Grenoble, New York: Museum of Modern Art, 1938, p. 9.

⁶ Jean Cassou, «Préface», *ibid.*, p. 15. Sulle relazioni complesse di Jean Cassou con gli USA, bisogna sapere che egli fu ispettore dei monumenti storici dal 1932, poi membro del Comitato di vigilanza degli intellettuali antifascisti e direttore della rivista *Europe* (1936-1939). Nominato direttore del museo d'arte moderna dopo la Liberazione, espose la nuova generazione dei pittori americani nel 1953, con il sostegno economico del Congress for Cultural Freedom – CCF, che era segretamente finanziato dalla CIA.

⁷ Era stato segretario dell'influente Louis Vauxcelles prima di diventare lui stesso un notissimo critico d'arte.

-
- ⁸ Maximilien Gauthier, «Maîtres populaires de la réalité», *Masters of Popular Painting...*, *op. cit.*, p. 17-23.
- ⁹ La lista degli alti funzionari della cultura e ministri è troppo lunga per essere qui citata, ma è molto chiara l'implicazione della Francia, fino ai vertici dello stato, nella volontà di irradiare e imporsi culturalmente.
- ¹⁰ NdT. Il termine francese *singulier* designa artisti dal percorso fortemente individuale e distante dai canoni anche modernisti, significa in sostanza 'battitore libero'.
- ¹¹ Sidney Janis, *They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century*, prefazione di Alfred H. Barr Jr. e postfazione di André Breton, New York, The Dial Press, 1942.
- ¹² Cfr. Edward Alden Jewell, «U.S. artists give "Primitive" show; Marie Harriman Gallery puts on exhibition entitled *They Taught Themselves* similarity seen in work exhibition synchronizes with publication of book by Janis under the same name», *The New York Times*, 10 febbraio 1942, p. 17.
- ¹³ André Breton, « A statement by André Breton », dans Sidney Janis, *They Taught Themselves...*, *op. cit.*, .
- ¹⁴ Esistono ormai diverse pubblicazioni in linea con il libro di Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, J. Chambon, 1988.
- ¹⁵ Dubuffet aveva poco apprezzato l'Esposizione internationale del surrealismo che si tenne a Parigi 7 luglio al 30 settembre 1947, ma ciò nonostante aveva acquistato il catalogo. Vedi lettera di Dubuffet a Jacques Berne, datata giovedì [28 août 1947] riprodotta in J. Dubuffet, *Lettres à J. B., 1946-1985*, Parigi, Hermann, 1991, p. 41.
- ¹⁶ Questi oggetti furono comprati da Breton all'«Exposition des artistes malades» (31 maggio-16 giugno 1929), organizzata dal Dr Auguste Marie e dalla marchesa di Ludre Frolois (Charlotte-Louise-Solange Bianchi), presso la galleria Max Bine a Parigi, e sono pubblicati in *La Révolution surréaliste*, no 12, 15 dicembre 1929 per illustrare l'articolo dello psicanalista illustre Jean Frois-Wittmann, «Mobiles inconscients du suicide», p. 41-44. Sono ancora esposti (n. 6 e 7 del catalogo) quasi quarant'anni dopo alla galleria L'Œil, a Parigi nel dicembre 1965.
- ¹⁷ Queste questioni sono state contestualizzate in Charlotte Laubard (a cura di), *L'Énigme autodidacte [The Self-Taught Enigma]*, cat. [Saint-Étienne, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, 9 octobre 2021 – 3 avril 2022], Gand, Snoeck; Saint-Étienne, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, 2021.

PARLARE PER GLI ALTRI. RIFLESSIONI ETICHE SULLA FUNZIONE DELL'ATELIER ROHLING A BERNA

APPROFONDIMENTI

di Sophie Brunner



Collettivo dell'Atelier
Rohling, Berna

Nel 2012 ho fondato con Diego Roveroni un luogo di coesistenza artistica, che è diventato nel tempo un'organizzazione che offre sostegno e professionalizzazione agli artisti e li rappresenta all'esterno: l'Atelier Rohling, che ha sede nel centro culturale di Berna (Svizzera) dando così un'ulteriore possibilità ai nostri artisti che risiedono per lo più in periferia¹. L'Atelier Rohling si presenta nel suo insieme come una 'scultura sociale', che plasma la vita dei partecipanti e agisce politicamente. Il lavoro di *lobbying* che viene fatto per gli artisti ha in Svizzera un carattere pionieristico: tra i risultati, ad esempio, **Clemens Wild**, che lavora nel nostro atelier dal 2012, è stato il primo artista con deficit cognitivo ad essere ammesso nell'associazione artistica professionale VISARTE.

In quanto direttrice dell'Atelier Rohling mi sono data quindi il compito di parlare per conto degli artisti e artiste e di introdurli/e nel discorso contemporaneo. Allo stesso tempo mi preoccupa la questione su fin dove può spingersi la prassi curatoriale di creare infrastrutture e classificazioni per dare parola a chi socialmente non ha voce. Negli anni sono diventata sempre più consapevole della difficoltà di rappresentare

Le aporie del
linguaggio e la
necessità di un
superamento della
nozione di Art Brut
in nome di una
politica culturale
realmente inclusiva



questo tipo di arte, perché parlare per qualcun'altro, anche se con intenti contro-egemonici, è sempre una sorta di traduzione che deve adattarsi ai criteri di valore prevalenti del sistema dell'arte per essere compresa (o accettata).

Per uscire da questo dilemma, vorrei applicare a questo ramo del sistema dell'arte le seguenti intuizioni della **critica postcoloniale**. In particolare mi baserò sul testo di Gayatri Chakravorty Spivak² *Can the Subaltern Speak*³, perché per l'autrice la rappresentazione comprende sia il raffigurare che il supplire e quindi coinvolge sempre un livello sociale, politico. Affrontare l'inclusione di artisti con disabilità nel mondo dell'arte porta alla luce strutture di potere riconducibili al concetto di **violenza epistemica**⁴ di Spivak e che sono state espresse da una certa storiografia. Con la pubblicazione nel 1922 del volume dello psichiatra e storico dell'arte di Heidelberg Hans Prinzhorn⁵, *Bildneri der Geisteskranken* (L'attività plastica dei malati mentali), ci fu un *transfer* dalla psichiatria all'arte d'avanguardia, in parallelo con il *transfer* dall'arte non europea all'avanguardia. In un articolo, Paul Klee ha citato tra le più importanti fonti di ispirazione per l'avanguardia le

L'artista Clemens Wild presenta il suo lavoro nell'ambito di un simposio allo Schlossmuseum Linz, Austria, 2022



Lavoro collettivo
dell'atelier esposto a
Berna nella Stadtgalerie,
I am because We are,
2019, tecnica mista

immagini provenienti da culture extraeuropee⁶, i disegni di bambini e le produzioni dei malati di mente. L'espressione del folle o dell'africano diventa sinonimo di autentico, inconscio e selvaggio⁷, il che ci porta direttamente alla critica postcoloniale che ci aiuta a differenziare.

Prima e durante la seconda guerra mondiale si svolse in Svizzera un discorso interdisciplinare con mostre alla Kunsthalle di Berna (*Peintre Naïves*, 1936 e *Moderne Primitif Maler*, 1942) e sperimentazioni editoriali come la rivista surrealista *Minotaure* (Ginevra, 1933 - 1939) aperta anche all'arte marginale, che poi interrotta dalla guerra fu abusata per formulare il concetto nazista di arte degenerata. Negli anni del dopoguerra, Jean Dubuffet liberò l'arte degli autodidatti dal suo contesto psicopatologico con l'espressione Art Brut, ma allo stesso tempo istituzionalizzò una separazione nella concezione dell'arte.

In questo trasferimento dal campo clinico a quello artistico, c'è stata una semplificazione e una generalizzazione. Dubuffet aveva le idee molto chiare su cosa fosse e cosa non fosse l'Art Brut, e ha fatto la sua selezione da un insieme che era stato accumulato dagli psichiatri dalla fine del XIX secolo. Mi sembra notevole qui che la visione psicopatologicamente orientata degli psichiatri fosse molto più aperta e le collezioni nelle cliniche proponessero testimonianze e conoscenze complete, mentre Dubuffet con la sua selezione costringeva le opere in un corsetto che doveva determinarne la natura e il significato da quel momento in poi. Ha registrato e valutato le opere che ha visto in un elenco, per lo più con



commenti brevi come *'extrêmement intéressant'* ('straordinariamente interessante'), *'admirable'* ('ammirevole'), *'médiocre'* ('mediocre') o *'pas bien'* ('non va bene').

Adattamento del concetto di subalternità

La nozione di subalterno, mutuata da Spivak dal concetto di egemonia culturale di Antonio Gramsci, secondo cui i subalterni non hanno accesso al potere strutturale, può essere applicata agli artisti con deficit cognitivi. Perché anche se non sono etnicamente diversi dalla maggioranza, sono esclusi dalle strutture di potere che si sono manifestate nell'ultimo secolo. La definizione di Spivak del subalterno, che caratterizza il subalterno come di rango inferiore e con poteri decisionali molto limitati, corrisponde anche alle persone con deficit cognitivo. E quando Spivak indica come subalterne le persone non in grado di rappresentare se stesse, vedo un parallelismo con gli artisti con disabilità che hanno difficoltà a presentarsi e ad essere coinvolti nel mondo dell'arte. Quando la studiosa dichiara che «il subalterno non può parlare», lo intende metaforicamente. Il subalterno può parlare

Gestes fluides, allestimento con pitture di David Jacot e oggetti di ceramica di Stéphanie Baechler, nello spazio espositivo 'Outside Rohling', 2020



raw-stil-life, 2016,
lavoro collettivo
dell'Atelier Rohling
dedicato al rito sociale
della tavola conviviale.
Queste 'nature morte
grezze' fuori contesto
vengono completate
dai visitatori.

ma non è ascoltato. Perché solo «il parlare e l'udire rendono completo l'atto linguistico»⁸. La subalternità prevale dove non c'è accesso alle infrastrutture e alla mobilità. Per Spivak, l'attuale subalternità è caratterizzata dalla mancanza di opportunità di esercitare influenza. Si tratta di costruire infrastrutture⁹. con potere statale o non statale per coloro, che sono tagliati fuori dalle strutture statali o dalla mobilità sociale¹⁰ Solo così il/la subalterno/a può trasformarsi da oggetto passivo in soggetto attivo.

Riorganizzazione del discorso

Le infrastrutture della cultura includono istituzioni come università, collegi e musei, ma anche **infrastrutture immateriali** del campo dell'arte, che associa al 'discorso' in senso foucaultiano. Nonostante tutti i tentativi di trasparenza e trasformazione, il campo dell'arte rimane un sistema elitario e chiuso in se stesso a cui pochi hanno accesso. Ne *L'ordine del discorso*, Foucault parla di procedure per controllare e restringere il discorso: «Il punto è determinare le condizioni del loro uso, imporre determinate regole agli individui parlanti e impedire così

a tutti di avere accesso ai discorsi: scarsità questa volta dei soggetti parlanti. Nessuno può entrare nell'ordine del discorso se non soddisfa determinati requisiti, se non è qualificato per farlo fin dall'inizio»¹¹.

Il sistema dell'arte da un lato riflette la logica dell'economia di mercato, ma dall'altro le sue specifiche dinamiche consentono anche un certo successo a chi nella società della prestazione non può essere inserito nel mondo del lavoro. Perché ciò accada, sono necessari attori del sistema dell'arte che riorganizzino il discorso dell'arte in modo che il subalterno sia ascoltato. L'aspetto curatoriale gioca qui un ruolo essenziale. Una riorganizzazione dell'infrastruttura immateriale e del discorso può avvenire attraverso mostre e presentazioni e attraverso la scrittura e le pubblicazioni.

Il ruolo del linguaggio

Con il suo testo, la Spivak critica l'atteggiamento degli intellettuali che cercano di farsi portavoce della subalternità. Mentre Michel Foucault in *Histoire de la folie*, (Parigi, 1964)

mostra i cambiamenti storici nel discorso psichiatrico in Europa, Spivak si chiede se l'autore abbia riflettuto a sufficienza sulla propria posizione ideologica e se il discorso psichiatrico non abbia funzionato anche con la costruzione razzista del colonizzato come *Altro*. Spivak parla del «problema del soggetto (europeo) che cerca di produrre un *Altro*, (e con ciò) crede di consolidare un Dentro e il proprio status di soggetto»¹². L'*Altro/a* diventa così un fenomeno marginale¹³ e allo stesso tempo costruzione di un'alterità omogenea¹⁴.

Parla della romanticizzazione dell'*Altro*, che rafforza questa costruzione¹⁵. Il linguaggio gioca un ruolo fondamentale in questo processo di costruzione dell'*Altro* e di sua rappresentazione.

L'*Altro*, il *Subalterno*, è escluso dalle strutture di potere egemoniche e la violenza epistemica è ripetutamente confermata dalla terminologia. Nuove categorie vengono inventate attraverso il linguaggio e la dialettica del 'fuori' e del 'dentro' è mantenuta dagli attori nel campo dell'arte aggrappandosi al mito dell'autentico e del selvaggio. La voce degli artisti diventa così metafora.



raw-stil-life, 2016, lavoro collettivo dell'Atelier Rohling dedicato al rito sociale della tavola conviviale. Queste 'nature morte grezze' fuori contesto vengono completate dai visitatori.

*HW, Heim/ Werro 2021,
installazione di Pia
Heim con 300 elementi
in legno del lascito di
Roland Werro († 2018),
produzione Atelier
Rohling, Berna*



Nel corso di un secolo, la valutazione dell'arte creata da persone fuori dal sistema è stata tante volte discussa così come è stata formulata e ridefinita più e più volte. Le parole e le categorie come tentativi di classificare le cose cambiano nel tempo e riorganizzano costantemente i discorsi. Il concetto dubuffetiano di Art Brut, che in realtà voleva essere una critica al canone borghese e contro tutto ciò che era prescritto¹⁶, è diventato una contraddizione e un anacronismo scolpito nella pietra, perché i concetti ad esso associati riflettono una posizione elaborata nel periodo tra le due guerre.

Il potere della presentazione

Per allentare e rendere più rappresentativo il canone della storia dell'arte o almeno del discorso contemporaneo, è senz'altro auspicabile il confronto con altre realtà esistenziali condizionate dalla violenza epistemica: il punto di vista dell'altro è infatti essenziale per avere un quadro generale della situazione sociale. Ma come può il/la subalterno/a parlare attraverso i curatori? È, come afferma Spivak, impossibile dal momento che la sua stessa posizione lo impedisce? Dato che la posizione del destinatario è sempre associata a privilegi che rendono difficile o addirittura impossibile all'altro/a parlare e portano rapidamente alla romantizzazione e alla mitizzazione, perché le relazioni di potere si trasferiscono al linguaggio. Non è possibile tradurre la voce dei subalterni, ma è possibile farli parlare attraverso le loro espressioni non verbali. Le opere di artiste donne spostando il contesto possono



essere liberate dalle categorie, e allo stesso modo una presentazione differente trasforma un oggetto da una cartella medica o una collezione etnologica in un'opera d'arte e lo trasferisce in un contesto più ampio. Nel complesso campo dell'arte, per far parlare l'opera, dobbiamo tendere a un contesto di presentazione che non crei il mito dell'*Alterità*.

Parata, Azione artistica del Collettivo Rohling con la direzione di Diego Roveroni e Francesca Marconi, 2016

Collegare le prospettive

Il collegamento tra diverse prospettive può aiutare. Alla posizione del subalterno assolutizzata da Spivak si può contrapporre il pensiero di Donna Haraway, secondo cui non c'è un sapere che sta al di sopra di tutti gli altri saperi, ma solo percorsi parziali di diversi saperi (*knowledges*). È centrale considerare l'oggetto della conoscenza come attore e agente e non come superficie di proiezione.

Ovvero, secondo Haraway, romanticizzare, e quindi omogeneizzare e oggettivare una posizione totalmente soggettiva non è una soluzione alla violenza epistemica. «I punti di vista soggettivi sono privilegiati perché sembrano promettere resoconti del mondo più appropriati, sostenibili, obiettivi e trasformativi. Ma come si vede dal basso, questo

è un problema che richiede almeno altrettanta abilità nel maneggiare i corpi e il linguaggio con le mediazioni della vista, quanto le più "alte" visualizzazioni tecnoscientifiche»¹⁷.

È lo scambio tra posizioni diverse che crea il discorso: «Ma ciò di cui abbiamo urgente bisogno è una rete di connessioni globali che includa la capacità di tradurre la conoscenza, almeno in parte, tra comunità molto diverse e differenziate dal punto di vista del potere»¹⁸. Uno scambio interdisciplinare e situato.

Ma, nel campo dell'arte per essere ascoltati e creare un nuovo ordine nel discorso ciò deve avvenire nelle istituzioni e nelle infrastrutture esistenti. Quando si tratta della ricezione dei progetti, le questioni di traduzione e inclusione sono forse meno importanti dello status dell'arte come campo autonomo.

¹ www.atelierrohling.ch

² G. C. Spivak (1942) è una studiosa americana di origine bengalese, che si occupa di teoria della letteratura e critica femminista. Docente alla Columbia University dove è anche membro fondatore dell'Institute for Comparative Literature and Society.

³ Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?, Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Vienna 2008. Il saggio originario è stato pubblicato nel 1988 a Chicago.

⁴ La nozione di violenza epistemica di Spivak significa l'inflizione di danno ai soggetti attraverso il discorso. La sua concezione del discorso viene da Michel Foucault (1926-1984), (il suo testo è infatti una critica di Foucault e Deleuze riferendosi direttamente alla loro conversazione sugli intellettuali e il potere), che ha esplorato il rapporto tra potere e conoscenza nel pensiero scientifico e popolare, Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Parigi, Gallimard 1971 (in it. *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo ed esclusione della parola*, Torino, Einaudi 1972).

-
- ⁵ Hans Prinzhorn (1886-1933) divenne assistente di Karl Wilmann presso la clinica universitaria psichiatrica di Heidelberg nel 1919. Il suo compito era quello di curare una raccolta di immagini di malati di mente creata da Emil Kraepelin. Quando Prinzhorn lasciò la clinica universitaria di Heidelberg nel 1921, il suo archivio conteneva più di 5000 dipinti. Insieme al francese Paul Meunier alias Marcel Réja e allo svizzero Walter Morgenthaler, è uno dei pionieri nello studio scientifico delle immagini prodotte delle persone in psichiatria. A lui è intitolato il museo Collezione Prinzhorn a Heidelberg.
- ⁶ Si pensi a questo proposito anche allo *japonisme* alla fine del secolo XIX.
- ⁷ Markus Landert in *Jenseits aller Regeln- Aussenseiterkunst, ein Phänomen*, Zurigo, 2021, p. 21
- ⁸ Spivak, *op. cit.*, p.127.
- ⁹ L'infrastruttura si riferisce a tutte le strutture, istituzioni, sistemi e circostanze immateriali necessarie ai servizi pubblici e alla struttura economica di uno stato o delle sue regioni. L'infrastruttura sociale è costituita da servizi e strutture con forti effetti esterni positivi disponibili al pubblico solo come beni gratuiti o sovvenzionati.
- ¹⁰ Spivak, in occasione del Kyoto Prize, 2012.
- ¹¹ M. Foucault, *op. cit.*, pp.25-26.
- ¹² Spivak, *op. cit.* p. 70.
- ¹³ *Ibidem*, p.71.
- ¹⁴ *Ibidem*, p.60.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 134.
- ¹⁶ «Lo scrivere, a causa della formalizzazione che implica, porta con sé, molto più dell'espressione orale (che comunque non ne è esente), un appesantimento, una pietrificazione del pensiero, e comunque una tendenza a entrare in modelli tradizionali che ne alterano la natura» J. Dubuffet, *Asfissiante cultura* (1968), Milano, Abscondita 2006, p.20.
- ¹⁷ Donna Haraway in *Situated Knowledges, The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, Feminist Studies, 1988, p 584.
- ¹⁸ *Ibidem*, p.580.

NEL MUSEO DI JAGODINA: UN RACCONTO CORALE

di Marina Giordano

MUSEI

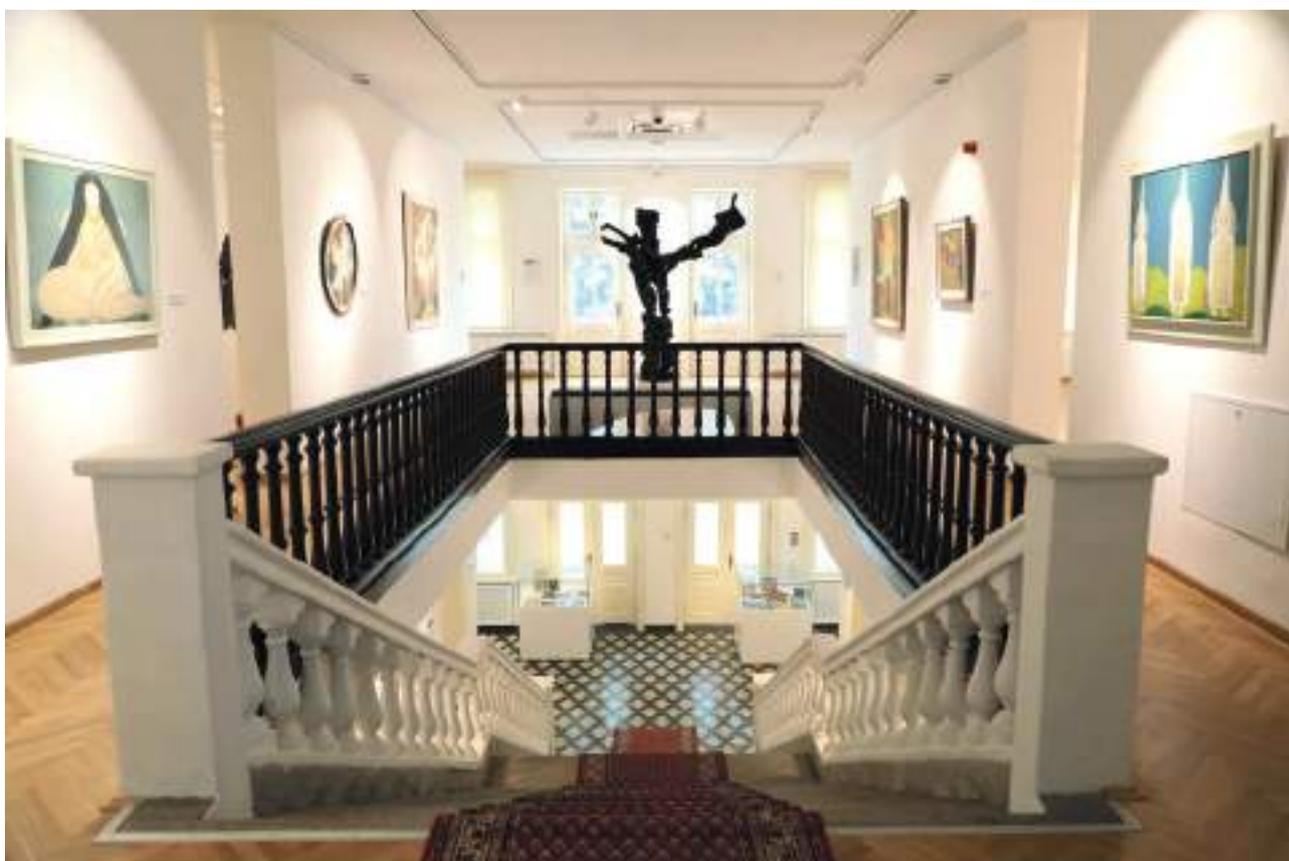


Veduta esterna del
MNMU, Jagodina

Arte balcanica
e non solo al
Museum of Naive
and Marginal Art

Jagodina, cittadina di circa cinquantamila abitanti, centro più importante del distretto di Pomoravlje (Serbia Centrale), a poco meno di centoquaranta chilometri dalla capitale Belgrado, ospita in Boška Đuričića 10 il **MNMU** Museum of Naive and Marginal Art (Muzej naivne i marginalne umetnosti), che può essere considerato il principale museo dell'area balcanica dedicato alla creazione non appartenente al cosiddetto *mainstream*.

Diretto dalla storica dell'arte Ivana Bašičević Antić e fondato nel 1960 con la denominazione di "Galleria degli artisti autodidatti", il MNMU è ospitato in una elegante palazzina alto borghese a due piani del 1929¹, recentemente ampliata con l'aggiunta di zone aperte, vetrate e strutture di gusto contemporaneo. Se il nucleo fondante da cui prese avvio la collezione era costituito da una trentina di dipinti e un paio di sculture, oggi vi sono custodite più di tremila opere realizzate con le tecniche più variegata e appartenenti a circa quattrocento autori non soltanto serbi, ma di almeno trenta paesi del mondo, dal Brasile all'India, dall'Iran al Giappone, da Cuba e alla Nuova Zelanda. In quasi seicento metri quadri di superficie, gli spazi dedicati alla collezione permanente si alternano con quelli destinati all'allestimento di mostre inserite nel contesto di un ricco programma annuale, articolato tra esposizioni tematiche,

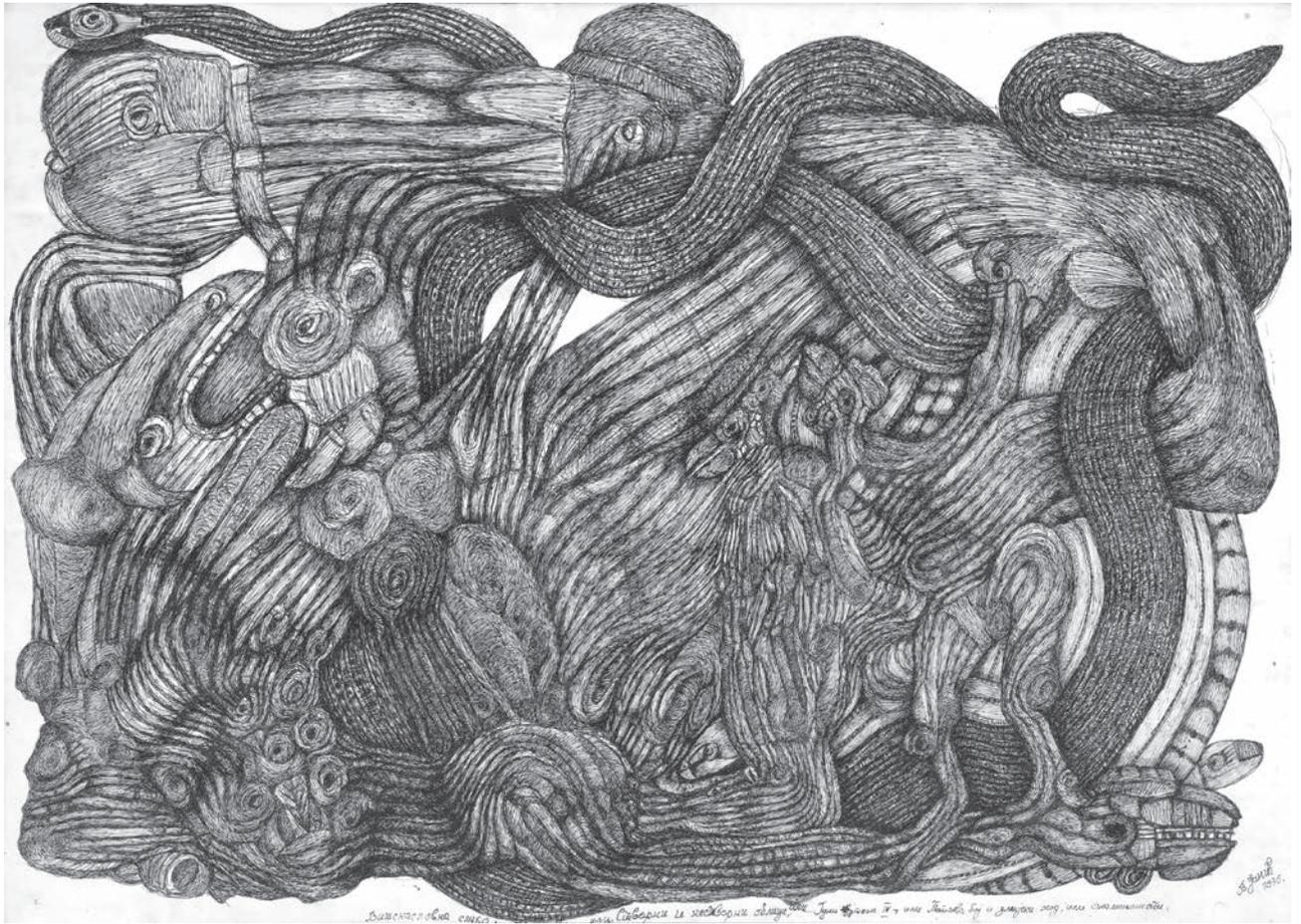


personali, retrospettive e collettive (più di settecento, dalla sua nascita). L'impressione generale che si ha come primo *feedback* visitando il museo è quella di un caleidoscopico universo di immagini e forme, un **racconto 'corale'** dal quale emerge, come prima istanza, il grande spazio dato al filone della produzione naïf, a quel gusto del racconto popolare, di una produzione 'ingenua' ma non incolta, fortemente radicata sul territorio dei Balcani e, più in generale, dell'Europa dell'Est, tanto da poter dichiarare che la collezione d'arte naïf del Museo è una delle più ricche d'Europa. Tale impronta identitaria è testimoniata anche dal fatto che nel 1985 esso venne denominato proprio "Museo di arte naïf", per essere, infine, rinominato nel 2007 con l'aggiunta dell'aggettivo 'marginale'.

Il Museo, dunque, con la sua identità plurima e con il suo approccio non incline a chiusure settoriali, rivendica con forza la sua vocazione alla tutela, allo studio e alla valorizzazione di un ampio e articolato segmento della produzione artistica contemporanea 'non convenzionale'. La sua collezione e l'attività espositiva si pongono come emblematiche di quel **cross-over** di elementi che rappresentano una delle peculiarità

Scalone all'interno del museo. In primo piano opere di Sava Sekulić



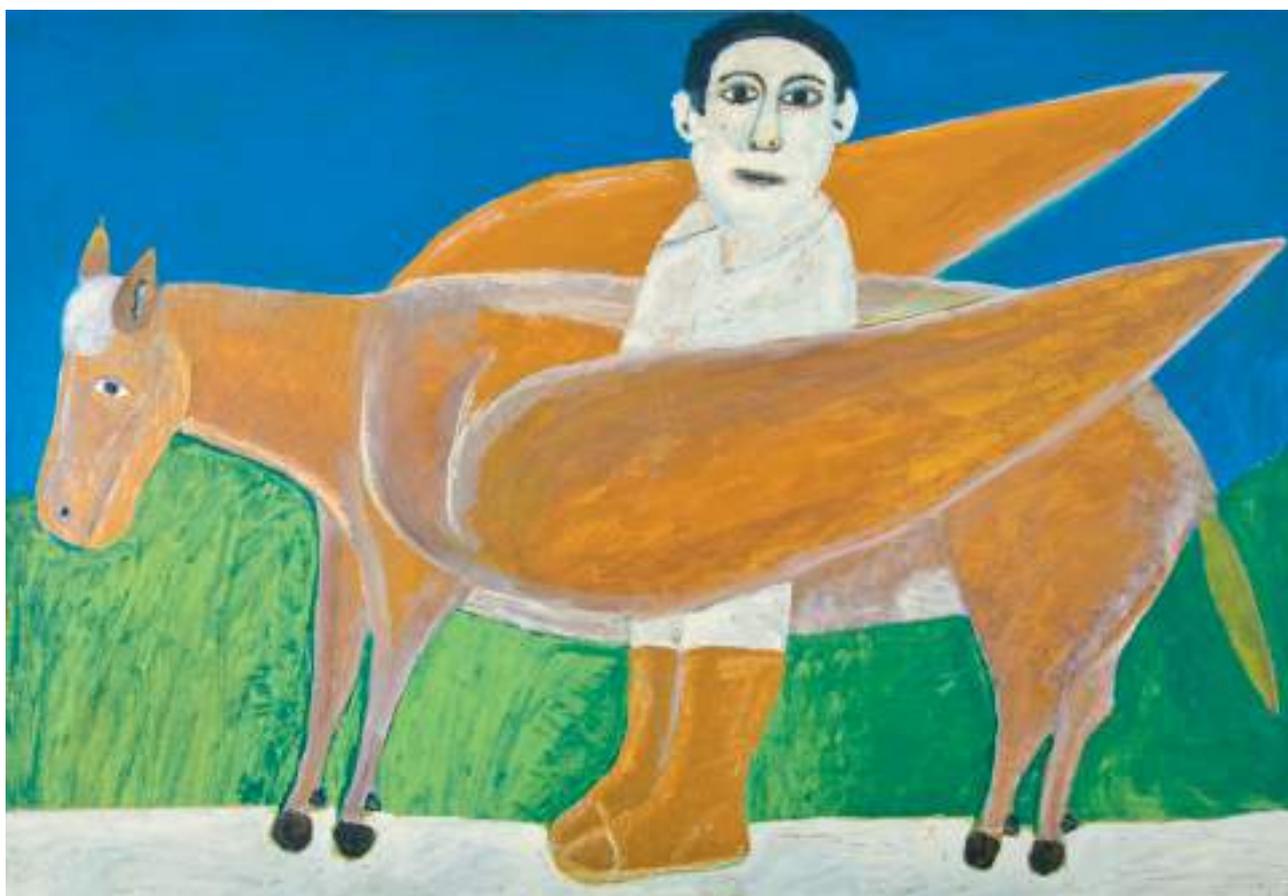


dei linguaggi outsider specie in relazione all'area slava, ove il folklore e il gusto naïf per il racconto minuzioso e colorato, a tratti sognante o ironico, si incrociano con il valore della creazione spontanea e brut, categoria alla quale il Museo di Jagodina si è via via accostata sempre più nel tempo.

«Da sessant'anni i modelli di percezione, presentazione, interpretazione e tutela professionale dei veri valori e dell'essenza dell'autentica arte autodidatta, ingenua e marginale, e delle relative espressioni creative sono stati continuamente rivisitati nel contesto del museo come fonte vitale di verace energia creativa che traccia una netta linea di allontanamento dalla produzione pseudo-ingenua, da elementi dilettantistici, amatoriali e commerciali. [...] Il mondo dei valori consolidati dell'espressione artistica ingenua [...] e il mondo dell'intensa esperienza interiore fortemente individualizzata degli artisti marginali, nonostante i diversi mezzi di espressione, sono collegati dalla purezza dell'istintiva ispirazione creativa e il potere dell'immaginazione creativa

Jakić Vojislav,
Dipinto multitolto, 1975,
inchiostro su carta

Nella pagina a fianco:
Milosav Jovanovic,
Piccola biografia, 1978,
olio su tela



Sava Sekulić, *Jabučilo i Momčilo*, 1974, olio su cartone

Nella pagina successiva:
Ilija Bašičević Bosilj,
Mis Ilijade, 1969,
olio su tavola

che non conosce le regole date e i confini tracciati»², afferma Ivana Jovanović, conservatrice del Museo.

Se, dunque, come già evidenziato, le creazioni naïf serbe, e più in generale slave, costituirono inizialmente il punto di partenza della collezione, soprattutto a partire dai primi anni Novanta del Novecento (1994 circa), essa si è aperta all'acquisizione di opere e autori internazionali. L'identità del MNMU, dunque, è stata sì costruita sulla produzione visionaria e proteiforme di autori slavi ormai ritenuti dei classici mondiali - come Sava Sekulić, Ilija Bosilj Bašičević, Emerik Feješ, Vojislav Jakić, Bogosav Živković, Dragutin Aleksić, Dragiša Stanisavljević -, ma accanto ad essa possiamo incrociare oggi anche preziose testimonianze di arte outsider, come, ad esempio, alcune statuette del "Rock Garden" di Chandigarh, dello scultore indiano Nek Chand, o i recenti lavori grafici e pittorici della francese Margot³.

Tra gli autori appena citati, un posto di sicuro rilievo merita **Ilija Bosilj Bašičević**⁴ (1895-1972), noto anche con lo pseudonimo Bosilij, le cui colorate e proteiformi creature popolano un immaginario metamorfico









Allestimento di alcuni
elementi del *Magical
Garden* di Bogosav
Živković, piano
seminterrato del museo

Nelle pagine precedenti:
Sava Sekulić,
Ecco martiri, s. d.,
olio su cartone

sospeso tra sogno e visione, influenzato anche dalla lontana eco della poesia popolare serba, dalla religione e dalla mitologia locale:

«... Il contadino Ilija aveva fatto solo tre classi elementari. Sua madre diceva che era venuto al mondo inaspettato, e indesiderato. Questa consapevolezza di essere di troppo lo accompagnò per tutta la sua lunga vita laboriosa, taciturna, puritana. Il suo primo quadro, ch'egli cominciò a dipingere nel 1957, doveva rappresentare i santi patroni Cosma e Damiano. Ma le due figure gli confluirono l'una nell'altra, e ne risultò un santo con due facce. La vista della sua propria opera spaventò il contadino. Agiva in lui come un incantesimo. Egli credette di aver trovato in quella figura a due facce il simbolo dei contrari: il giorno e la notte, il bene e il male. Da allora queste figure ibride a due facce, con teste bifronti di uomini e demoni riappaiono continuamente nella sua tematica. Mentre la maggior parte dei pittori contadini sono legati alla realtà concreta e alla corposità della vita quotidiana, nei quadri di Ilija riconosciamo le icone di una religione sconosciuta, inventata da lui...»⁵

Altrettanto significativa, nel contesto della collezione permanente, è la produzione di **Sava Sekulić**⁶ (1902-1989), che trovò nella scrittura

e nell'attività grafica e pittorica, a cui approda senza alcuna formazione, una via di sublimazione dei dolori della sua esistenza, trasformando in ossessione creativa i fantasmi dei suoi traumi e dando vita a un immaginario di figure totemiche, maternali e ruvidamente primitive.

Una significativa attenzione, all'interno degli spazi espositivi del Museo, è dedicata ad alcuni elementi del cosiddetto "Giardino magico" di sculture dell'autore serbo **Bogosav Živković** (1920-2005), un esercito di totem in legno scaturiti dai sogni di questo artista contadino. L'opera *site specific*, nella sua interezza, si trova nella cittadina natale dell'autore, a Leskovac, e dal 2005, anno di morte di Živković, il MNMU si è posto come custode dei suoi lavori (sculture, pannelli dipinti, oggetti decorati) e artefice della loro valorizzazione.

La ricca sezione di autori naïf serbi include numerosi dipinti e disegni, ma anche statuette e intagli lignei (in linea con la tradizionale produzione contadina) che rappresentano soprattutto il mondo rurale, i ricordi d'infanzia, i racconti popolari, i costumi della campagna serba. Spesso, però, queste vivaci e coloratissime scene di genere si trasformano in giardini sognanti, paesaggi interiori e scenari della memoria e del vissuto. Tra queste creazioni spiccano quelle del "Gruppo di Kovacica", pittori di un villaggio serbo fondato nel 1802 da un gruppo di immigrati slovacchi e reso celebre proprio dalla cospicua produzione di autori autodidatti, ma anche quelle degli artisti naïf di Uzdin, villaggio della Serbia meridionale. Nei loro dipinti brulicanti di figure e di colori si mescolano vita e morte, feste di nozze, processioni religiose e funerali, giochi di bambini e lavori nei campi, in una narrazione incalzante e festosa.

Sin dal suo nascere, il Museo ha posto tra i suoi primi obiettivi quello di incoraggiare la ricerca attiva, con un pregevole lavoro di raccolta e organizzazione di materiali d'archivio che, accanto ai lavori esposti permanentemente e a quelli conservati nei depositi, costituiscono un prezioso bagaglio di strumenti atti a continuare a scandagliare il vastissimo campo della creazione 'marginale'. Il MNMU, inoltre, si dedica anche a una intensa attività editoriale, sia cartacea che, dal 2000, elettronica.

Oltre alla sede di Jagodina, dal 2013 il Museo si è arricchito di un ulteriore spazio che possiamo definire 'di nicchia', ma fortemente suggestivo: l'*Oto Bihalji-Merin Salon*, un appartamento nel centro di Belgrado (Nemanjina, 3), donato da Marijana Bihalji, figlia di **Oto Bihalji-Merin**



Dragiša Stanisavljević,
Collaborazione, 1979,
legno





(1904-1993), storico dell'arte, critico, scrittore e regista serbo, massimo esperto di arte naïf slava. In quelle stanze, che si presentano ancora intatte e per questo estremamente affascinanti, con arredi, libri, oggetti di uso quotidiano, opere della collezione privata di Oto Bihalji-Merin, quest'ultimo trascorse gli ultimi anni di vita, e oggi viene curato dal Museo come sede del **Centro Studi** ad esso collegato e sede di piccoli eventi e incontri. Lì viene custodito l'importante patrimonio di documenti, carteggi, manoscritti, fotografie di Bihalji-Merin, prezioso strumento di ricerca e di consultazione.

Tra le principali attività espositive del Museo⁷, non possiamo non ricordare la **Triennale**, la cui ultima edizione, intitolata "Raw Intuitive"⁸, si è svolta nell'autunno 2022. Essa ha radici antiche, che risalgono al 1970, con la creazione di un Salon, istituito come momento di ricognizione della più significativa produzione autodidatta serba e jugoslava. Alle dieci edizioni del Salon (1970-79) fecero seguito sedici biennali (1981-2013) con una graduale ma costante apertura verso la ricerca europea e internazionale, mentre dal 2013 la manifestazione ha assunto una cadenza triennale, con lo scopo di attuare una indagine sempre più a lar-

Oto Bihalji-Merin Salon, casa-museo e centro studi del MNMU a Belgrado, ex abitazione dello studioso Oto Bihalji-Merin

Nella pagina precedente: Statuette di Nek Chand, cemento e materiali vari di recupero, collezione permanente del museo

go raggio rispetto ad autori marginali e con una vocazione sempre più incisiva verso la creazione outsider.

Sinergia e contaminazione, indebolimento dei confini e apertura dello sguardo caratterizzano, dunque, profondamente la realtà viva e feconda di questa preziosa istituzione museale che negli anni si è gradatamente aperta a proficue collaborazioni con altre istituzioni europee (Vienna, Losanna, Martigny, Parigi, Sofia, Budapest, Bratislava, Praga ecc.)⁹: «Negli incontri di diversi fenomeni artistici autentici che si intersecano e costituiscono il centro creativo della scena contemporanea dell'arte naïf e marginale, possiamo cercare indicazioni sulle linee guida di possibili percorsi del suo sviluppo.

Il radicamento nell'autentico potere dell'ambiente, il profondo attaccamento istintivo al vitale patrimonio spirituale da un lato, così come la libertà sfrenata e ramificata della capacità immaginativa creativa, la spontaneità e l'immediatezza dell'espressione creativa dall'altro, creano un vibrante campo artistico di energia vivificante dell'arte ingenua e marginale che cancella i confini, un dominio di sincera ispirazione e profonda motivazione personale».¹⁰

¹ Nel quarto decennio del XX secolo, la cittadina serba di Jagodina fu oggetto di un interessante impulso creativo sul fronte dell'architettura. Dopo la pubblicazione del Piano regolatore del 1924, furono edificate numerose palazzine a destinazione pubblica o privata, caratterizzate da un corpo principale organizzato in due piani e una ricerca decorativa raffinata e minuziosa in facciata. L'edificio più emblematico dell'architettura prebellica di Jagodina era la Casa dei mercanti, progettato dall'importante architetto Momir Korunović, che oggi versa in cattive condizioni.

² I. Jovanovic, testo inviato a chi scrive nell'ottobre 2022.

³ Cfr. sulla nostra rivista: R. Trapani, *Dialogo con Margot, la fiorista visionaria*, O.O.A. n.24, pp. 50-67.

⁴ Cfr. sulla nostra rivista, Ivana Basiccevic, *Lo strano caso di Ilija Bosilj*, O.O.A. n. 4, marzo 2012, pp.164-175.

⁵ Brano tratto dal celebre testo di Oto Bihalji Merin *Pittori naïf*, in <https://serbiannaiveartinfo.blogspot.com/2012/09/ilija-basicevic-bosilj-1895-1972.html>.

⁶ Cfr. sulla nostra rivista: N. Kristic, *Le visioni surreali di Sava Sekulic*, O.O.A. n. 13, 2017, pp.90-99.

⁷ Il Museo dialoga costantemente anche con il territorio, promuovendo un'intensa attività di visite guidate e laboratori didattici e creativi per adulti e bambini. Per maggiori informazioni, visitare il sito del museo <https://mnmu.rs/>

⁸ La giuria che ha selezionato le opere per la Triennale del 2022, presieduta da Thomas Röske, Direttore del Prinzhorn Collection Museum di Heidelberg, ha visto la partecipazione dell'Osservatorio Outsider Art di Palermo, nella persona di chi scrive, accanto al critico d'arte Miroslav Karić, curatore del Museo d'arte contemporanea di Belgrado, alla storica dell'arte Biliana Tomić, alla conservatrice dello MNAM Ivana Jovanović e al direttore del Museo, Ivana Bašičević Antić. Dopo un lungo lavoro di selezione, tra le centinaia di opere presentate alla giuria, la vincitrice del premio è stata l'autrice francese Margot.

⁹ Cfr. ad esempio, nella nostra rivista il reportage sulla mostra del MNMU alla Halle Saint-Pierre di Parigi: S. Palermo, *Turbolenze balcaniche a Parigi*, O.O.A. n. 15, 2018, pp. 186-195.

¹⁰ I. Jovanovic, *cit.*

LA FONDAZIONE GUIGNARD DALLE ORIGINI AD OGGI

di Katia Furter

PROGETTI

Fondation
Guignard



Pierre Aebischer,
Générique, s. d.,
pennarello
su fotolitografia,
Collection de
l'Art Brut, Losanna

Nella pagina a fianco:
Karl Beaudelere,
S. T., 2020, penna
biro su carta

Mecenatismo
culturale che
lascia il segno

Creata nel 2004 da Madame Andrée Guignard in onore di suo padre, deceduto nel 2000, la Fondazione Jean-Hippolyte Guignard ha la sua sede in Svizzera. Di pubblica utilità e senza scopo di lucro, la fondazione in fase iniziale si è dedicata principalmente a sostenere l'atelier di arteterapia di una istituzione per persone con handicap e alcuni progetti culturali della regione di Nyon, culla della famiglia Guignard.

Nel 2020, viene costituita un'équipe con l'obiettivo di dedicarsi essenzialmente e con più ampiezza all'**Outsider Art**. Vengono creati dei premi da assegnare a progetti svizzeri e internazionali allo scopo di sostenere e incoraggiare produzioni individuali e istituzionali di multipla natura: creazioni artistiche propriamente dette, atelier, esposizioni, pubblicazioni, film, etc. Un sito internet ne sintetizza bene lo spirito. La responsabile della sua concezione lo presenta così: «L'identità della Fondazione Guignard è basata sulla riflessione intorno a scritture manoscritte, inventate, grafiche, digitali, collettive, segrete, a più mani [...]. Si ispira ad oggetti, pratiche, figure tra grafismo, arte, crittografia e spiritismo»¹.

Molto rapidamente nascono collaborazioni importanti. Così, dopo avere scelto di sostenere, nel 2020, la «S» Grand Atelier², la fondazione comprende che è nel proprio interesse collaborare a lungo termine con questa istituzione ampiamente aperta a progetti esterni. Inoltre, la «S», per riconoscenza verso la fondazione, le fa dono di opere del proprio atelier, che la fondazione a sua volta dona alla CAB (Collezione di Art



Danielle Jacqui,
Organugamme, 2022,
Ferme des Tilleuls
(Renens)



Brut a Losanna). Per la «S», si tratta anche di garantire che queste opere si perpetuino integrandosi nella collezione della CAB, che rimane fino ad oggi la più grande collezione di Art Brut del mondo.

A causa della vicinanza geografica tra la Fondazione³ e la CAB e dei legami ancora forti che esistono tra quest'ultima e Michel Thévoz, suo primo e storico direttore e oggi membro del consiglio scientifico della nostra fondazione, le due istituzioni collaborano con naturalezza.

Progetti premiati dalla Fondazione Guignard

2020 – Pierre Aebischer (1950 -), Friburgo (CH)

Questo premio iniziale è stato assegnato all'artista svizzero Pierre Aebischer, autore di un'opera monumentale, disegnata a pennarello su 27 fogli di carta fotografica. L'artista realizza anche disegni ipnagogici in bianco e nero che assembla. Il premio consisteva nell'acquisizione dell'opera monumentale *Générique* che è stata anche restaurata e montata su pannelli. Esposta alla Ferme des Tilleuls, a Renens, è stata poi donata alla Collection de l'Art Brut.

2020 – La «S» Grand Atelier, Vielsalm (B)

La «S» è un atelier per persone con handicap che si autodefinisce come centro d'arte e laboratorio artistico non terapeutico, nè occupazionale. Gli animatori hanno una formazione nel campo dell'arte. Vengono organizzate residenze di artisti contemporanei, durante le quali viene



Danielle Jacqui,
Organugamme, 2022,
Ferme des Tilleuls
(Renens)

sviluppato un progetto comune con gli artisti outsider. Con il suo progetto FranDisco, La «S» ha partecipato a una mostra sulle architetture nel fumetto, allestita dal Cartoon Museum di Bâle (Svizzera), esponendo gli artisti Marcel Schmitz e Thierry Van Hasselt. La Fondazione Guignard ha sostenuto questo progetto.

2021 – Karl Beudelere, (FR)

Karl Beudelere, francese e autodidatta, realizza a penna biro degli autoritratti stupefacenti e di folle virtuosismo. Ha adottato il proprio cognome in onore del poeta Charles Baudelaire e si presenta in pubblico sempre rivestito con una maschera. Il suo lavoro è stato scoperto e sostenuto da Françoise Monnin, redattrice della rivista francese «Artension». Nel 2022, gli viene dedicata alla Collection de l'Art Brut una mostra, accompagnata da un catalogo.

2021 – La «S» Grand Atelier

Su invito di Françoise Adamsbaum, direttrice del MIAM, Musée International des Arts Modestes, a Sète (FR), La «S» allestisce *Fictions modestes et réalités augmentée*, mostra a cura di Anne-Françoise Rouche e Noël Le Roux. Muovendo dal fumetto verso altri supporti, come il video, la fotografia, l'installazione, la performance o anche le arti digitali, la mostra dà un posto d'onore alle esplorazioni e sperimentazioni condotte dagli artisti di La «S» e dai loro ospiti. La

fondazione ha sostenuto la realizzazione del catalogo della mostra. Questa pubblicazione contiene una quantità di elementi sulla storia di La «S», sulla sua missione, e le attività in cui si impegnano i collaboratori interni e gli artisti invitati. Vi sono ugualmente rappresentati i residenti dell'atelier e inoltre, a conclusione del volume, in una serie di interviste incrociate di specialisti si propone una riflessione appassionante sull'arte in generale e sull'arte outsider.

2022 – La Ferme des Tilleuls, Renens (CH)

Situata nella città di Renens, alla periferia di Losanna, la Ferme des Tilleuls (fattoria dei tigli) è uno spazio multidisciplinare e multiculturale che organizza numerosi eventi, mostre e residenze d'artista. Anche se non ha una collezione, ospita però un'opera monumentale lasciata in eredità dall'artista Danielle Jacqui⁴, il *Colossal* d'Art Brut *ORGAnuGAMME II*, eretto sul sito della Fattoria. La Fondazione partecipa al finanziamento di una audioguida per accompagnare la visita al *Colossal*.

2022 – Museo Gugging, Vienna (A)

Situato alla periferia di Vienna, il Museo Gugging è un importante centro d'arte. Ospita la Casa degli Artisti che accoglie artisti con disturbi mentali. Creata per iniziativa del dottor Léo Navratil e del suo successore Johann Feilacher, questa istituzione ha accolto pazienti che hanno acquisito fama mondiale.

In procinto di andare in pensione alla fine del 2022, Johann Feilacher ha voluto presentare le sue opere preferite in una mostra finale. La Fondazione Guignard ha sostenuto la pubblicazione del catalogo *brut favorites! feilacher's choice*.

2022 – La «S» Grand Atelier

Dopo l'esposizione *PhotoBrut I*, che si è tenuta ai «Rencontres d'Arles» (FR) nel 2019, il collezionista Bruno Decharme rinnova l'esperienza con *PhotoBrut II*, a Bruxelles (BE), in collaborazione con istituzioni partner, tra cui La «S». In questo modo, vengono allestite 8 mostre in spazi differenti. La Fondazione Guignard sostiene la pubblicazione del catalogo di *PhotoBrut II*.

2022 – Valérie Masson (CH)

Valérie Masson è un'artista di Losanna che si batte contro e con la schizofrenia. Autodidatta e indipendente, la sua opera intensa e costante è nota solo a pochi. Questa la ragione per cui la Fondazione Guignard le ha assegnato un premio di incoraggiamento.

Prospettive future

La Fondazione Guignard è dotata di uno staff dinamico dove ciascuno apporta le proprie competenze nel rispetto degli obiettivi della fondazione, delle persone e dei progetti che essa sostiene. Grazie ai suoi stretti contatti con Anne-Françoise Rouche, direttrice di La "S" Grand Atelier, e Sarah Lombardi, direttrice della Collection de l'Art Brut, la sua rubrica di contatti è cresciuta rapidamente. Può inoltre contare sulla competenza e sui numerosi contatti di Michel Thévoz, primo direttore della Collection de l'Art Brut.

Indipendente, la fondazione lavora al loro fianco su progetti realizzati da queste istituzioni; sostiene anche artisti sottorappresentati e progetti locali, ad esempio quelli sviluppati dalla Ferme des Tilleuls, a Renens, vicino a Losanna. A livello nazionale, la fondazione prevede di intervenire, oltre la Svizzera romanda, nelle altre regioni linguistiche svizzere. Lo stesso vale a livello internazionale dove, dopo aver sostenuto progetti in Belgio e Francia, intende aprirsi ad altri Paesi.

¹ Per modalità e dettagli si veda il sito della fondazione: <https://www.fondationguignard.ch/fr/logo>

² NdR. Sulla nostra rivista: A. F. Rouche, *La «S» Grand Atelier e le vie dell'Art Brut nel XXI secolo*, in O.O.A. n. 21, 2021, pp.118-133.

³ La Fondazione Guignard ha sede a Nyon presso il Lago Lemano, a poca distanza da Losanna.

⁴ NdR. Sulla nostra rivista: R. Trapani, *Danielle Jacqui e la casa delle meraviglie*, O.O.A. n. 18, 2019, pp.78-91.

GLI AUTORI DEI TESTI

NOTE INFORMATIVE

Domenico Amoroso, archeologo, storico dell'arte e poeta, già direttore dei Musei Civici di Caltagirone, ha ideato e fondato il MACC, Museo d'Arte Contemporanea a Caltagirone che espone l'unica collezione pubblica di art brut e outsider art siciliana.

Laura Baldis vive e lavora a Pechino dal 2018; ricercatrice della storia della psichiatria in Cina, Master presso la Freie Universität di Berlino con una tesi sull'Art Brut della Repubblica Popolare Cinese; attualmente lavora come *freelancer* presso un'impresa sociale di salute mentale.

Sophie Brunner, curatrice indipendente, vive a Berna dove gestisce l'Atelier Rohling, fondato nel 2012 con Diego Roveroni, dopo un'esperienza presso La Tinaia di Firenze; ha lavorato a progetti nazionali svizzeri per l'integrazione nel settore artistico e ha curato residenze artistiche per la chiesa cattolica di Berna.

Giovanni Carbone, insegnante e saggista, esperto di storia e arte della Contea di Modica, vive tra la Sicilia e la Toscana; scrive su diverse riviste e ha al suo attivo molte pubblicazioni tra cui, ultime, l'audio-video libro *Il sole è blu* (Edizioni Conoscenza, Roma) e *Le Statue di sale* (Effigi, Arcidosso – GR).

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).

Fabrice Flahutez è professore di storia dell'arte del XX e XXI secolo all'Università Jean-Monnet di Lione, specialista in surrealismo e gruppi artistici post 1945, curatore di mostre; tra le sue pubblicazioni: *Art et mythe* (Les presses de Paris-Ouest, Nanterre 2012); e *Arts drogués, expériences psychotropiques et création artistique* (Les presses de Paris-Ouest, Nanterre 2013).

Katia Furter, responsabile dei progetti e dello sviluppo presso la Fondazione Guignard (Svizzera) dedicata all'Outsider Art, è specialista di letteratura per l'infanzia e di illustrazione.

Marina Giordano, storica dell'arte (Phd presso l'Università di Palermo), specialista in opere d'arte tessili contemporanee, è docente di storia dell'arte nei licei; tra le sue pubblicazioni *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea* (Postmedia Books, Milano 2012).

Gabriele Mina, antropologo, si occupa di opere ambientali spontanee, a cui ha dedicato il libro *Costruttori di Babele* (elèuthera, Milano 2011) e il prezioso archivio on line www.costruttori dibabele.net, dedicato alla documentazione videofotografica degli *environnements* irregolari in Italia.

Yaysis Ojeda Becerra, nata a Cuba vive a Madrid, critico d'arte e ricercatrice indipendente specializzata in Art Brut e Outsider Art, 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 e il recente *La piel del Grito* (Hypermedia 2022).

Daniela Rosi, curatrice di outsider art e arte contemporanea, insegna presso l'Accademia di Belle Arti di Verona; dopo studi sul campo e attive esperienze sulle pratiche artistiche nei 'luoghi della cura', ha fondato nel 2014 e dirige il LAO, un progetto per la ricerca, il sostegno e la promozione degli artisti outsider.

Yvonne Türler vive a Zurigo, ha studiato Storia dell'arte all'Università di Zurigo e alla Freie Universität di Berlino; dal 2018 è direttrice onoraria del Musée Visionnaire di Zurigo.

Sara Ugolini, PhD in storia dell'arte presso l'Università di Bologna, attualmente insegna in una scuola superiore della stessa città; si occupa da anni di Outsider Art curando mostre, corsi e seminari; ha pubblicato nel 2019 il testo *Usi e abusi del trauma nell'arte irregolare* (in "Psicoterapia Psicoanalitica", Milano).

Pier Paolo Zampieri, sociologo e membro fondatore del collettivo messinese Zonacammarrata, insegna Sociologia urbana presso l'Università di Messina e si occupa in chiave interdisciplinare di fenomeni urbani, immaginario e Outsider Art.

CREDITI FOTOGRAFICI

NOTE INFORMATIVE

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

da 12 a 21: courtesy Bartolomeo Pampaloni

da 22 a 31: © Innocenzo Carbone

32: Foto aerea da drone tratta dal web

da 33 a 39: © Innocenzo Carbone

40: courtesy Famiglia Righetti tramite Daniela Rosi

da 41 a 53: © Caterina Pinelli

da 54 a 63: © Manuela Hitz; courtesy Musée Visionnaire; Zurigo

da 64 a 73: courtesy Yaysis Ojeda Becerra, Madrid

74: Archivio Costruttori di Babele

76-77: © Marco Biancucci

78: Archivio Costruttori di Babele

80: Associazione Presepe di Manarola Mario Andreoli

82: © Pier Paolo Zampieri

83: Archivio Osservatorio Outsider Art

84: © Pier Paolo Zampieri

85, 86, 87: © Maria Celeste Arena

88: Archivio Osservatorio Outsider Art

89: © Giuseppe Raffaele

90: © Martina Camano

91: © Pier Paolo Zampieri

da 94 a 100: courtesy Guo Haiping, Nanchino

da 101 a 104: courtesy Laura Baldis

105: Archivio Biennale di Venezia

106: courtesy Guo Haiping, Nanchino

107, 108: © Laura Baldis

da 110 a 120: © Aldo Gattuso

da 122 a 128: courtesy Alberto Sipione, L'A/telier, Modica

da 130 a 136: courtesy Sara Ugolini

139: courtesy Fabrice Flahutez, Parigi

140: © Collezione Charlotte Zander, Colonia

142, 143 (a sinistra): courtesy Fabrice Flahutez, Parigi

143 (a destra): © New York Times, 4/10/2022

da 144 a 147: courtesy Fabrice Flahutez, Parigi

150: © der Bund

151: © Maria Reitter

152: courtesy Kollektiv Rohling, Berna

153,154, 155: © Anja Schori

156: © Francesca Marconi

157: © Yacine Benseddik

da 160 a 170: courtesy MNMU, Jagodina (Serbia)

171: © Marina Giordano

174: Collection de l'Art Brut, Losanna; courtesy Fondation Guignard, Nyon (Svizzera)

175: courtesy Fondation Guignard, Nyon (Svizzera)

176,177: © Mario Del Curto

ABSTRACTS AND AUTHORS

ENGLISH ANNEX

EDITORIAL

Eva di Stefano

Repairing cities/Survival strategies is the title of the dossier dedicated to repairers, i.e. those who artistic repair of ruins, roads, collective or private spaces, removing from contemporary anonymity and transforming them into magical environments, which often also represent escape routes from anonymity or playful signals. An important study is dedicated to the reception of the concept of Art Brut in China. Furthermore, we look at the genesis of the concept of Art Brut at the dawn of the twentieth century (Flahutez) and the ethical reasons for an inclusive aesthetic (Brunner).

Eva di Stefano taught *Contemporary Art History* at the University of Palermo from 1992 to 2013; she founded the *Outsider Art Observatory* in 2008, which she runs together with the homonymous magazine published since 2010; among her many publications on 20th-century art, the volume *“Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia”* (Kalòs, Palermo 2008) should be noted.

DOSSIER – REPAIRING CITIES/ SURVIVAL STRATEGIES

Eva di Stefano

There’s a soul fixer up there

A man who calls himself Isravele has lived for 25 years as a hermit on top of Monte Gallo, near Palermo, in an old ruined military observatory that he has transformed with mosaics and decorations into a marvellous mystical temple. A young filmmaker, Bartolomeo Pampaloni, made a poetic documentary film about him, *Lassù* (2022), living alongside the hermit-prophet for a year. The article recounts this extraordinary testimony.

Domenico Amoroso

Kintsugi and Egyptian sacredness in urban repair and regeneration practices

Kintsugi is the Japanese art of “precious scarring” which prescribes the use of a noble metal – liquid gold or silver – to bring together the pieces of a broken ceramic object. The author takes us on a journey in southern Italy, and specifically Basilicata and Sicily, amid forgotten villages and ghost villages, mountains and sea, to discover unexpected ‘remedial’ artists: Mario Brienza, who transformed the ruined alleys of his village with glittering decorations, and Salvatore Siciliano, who transformed a house on a waterfront scarred by unauthorized building into an imaginative homage to ancient Egypt.

Domenico Amoroso, an archaeologist, art historian and poet, and the former director of the Civic Museums of Caltagirone, conceived and founded MACC, the Museum of Contemporary Art in Caltagirone which exhibits the only public collection of Sicilian art brut and outsider art.

Daniela Rosi

The wonderful room. A mosaic story by Giovanni Righetti

During the lockdown, Giovanni Righetti, a creative ex-bricklayer who has always been passionate about drawing and sculpture, created a grandiose mosaic room in his farmhouse in Verona province, working day and night. He used marble waste

collected in the marble factories of the area in a technically impeccable way, preparing the mosaic tesserae one by one, and then creating decorations and geometric grids on the floor and walls, in which he framed fantastic figures such as dragons and scenes from history and mythology.

Daniela Rosi, a curator of outsider art and contemporary art, teaches at the Academy of Fine Arts in Verona; after field studies and active experiences on artistic practices in 'places of care', in 2014 she founded and since then has run LAO, a project for research on and support and promotion of outsider artists.

Yvonne Türler

Ben Wilson and the metamorphosis of chewing gum

The English artist is an urban repairman who works on the humblest and most unassailable of waste: chewed gum, spat out and stuck on the sidewalk or asphalt. Known in London as the chewing gum man, he has been wandering the streets for almost twenty years and with his particular process and acrylic colors he transforms these residues into lively miniatures, unique works of art in the public space. He recently worked in the streets of the historic center of Zurich, at the invitation of the Musée Visionnaire.

Yvonne Türler, who lives in Zurich, studied History of Art at the University of Zurich and at the Freie Universität Berlin. Since 2018 she has been the honorary director of the Musée Visionnaire in Zurich.

Yaysis Ojeda Becerra

Lucio Ballesteros: diaries of a journey with no return

On a plot near a Spanish village in Galicia, there is a large and shiny circular aluminum spaceship with a diameter of 20 metres. The author of the article interviews its creator, steeped in science fiction and esotericism. The motionless spaceship is nothing more than a predictive prototype, and the work includes numerous drawings in which Ballesteros, combining technology and spirituality, imagines a future that defeats time.

Yaysis Ojeda Becerra, who was born in Cuba and lives in Madrid, is an art critic and independent researcher specializing in Art Brut and Outsider Art. She collaborates with various magazines, including "Bric-à-Brac" dedicated to Outsider Art; among the volumes she has published is 'El Aullido Infinito' (La Habana, 2015) on the work of some Cuban brut artists, and the recent 'La piel del Grito' (Hypermedia 2022).

Gabriele Mina

Legacy: Mario Andreoli's hill

There are outsider environmental works that become identificatory for a territory and create communities around them. This is the case of the spectacular luminous nativity scene, built for years every Christmas by Mario Andreoli (1928-2022), a self-taught land artist. It consists of about three hundred figures made with recycled materials and thousands of lights on the Manarola hill on the Ligurian coast. After his recent death, an association of inhabitants of the area was formed, determined to continue the work that by then had become a tradition.

Gabriele Mina, an anthropologist, deals with spontaneous environmental works, to which he has dedicated the book *Costruttori di Babele* (elèuthera, Milan 2011) and the precious online archive www.costrutturidibabele.net, dedicated to the video-photographic documentation of irregular environments in Italy.

Pier Paolo Zampieri

The elephants of Maregrosso.

Cultural, urban and planning implications of outsider art

Despite being in ruins, the 'babelish' work of Giovanni Cammarata (1914-2002) (a shack decorated with figures like a fairy tale or dream palace) in Messina continues to be a heteropic warning and to inspire urban actions, artists and writers. In the past few years, street art, wall paintings and performances have suggested a possible future for the neighbourhood. Today, with its urban transformation underway, but in a consumeristic rather than an artistic key, young artists spontaneously pay homage to what remains of the work.

Pier Paolo Zampieri, a sociologist and a founding member of the Messina collective *Zonacammarata*, teaches *Urban Sociology* at the University of Messina and deals with urban phenomena, imagination and *Outsider Art* in an interdisciplinary key.

FOCUS ON CHINA

Laura Baldis

Discovering Chinese Art Brut

The first book in Chinese on the history of Art Brut dates back to 2004, written by the Taiwanese scholar Hong Ming, who was the first to formalize the translation of the term *art brut* into the expression *yuansheng yishu*, referring to art created by people suffering from psychiatric conditions. But its pioneer can be considered Guo Haiping, who in 2010 founded and since then has run the Nanjing Outsider Art Center. The author takes us through the streets of Nanjing to discover this centre, also clarifying the definitions and nuances of the concept in Chinese culture.

Laura Baldis has lived and worked in Beijing since 2018. A researcher on the history of psychiatry in China, she took a Master at the Freie Universität of Berlin with a thesis on *Art Brut in the People's Republic of China*; she currently works as a freelancer at a mental health social enterprise.

EXPLORATIONS

Domenico Amoroso

Giuseppe Cosentino. Scrap morphologies

Giuseppe Cosentino (1984) discovered his creativity in a community for pathological addictions in Caltagirone (Catania province), where he currently lives. His inspiration came from scrap iron, gears, bolts and engine parts, which Cosentino began to assemble, weld together and smooth, creating figures, animals, robots and metamorphic and dynamic morphologies, with work that is a mixture of mechanics and sculpture and also has a cathartic function.

Giovanni Carbone

Angelo Modica. Stone lives

An elderly builder of dry stone walls in the Modica area, in Ragusa province, after a life of work in symbiosis with stone discovered his expressive power at the age of eighty. With an awl or a screwdriver, sitting in the street in front of his house, he began to create bas-reliefs on squared-off boulders, becoming a presence that attracts passers-by and tourists. The subjects are those of the popular sacred tradition or elaborations of his memories with which he fights against his ailments and the limitations of life.

***Giovanni Carbone**, a teacher and essayist and an expert on the history and art of the County of Modica, lives partly in Sicily and partly in Tuscany. He writes for various magazines and has many publications to his credit including, most recently, the audio-video book 'Il sole è blu' (Edizioni Conoscenza, Roma) and 'Le Statue di sale' (Effigi, Arcidosso - Grosseto).*

Sara Ugolini

Suns and moons by Carlo Montresori

Naïve painting that represents landscapes and architecture characterized by a frontal geometric order, almost like theatrical backdrops for the staging of a quiet and peaceful world, is a world-refuge for the artist, now fifty years old, who lived and still lives in Bologna an existence of precarious jobs and life on the street. The circular shapes of the sun or the moon dominate the always horizontal compositions and catch the eye. His production also extends to poetry and comics.

***Sara Ugolini**, a PhD in art history at the University of Bologna, currently teaches in a high school in the same city; she has been dealing with Outsider Art for years, curating exhibitions, courses and seminars; in 2019 she published the essay "Usi e abusi del trauma nell'arte irregolare" (in Psicoterapia Psicoanalitica, Milan).*

IN-DEPTH

Fabrice Flahutez

The dawn of self-taught artists in France and the United States (1913-1942)

The author recounts the pre-history of Art Brut, the discovery and enhancement of self-taught artists at the beginning of the twentieth century, and the flexible American scene up to the 1940s, highlighting the role played by surrealism before the crystallization of the concept by Dubuffet. He gives a perspective that opens up to a broader reflection on the history of the avant-garde and of Art Brut, debunking some clichés of current reading.

***Fabrice Flahutez** is a professor of 20th-century and 21st-century art history at the Jean-Monnet University in Lyon, specialist in post-1945 surrealism and artistic groups, and is a curator of exhibitions. His publications include *Art et mythe* (Les presses de Paris-Ouest, Nanterre 2012), and *Arts drogués, expériences psychotropiques et création artistique* (Les presses de Paris-Ouest, Nanterre 2013).*

Sophie Brunner

Speaking for others.

Ethical reflections on the function of Atelier Rohling in Bern

Running an atelier, the author enters the heart of the current debate, also with the conceptual tools of post-colonial criticism, stressing the need to overcome the notion of Art Brut in the name of a truly inclusive cultural policy. The fact is that the myth of Otherness weighs on artists and conditions appreciation of their work, without really challenging the art system. Furthermore, the author appropriately highlights the ethical and epistemic problems involved.

***Sophie Brunner**, an independent curator, lives in Bern where she manages the Rohling Atelier, founded in 2012 with Diego Roveroni, after an experience at La Tinaia in Florence. She has worked on national Swiss projects for integration in the arts sector and curated art residencies for the Catholic Church in Bern.*

MUSEUMS

Marina Giordano

In the museum of Jagodina: a choral tale

The MNMU Museum of Naive and Marginal Art (Muzej naive i marginalne umetnosti), in Jagodina in central Serbia, can be considered the main museum in the Balkan area dedicated to creation that does not belong to the so-called mainstream. Founded in 1960, its history began by collecting the rich production of Slavic naïfs to extend more generally from 1994 to marginal, brut or outsider art. Today it has more than three thousand works by both Serbian and international authors, and is home to a triennial European prize, which has roots dating back to 1970, and which since 2013 has taken on its current form and cycles.

***Marina Giordano**, an art historian (Phd at the University of Palermo) and a specialist in contemporary textile works of art, teaches art history in high schools; her publications include "Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea" (Postmedia Books, Milano 2012).*

PROJECTS

Katia Furter

The Guignard Foundation from its origins to today

The Guignard Foundation, established in 2004, is based in Nyon, Switzerland. It started by supporting art therapy ateliers, and since 2020 has expanded its range of action to Outsider Art, creating prizes to be awarded annually to projects or individual artists. It collaborates on a regular basis with the Collection de l'Art Brut in Lausanne and with « S » Grand Atelier in Belgium. It supported the realization of Danielle Jacqui's demanding monumental project ORGAnuGAMME II. It is a cultural patronage that certainly leaves its mark.

***Katia Furter**, responsible for projects and development at the Guignard Foundation (Switzerland) dedicated to Outsider Art, is a specialist in children's literature and illustration.*

Traduzione di Denis Gailor

ISSN 2038-5501



9 772038 550000

ISBN 979-12-80664-53-2



9 791280 664532

€ 25,00