

OSSE RATORIO OUTSIDER ART

AUTUNNO 2025

30



OSSERVATORIO
OUTSIDERART





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



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

Pubblicazione Semestrale
Autorizzazione del Tribunale di Palermo n. 25 del 6/10/2010
ISSN 2038 - 5501
ISBN 9791256770359

OSSE

RATORIO

OUTSIDER

ART

AUTUNNO 2025 | 30

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 Guarriasi, *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, Claudia Latino

Progetto grafico e impaginazione

Michele Giuliano

Editori

Associazione Culturale Osservatorio Outsider Art, Palermo

Edizioni Museo Pasqualino, Palermo

Indice

Editoriale

di Eva di Stefano

6

Esplorazioni

La tradizione reinterpretata. Folk Art di Pina Patti Cuticchio

di Anna Maria Ruta

12

Gérard Lattier e Leonardo Peña: parallelismi imprevisti

di Sarah Lucide e Reno Leplat-Torti

22

La "Crazy House", opera aperta e dimora vivente

di Claire Margat

34

Storie di confine

Il versus di Simone Pellegrini

di Cristina Principale

42

Dossier - Oltremondo

Guidata dallo spirito della madre:

l'arte medianica di Gertrude Honzatko- Mediz

di Elmar R. Gruber

54

Le divine galassie di Ulises Canales Sáenz

a cura di Eva di Stefano

98

Approfondimenti

«Fora tirava sempre il vento»:

Livio Poggesi al riparo nell'arte

di Paolo Torriti

106

Curare le torri. Alcune domande

a Elisabetta Covizzi Perfetti e Mark Gilberg

di Gabriele Mina

120

Musei

Dialogo con le luciole. Il Trinkhall Museum a Liegi

di Carl Havelange

132

Un museo della mente a Budapest:

arte e psichiatria in Mitteleuropa

di Monika Perenyei

146

Safnasafnið: Folk e Outsider Art in Islanda

di Gunnhildur Walsh Hauksdóttir e Cormac Walsh

160

Indice

Report

Al Grand Palais una collezione che fa storia

di Eva di Stefano

168

Il Festival BRUdoc:

tre giorni alle frontiere dell'arte irregolare

di Chiara Scordato

176

Il segno dell'origine in un nuovo spazio museale

di Eva di Stefano

182

Note informative

Gli autori dei testi

188

Crediti fotografici

190

English Annex

Abstracts and authors

192

EDITORIALE

di Eva di Stefano

Per definizione, l'Outsider Art abita in una terra di confine ad alta intensità creativa: "ma è proprio sul confine – ha scritto una volta Bianca Tosatti – che scocca la coincidenza tra diversi, fra il dentro e il fuori, ed è proprio dalla rischiosa postazione di confine che si può cogliere l'abbagliante e nitidissima percezione di ciò che è al di là." Aggiungerei che ne consegue necessariamente la pratica dissidente dello '**sconfinamento**', a cui è dedicato questo numero eclettico della nostra rivista, che celebra 15 anni di ostinata militanza culturale.

Rispetto all'Art Brut, suo precedente storico, la definizione di Outsider Art resta elastica, in aggiornamento perenne, e comprende svariate modalità di creazione artistica, che hanno in comune solo una distanza dallo spirito del *mainstream* e una carica di verità psichica anomala nel nostro tempo. Nei paesi anglosassoni e dell'Europa del nord, ad esempio, la definizione comprende la **Folk Art**, una forma di arte popolare fortemente individualizzata, come conferma il museo islandese *Safnasafnið* presentato nella sezione 'musei' di questo numero.

Così, sconfinando, iniziamo con il caso di **Pina Patti**, pittrice degli scenari del 'teatro dei pupi' della tradizione folclorica siciliana, attiva cioè in un campo prettamente maschile, che a un certo punto piega quel linguaggio codificato all'espressione dei propri stati d'animo e alle proprie memorie, come quella dei bombardamenti di Palermo durante la seconda guerra mondiale, a cui dovette assistere in gioventù. Proseguiamo con **Gerard Lattier** che, dal canto suo, utilizza in modo personale per le sue storie 'nere' e popolari su tavola gli stilemi dei cantastorie, dei fumetti e degli ex-voto. Audacemente, gli autori dell'articolo propongono un confronto con i *panōs* disegnati dai detenuti latino-americani e con le tavolette degli ex-voto siciliani.

Un'altra declinazione dell'Outsider Art è la **bizzarria**, il fuori-norma che si manifesta per lo più in opere ambientali e architetture non funzionali se non all'espressione, spesso di autodidatti, ma non necessariamente tali. Come nel caso della famosa **Crazy House** vietnamita, concepita dall'architetta Dang Viet Nga: anche questo uno 'sconfinamento' in nome di una dissidenza radicale.

Poi ci sono gli **artisti sconfinanti**, come **Simone Pellegrini** a cui dedichiamo in questo numero una delle nostre periodiche 'storie di confine': artisti difficilmente classificabili che non corrispondono al profilo di marginalità socio-esistenziale o di improvvisazione tecnica che caratterizzano l'Outsider Art, ma hanno una sensibilità affine e praticano un'arte molto personale. Adottati sia dal sistema ufficiale dell'arte che dai circuiti alternativi, oscillano tra margini e centro e si riconoscono nel *label* outsider, come ad esempio il celebre Nedjar in Francia. In questo senso, le fascinose mappe di Pellegrini, dove il tempo

psichico prevale sul tempo storico-lineare, possono essere definite come opere transfrontaliere.

Uno dei filoni principali dell'Outsider Art più canonica, l'**arte medianica**, prevede lo sconfinamento tra visibile e invisibile. A queste creazioni insondabili e misterioseabbiamo sempre dedicato molto spazio, anche un intero dossier nel n.19, a cui si aggiunge questo nuovo dossier '**Oltremondo**' quanto mai attuale in un tempo buio come il nostro, laddove – come già nei periodi che precedettero le guerre mondiali - il bisogno di immaginare un altrove e di riconnettersi a dimensioni invisibili si fa più urgente. A sottolinearlo anche la mostra *Fata Morgana, memorie dall'invisibile*, a cura di Massimiliano Gioni, Daniel Birnbaum e Marta Papini, attualmente in corso a Milano presso la Fondazione Trussardi. Tra le opere esposte anche quelle di **Gertrude Honzatko-Mediz**, che, grazie al saggio inedito e molto circostanziato di Elmar. R. Gruber, sono protagoniste del nostro dossier. Dalla dimensione storica a quella contemporanea, forse più clandestina: nell'articolo successivo, anche le costellazioni grafiche del cileno **Ulises Canales Sáenz** si propongono come sconfinamenti spirituali. Non va ignorato, come suggerisce lo studioso Gruber, il valore auto-terapeutico di queste manifestazioni, che ci chiamano ad interrogarci sulle radici della creatività.

La funzione riparatrice dell'arte è sottolineata anche nel saggio di Paolo Torriti che, attraverso il caso di **Livio Poggesi**, ci indica un altro tassello della storia dell'Outsider Art italiana che, numero dopo numero, stiamo cercando di ricostruire: la vicenda precoce e finora meno nota dell'atelier a conduzione artistica dell'ospedale psichiatrico di **Arezzo**, che affianca alla fine degli anni '50 l'esperienza analoga ma ben nota di Verona.

Segue un approfondimento sui problemi di **conservazione e restauro** dei grandi *environment* architettonici, attraverso l'intervista, anche tecnica, di Gabriele Mina a due restauratori del grandioso complesso delle Watts Towers di Rodia a Los Angeles. Anche in questo caso si tratta di una tematica controversa e più volte affrontata sulle pagine della rivista, si veda ad esempio nel numero precedente, 29, l'articolo di Zampieri e le sue proposte di tutela per la casa di Giovanni Cammarata a Messina.

La sezione dedicata ai **musei** costituisce un altro dei punti di forza di questo numero: le tre istituzioni presentate delineano altrettante opzioni di metodo e concezione. Se **Safnasafrnið** in **Islanda** porta avanti, come si è detto, il giocoso binomio nordico di Folk e Outsider Art, il più severo museo di **Budapest** è una collezione di arte psichiatrica che ci rimanda alle origini storiche e al canone dell'Art Brut e alla stessa storia della psichiatria, e che oggi si interroga sulle mutevoli definizioni di normalità e devianza. Il **Trinkhall Museum** di **Liegi**, diretto dal filosofo Havelange,

dedicato esclusivamente ad opere create in atelier protetti, mette invece in discussione la stessa nozione di Outsider Art così come quella di Art Brut, preferendo un approccio critico più inclusivo e relazionale, basato su una filosofia estetica opposta all'artificazione.

Tra i 'report', che concludono questo numero, non poteva mancare notizia della grande mostra da poco conclusa al **Grand Palais** a Parigi relativa alla donazione di Bruno Decharme, che ha messo in valore quelle splendide opere di Art Brut, finora invero un po' sacrificate negli spazi ristretti dell'ultimo piano del Centre Pompidou, oggi in restauro. A chi non l'ha potuta visitare suggeriamo di prendere visione del bellissimo catalogo, che per quantità di immagini e contributi resterà come opera di riferimento. Dispiace, però, l'assenza tra i pochi italiani selezionati del siciliano Giovanni Bosco con la sua storia e produzione così paradigmatiche.

Segue un salto in Polonia, dove si è tenuto a inizio giugno un nuovo **festival di documentari** sull'Art Brut e Outsider, a ribadire l'importanza e la necessità della video-documentazione di opere fragili e spesso destinate a sparire, ma anche di intervistare gli artisti e mostrarli al lavoro sulle loro creazioni. E, infine, riferiamo della nascita di un nuovo spazio espositivo destinato all'Outsider Art, il **museo Broggi**, curato da Giorgio Bedoni, a Melegnano presso Milano.

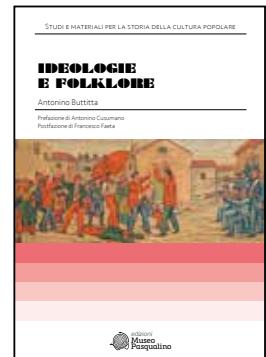
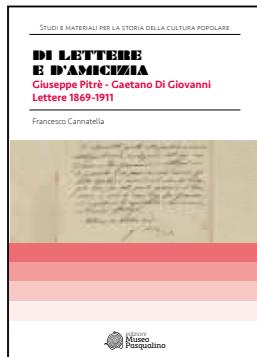


**Antonio
Pasqualino
Museo**
INTERNAZIONALE DELLE MARIONETTE

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



 **edizioni
Museo
Pasqualino**

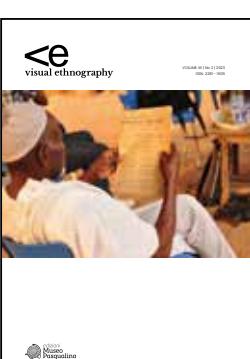
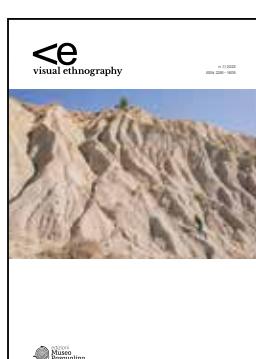
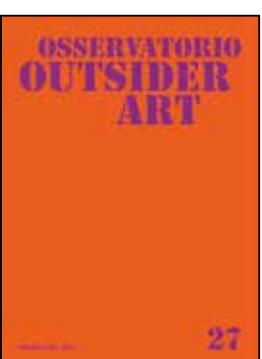
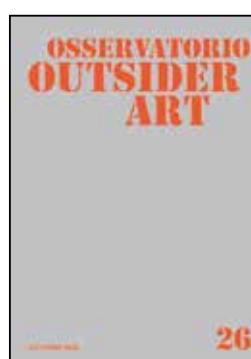
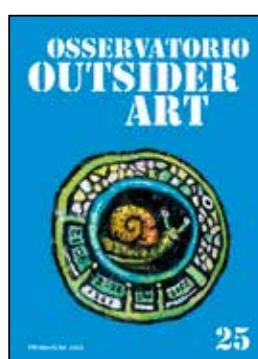
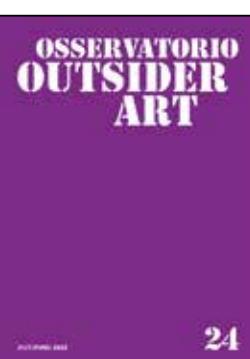
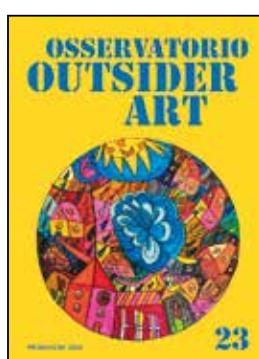
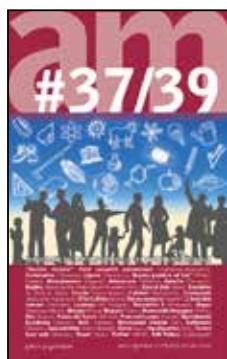
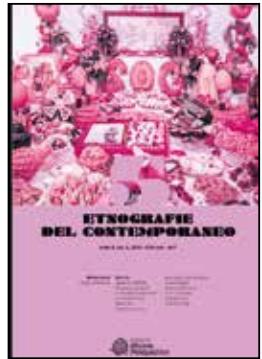
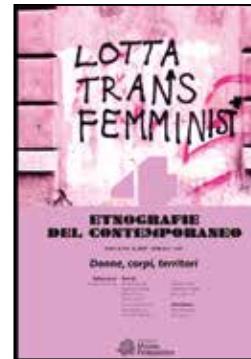
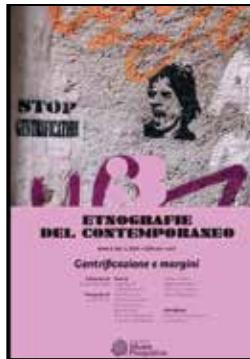
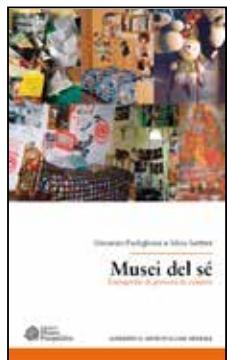
Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari

Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino

Piazzetta Antonio Pasqualino 5 (trav. Via Butera), 90133, Palermo
www.museodellemarionette.it - mimap@museodellemarionettepalermo.it

Orari apertura Museo e Biblioteca (Info: 091 328060)
Domenica e Lunedì dalle 10 alle 14 – dal Martedì al Sabato dalle 10 alle 18

www.edizionimuseopasqualino.it



**edizioni
Museo
Pasqualino**

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

www.edizionimuseopasqualino.it

UN'ARTISTA DEL POPOLO: PINÀ PATTI CUTICCHIO

di Anna Maria Ruta

ESPLORAZIONI



Pina Patti giovane, 1940.
Archivio Figli d'Arte
Coticchio, Palermo

Oltre la tradizione,
le invenzioni
iconografiche e
cromatiche di una
scenografa 'pupara'

NdR. L'Opera dei Pupi, teatro popolare siciliano di figura dedicato al ciclo di storie dei paladini di Francia, dal 2001 è riconosciuto dall'UNESCO come 'patrimonio immateriale dell'umanità'. La compagnia dell'Associazione Figli d'arte Cuticchio, diretta da Mimmo Cuticchio, prosegue a Palermo l'antica tradizione familiare coniugando anche ricerca e sperimentazione teatrale contemporanea.

Mi è capitato a volte, occupandomi di alcuni personaggi, di ricostruirne con intrigo e passione il percorso vitale e artistico. Ma, imbattermi in Pina Patti Cuticchio (Palermo, 1926- 2013) mi ha suscitato nuove e particolari emozioni. Una rarissima donna dell'Opera dei Pupi a tutto tondo: pur gravata dalle fatiche giornaliere di casalinga, ma sostanzialmente artista, non smise mai di essere utile al suo gruppo. Una Penelope che non disfaceva. Gli occhi vivaci e penetranti nel volto rugoso captavano il pensiero e lo interpretavano senza molte

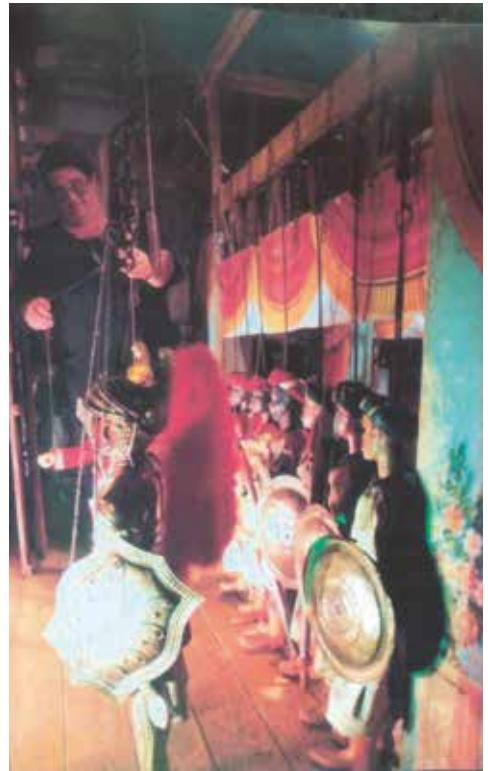
esitazioni, mentre lavorava con cura per il soddisfacimento dei propri impulsi interiori. Ascoltava concentrata, con attenzione, i suggerimenti del figlio Mimmo, che ha sostituito il marito dal 1985, nello spronarla alla creazione, leggendogli negli occhi quello che vorrebbe vedere realizzato, anche se Mimmo, con tenera presenza, dà soltanto indizi, racconta storie antiche e nuove senza apparire suggeritore, seguendola da lontano, volendo solo che i ricordi della madre, le sue visioni interiori si fissino liberamente sulle tele dei pannelli e dei cartelloni. Vuole lasciare a lei l'attivazione del suo immaginario, l'interpretazione di personaggi ed eventi, ma poi: "la madre fa quel che il buon figlio vuole.", per dirla con il poeta.

Altre volte però è solo lei la creatrice, come quando realizza con polistirolo e cartapesta dipinta con colori naturali, a terra, deliziosi e fantasiosi animali per compensarsi, nella vecchiaia, della mancanza di giocattoli nell'infanzia: conigli e colombe, buoi e cervi, gallinelle e galli con piume gialle sulla classica base di legno, serpenti e uccellacci, tra cui l'avvoltoio detto la "quaquarazza", l'orca marina creata per il

nipote Giacomo nel 1986, mentre un cavalluccio dall'altisonante nome di Baiardo, dipinto questo, si rifà agli ormai mitici cavallucci di legno con cui un tempo giocavano tanti bambini. Compensazioni legittime e divertenti insieme di un'infanzia e di un'adolescenza non vissute da lei, sposa a 15 anni, pur se felice e illuminata da un dolcissimo sorriso in una foto del 1940. Imbrigliata subito nelle gravi responsabilità e dinamiche di una famiglia presto sempre più numerosa, impara anche il mestiere di **pupara** dal marito, soprattutto da quando nel 1943 per la costante osessione dei **bombardamenti** che distruggono Palermo, la coppia Cuticchio si trasferisce nell'entroterra siciliano, prima ad Alia poi nelle Madonie sempre amate, gettandosi alle spalle la realtà tragica della città, per costruire nuovi ritmi di lavoro, quasi ciclici, che prevedono negli inverni montani le giornaliere rappresentazioni dell'Opera dei Pupi e d'estate il "cinematografo".

Le macchine da proiezione sono delle Ducati, che Mimmo Cuticchio ancora conserva integre, gelosamente, insieme con le vecchie pellicole dei film che dovevano far piangere. *Pia de' Tolomei*, per esempio, è una storia che Pina apprende dal cinema, non dal teatro o dai libri, una storia che ha poi alimentato i suoi umori e il suo impegno pittorico, per farle dar vita a un cartellone, che è il suo film, anche se realizzato con il codice figurativo, che del film riflette la vivace dinamica del susseguirsi rapido delle scene in un ingenuo personale '**cinetismo**', un cinetismo da lei spesso ricercato, come nella sequenza dei guerrieri armati di arco, che si accingono a scoccare, tra rulli di tamburi, le loro frecce sul povero Tullio, nudo in mezzo alla pubblica piazza, nel *Tullio frecciato* del 1979 con un'efficacissima sensazione di volo. Nei particolari della storia di Pia però c'è lei, sia nella luminosità mossa delle scene di interni, ricche di vivacissimi fiori -bianchi, rossi, verdi, celesti-, sia nell'edicola della Madonna col Bambino emersa dalle sue esperienze visive dei vicoli di Palermo, sia nelle complesse rappresentazioni di folla ben impaginate e dettagliate, in cui si legge tutta la cura e la sensibilità accorta con cui Pina Patti si dedicava al suo lavoro. C'è lei anche in quel modo di rappresentare la storia di *Tosca* più come cavalleria rusticana che melodramma papalino o di porre sul davanzale di una finestra un antico boccale ne *La baronessa di Carini*.

Il linguaggio della pittura è quello con cui sa parlare e scrivere, lei che ha frequentato soltanto la prima elementare, quello con cui può giocare



Pina Patti sul palcoscenico, anni '70 ca. Archivio Figli d'Arte Cuticchio, Palermo



Battaglia di Forres
2001, fondale, terre, colla
e acrilici su tela

con tutta la sua fantasia, quello con cui, tra voci ed ombre intime, compone la pittura della sua vita con la memoria della sua comunità. Nel lavoro di gruppo, in cui ciascuno ha un suo ruolo e una sua specificità, Pina, donna forte e sicura, per naturale inclinazione, sceglie l'attività di pittrice, insolita per una donna nelle famiglie dei pupari, ma a volte fa pure la costumista, attività femminile tipica dell'Opera, e la modellatrice di teste e di corpi.

Teste a tre facce, colorate e leggerissime nel polistirolo coperto di cartapesta e dipinto che predilige, teste grezze e grandi ma con espressioni indimenticabili, come quelle dei quattro giganti di Porta Nuova, di maghe e di diavoli, Sirene dagli occhi grandi e profondi e dai corpi sinuosi, come bionda, bella, nel suo vestito dorato è Angelica. Ma crea anche l'Ippogrifo col corpo di gommapiuma, il mago Malagigi con cappello e vestito rosso fuoco e con mantellino cardinalizio da mago cristiano qual è, e perfino Orlandino fanciullo viene vestito a festa con un'esplosione vistosa di colori. Sono suoi pure i tanti piccoli pupi, dai 30 ai 35 cm, con testa e ossatura di legno, molto personalizzati nei deliziosi costumi, angioletti dai volti dolci e delicati in raso bianco con ali dorate, saraceni dagli straordinari costumi disegnati, tagliati e cuciti da lei con la bella macchina Singer a pedale dei primi del '900, per i quali usa di tutto: dai fiori e dal tulle dei pacchetti di confetti ai bastoni di scopa



tagliati e riciclati. Tutto serve, secondo l'economia e l'etica del passato. Orlando lo ama bambino e ne dipinge anche la nascita in una grotta, tra padre e madre, come nella sacra Natività con angeli e pastori. In anni recenti, col rinnovamento operato nell'Opra dal figlio, che ha superato la tradizione in favore di una modernità di scelte culturali e nuove tecniche operative, anche il suo linguaggio pittorico e i suoi soggetti si sono rinnovati: non più Ferraù e Rinaldi, Angeliche e Medori, battaglie di Cristiani e Saraceni, ma storie più complesse e psicologicamente drammatiche: tra le prime negli anni '80, *La baronessa di Carini* e *La storia di Garibaldi*, poi *I beati Paoli e Macbeth*, *Giulietta e Romeo*, *Pia de' Tolomei*, *Tosca* e *Don Chisciotte*, *Santa Margherita da Cortona* e *Santa Rosalia che salva Palermo dalla peste*, segno emblematico della trasformazione radicale del gusto e delle richieste popolari.

Nei primi anni duemila Pina Patti ripercorre con la memoria, con flash lucidi e con libertà di invenzione, tutte le sue esperienze teatrali e umane, ora riprendendo storie già affrontate col marito in obbedienza alla tradizione, ora creandone di nuove con propri stilemi attraverso i

Pina Patti mentre dipinge la battaglia di Forres, 2001. Foto Elisa Puleo



Don Chisciotte e Sancho Panza
2005, cartello, terre, colla e acrilici su tela

racconti del figlio Mimmo: immagini in cui riversa tutto il suo sapere di **siciliana autodidatta**, mescolando pensieri e ricordi, esperienze degli uomini approfonditesi attraverso le peregrinazioni, ponendosi calvinianamente con leggerezza di fronte alle atrocità del mondo.

Ha imparato solo dal vissuto Pina e dalla continua introiezione di una **cultura popolare** che emerge e si ramifica in mille rivoli particolari. I suoi colori sono spesso quelli dei dolci siciliani, dei "pupi di zucchero" o delle cassate: verdi e celesti, gialli e arancioni, rossi e neri, per lo più colori primari, vividi, impregnati di luce e di sole, come il blu cobalto o il celeste intenso del suo mare il rosso violento di certi fuochi isolani. Il colorismo domina in una scena come quella della corte di Carlo Magno, distribuita sugli spalti del palco, da cui assiste al *Gran duello di Rinaldo e Ruggiero*, per quella preponderanza di blu e bianchi che esorcizzano l'idea del duello e della morte, tingendosi di simboli positivi. Come pure il colore fa vivere e dinamizza il corteo funebre di Giulietta con



uno straordinario contrasto cromatico tra il bianco degli incappucciati e i vivaci colori delle vesti delle donne e degli uomini in armi: una delle sue scene più riuscite.

I riferimenti alle coordinate sacro-storiche della Sicilia sono quelli di una donna del popolo, di un popolo ricco di profonda spiritualità, di fede autentica, ma spesso anticlericale e non praticante come lei. Così come di una donna del popolo sono i frequenti ricorsi figurativi al rito cristiano, con la citazione di edicole ed icone votive, del conflitto diavoli-angeli, in cui i diavoli sono brutti e truci e gli angeli hanno nella maggior parte dei casi il volto e la sagoma di quei graziosi angioletti di carta traforata tanto diffusi nella prima metà del secolo XX e oggi oggetto d'antiquariato, e le rosse bandierine delle pecorelle pasquali di pasta reale. Singolare è poi l'accostamento delle criniere dei leoni ai capelli della figlia Rosa, così come in tanti volti dipinti o scolpiti si riflettono le

Bombardamento di Augusta (Pina in grotta, Giacomo in garitta) 2009,
dipinto, terre, colla e acrilici su tela



Sopra e a fianco:
Bombardamento di Palermo 2009,
dipinto, terre, colla e
acrilici su tela

fisionomie dei suoi figli o del marito. Qui l'idea ancora una volta viene da certi film storici degli anni Cinquanta e Sessanta.

Un cifrario figurativo che attinge al vissuto quotidiano nei particolari e che Pina riversa nel testo narrativo con il suo ingenuo e non sofisticato immaginario, rielaborando trame ascoltate e subito introiettate, che si snodano con un segno iconico personale, a metà tra quello dei pittori di cartelloni e di carretto e quello dei pittori su vetro. Più elementari, più semplici nel disegno, più vividi nelle cromie (e per questo da lei più amati) i dipinti di questi ultimi soprattutto in quell'esplosione floreale, che caratterizza certe tipologie figurative della Patti, e non solo a livello coloristico. Pina Patti, che ha a lungo memorizzato iconografie di cartelloni e carretti, di stampe popolari, sacre e profane, e di pitture su vetro, sottilmente e ambiguumamente sollecitata dal figlio, comincia a intrecciare i tessuti, facendo emergere lentamente dal suo



inconscio memorie e visioni della mente, per dar vita, con una autentica affermazione di libertà, ad un repertorio figurativo tutto suo, che mescola tipologie e modalità per divenire anche più flessibile e duttile a nuove sollecitazioni.

Se la sua cifra pittorica può apparire talvolta più ingenua ed elementare, quasi *naïf*, per altro verso vi si leggono chiaramente i richiami alla pittura su vetro e a quella dei carretti, oltre naturalmente in molti dettagli alla cartellonistica dell'Opra, come nelle scene dedicate alle sole prospettive architettoniche di esterni, metafisici, frequenti nei cartellonisti e di stupefacente fascino nei suoi **fondali** ispirati soprattutto a luoghi palermitani dei suoi sogni: piazza Garraffello con i palazzi integri e le strade ordinate e pulite, piazza Fieravecchia, dominata dal Genio di Palermo, circondato da eleganti facciate integre anch'esse o gli scorci paesaggistici del Monte Pellegrino e del viadotto ad archi che vi sale o

la Chiesa della Catena, nel cartellone di *Santa Rosalia che salva Palermo dalla peste*. Pina sa trasferire anche lei luoghi, persone, fatti su quel piano mitico/epico, in cui la storia si confonde con la leggenda, la realtà con il ricordo. Guardandoli con abbandono ci si sente come trascinati da un incantesimo, in un mondo fiabesco, quasi al seguito di Alice nel suo paese delle meraviglie, in cui come nel mito tutte le contraddizioni sono risolte.

Realismo, surrealità e lirismo si mescolano a componenti comiche, tipiche della farsa e di certo cinema muto alla Ridolini, non estraneo alle esperienze conoscitive di Pina e a certa sua naturale ironia.

Nel 1989 i suoi tre figli maschi, Mimmo, Nino e Guido, eredi dell'attività paterna, vengono invitati a Lille, in Francia, per un Laboratorio al Teatro *Rose de vents*, dove scolpiscono pupi, sbalzano armature, realizzano costumi. La madre, la pittrice della famiglia, è dolcemente costretta ad accompagnarli e a realizzare il cartellone della *Fuga di Berta e Milone*, perché i figli vogliono che sia ancora un'oprante, parte attiva e guida della Casa-Teatro. Il *Macbeth*, per pupi e *cuntu*, è nato a Polizzi Generosa, nel luglio 2001. Pina non conosceva la storia, che le racconta il figlio, mentre lei mette in moto il suo immaginario, per costruire via via i singoli quadri dei due cartelloni: una storia lunga e drammatica, in cui la pittrice ce la mette tutta, riuscendo a dar vita a pannelli che sono veri e propri dipinti a sé stanti. Per tornare però ai cartelloni non può non citarsi quello del ***Don Chisciotte***: Pina inventa, costruisce e fa di tutto. Continua a dipingere (l'ultimo suo cartellone è ancora a casa sua) con "immediatezza rappresentativa", come anni fa scriveva Antonio Pasqualino, si perfeziona sempre più, guardando al mondo che la circonda, familiare e non: certo, anziché sciogliere i gomiti della realtà, cosa che la sua cultura non le consente di fare, Pina si proietta nel suo immaginario, nel suo centro ideale, dove risolve le sue contraddizioni rappresentandole con occhio vigile e incantato, con quell'ondeggiare tra astrazione e realismo, che anni fa Leonardo Sciascia considerava elemento fondante del "popolare".

Tra le mostre dedicate: la prima organizzata da Nino Buttitta, Maurilio Catalano, Antonio Pasqualino e Raffaello Piraino nella Galleria *Arte al Borgo* dal 29 novembre 1978 al 10 gennaio 1979, con 32 opere esposte; e una personale, dal 24 al 26 novembre 1989, al Festival *Orient-Occident*, organizzato dal Centro culturale *La rose des vents* di Lille. Inoltre: la mostra allestita a Sortino, durante la I Rassegna del Teatro di figura, nell'ottobre 2002, per la XIX edizione de *La macchina dei sogni*, a cura, con testi in catalogo di Mimmo Cuticchio.

Un volume, *Pina Patti Cuticchio - Una vita con l'opera dei Pupi*, è stato pubblicato nel marzo 2000 dall'Associazione figli d'Arte Cuticchio.

Bibliografia

Antonino Buttitta, *Caratteri, momenti e motivi della pittura del carro siciliano*, in *Annali del Museo Pitrè*, V-VII (1954-1956), Palermo, pp. 92-101.

Id., *La pittura su vetro in Sicilia*, con una nota di Leonardo Sciascia, Palermo, Sellerio editore, 1972.

Id., *I paladini del carretto siciliano*, Bagheria (PA), Editrice Zefiro, Pielle edizioni, 2005.

Mimmo Cuticchio, *La macchina dell'Opra*, con fotografie di Nosrat Panahi Nejad, Palermo, Associazione "Figli d'arte Cuticchio", 1995.

Mimmo Cuticchio-Janne Vibaek, *Pina Patti Cuticchio - Una vita con l'opera dei Pupi*, Palermo, Associazione "Figli d'arte Cuticchio", 2000.

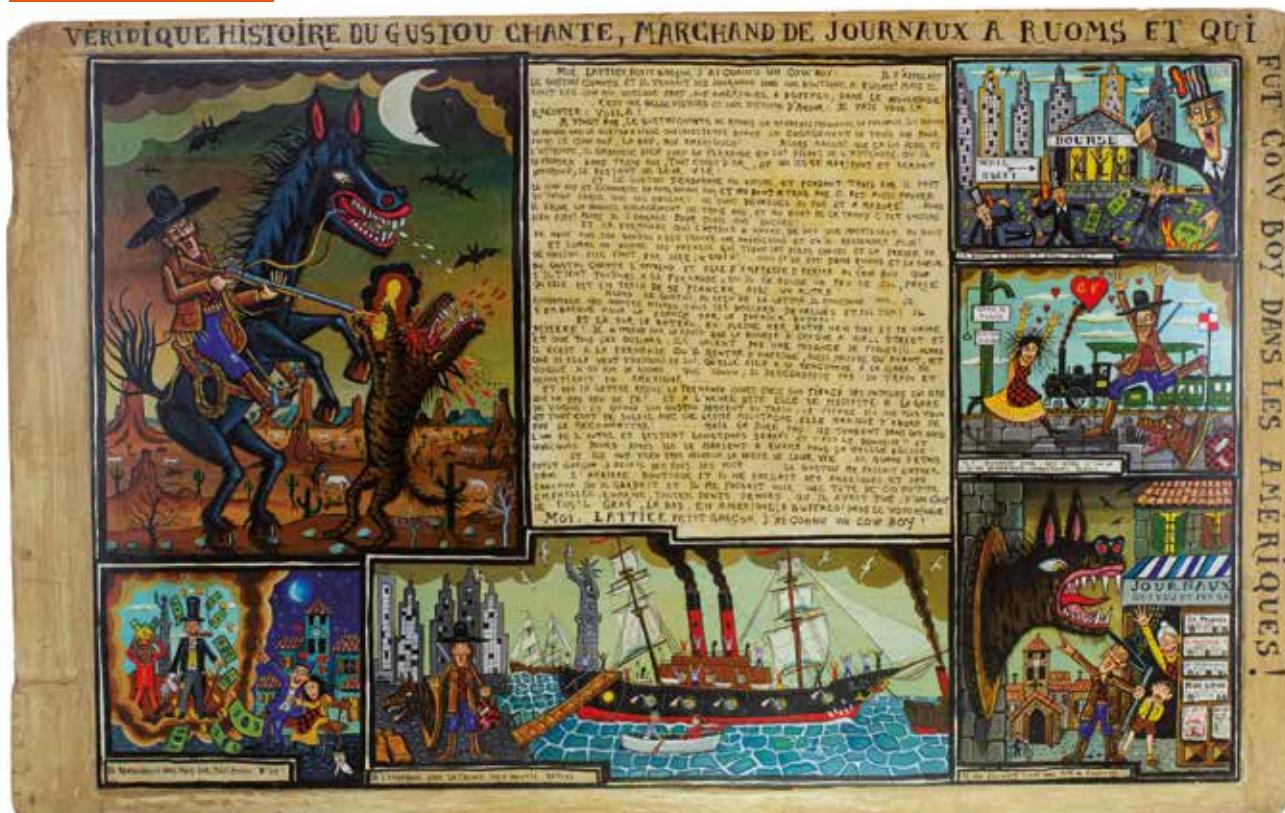
Antonio Pasqualino, *L'opera dei pupi*, con prefazione di Antonino Buttitta, Palermo, Sellerio editore, 1977.

Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere dall'epica medievale alla cultura popolare*, Milano, Bompiani, 1992.

GÉRARD LATTIER E LEONARDO PEÑA: PARALLELISMI IMPREVISTI

di Sarah Lucide e Reno Leplat-Torti

ESPLORAZIONI



Gérard Lattier,
Storia veridica
di Gousto Chante,
1980 ca., gouache su
tela montata su legno

Dalla mitologia
dell'Ardèche sul
legno al simbolismo
chicano sul tessuto:
una reinvenzione
contemporanea
dell'ex voto

Cosa può mai legare un pittore provenzale a un *pinto chicano* – un artista detenuto – apparentemente così distanti? Qual è il legame tra la vita delle gang latine e la vita quotidiana di un nonno del sud della Francia, e come possiamo comprendere questo legame?

Questo testo si propone di tracciare parallelismi tra l'opera di due artisti che non condividono né pratica né cultura: quella di Gérard Lattier, un pittore spesso erroneamente classificato come Art Brut, oggi riconosciuto per la sua produzione pittorica che fonde narrazione e fumetto, e quella di Léonard Peña, un *pinto* degli Stati Uniti meridionali le cui opere si inseriscono in una tradizione che risale a circa un secolo fa: i *paños*. Gérard Lattier dipinge su legno; Léonard Peña disegna su pezzi di tessuto. Lattier era affascinato dalle storie popolari e dagli aneddoti della sua nativa Francia meridionale, da cui traeva sistematicamente insegnamenti e insegnamenti, al punto da farne la sua missione; Leonardo Peña trascese la sua pena detentiva, sintomo di un'inevitabile destino sociale, praticando pazientemente il disegno su tessuto, diventando uno dei più grandi artisti *pinto* della sua generazione.

Nonostante queste apparenti differenze, vorremmo sostenere che sia Lattier che Peña produssero opere che possono essere interpretate

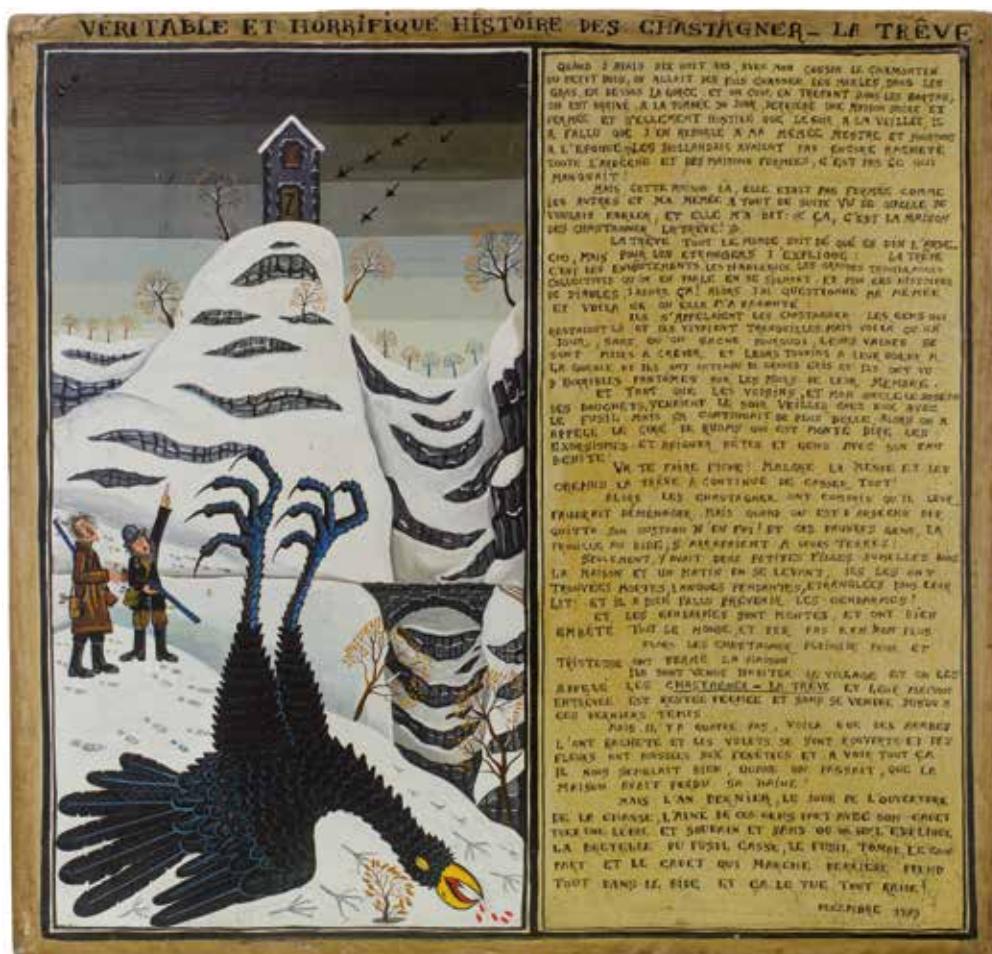


Gérard Lattier, *Storia vera e orrifica dei Chastanier - La Treve*, 1, 1970 ca., gouache su tela montata su legno

come un'evoluzione contemporanea degli *ex voto*, quei dipinti religiosi commissionati per ringraziare il destino o gli dei. A nostro avviso, le opere di Lattier e Peña si riecheggiano a vicenda e arricchiscono la nostra reciproca comprensione.

Per spiegare questa reinvenzione dell'*ex voto* sotto forma di oggetti d'arte popolare, iniziamo da alcuni elementi biografici dei due artisti. Poi, vedremo come Peña e Lattier producano entrambi da e per ambienti popolari, lontani dalla formazione accademica degli artisti legittimati. Infine, vedremo come, da un punto di vista più formale, entrambi ricorrono alla narrazione simbolica: i simboli *chicaní* dei *paños* per Peña, l'estetica e il sistema narrativo del fumetto per Lattier.

Gérard Lattier è nato nel 1937 a Nîmes, nel sud della Francia. Fin da giovanissimo, affetto da una malattia che lo ha reso inabile, ha iniziato a disegnare. Sempre in uno stato di trasformazione, l'evoluzione dell'opera di Lattier testimonia la sua totale dedizione all'arte. A 88 anni, Gérard Lattier è oggi un anziano signore che non lascia passare un giorno senza dipingere. Al suo cavalletto, incastrato tra il tavolo da pranzo e il letto, Lattier dipinge storie, racconti spesso tristi, a volte



Gérard Lattier,
*Storia vera e orrifica dei
Chastanier - La Treve,
2, 1970 ca.*, gouache su
tela montata su legno

gioiosi, sempre colorati. Ogni giorno la sua vista peggiora un po' di più. Un giorno, probabilmente, non vedrà più nulla. Ma non sarà la prima volta. A 27 anni, ha già perso la vista. Una bella mattina, si è svegliato e non riusciva a vedere nulla. Era la guerra d'Algeria, e Gérard Lattier non voleva uccidere nessuno né essere ucciso. Nel 1944, gli americani avevano ucciso suo padre bombardando la stazione ferroviaria di Nîmes. Quindi, non voleva sentire più parlare della guerra.

Dopo essere stato riformato da uno psichiatra, Gérard Lattier fu internato per un anno al Michel Lévy, l'ospedale militare di Marsiglia. Poiché continuava a dire a chiunque lo ascoltasse di essere un pittore, la direzione dell'ospedale gli fornì qualcosa per tenerlo occupato. Iniziò così una residenza di tipo particolare: per un anno, rinchiuso in questo manicomio, Lattier dipinse. Spiegò che era l'unico modo per sfuggire alla violenza disumana (o fin troppo umana) del luogo e dell'epoca. Lì dipinse dodici quadri, neri come il carbone.



Tornato a casa, continuò a lavorare, e produsse sempre questi dipinti scuri, tristi e pesanti. La depressione lo stava divorando; era la nevrosi che gli aveva portato via la vista. Dice che se fosse stato un atleta, avrebbe perso le gambe, ma essendo un pittore, perse la vista.

E poi, un giorno, incontrò Annie, la donna che sarebbe diventata sua moglie. L'amore che condivisero e la nascita del loro bambino lo salvarono: riacquistò la vista! Fu da quel momento in poi che la sua tavolozza si illuminò. Così, Lattier si reinventò. Fu allora che abbandonò la tela per dipingere su legno, e la sua ispirazione si rivolse alle opere che aveva visto a Notre Dame de la Garde a Marsiglia.

Gérard Lattier,
Storia vera e orrifica dei Chastanier - La Treve, 3,
1970 ca., gouache su tela
montata su legno





Gérard Lattier,
Storia per scoraggiare le persone a venire d'estate in Ardèche, a 1970 ca.,
 gouache su tela montata su legno

Nella pagina a fianco:
 Leonardo Peña, *Senza titolo*, 1997, penna biro su tessuto

Da allora in poi Lattier adottò esplicitamente i codici formali degli *ex voto*: pittura su legno, raffigurazioni di avventure miracolose, testo che illustra la storia narrata. Il testo, che sarebbe diventato centrale e sistematico nella produzione del pittore, associato a uno stile pittorico caricaturale e *naïf*, avvicina l'opera di Lattier al fumetto.

A differenza di Lattier, la cui storia è ben nota, di **Leonard Peña** non abbiamo quasi nessuna informazione biografica. Una cosa è certa, tuttavia: è uno degli artisti *pinto* più affermati della sua generazione.

Nonostante la scarsità di informazioni personali su Peña, è comunque possibile tracciare un ritratto dell'artista, in parte ripercorrendo le origini della tradizione artistica a cui appartiene (*i paños*), e in parte considerando il triste ripetersi del destino degli americani di origine latina e messicana in particolare, un destino così spesso dettato dalla discriminazione subita dalla comunità *chicana* negli Stati Uniti.

Leonardo Peña è un *pinto*, un nome che si traduce dal gergo latinoamericano come "artista detenuto" e si riferisce specificamente ai creatori di queste opere singolari chiamate *paños*. Il termine *paño*, ("fazzoletto" in spagnolo), si riferisce al supporto su cui vengono

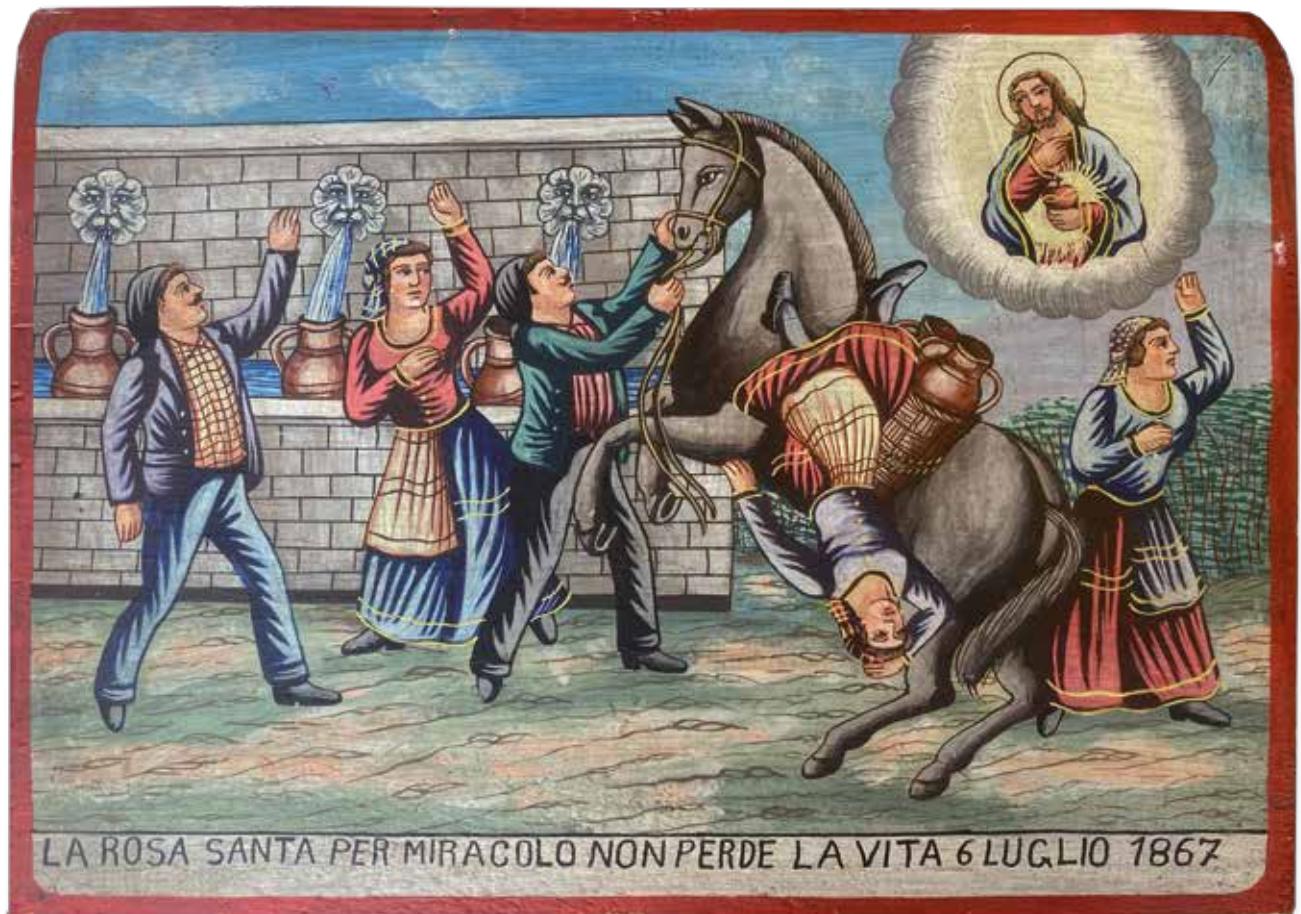


Leonardo Peña,
Senza titolo, 1997, penna
biro su tessuto

eseguite queste opere: fazzoletti di stoffa 40x40 cm distribuiti dall'amministrazione penitenziaria statunitense.

I *paños* sono il risultato di una tradizione carceraria forse secolare, che testimonia la necessità di sfuggire alla realtà della reclusione, delle difficoltà e della discriminazione ereditate. I *paños* cristallizzano così una tradizione culturale radicata nella riproduzione sociale e nell'esclusione sistematica. Negli Stati Uniti, infatti, ci sono più di due milioni di detenuti, la stragrande maggioranza dei quali sono, o saranno, recidivi. I *paños* elevano così l'arte alla sua funzione più politica: resistere, testimoniare e comunicare.

In uno dei fazzoletti Leonardo Peña si rappresenta in primo piano. Tutti i dettagli sono presenti: i baffi che porta con orgoglio, i suoi tatuaggi, i suoi occhiali da sole e il berretto che porta stretto in testa. Proprio accanto, una scena raffigura l'intervento di una brigata speciale durante

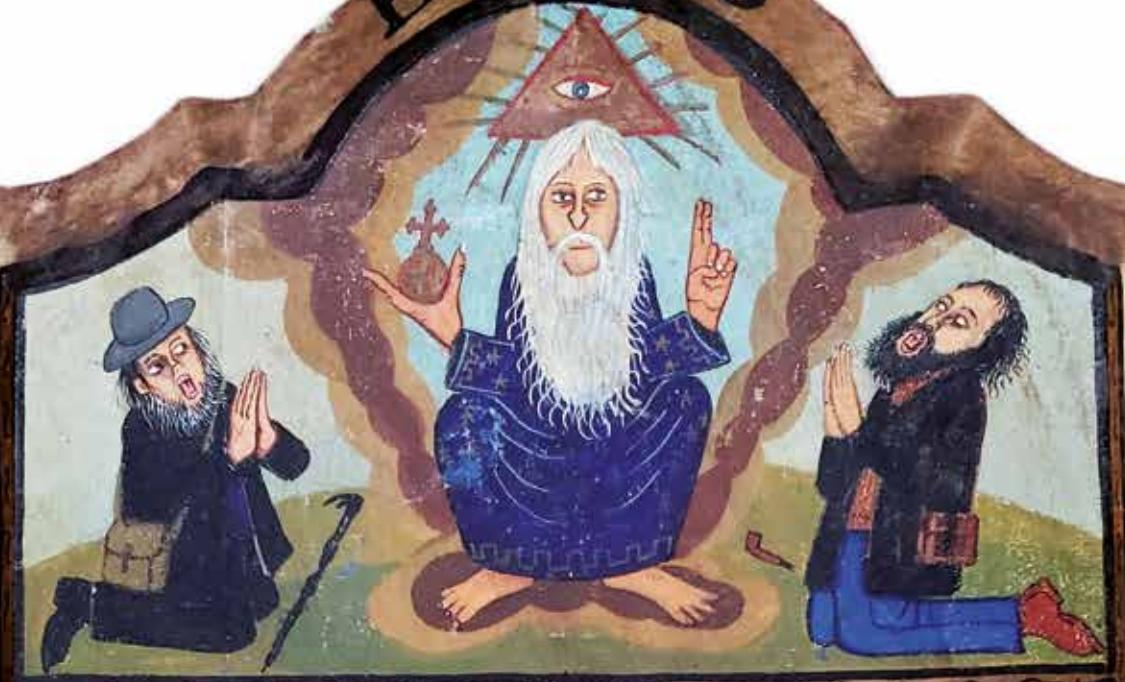


una rivolta carceraria. Tutto intorno sono rappresentate le donne, le mogli, le madri, le sorelle, le amiche, ma anche gli alleati di Peña, i fratelli di galera e i membri della banda a cui questo fazzoletto era sicuramente destinato. È ricco di dettagli, simboli e aneddoti: le onnipresenti sbarre, recinzioni e muri simboleggiano la reclusione fisica, ma anche l'alienazione psicologica.

Va segnalata la cornice bianca immacolata: è l'orlo del fazzoletto che Peña non tocca mai. Notiamo anche la particolare costruzione del *pañó*: aree incastrate l'una nell'altra, come un fumetto la cui cornice è appena saltata via. La pratica di Peña nel comporre *paños* appare quindi come una messa in scena narrativa costruita a partire da simboli. Molto più di una semplice rappresentazione, o di un'iscrizione in una tradizione, Peña ci racconta anche delle storie. Riguardano se stesso, la sua comunità, ciò che non può essere detto, o persino ascoltato, ma che può essere reso visibile attraverso il disegno. Infatti, esclusa dallo spazio della visibilità politica, la riproduzione sociale delle comunità *chicane* viene

Anonimo, *Ex voto*, Sicilia XIX sec., pittura su legno, coll priv.

EX-VOTO



MON AMI ROMARIN M'A DIT QUE SON NOM LUI VENAIT D'UN ARRIERE
GRAND PÈRE A LUI QU'ON AVAIT ABANDONNÉ TOUT BÉBÉ SUR LES BORDS DE
LA GARONNE DANS UNE TOUFFE DE ROMARIN.

C'EST DES NONNES QUI L'ON TROUVÉ LÀ DANS UN BEAU
PANIER D'OSIER ET VÊTU RICHEMENT ET COMME C'ETAIT JUSTE,
APRÈS LA REVOLUTION DE 89 ET QU'IL ETAIT INTERDIT DE DONNER
AUX ENFANTS TROUVÉS LES NOMS DES SAINTS DU JOUR, ELLES L'AVAIENT
BAPTISÉ ROMARIN !!

ET MOI, LATTIER, QUI SUIT FIER D'AVOIR UN AMI PORTANT
SI JOLI NOM, J'AI PEINT CET EX-VOTO OU JE NOUS REPRÉSENTE
TOUS DEUX RENDANT GRACE AU SEIGNEUR PARCE QUE, TAN BEN, SI
LE PÉPÉ ROMARIN ON L'AVAIT TROUVÉ SUR UN TAS
D'ESCOUBILHES, GA AURAIT PAS FAIT PAREIL !



resa invisibile. Per questo possiamo interpretare questi fazzoletti come opere destinate a testimoniare una realtà spesso ignorata.

Come possiamo vedere, Leonard Peña utilizza il disegno su fazzoletto in un duplice modo: sembra essere una sorta di auto-narrazione, un'autobiografia sociale pittorica, ma anche un dono per il mondo esterno. Infatti, nella tradizione dei *paños*, le opere sono spesso progettate per essere inviate dall'interno del carcere al mondo esterno, come dono, presente, testimonianza.

La tradizione carceraria dei *paños* è una pratica artistica che non solo trascende la ricerca disinteressata del Bello o del Buono ma, come nel caso di Lattier, è lontana da una ricerca concettuale slegata dalla realtà. Al contrario, queste due pratiche fanno parte di un approccio artigianale e popolare che mira a soddisfare un bisogno: per Lattier, l'ossessione per le storie popolari e la loro trasmissione; per Peña, il bisogno di comunicare (nella sua etimologia, "fare comune") con la propria famiglia, la propria comunità, la propria banda.

Per Lattier, come per Peña, l'arte è intrinsecamente collettiva. Ci riguarda. Si rivolge agli altri. Siamo lontani dalla figura dell'artista che persegue individualmente un desiderio di riconoscimento personale. Entrambi si trovano su un confine piuttosto sottile: non sono né artisti legittimati (nessuno dei due ha ricevuto una formazione accademica) né veramente outsider (entrambi fanno parte di tradizioni grafiche definite). Entrambi lavorano per un'arte popolare, lottando attivamente contro la confisca della legittimazione artistica da parte della borghesia o della classe dirigente.

Inoltre, entrambi concepiscono le loro opere come offerta di uno spazio di visibilità a coloro che non interessano a nessuno. Per Peña, la testimonianza della vita in una prigione americana come membro di una *gang chicana*; per Lattier, gli aneddoti della popolazione occitana, degli anziani o degli emarginati, che hanno così poco spazio nel panorama artistico attuale. Infine, i dipinti di Lattier e i disegni di Peña possono essere intesi come una reinterpretazione contemporanea degli *ex voto*, così come venivano prodotti in Sicilia nel XIX secolo, ad esempio.

Come gli **ex voto siciliani**, le opere di Peña e Lattier esprimono infatti preghiera, sofferenza o gratitudine, fondendo fede, identità e sopravvivenza. Sono oggetti intimi, ma la loro intimità si collega a un destino collettivo e popolare, sono al tempo stesso testimonianze e offerte. Nella storia dell'arte, gli *ex voto* sono particolari oggetti d'arte la cui creazione è più una questione di artigianalità che di culto individualistico dell'artista. In effetti, il processo di creazione degli *ex voto* è più o meno sempre il seguente: i fedeli, dopo aver sperimentato un miracolo e desiderando ringraziare una divinità o l'altra, si recano

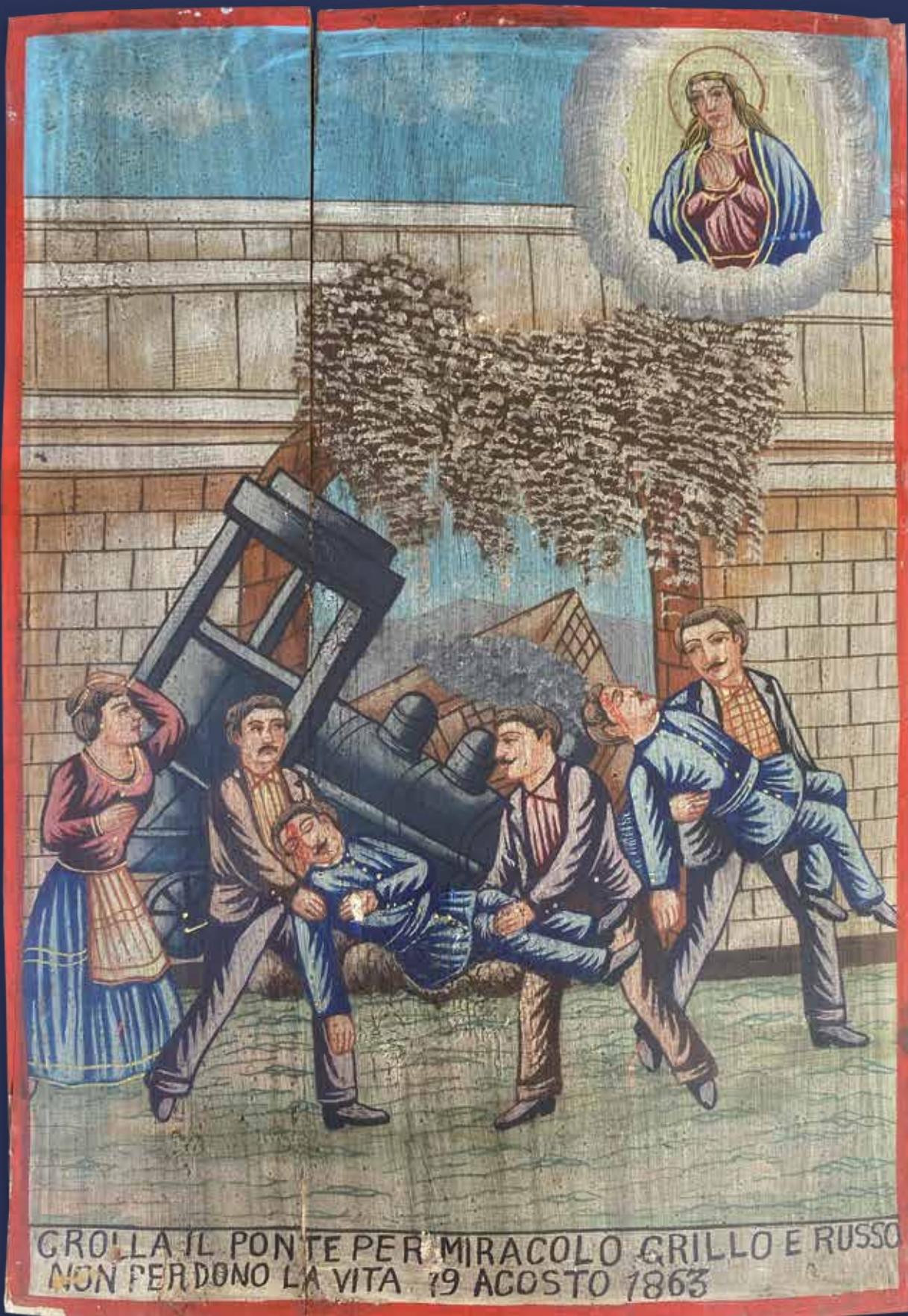
Nella pagina a fianco:
Gérard Lattier, *Ex voto a Romarin*, 1970 ca.,
gouache su tela montata su legno

nello studio di un pittore, scultore o incisore, al quale raccontano la loro storia. L'artista prende appunti, viene stabilito un prezzo e poi realizza l'opera commissionata. Il devoto lo colloca quindi nel luogo desiderato, conferendo così a questo oggetto una forma eterna e sacra.

Infine, sia gli *ex voto* siciliani che i racconti popolari di Lattier e i *paños* carcerari di Peña rappresentano singolarmente fenomeni collettivi. Ogni opera racconta un evento personale interpretato a partire da una lettura religiosa, morale o ideologica della vita quotidiana. È in definitiva un modo di trascendere il carattere individuale a priori di una vita conferendole, attraverso la sua rappresentazione artistica, una dimensione collettiva. Allora, gli eventi che si potrebbero considerare sfortunati in realtà non lo sono più; non esiste più alcuna contingenza, regna solo la necessità divina, sociale o storica.

Nella pagina a fianco:
Anonimo, *Ex voto*, Sicilia
XIX sec., pittura su
legno, coll. priv.

Traduzione dal francese di Eva di Stefano



CROLLA IL PONTE PER MIRACOLO GRILLO E RUSSO
NON PERDONO LA VITA 19 AGOSTO 1863

LA “CRAZY HOUSE”, OPERA APERTA E DIMORA VIVENTE

di Claire Margat

ESPLORAZIONI

«La gente del posto non ama il mio lavoro.
Ma io penso che non sia folle e che io non sia pazzo!»
Dang Viet Nga

È una casa ben nota tra i turisti che visitano il Vietnam; addirittura alcuni vi soggiornano, dato che è stata riconvertita in una pensione familiare per coprire i costi della sua costruzione. Eppure, difficilmente viene considerata come un'opera affine all'Art Brut, nonostante che l'assoluta originalità dell'edificio, la sua forma radicalmente fuori dagli schemi e la perseveranza ostinata della sua ideatrice – che continua a modificarla nel tempo – potrebbero fare pensare a quest'ambito della creazione. Ristrutturata all'inizio degli anni Novanta, la casa ha subito una trasformazione profonda, sviluppandosi soprattutto in altezza fino a raggiungere cinque piani, che si articolano attorno a una sorta di torre centrale dal profilo nodoso, simile a un antico tronco d'albero. La sua autrice ritiene che l'opera non sarà mai conclusa: è un progetto che, per sua stessa natura, è destinato a restare aperto, in continua evoluzione. Cosa può significare una tale esplosione di fantasia, questa libertà creativa sorprendentemente tollerata in un contesto nazionale dove la produzione artistica è invece soggetta a regole e controllo? Chiedersi se questa architettura possa essere letta in chiave di “Art Brut” implica inevitabilmente un ampliamento del concetto stesso: a differenza di altri paesi asiatici, in Vietnam la categoria di art brut è assente. Qui, l'architettura è tradizionalmente legata a codici rigidi, sia nelle abitazioni-tubo dalle facciate strette, sia nelle residenze costruite durante il periodo coloniale francese. Nel contesto vietnamita, la Crazy House viene spesso accostata all'architettura ‘espressionista’, pur sfuggendo a qualsiasi definizione.

A Dalat, in Vietnam,
una costruzione
bizzarra che sfugge
a ogni definizione

La città di **Dalat** fu fondata con l'intento di offrire una via di fuga al clima tropicale e umido del Vietnam del Sud. Situata a 1.475 metri di altitudine sugli altopiani centrali, divenne presto un rifugio privilegiato per funzionari e militari francesi in cerca di ristoro rispetto alla calura opprimente dell'Annam. Fu il medico francese Alexandre Yersin a individuare questo sito ideale, coniugando altitudine, risorse idriche e accessibilità. Dalat si affermò così come la principale stazione climatica dell'Indocina coloniale, nel periodo in cui l'urbanistica era segnata dai modelli architettonici della madrepatria francese: lungo le sue strade si susseguono ancora oggi numerosi padiglioni costruiti per ospitare l'élite amministrativa, e perfino l'imperatore Bao Dai, deposto nel 1955, vi possedeva una residenza sontuosa.

In origine, anche la futura “Crazy House” era un edificio ordinario, sede dell'ufficio urbanistico della città. Ma chi vi lavorava e abitava non era

una figura qualunque. **Dang Viet Nga**, la mente dietro la sua trasformazione, è la figlia di Truong Chinh – pseudonimo che significa “Lunga Marcia”, in omaggio a Mao Zedong – ovvero di Đặng Xuân Khu, figura di spicco del Partito Comunista vietnamita sin dagli anni '30, subito dopo la sua fondazione. Divenuto nel 1941 Primo Segretario del Partito Comunista, giocò, come ideologo e teorico, un ruolo cruciale nella strategia politico-militare per la liberazione dal colonialismo francese e la difficile conquista del Sud in seguito all'offensiva del Têt. Dopo la riunificazione, assunse nuovamente il potere nelle alte sfere del Partito, diventando nel 1981 Presidente del Consiglio di Stato della Repubblica Socialista del Vietnam.

Non è un caso se la figlia iniziò questo processo di **(de)costruzione** solo dopo la scomparsa di questo padre autoritario, che l'aveva per lungo tempo sorvegliata e contenuta. Al piano terra della casa, Dang Viet Nga ha mantenuto una grande sala commemorativa, quasi un museo domestico: vi sono esposti l'uniforme e un imponente ritratto del padre, come a riproporre la consuetudine familiare dell'altare degli antenati tradizionalmente riservato al discendente maschio. Il legame con una figura politica di primo piano le ha conferito una certa legittimità, permettendole di godere di una tolleranza – persino di rispetto – da parte del potere, nonostante la radicalità del gesto architettonico che andava compiendo.

Il vero punto di rottura – e insieme di nascita – di questa architettura eccentrica è proprio la morte del padre autoritario: un evento che segna simbolicamente l'inizio di un percorso di emancipazione artistica. La *Crazy House* nasce dunque come un atto di libertà creativa, fuori norma e fuori scala, in aperto contrasto con le rigide convenzioni di un paese ancora segnato da vincoli ideologici. È, in fondo, un progetto esistenziale prima che architettonico.



Le foto che illustrano il testo, se non diversamente indicato, sono dell'autrice, datate 2010-2011



Il nome *Crazy House*, la “Casa Folle”, fu coniato inizialmente dai turisti stranieri — con un’accezione piuttosto spregiativa — per designare questa costruzione eccentrica e fuori scala. Tuttavia, la “follia” in questione non rimanda alla patologia mentale, bensì a quella eccentricità creativa, a quella bizzarria radicale che sfida le convenzioni e si sottrae a qualsiasi classificazione canonica. Il termine “**folie**”, in francese, è da secoli usato per descrivere edifici curiosi, spesso frutto di investimenti spropositati o di fantasie architettoniche considerate stravaganti: già nel suo dizionario del 1690, Furetière evocava “le case che la gente definisce *folie* quando costruite in maniera eccentrica o con spese sproporzionate”.

Nel linguaggio architettonico inglese, il termine “*folly*” è ancora oggi usato per designare costruzioni bizzarre, ma l’espressione popolare “*crazy house*” ne rappresenta una versione più immediata e popolare. Dang Viet Nga ha deciso di riappropriarsi di questa definizione, facendola propria con ironia e intelligenza. Forse anche questo è un segno della sua vivace immaginazione: non è, in fondo, un omaggio involontario alla sua inventiva smisurata? Lei rivendica senza complessi la propria originalità. In tutte le pubblicazioni turistiche dedicate alla sua opera, la Crazy House viene accostata a figure iconiche come Gaudí — l’unico a cui la creatrice si richiama esplicitamente — ma anche a Dalí, al Surrealismo, o persino a Walt Disney. Come se un’estraneità così radicale potesse essere compresa solo per analogia con immaginari già noti e celebrati. L’edificio, dalle forme irregolari e misteriose, sfugge a ogni classificazione: nulla è lineare, tutto è curvo, fluido, avvolgente. Una costruzione che può affascinare o respingere, ma che certamente interroga chi la osserva.

Si può parlare, allora, di architettura brut? Non nel senso stretto: non siamo di fronte a un’opera realizzata da un’autodidatta, dato che Dang Viet Nga ha studiato architettura a Mosca — come molti figli dell’élite comunista vietnamita, trasferiti in URSS per sfuggire alla guerra. Nata nel 1944, poco prima della vittoria di Dien Bien Phu, ma la partizione del paese ha prolungato a Sud ancora a lungo il conflitto. Rientrata nel Nord, come donna poteva specializzarsi solo in architettura d’interni e decorazione — ambiti considerati più “accettabili”. D’altronde fu lei a disegnare anche gli arredi della casa, ispirandosi a un’estetica organica vicina al *modern style* e alle forme dalla natura.

Ma, la sua scommessa di radicale eccentricità consiste nella negazione dell’idea di un’architettura ‘a priori’: rompendo ogni regola, rinuncia a definire il progetto attraverso piante o planimetrie e si affida invece a bozzetti evocativi, lasciando che a guidarla siano l’immaginazione, i sogni, le visioni. Al centro della sua opera non c’è la funzionalità, ma una



Veduta panoramica della Crazy House a Dalat. Foto Michael Karavanov, 2015

carica simbolica e spirituale, un sistema di credenze che plasma ogni forma. Il materiale principale non è il legno né la pietra, ma un cemento malleabile, modellato in volumi organici che richiedono una forza lavoro coordinata e supervisionata da lei stessa. Questa casa, dunque, non è il frutto di un paziente artigianato solitario, come accade per il Palais Idéal del postino Cheval, che utilizzava cemento a presa rapida per le sue sculture monumentali e per legare le pietre scelte per le loro forme, ma nasce da una visione artistica e un lavoro collettivo coordinato. Non è il materiale a renderla "brut", ma la forma: un'architettura instabile, impulsiva, irregolare, visionaria, come le dimore raccolte da Gilles Ehrmann nel suo volume del 1962 *Les Inspirés et leurs demeures*, con prefazione di André Breton. L'ispirazione visionaria di questi costruttori è caratterizzata da un procedere pezzo per pezzo in assenza di una preliminare visione d'insieme: ma, nel nostro caso specifico, la casa

che cresce senza una fine prevista non segnala un difetto o una mancanza nella sua concezione, semmai dichiara la sua essenza d'opera in continuo divenire, perché incarna una forma simbolica e spiritualmente vivente.

La natura come modello

La natura non è soltanto una fonte di ispirazione per la Crazy House, ma ne rappresenta il vero e proprio modello generativo. Per sovvertire la struttura originaria di un padiglione banale – espressione dell'architettura francese di fine Ottocento – Dang Viet Nga ha progressivamente trasformato l'edificio affinché prendesse la forma di un albero: all'esterno, il corpo della casa si sviluppa in altezza a partire da un tronco centrale che richiama i *banians* giganti del Sudest asiatico, con le loro imponenti radici aeree che si diramano in ogni direzione.

Oggi proprietaria del sito, l'architetta nutre l'ambizione di espandere il progetto su oltre 9.000 m², immaginando un vero e proprio complesso ambientale: una "riserva naturale" fatta di edifici ispirati all'architettura vernacolare delle minoranze etniche degli altipiani del Tây Nguyên, come la *Nhà Rông* – la casa comune su palafitte in legno e canna –, insieme a un reticolo di scalinate che si snoderanno su montagne artificiali, al cui interno troveranno posto spazi espositivi per dipinti, fotografie e architetture tipiche della regione. Nonostante i suoi quasi 80 anni, Hang Nga – nome simbolico scelto da lei stessa, che significa "Figlia della Luna" – continua a coltivare visioni grandiose, guidata da un'intuizione formale ancora pulsante.

Come ha dichiarato in più occasioni, il disegno della casa è nato in risposta diretta all'ambiente naturale che circonda Dalat: paesaggi scoscesi, ricoperti da fitte foreste montane. Così, ha decostruito il tetto del padiglione originale, liberando lo spazio verso l'alto attraverso una rete di "rami" che si estendono in varie direzioni, mentre al piano terra rimane la struttura più classica, come se fosse il sottosuolo di un





organismo vivente. L'integrazione con il paesaggio è totale: la casa sembra partecipare della natura stessa, fondendosi con rocce, alberi e rilievi. Anche il giardino, popolato da creature immaginarie – insetti, funghi, aracnidi – rafforza l'idea di un mondo primigenio in continua metamorfosi. Questo mimetismo tra arte e natura si arricchisce di dettagli sorprendenti: ragnatele scolpite, conchiglie, forme molli e carnose evocano il mondo del vivente e della sessualità organica.

Uno degli elementi più audaci è la scala interna, che si apre come l'interno rosato di una conchiglia: un'immagine apertamente vaginale, accentuata dai muri bombati che la circondano, simili a seni. Siamo in un territorio che richiama da vicino l'universo simbolico di Louise Bourgeois, dove il corpo femminile diventa architettura e viceversa. Non a caso, nel giardino della *Crazy House* compaiono decorazioni a forma di ragnatela, che per Hang Nga rappresentano una potente metafora materna: in Vietnam, infatti, si considera che il ragno sia una madre esemplare, premurosa verso i propri piccoli.

Un monumento alla pace?

Più che un esempio di Art Brut, la *Crazy House* si configura come un'opera di arte ispirata: la sua origine affonda anche in un processo di elaborazione del lutto, un modo per rendere omaggio alla figura

paterna, onnipresente nella storia politica del Vietnam. Tuttavia, non si tratta di un ritorno nostalgico al passato doloroso di un Paese segnato da divisioni e conflitti, bensì della costruzione di una nuova narrazione. La casa si propone infatti come un monumento alla Pace, concepita non come stato definitivo, ma come un'opera in divenire, da edificare con pazienza, nel tempo, e con arte.

Nel contesto di un Paese che ha conosciuto decenni di guerra devastante, la pace diventa un'idea radicale, quasi visionaria. Per Hang Nga, essa si esprime attraverso la coesistenza di forze eterogenee, rappresentate simbolicamente da animali totemici: a differenza dell'albero – figura della crescita armonica e naturale – gli animali incarnano rapporti di potere, perché ciascuno occupa un territorio specifico. La tigre rappresenta la Cina, l'aquila gli Stati Uniti, l'orso la Russia. Oltre queste grandi potenze, troviamo la formica, emblema della laboriosità tenace del popolo vietnamita, e il canguro, immagine dell'Australia. Queste creature non sono animali "naturali", bensì figure simboliche dei popoli. La loro convivenza in una stessa casa – per quanto "folle" – diventa metafora di un desiderio utopico: quello di inventare un nuovo linguaggio di pace, capace di superare la memoria ossessiva della guerra.

Non sarebbe la prima volta che la creazione artistica della pace viene interpretata come una forma di "follia". Si pensi ad Aloïse, la visionaria svizzera: il suo rifiuto del militarismo – esploso con veemenza al ritorno in patria allo scoppio della Prima Guerra Mondiale – la condusse verso un'esistenza ai margini, segnata dalla rottura con la realtà condivisa e dalla follia. Lei, che aveva amato l'imperatore Guglielmo II in un sogno impossibile, finì internata.

Che un'opera d'arte nata per celebrare la pace venga letta come un gesto "folle" ci costringe a riflettere: quanto è arduo concepire/rappresentare la pace in un mondo che continua a pensarsi attraverso la guerra?

AL CONFINE: IL VERSUS DI SIMONE PELLEGRINI

di Cristina Principale

STORIE DI CONFINE



Simone Pellegrini nel suo studio a Bologna
©Annalisa Patuelli 2018

del tempo sono andate evidenziandosi nel suo peculiare modo di lavorare. La sua cifra e firma, nella scelta di ancorarsi fedelmente al disegno, a un imperioso proliferare di forme, formule e motivi ricorrenti, non è stata e non è una conseguenza, bensì causa dell'operare, e anche ragione della sua *allure*. All'attivo si contano più di quaranta sue mostre personali nel mondo, a partire dal 2003, anno in cui con il "Premio Lissone" si è inaugurata una lunga stagione di riconoscimenti. La carriera ha avuto inizio durante gli anni di formazione all'Accademia di Belle Arti di Urbino e lungo il percorso la ricerca pittorica si è abbinata a quella da *connaisseur*; insegnava Pittura all'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove si è dato sede in una particolarissima casa-studio.

Pellegrini fa un ricorso prezioso alla *téchne*, in un processo messo a punto agli inizi dell'esperienza artistica che mantiene e difende con sempre rinnovata integrità. Intrattiene con l'esercizio della materia un legame stretto e urgente seguendo un suo specifico **versus**, qui inteso come modo di comporre: coltiva una necessità di ridisegnare il noto, e gli riesce di agire in quella dimensione che esiste tra l'immaginazione e il supporto.

Insider e Outsider
allo stesso tempo.
L'ambivalenza
poetica di un artista
oltre i circuiti e le
appartenenze

Parte dalla **carta** – delle pagine dei libri che sceglie come oggetti di indagine – per tornare sulla carta, quella da spolvero, materiale d'elezione e superficie delle opere definitive. Preliminari composizioni a matita nascono sui frontespizi di volumi selezionati e costituiscono i bozzetti che guidano la realizzazione di matrici, singole piccole carte contenenti le caratteristiche di ogni elemento che sarà poi trasferito nel grande formato, per procedimento analogico attraverso l'impresione manuale, uno alla volta. Non è pittore che si serve di pennelli e tele. Le visioni si abbinano dunque inizialmente a letture di testi non comuni, svolte nel mentre delle attività quotidiane, e il suo segno segue e si afferma personalizzando come degli *ex libris* di pregevole fattura. I libri vergati, di cui si dice, formano quindi un insieme a sé stante di primi esemplari, in cui non vi sono i colori che ritroviamo invece nelle grandi carte – né il rosso che le infiamma dalla metà degli anni Duemila, né il nero carbone che ne contorna i limiti – in quanto rappresentano i progetti di immagini composite, soggetti a ripensamenti ma che già contengono l'effetto in potenza di quanto sarà in grande. Da qui estrae poi le singole figure destinate alle matrici che costituiscono il suo codice sorgente, da sempre ricorsivo per quanto evoluto in una lenta variazione di opera in opera, per cui si è reso identificabile. Presenze autonome che vengono gradualmente riarticolate su fogli ampi dai bordi irregolari, che maneggia sdraiati sul piano da lavoro, in un secondo momento, in solitudine, nel silenzio e nel segreto del suo studio. Quello è il punto di incontro, un *Punto di voltata* (2011), tra il tempo e l'eternità. **Rosso e nero**, “il duo emblematico”, guidano la sua mano. A poco a poco sparge su questi gli altri colori più terrosi. “Il simbolo per eccellenza, il segno, la struttura, l'ossatura della composizione”, afferma. “Disegno e manomissione, è una avanzata e non un adagio”, prosegue Pellegrini. Le carte battezzate e concluse sono ottenute dall'addizione di strati e presentano delle fessure, delle branchie nella carta attraverso cui paiono respirare e fluttuare.

Ogni pezzo delimita una scena, un campo di azione in cui l'artista interviene calibrando i pesi e le misure di ogni nucleo significante, e dove avviene una disseminazione o riunificazione degli elementi costitutivi; certi slittano, qualcuno sborda, molti seguono flussi vertiginosi che



Studio di Simone Pellegrini a Bologna (particolare) © Annalisa Patuelli 2018



Simone Pellegrini,
Punto di voltata, tecnica
mista su carta, 2011
(Collezione privata)

paiono non risentire della gravità.

Sincronicamente coesistono in surreali paesaggi naturali corpi o parti di essi, esseri plurimi e fluidi, senza identità connotate, smaniosi e perturbanti – per una certa familiarità riconoscibile resa però estranea dall'intervento di moltiplicazione e deformazione immaginifica. Proiettati in una rete pulsionale di libere associazioni, questi lacerti esplicitano una certa carnalità tra desiderio e godimento, si spingono ai limiti.

Tornando a ricorrere al termine *versus*, non più né nel senso dell'opposizione, né del metodo compositivo bensì nell'ulteriore di direzione, è nell'**orizzontalità** che si compie l'operazione visiva di Pellegrini, che così permette a tutte le forme di apparire come complementari. “Nella costellazione del mio universo immaginario, mi muovo per paratassi. Non esiste un ordine favorito tra le figure [...]”, dichiara l'artista. Nelle sue immagini infatti non vi è indicato un ordine di piani per lo sguardo, che tende alla fuga, né si dimostra una priorità tra l'alto e il basso, tra il colto e il demotico, si manifesta piuttosto una certa resistenza tra polarità multiple.

“Ogni atto di creazione resiste a qualcosa”, che alla Gilles Deleuze significa “liberare sempre una potenza di vita”.

Si tratta di *Scuotere le forme*, come cita un altro titolo di Pellegrini del 2012, inteso come sillabe di un *versus* (ancora una volta!) poetico.

Ed è anche nell'intitolare le opere licenziate che si rivela la molteplicità di inclinazioni dell'artista; è possibile rintracciarvi riferimenti e rimandi

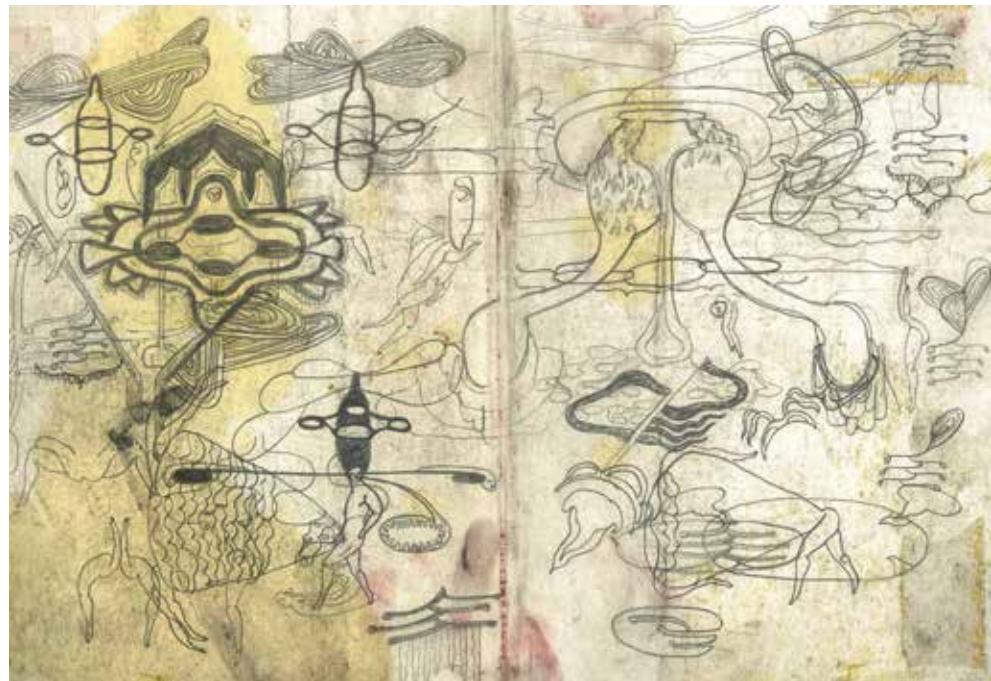


attinti da un assennato approfondimento letterario, mosso da una sua vocazione che potremmo definire "archeologica", nel senso di una ricerca dell'originario. Si serve di un linguaggio evocativo, per cui il gesto lascia il posto alle parole, unità di misura minime come nelle sue matrici i segni, che ricomponete con piena libertà nel poetare visionario. "Che cos'è, infatti, la poesia, se non un'operazione nel linguaggio che ne disattiva e rende inoperose le funzioni comunicative e informative per aprirle a un nuovo, possibile uso?", suggerisce Giorgio Agamben. Pellegrini sembra condurre delle campagne di **scavo**, nella memoria collettiva e nei propri stati immaginativi, psicologici, da cui emergono ritrovamenti misteriosi, dall'origine transculturale e geograficamente estesa tra Occidente e Oriente, laddove "l'archeologia", indica ancora Agamben, "è la sola via di accesso al presente".

I dettagli messi in opera, che ricorrono negli anni avendo però tra loro una connettività differente, sono l'esito di un continuativo esercizio di elaborazione e riscrittura. Esercizio anche spirituale. L'apparente disordine delle immagini che ne risultano, nasconde uno scrupoloso ordine interno. La sua sequenzialità seriale, oltre che i gesti ossequiosi nella produzione, lo avvicinano probabilmente a una tipicità dei creatori dell'Art Brut.

Nel lungo e poderoso suo corso decennale si possono però individuare delle correnti, come qualcosa di biografico che ha inciso e determinato un graduale evolversi, mutare e sfigurare dell'abecedario di forme. Avviene ciclicamente una **cerimonia** dell'arte che si ripete tutte le volte

Simone Pellegrini,
Scuotere le forme,
tecnica mista su carta,
2012 (Collezione d'Arte
UniCredit, Milano)



Simone Pellegrini,
disegno su libro, 2019

in cui intuisce l'urgenza del nuovo, e che celebra nel suo spazio privato. Ambiente lavorativo che coincide, per sua scelta, con l'ambiente domestico, in totale convivenza della biblioteca con la cucina, degli attrezzi con i materiali, odori e umori, grafie e appunti autografi a parete. Luogo dell'impegno e del disimpegno, carico di memorabilia. Appartato, sacro e inviolabile, mentre l'artista è a lavoro in una preordinata ritualità cultuale; ed anche aperto e ospitale, 'profanato' da incontri, quando questi si rende disponibile a ricevere. Andarvi in visita è immancabile per dirsi con lui in contatto e avere conoscenza del suo fare.

Tutto si compie in quello *studium* – “una camera del silenzio” volendo richiamare ancora un titolo *Dans la chambre du silence* del suo libro d'artista edito nel 2016 dall'editrice francese Fata Morgana –, è lì che l'artista si dispone a una 'regressione', ad un'operazione libera ma controllata di accesso al pensiero inconscio e al suo dinamismo psichico. “... E poi c'è l'uomo” ebbe a dire Albert Camus – autore a lui caro – ma non se ne vuole affatto tracciare una psicobiografia. D'altra parte scriveva Ernst Kris già nel 1952: “Siamo arrivati a considerare i conflitti psicologici non solo come un inevitabile complemento dello sviluppo della personalità, ma entro certi limiti come un momento e uno stimolo essenziale”. La sua pare essere una **creatività esistenziale**. Pellegrini si nega a spiegazioni, conduce, solo se invitato a farlo, peregrinazioni oneste e puntuali circa le intenzioni espressive. È artista che sceglie



Simone Pellegrini,
Setsa farsia (tecnica
mista su carta, 2022)
nell'allestimento che
vede un accumulo di
matrici originali ai piedi
dell'opera nella mostra
personale al MUSEC di
Lugano *Una geografia
anarchica* 20 luglio - 26
novembre 2023 © FCM/
MUSEC, Lugano 2023

Nelle pagine successive:
Simone Pellegrini,
Usuato Droma, tecnica
mista su carta, 2020

di non riferirsi ai propri accadimenti personali, non esplicita i raccordi della sua fantasia, lasciando che le categorie di analisi dell'estetica, tanto quanto le reazioni che attengono ai principi "di piacere e di realtà" si allarghino in una molteplicità di sguardi sul proprio operare. Sono infatti numerosi i contributi che entrano nel merito del suo lavoro e mostre che creano dialogo con altre testimonianze della storia e sulle plausibili influenze ricevute, nella volontà talvolta di sbrogliarne gli intrecci di contenuto.

L'ir/regolarità del suo approccio si presta a riconoscervi delle possibili affinità con autori autodidatti, per via della stilizzazione e della serialità, a buon ragione mettendo in luce quanto siano ormai desuete delle linee di confine tra territori e circuiti artistici.

Certamente per la via compositiva paga *l'horror vacui*, pur nel tentativo di domarlo con un intimo bilanciamento ponderato. La sua "monomania", come la definisce, è espressione di una soggettività, allenamento dell'immaginazione verso l'onirismo, l'irrazionalità, il simbolismo, che permettono di apprezzarne maggiormente la singolarità con cui ha superato questa 'frontiera estetica'. L'ingresso della sua opera nel dibattito critico sull'arte **Outsider**, integrante l'arte contemporanea ufficiale e viceversa, è avvenuto negli anni fulgidi per tale ridefinizione di un *status*, in coincidenza con eventi espositivi importanti come le edizioni 2013 e 2017 della Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia; Pellegrini vi aveva partecipato nel 2011 tra gli artisti del Padiglione Italia, nel 2013 per eventi collaterali presso







Simone Pellegrini,
Corriva Montante,
tecnica mista
su carta, 2021

l'Ateneo Veneto e Procuratie Vecchie e in Palazzo Barbarigo Minotto nell'edizione 2015, quando è stato invitato ad esporre alla Christian Berst Gallery di Parigi in una prima mostra in rapporto con oltre cinquanta artisti rappresentativi dell'Art Brut, in cui la galleria è specializzata, al fianco di altri grandi nomi.

Un coinvolgimento 'cruciale' che ha aperto la strada a nuove partecipazioni, ampie riflessioni e ipotesi interpretative sulla sua pratica inscalfibile; a più riprese è stato coinvolto in Italia in importanti mostre di raffronto, curate dallo psichiatra e psicoterapeuta Giorgio Bedoni che lo ha individuato "per quelle vie misteriose dell'arte che non chiedono frettolose ragioni", e che lo hanno portato alla collaborazione estera con l'Art Brut Center di Vienna, come contrafforte, cosiddetto collega professionista dei residenti *Gugging Artist*, ad oggi rappresentato dalla Galerie Gugging di Nina Katschnig, e scelto anche da Johann Feilacher, ex storico direttore del Museo Gugging, tra i suoi "Brut Favorites".

Negli anni recenti, in vari paesi per altre mostre, è tornato a più riprese a Parigi dove la Galerie 24b si è dedicata alle sue opere realizzando anche una personale nel 2020, in collaborazione con la galleria italiana specializzata Rizomi Arte e accompagnata da un testo di Barbara Safarova, diretrice di Abcd Art Brut Paris del collezionista Bruno Decharme. Da quello stesso anno a New York a rappresentarlo in collettive e fiere, con una personale poi nel 2022, la Cavin-Morris Gallery che si occupa specificamente di autori non *mainstream*. In questo e nell'altro



versus – Pellegrini lavora anche con Galerie MAM Mario Mauroner di Salisburgo, Luisa Catucci Gallery di Berlino, Serene Gallery di Lugano e Galerie DYS di Bruxelles, con cui partecipa quest’anno all’Outsider Art Fair Paris – non sono mancate attestazioni internazionali, certamente trainate dall’universalità del suo segno. I galleristi di riferimento propongono le grandi carte, mentre Galerie Bordas di Venezia si occupa di sue incisioni, stampe e libri vergati. Se ne possono rintracciare in musei e collezioni private, quali Collezione Farnesina, Roma; Collezione Museo delle Trame Mediterranee, Gibellina; Collezione Premio Lissone del MAC-Museo d’Arte Contemporanea, Lissone; Collezione Maramotti, Reggio Emilia; Bologna Fiere, collezione permanente, Bologna; Collezione d’Arte UniCredit, Milano; Collezione Volker Feierabend, Francoforte sul Meno; Collezione Wolfgang Hanck, Museum Kunstpalast, Düsseldorf; MuSa, Civica Raccolta del Disegno di Salò; Palazzo Forti, Verona; Collezione della Provincia di Reggio Emilia; Musei Civici di Monza, Casa degli Umiliati.

Così come nelle opere il campo è selvaggio, delimitato come da un vallo di fuoco ardente ma che non brucia, segnando la fine di un episodio e al contempo l’inizio di un prossimo, il suo profilo in- e outsider può rappresentare l’anomalia. Ma “l’arte qui”, scrive Simone Pellegrini, “vorrebbe nuovamente essere quella apertura improbabile in cui tutto ciò che si esprime vive e sa solo ciò che definitivamente sente”.

Simone Pellegrini, *Ils asi patiovindo*, tecnica mista su carta, 2023 (Collezione privata)

Nelle pagine successive:
Simone Pellegrini, *Scinti Rabotaio*, tecnica mista su carta, 2025





GUIDATA DALLO SPIRITO DELLA MADRE: L'ARTE MEDIANICA DI GERTRUDE HONZATKO-MEDIZ

di Elmar R. Gruber

DOSSIER OLTREMONDO

Nella pagina a fianco:
Karl Mediz, *Ritratto della figlia Gertrude*, 1911,
litografia

L'alba del Novecento,
la cultura simbolista
e la passione per
l'occulto, le visioni che
colmano un'assenza:
un'autoterapia
attraverso lo spiritismo?

Tutte le opere
provengono dalla
*Collection of Mediumistic
Art* dell'autore, se non
diversamente specificato

Fino a pochi anni fa, l'opera artistica di Gertrude Honzatko-Mediz era in gran parte sconosciuta. Nel 2005, il suo lavoro è stato presentato al pubblico per la prima volta quando la Maison Rouge di Parigi, ora purtroppo chiusa, ha esposto la collezione di Art Brut di Arnulf Rainer e l'ha accostata a una selezione delle sue opere¹. Rainer aveva integrato alcuni disegni di Honzatko-Mediz nella sua collezione grazie alla mediazione di un artista e collezionista viennese. Negli anni successivi, le opere dell'artista austriaca, fino ad allora praticamente sconosciuta, furono esposte in tre mostre italiane. Nel 2006 Bianca Tosatti ha presentato una selezione di opere della collezione di Rainer nella mostra *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare* al Palazzo della Ragione di Bergamo² e nel 2007 anche nella mostra *Ritrarre l'invisibile* a Carpi. Sempre nel 2007, Roberto Roda ha esposto un'altra serie di opere di Honzatko-Mediz, non provenienti dalla collezione Rainer, al Museo del Risorgimento e della Resistenza di Ferrara nella mostra *Donne simboliste: Le misteriosofie di Gertrude Honzatko-Mediz e Nina Karasek*³.

La riscoperta della Honzatko-Mediz è quindi avvenuta in gran parte in Italia circa 20 anni fa. All'epoca, tuttavia, non esisteva quasi nessuna informazione sulla sua vita, a parte alcune vaghe affermazioni secondo le quali era entrata in contatto spiritico con la madre, la pittrice Emilie Mediz-Pelikan (1861-1908), dopo la sua morte prematura e aveva realizzato disegni medianici sotto la sua influenza. Di conseguenza, i tentativi di Bianca Tosatti, Cristina Calicelli e Roberto Roda di comprendere la sua vita, il suo pensiero e la sua opera si sono basati su informazioni limitate e non confermate sulla sua vita e sull'interpretazione delle sue opere, stilisticamente e tematicamente molto diverse. I loro risultati sono quindi incompleti, talvolta errati e talvolta fuorvianti. Di conseguenza, Calicelli si è sentita in dovere di concludere le sue note biografiche con un gran numero di punti interrogativi:

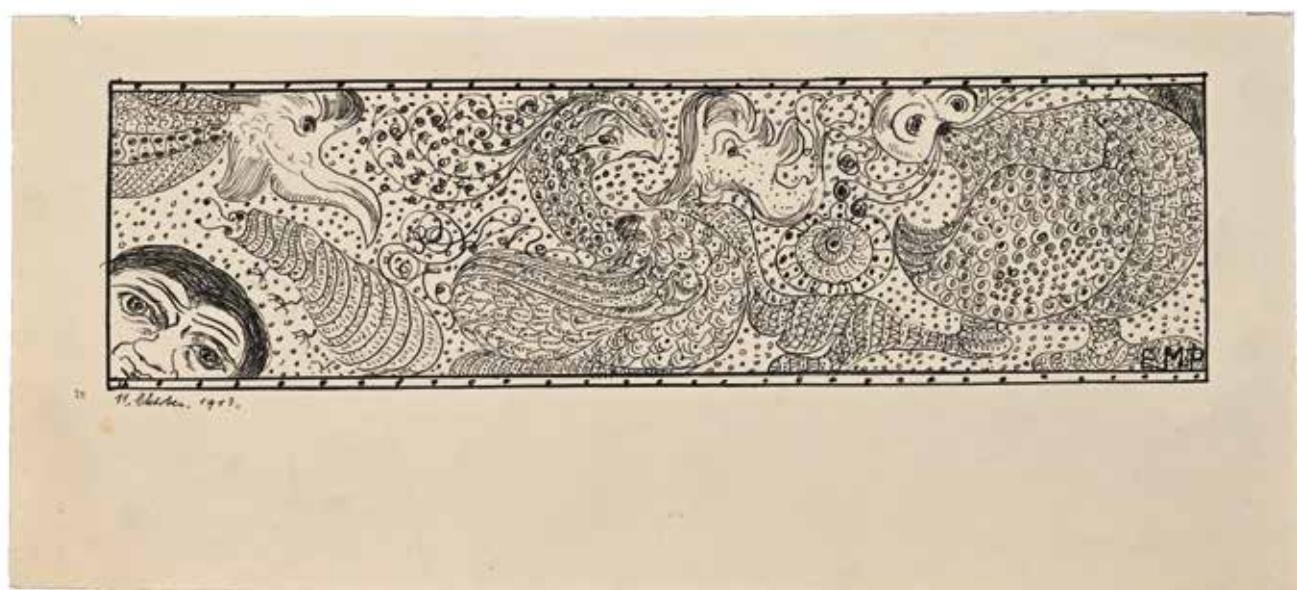
Sul resto della sua vita non sappiamo nulla. Dal nome possiamo capire che si è sposata con Hozatko, ma quando? Chi era Hozatko? Geltrude muore a Dresda nel 1935, ma se dal 1920 non abbiamo più nessuna notizia, possiamo supporre che sia stata ricoverata in un ospedale per malattie mentali? Questa traccia biografica chiede dunque di essere completata con altre ricerche e approfondimenti: le opere prima di tutto (ha lavorato Geltrude dal '20 al '35? Se sì, dove sono i lavori?); poi le circostanze della morte in età ancora giovane⁴.

Perfino l'anno della sua morte e il suo nome dopo il matrimonio non sono corretti e sono spesso travisati ancora oggi.

La Collection of Mediumistic Art, di proprietà dell'autore di questo testo,

KARL MEDİZ.
1911





Disegno ornamentale
medianico firmato con
le iniziali della madre
EMP (Emilie Mediz-
Pelikan), 11 ottobre 1910,
inchiostro e grafite
su carta

comprende più di 160 opere di Gertrude Honzatko-Mediz. Nel corso di approfondite ricerche in archivi e collezioni private con l'obiettivo di svelare il mistero della sua vita e del suo lavoro, sono state scoperte non solo opere finora sconosciute dell'artista, ma anche numerose lettere e due taccuini con annotazioni di tipo diaristico e schizzi dei suoi primi anni. Questi taccuini rivelano sviluppi decisivi e drammatici nella sua vita di artista.

In vista della rinnovata presenza di Honzatko-Mediz quest'anno in due importanti mostre – una al Leopold Museum di Vienna (*Modernità nascosta. Il fascino dell'occulto intorno al 1900*, dal 4/9/2025 al 18/1/2026) l'altra a Palazzo Morando di Milano, organizzata dalla Fondazione Nicola Trussardi (*Fata Morgana: memorie dell'invisibile*, a cura di M. Gioni, D. Birnbaum, M. Papini, dall'8/10 al 30/11/ 2025) - sembra opportuno delineare i tratti principali delle tappe biografiche accertate di questa straordinaria artista.

La bambina abbandonata

Gertrude, spesso chiamata Gertrud o Trude, era l'unica figlia della coppia di pittori Emilie Mediz-Pelikan e Karl Mediz (1868-1945) e nacque il 29 ottobre 1893 a Krems, vicino a Vienna. Pochi mesi dopo, i coniugi Mediz decisero di lasciare la cittadina della provincia austriaca per stabilirsi a Dresda. La coppia sperava di avere successo nella grande città tedesca con la sua vivace scena artistica. Emilie, la madre, non nascondeva di voler dedicare la sua vita all'arte e il marito Karl, che la adorava profondamente, la seguiva in questo percorso. Una figlia non

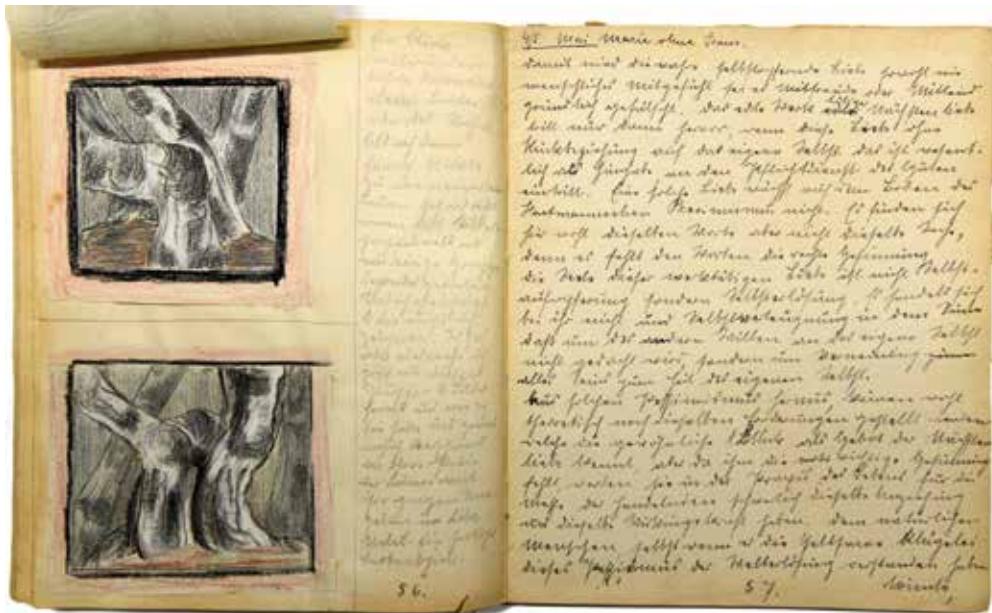
rientrava nel loro progetto di vita. Mentre i due perseguiavano la loro vocazione artistica lontano e viaggiavano spesso, la figlia rimase affidata alle cure della nonna Emilia Pelikan (1837-1913) a Krems. Lì ricevette un'educazione amorevole e generosa dalla nonna, che coltivò il suo talento come aveva fatto con la figlia. Tuttavia, l'assenza quasi costante dei genitori, soprattutto della madre, lasciò il segno su entrambe.

Le lettere materne rivelano quanto Gertrude dovesse essere strana per la propria malinconica madre e quanto poco questa fosse in grado di affrontare il suo ruolo di genitrice, come si può dedurre anche da un dipinto straziante. Nel 1904, Emilie dipinse un ritratto della figlia in dimensioni superiori al naturale su una tela di 201 x 135 cm. La posa maestosa ricorda la rappresentazione di Diego Velázquez dell'Infanta Margherita Teresa. Si ha l'impressione che l'artista volesse placare la sua cattiva coscienza con questo dipinto monumentale. Ma la rappresentazione resta fallimentare. Nonostante la straordinaria capacità di Emilie di creare ritratti empatici, la figlia appare piatta, legnosa e stranamente distante. Anche lo sfondo, una parete rivestita in legno e un pavimento in parquet nelle stesse tonalità di marrone, appare disarmonico a causa della visione dall'alto e della mancanza di profondità. L'illuminazione dura rafforza l'impressione che la ragazza sia fuori posto, come un'attrice di teatro sul palcoscenico. Colpisce anche il fatto che Emilie Mediz-Pelikan abbia apparentemente ritratto solo raramente la figlia, mentre il padre la dipinse spesso in tutte le fasi della sua crescita e con grande empatia.

Nel 1907, quando la tredicenne Gertrude aveva finito la scuola, i suoi genitori non erano ancora riusciti a decidere se portare la figlia a vivere con loro a Dresda. Continuavano a rimandare la decisione perché pensavano di trasferirsi a Berlino o a Darmstadt, dove nel 1899 era stata fondata la colonia di artisti Mathildenhöhe. Tuttavia, ciò non si concretizzò mai. Emilie Mediz-Pelikan morì inaspettatamente di infarto a Dresda il 19 marzo 1908. Per il marito fu la fine di un mondo. La sua intera immagine artistica crollò. Improvvisamente perse il senso e lo scopo della sua vita, perché tutto questo era inestricabilmente legato alla moglie. La loro simbiosi artistica era così stretta che a volte è difficile distinguere un dipinto dell'uno da quello dell'altra, anche perché spesso dipingevano gli stessi motivi, soprattutto nei paesaggi⁵. Per Karl, la moglie, che aveva sette anni in più, era uno stimolo costante a migliorare la sua creatività artistica.

Infatti, nonostante una natura depressiva, Emilie era sempre in grado di cogliere rapidamente le nuove tendenze ed esplorare con entusiasmo strade sconosciute. La sua energia creativa e il suo ruolo di musa ispiratrice erano decisivi per il fare artistico di Karl. Con la sua

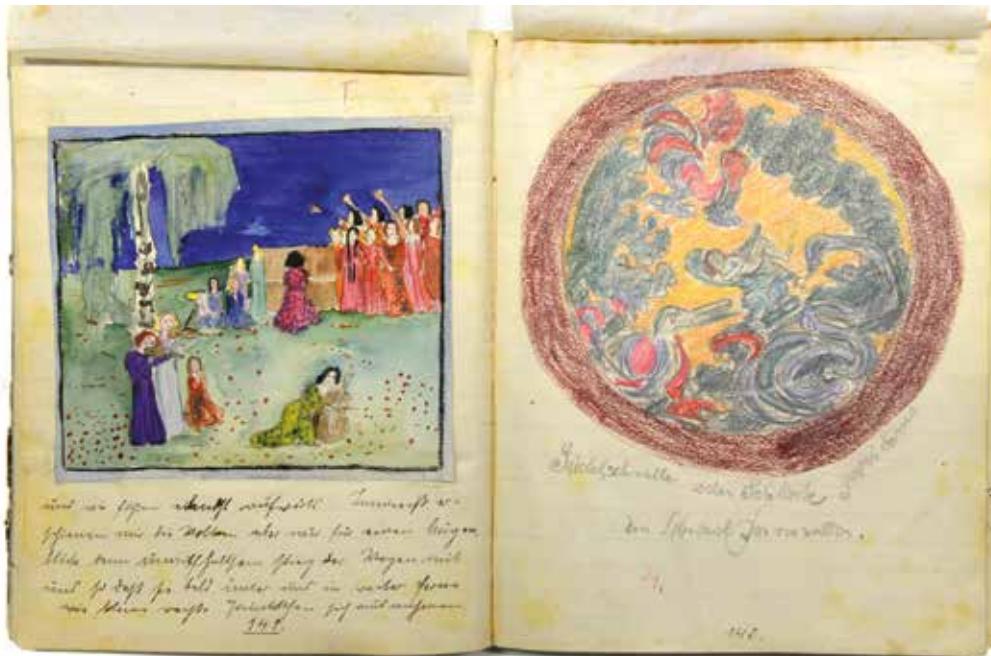
Schizzi di visioni oniriche
e verbali di sedute
spiritiche dal taccuino
1 di Gertrude Mediz.
Archivio del Belvedere
di Vienna, patrimonio
parziale di Emilie Mediz-
Pelikan e Karl Mediz,
AKB_VN-7



morte, egli perse questa forza motrice e cadde in una profonda crisi creativa dalla quale non si sarebbe più ripreso. Non fu più in grado di creare nulla di significativo e la sua produzione pittorica si arrestò quasi del tutto. Per il resto della sua vita Karl Mediz riuscì più o meno a mantenersi come ritrattista, eseguendo disegni, incisioni e litografie. Il distacco e il tono freddo delle annotazioni nel diario di Gertrude su un viaggio sentimentale con il padre nei luoghi dell'infanzia della madre, sei mesi dopo la sua morte, non sono quindi una sorpresa. Tutt'al più evidenziano quanto le piacesse la presenza adesso più frequente del padre. Gertrude trascorse l'estate dell'anno successivo con il padre a Mayrhofen, nella Zillertal, in Tirolo. Karl Mediz si era spesso recato sulle montagne tirolesi con la moglie nei mesi estivi per dipingere in maniera simbolista il paesaggio selvaggio e l'arsenale di figure misteriose del mondo delle leggende tirolesi. Ora Gertrude poteva finalmente essere al suo fianco. In agosto, insieme al padre e ad alcuni giovani amici, si recò a Innsbruck per assistere al pomposo ingresso dell'imperatore Francesco Giuseppe per celebrare il centenario della lotta tirolese per la libertà. Quell'estate la giovanissima Gertrude si innamorò del diciannovenne Hans Honzatko (1889-1953), un amico di famiglia.

L'ingresso degli spiriti

Pochi mesi dopo, la vita di Gertrude cambiò bruscamente. Nel febbraio del 1910 iniziarono a Krems delle sedute spiritiche nella casa della zia Josefina Reischl (nata nel 1867), sorella minore della madre. La



Scena visionaria dell'aldilà e disegno medianico di uno spirito guida. Due pagine del taccuino 2 di Gertrude Mediz. Archivio del Belvedere di Vienna, proprietà parziale di Emilie Mediz-Pelikan e Karl Mediz, AKB_VN-7

medium era una certa Marie Pfeifer, presumibilmente una cameriera di casa Reischl. Quello che era iniziato come un passatempo si trasformò in poche settimane in sedute spiritiche altamente drammatiche, che Gertrude descrisse dettagliatamente nei suoi due taccuini e in una lettera di dodici pagine indirizzata al padre a Dresden⁶. Attraverso Marie in *trance* vari spiriti parlano e scrivono. Lei ride, piange, cammina distrattamente per tutta la casa, danza o si contorce dolorosamente sul pavimento e riferisce di visioni di paesaggi dell'aldilà di indescrivibile bellezza. Man mano che si sviluppa, la situazione diventa sempre più emozionante. A un certo punto, Marie viene sbalzata dalla sedia in cucina e deve essere tenuta ferma da tre persone forti. Un'altra volta, Gertrude osserva come il corpo di Marie scompaia sotto la coperta con cui voleva essere coperta mentre era sdraiata sul divano in stato di *trance*. Ma Marie non è l'unica medium. Come per un'infezione soprannaturale, anche Hans Honzatko, l'amico sensibile di Gertrude, cade in *trance*. Lo spirito di Emilie, sua madre, appare e parla attraverso entrambi i medium. Emilie non solo riferisce sull'aldilà, ma lascia anche profondi messaggi filosofici. Per Gertrude gli eventi sono estremamente sconvolgenti. L'inaspettata apparizione dello spirito della madre defunta e la snervante trasformazione dell'amico Hans in strumento di poteri ultraterreni accadono in un momento di confusione e tensione interiore dell'adolescente innamorata, alimentando le sue fluttuazioni emotive. Ben presto Gertrude stessa cade sotto l'incantesimo degli spiriti. Uno



spirito le fa afferrare tutte le matite con una sola mano, poi allenta brevemente la presa in modo che una matita scivoli un po' verso il basso, quindi richiude immediatamente la mano con forza costringendola a realizzare in questo modo diversi disegni. E apprende anche quanto una seduta spiritica possa rivelarsi pericolosa, perché in grado di attrarre entità non umane che causano sofferenza e caos nel mondo materiale. A volte sono coinvolti folletti maligni che possiedono e affliggono i corpi dei medium. In questo caso, tuttavia, Gertrude sa intuitivamente cosa fare quando i due medium vengono tormentati in modo eccessivo dai loro visitatori ultraterreni. Accade una volta che lei debba calmare con gesti magnetici Hans, che ha attraversato le stanze con i piedi contorti come se fosse controllato dall'esterno ed è stato gettato sul pavimento e tirato su come una marionetta. Alzando il braccio, lei richiama una forza invisibile dello spazio e lo libera così dalle grinfie delle forze del male. Più tardi, Gertrude realizzerà un'incisione a puntasecca di un ex-libris per Hans, raffigurandolo esattamente nello stesso modo: un medium come una marionetta indifesa i cui fili sono manovrati dagli spiriti.

Gli eventi che si svolsero nella casa della zia a Krems nella primavera del 1910 furono per Gertrude estremamente sconvolgenti. Dovette orientarsi in una nuova realtà a lei sconosciuta, in cui accaddero cose inaudite, in cui improvvisamente si trovarono a portata di mano figure provenienti da un mondo ultraterreno, che misero in subbuglio la sua anima e trasformarono il suo corpo nel loro strumento privo di volontà. Molti di loro non erano ben disposti, tormentavano Marie, ma soprattutto il suo amato Hans. Gertrude, tuttavia, trovò intuitivamente le risposte giuste, comprese rapidamente i meccanismi dell'interazione con le forze invisibili e iniziò a esercitare un'influenza sempre più decisiva su queste avventurose vicende. E sarà la stessa Gertrude ad alimentare costantemente le inquietanti manifestazioni spiritiche. Perché ora aveva finalmente trovato con la madre un legame intimo e completamente nuovo, che trascendeva i confini della vita e della morte. Una vicinanza che le era mancata molto quando Emilie era viva. Ora voleva di più da sua madre, voleva saperne di più, sempre di più.

All'inizio la medium Marie rispose alle sue continue sollecitazioni. Gertrude annotò con cura sul suo taccuino i messaggi filosofici sempre più profondi e dettagliati della madre. Questi superavano di gran lunga le capacità intellettuali di Marie Pfeifer. Per circa tre mesi giunsero dall'aldilà numerosi messaggi di Emilie Mediz-Pelikan su vari argomenti. Gertrude decise con entusiasmo di trasformarli in un libro di cui aveva già disegnato la copertina: accanto a un vivace bordo ornamentale con fantastici corpi celesti, scrisse titolo e autore *"Accertamento dei principi filosofici - Spiegazioni e descrizioni trascendentali. Dalla signora Emilie Honzatko, 1912"*.

Nella pagina a fianco:
Ex Libris per Hans
Honzatko, 1912,
acquaforte

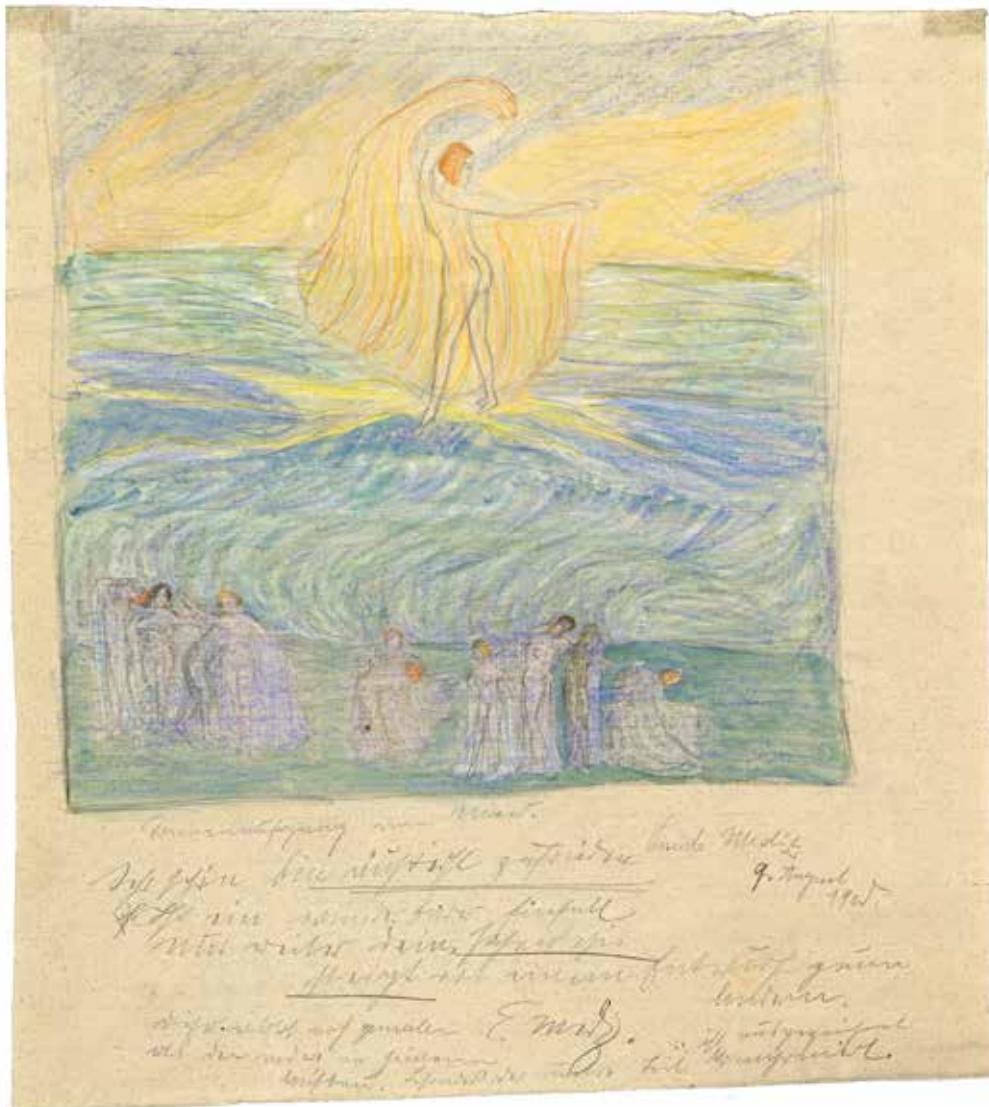
Mediz Pelikan deceduta il 19 marzo 1908.” Marie, sempre più riluttante a continuare le sedute spiritiche, veniva costantemente invitata da Gertrude a ricevere e scrivere ulteriori messaggi della madre. La pressione divenne ovviamente eccessiva per la medium. Un giorno, a metà giugno, la medium Marie Pfeifer non si presentò più a casa della zia. L'unica medium in grado di ricevere in modo affidabile i messaggi importanti di sua madre era scomparsa. Gertrude è costernata ma non scoraggiata, perché nel frattempo è diventata lei stessa una medium. Sotto l'influenza di varie entità disincarnate, suona musica al pianoforte, scrive e disegna e ora conversa liberamente con la madre stessa. Tuttavia, lo spirito di Emilie fece sapere alla figlia che le sue capacità non erano sufficienti per trasmettere contesti filosofici complessi. Invece, la madre evocata parve impegnarsi sempre più nella formazione artistica della figlia. La guidò, le diede consigli e la aiutò a scegliere i suoi soggetti. Gertrude documentava le conversazioni con la madre nei suoi taccuini, ed Emilie lasciava i suoi commenti in scrittura automatica sui suoi disegni, per lo più parole di elogio, in cui la incoraggiava nel suo percorso. Questo scambio intimo con la madre dette a Gertrude conforto avviando una trasformazione della sua personalità.

La madre come spirito guida

Dopo i mesi turbolenti delle sedute spiritiche, Gertrude Mediz trovò un tempo di pace e riflessione. Si rivolse verso l'interno come in una preparazione meditativa, per mezzo della quale riuscì a stabilire e a mantenere una sincronizzazione sempre funzionante tra medium ed entità spirituale. Da quel momento in poi, coltivò questi dialoghi interiori con la madre, che divenne così la sua compagna costante.

A volte Emilie stessa guidava la mano della figlia mentre disegnava. Nascono i primi disegni di paesaggi ultraterreni in toni di colori oscillanti. Per esempio, lo straordinario *Paesaggio della settima sfera*, con resti di alberi scuri in primo piano su uno sfondo che brilla nelle tonalità del blu, del viola e dell'arancione, del 25 giugno 1910. Sotto il disegno, la madre annota che in questa sfera i fiumi scorrono come terrazze sulle rocce in modo da “brillare e risplendere come uno spettro alla luce del sole”. I colori del paesaggio erano “calcolati per gli occhi umani”, perché i veri colori, nella loro indescrivibile bellezza, in queste sfere ultraterrene, non potevano essere afferrati dagli esseri viventi.

Parallelamente ai messaggi e agli insegnamenti della madre, Gertrude aveva delle visioni, che dichiarò di aver vissuto in una “semi-trance”. Anche di queste visioni realizzava dei disegni, che la madre commentava. In una di queste visioni, le fu concesso di salire su un carro celeste trainato da cavalli. Insieme allo spirito infantile Fini, fu



Alba in riva al mare,
disegno medianico
del 9 agosto 1910 con
commento dettagliato
della madre, acquerello,
grafite e matite colorate
su carta

portata in cielo e in altre sfere. Arrivò infine su un altopiano circondato da acque impetuose, dove Fini doveva trasportare le anime dei bambini. Poi Gertrude raggiunse altri meravigliosi regni ultraterreni nel “regno del sole”. Per descriverli, disegnò alcuni schizzi sul suo taccuino con acquerello, matita e pastello⁷. Nella sua visione, si trovò in una struttura a cupola formata dai rami di un salice piangente.

Si trattava di un bosco di dimensioni immense, in cui una strana magia regnava nel verde opaco del crepuscolo. Al centro si trovava una fontana che sembrava fatta di vetro. La statua della fontana la toccò particolarmente con "un fascino del tutto speciale". Infine, uscì con Fini dal bosco attraverso un roseto, dove c'era un'altra grande fontana di



Paesaggio dalla settima sfera, 25 giugno 1910,
annotato e firmato da
Emilie Mediz-Pelikan.
Collezione privata, per
gentile concessione di
Richard Nagy Ltd, Londra

marmo bianco in uno spazio aperto. Il soggetto della fontana non è casuale nell'opera di Gertrude. Ha un ruolo importante nell'opera dei suoi genitori. Nel 1900, Karl Mediz dipinge una fontana circondata da glicini davanti a cipressi ed Emile dipinge la stessa fontana di glicini in un pioppeto. Nello stesso anno, Karl dipinse la moglie come un angelo malinconico dalle ali nere accovacciato sulla base della fontana manieristicamente contorta dell'Abbazia di Heiligenkreuz, in una posa che ricorda la celebre incisione su rame *Melencolia I* di Albrecht Dürer del 1514.

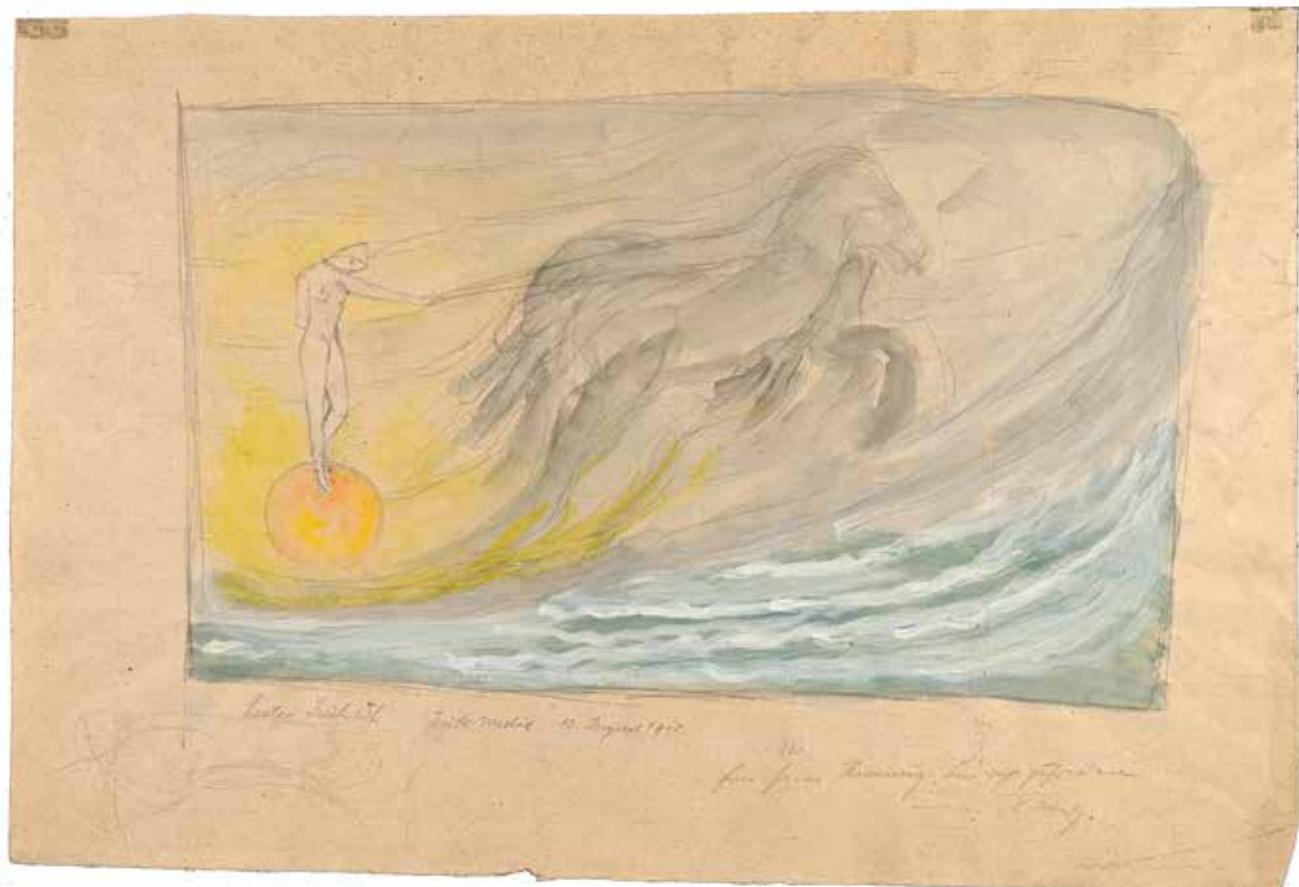
Gertrude disegnò con gesso colorato la sua visione della fontana di vetro con quella statua singolare, circondata da cipressi, anche stavolta dalla mano della madre. Sembra situata in un parco romantico illuminato di sera. L'opera è firmata col nome materno "Emilie Mediz Pelikan" ed è caratterizzata da aree di colore idiosincraticamente intrecciate, curve e quasi omogenee, senza transizioni cromatiche differenziate.



La tavolozza dei colori e i tratti ricordano Edvard Munch. Nell'estate del 1910, l'intimo legame tra figlia e madre si intreccia sempre più strettamente oltre la soglia della morte. Gertrude si lancia con tutto il cuore in questa avventura di vita. A partire dalla metà di luglio trascorse nuovamente l'estate con il padre a Mayrhofen, in Tirolo. Lì cercò invano tra la gente del posto un medium adatto che potesse continuare a ricevere i pensieri filosofici di Emilie. Il padre era fisicamente presente e avrebbe potuto guidarla nel suo percorso per diventare un'artista. Tuttavia, era costantemente di umore depresso e lottava con il proprio lavoro artistico, che non era più in grado di svolgere. Così Gertrude si lasciò guidare dalla madre, la cui presenza spirituale era diventata per lei del tutto naturale.

A volte i consigli della madre sembrano banali. Ad esempio, la madre consiglia a lei e a Karl di fare una passeggiata ogni domenica: è salutare e persino necessaria per l'immaginazione, "altrimenti la

1911 circa,
pastello su carta



Il carro del cielo,
10 agosto 1910,
acquerello e grafite

conoscenza pratica si perde". Per Gertrude il *coaching* dall'oltretomba è un aiuto terapeutico fondamentale. Emilie le insegna gli strumenti psicoterapeutici per imparare a gestire i dubbi sul suo percorso artistico. Ricorda a Gertrude l'importante svolta che ha avuto la sua vita nell'ultimo quarto d'anno. Si sta sforzando di andare avanti, ma come molte persone destinate a raggiungere grandi traguardi, ha "l'eterna sensazione di non essere in grado di farcela". Tuttavia, non deve assolutamente prendere questo fatto in modo negativo o lasciarsi scoraggiare. Questo sentimento, che la madre elogia, è fondamentale, perché significa che l'immaginazione non vacilla mai, ma anzi si sforza costantemente di creare qualcosa di nuovo, mentre coloro che sono convinti delle proprie capacità credono che tutto sia già stato raggiunto e che "niente di più grande possa venire dopo". Allo stesso tempo, però, le consiglia di adottare un atteggiamento positivo e di non lasciare emergere nessun altro pensiero se non quello che tutto le verrà facile. Una modalità, confessa, che è stata importante anche per lei stessa perché ha consolidato un suo punto di vista che nulla può minare⁸.

E annuncia inoltre che l'aiuterà a realizzare alcuni disegni che non hanno ancora l'atmosfera giusta e "ci lavorerà dentro", benedice "dal cielo" la figlia augurandosi che Dio la mantenga buona e pura "affinché tu non perisca nella sporcizia della vita quotidiana, ma sia annoverata tra le più grandi persone che abbiano mai creato qualcosa"⁹.

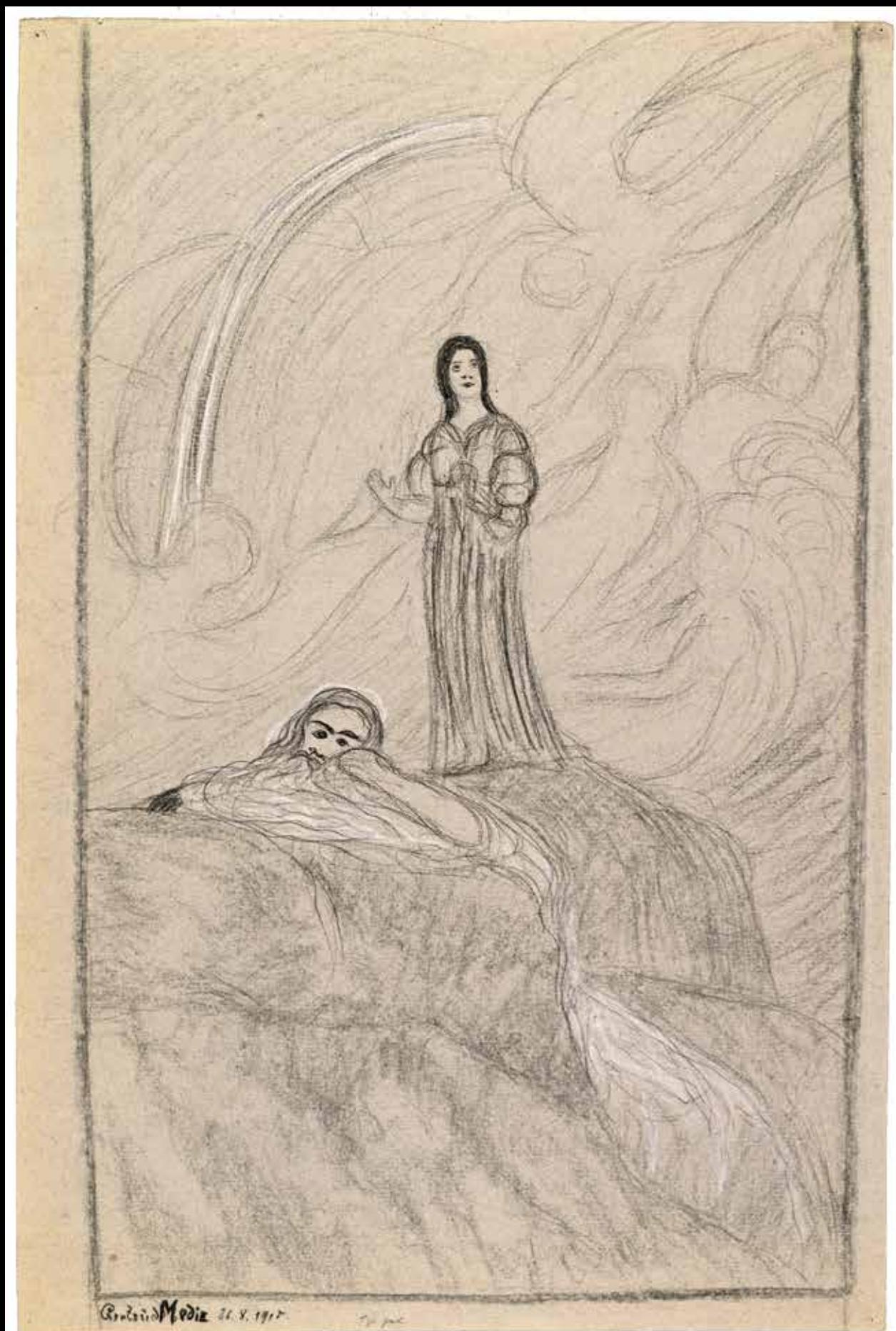
Visioni dall'oltretomba

Emilie Mediz-Pelikan affidò presto alla figlia un primo incarico importante. Con il suo aiuto, avrebbe realizzato dei disegni dall'oltretomba, che in seguito avrebbero formato un ciclo di acqueforti. Si tratta di immagini cupe e opprimenti che Gertrude mette su carta con gesso nero, occasionalmente accentuato con gesso bianco. Un corteo funebre: figure in lutto vestite di nero mariano dietro una figura femminile distesa su una bara attraverso un paesaggio arido sotto nuvole cupe. Sotto di loro, una giovane donna vestita di bianco si accascia per il dolore del lutto. Un omicidio: un uomo viene ucciso su uno stretto sentiero roccioso, gli spiriti della vendetta attraversano la gola sotto forma di nebbia. La morte: una figura gigantesca con un teschio si erge dai flutti di fumo e afferra una persona che cerca di fuggire attraverso una porta. Un'opera lugubre segue l'altra. Una battaglia di mostri nell'aria. Un accampamento di zingari in un paesaggio desolato sopra il quale, in alto, il ramo di un albero è diventato un patibolo da cui penzola un impiccato. Un vecchio avido contempla il suo oro accumulato in una buia cantina, mentre la morte sorge dal luccichio dell'oro e lo afferra per il cranio. Anche la scena di un altro disegno è una cantina buia. Gli spiriti si riuniscono qui per una danza. Dalla pallida luce lunare, che cade sul davanzale della botola, emerge un altro spirito e scende per unirsi agli altri.

La madre commenta questo disegno attraverso un messaggio medianico:

In lente e solenni danze rotonde, le figure ondeggianno su e giù nella volta della cantina. Si potrebbe quasi pensare che siano persone, persone tranquille e serie, venute qui di notte per riposare dal trambusto della vita umana, per intrattenersi a modo loro. Solo il profumo, come se emergesse dalle nuvole, ci mostra che non sono esseri umani, ma puri spiriti elevati che avevano il desiderio di danzare ancora una volta sulla terra, ma non in modo terreno¹⁰.

Prosegue descrivendo come Gertrude sia riuscita a creare dinamismo e movimento attraverso le tante variazioni delle figure, mantenendo un ritmo unificante nella composizione, e aggiunge anche spiegazioni sul significato filosofico di ciò che è raffigurato. Emilie Mediz-Pelikan si



Ernst Meiss 21. 8. 1917

rivela non solo allenatrice e insegnante, ma anche critica d'arte. Solo un disegno del ciclo di acqueforti è ottimista. Intitolato *Ispirazione*, mostra una donna sulla cima di una montagna, circondata da un arcobaleno e da luminose figure fantasmatiche. Ai suoi piedi, la roccia si trasforma in una gigantesca testa d'uomo, la cui barba diventa un fiume. La madre commenta in modo straordinario questo strano disegno:

Il disegno dell'undicesima acquaforte è meraviglioso, magnifico e molto monumentale. L'intero disegno è nel suo grigio argento, dove la figura femminile si erge monumentalmente dalle rocce scure. Sembra che ascolti quasi senza fiato, con gli occhi sollevati, quasi estasiata. Davanti a lei si vede sorgere una testa di vecchio con un'espressione stranamente giovane. Ne scende una decorativa barba bianca, che diventa una fontana da cui sgorgano acque tremolanti. La testa con la mano alzata è il talento che è grande e rimane sempre giovane. Dietro i due, come un ornamento scorrono le nuvole intorno al bambino umano in ascolto, e formano un semicerchio intorno all'arcobaleno che si alza fine e maestoso nell'aria calda. Le nuvole, attorno alle quali, a ben guardare, sei geni formano una danza circolare, è simile all'acquafora *Danza degli spiriti* nella divisione dello spazio, ciò nonostante si tratta di opere molto diverse¹¹.

Nel lodare l'esecuzione dei disegni, la madre non risparmia i superlativi. In particolare, come in questo brano, usa aggettivi come monumentale, colossale, magnifico, eccellente.

Abbiamo qui un esempio sorprendente di una sorta di autoterapia basata sulla comunicazione spiritica, in cui le strategie di autopotenziamento vengono praticate sotto il mantello di un spirito guida. Per Gertrude si è trattato di un processo utile e catartico, anche e soprattutto perché le lodi della madre, ormai idolatrata, sono spesso esagerate e, a fronte di alcuni disegni piuttosto mediocri, noiosi e convenzionali, sembrano un'autocelebrazione quasi delirante.

L'ultimo disegno del gruppo di 13, che in seguito costituirà il ciclo di acqueforti, mostra una festa di nozze dall'aspetto medievale. Da dietro, si vede la folla in costosi abiti di broccato che segue una coppia di sposi reali tra due cariatidi come attraverso i pilastri di un portale di un tempio dall'aspetto pagano, senza rendersi conto che sta camminando tra le braccia della morte sotto forma di uno scheletro pallido e gigantesco.

Al padre, che combatte con la propria creatività in declino, non sfuggono gli slanci creativi della figlia. Colpito, scrive in una lettera da Mayrhofen a una conoscente a Dresda alla fine di agosto: "Riconosco in Gertrud un genio straordinario, della forza di Goya e Klinger – pieno di demoni e di profondo misticismo e di grande monumentalità! Lo spirito è maturo

Nella pagina a fianco:
Ispirazione, 26 agosto
1910, grafite, carboncino
e pastelli su carta



Karl Mediz, *Ritratto di Gertrude Mediz*, 1911, grafite, pastello e acquerello su carta, Collezione Jack Daulton, Stati Uniti, foto: ©Marty Kelly

Nella lunga lettera che Gertrude inviò al padre sugli inizi degli esperimenti spiritici a Krems, gli chiede di conservare la lettera perché contiene "grandi esperienze per lo spiritismo" e aggiunge alla fine: "Ti prego di chiedere al tuo spiritista se ha già avuto esperienze simili a quelle che ti ho scritto qui"¹⁵. Non si sa chi fosse lo spiritista di Dresda frequentato da Karl Mediz.

Esiste un ritratto impressionante di Gertrude, realizzato da Karl Mediz nel 1911. L'opera ritrae la figlia con la testa reclinata all'indietro in modo convulso, motivo per cui in seguito è stata intitolata *Gertrude in trance*. Il disegno potrebbe essere correlato agli stati di trance di Gertrude. Tuttavia, in contrapposizione agli stati di trance, in cui gli occhi sono rivolti verso l'alto o fissano il vuoto, Gertrude osserva dall'alto in basso con atteggiamento di superiorità l'osservatore e il padre che la ritrae. Una formazione di nuvole sullo sfondo crea un bagliore luminoso intorno alla sua testa, come un'aureola. Per Karl Mediz sua figlia presenta una tendenza a distaccarsi dalla realtà, ha "la testa tra le nuvole". Al contempo egli la idealizza, elevandola quasi a una figura sacra, forse attribuendole il ruolo di salvatrice della sua creatività in declino.

Karl Mediz vide una seconda Emilie in sua figlia Gertrude? Aveva creato le sue opere migliori in simbiosi con Emilie. Gertrude potrebbe essere

e la Germania potrà gioire una volta acquisite l'abilità e l'esperienza!"¹² Era anche abbastanza aperto verso le origini medianiche dei disegni, dato che lui stesso aveva esperienza di spiritismo e persino di arte medianica. Nel luglio 1909 aveva visitato la mostra dell'artista medianica Wilhelmine Assmann ad Hannover, che all'epoca fece scalpore¹³. In una lettera, Karl Mediz scrive:

Recentemente ho visto la mostra della signora Assmann ad Hannover, - come ricco pittore avrei comprato subito alcune di queste sinfonie di colori, le opere sono magnifiche, in quest'altro mondo devono poi apparire del tutto meravigliose, una consolazione per noi pittori dopo la morte. Dopotutto, come artisti, possiamo essere entusiasti di una continuità solo morale? Immagino il nostro essere semplicemente trasferito nel sottile, come i quadri della Assmann mi sembrano testimoniare¹⁴.

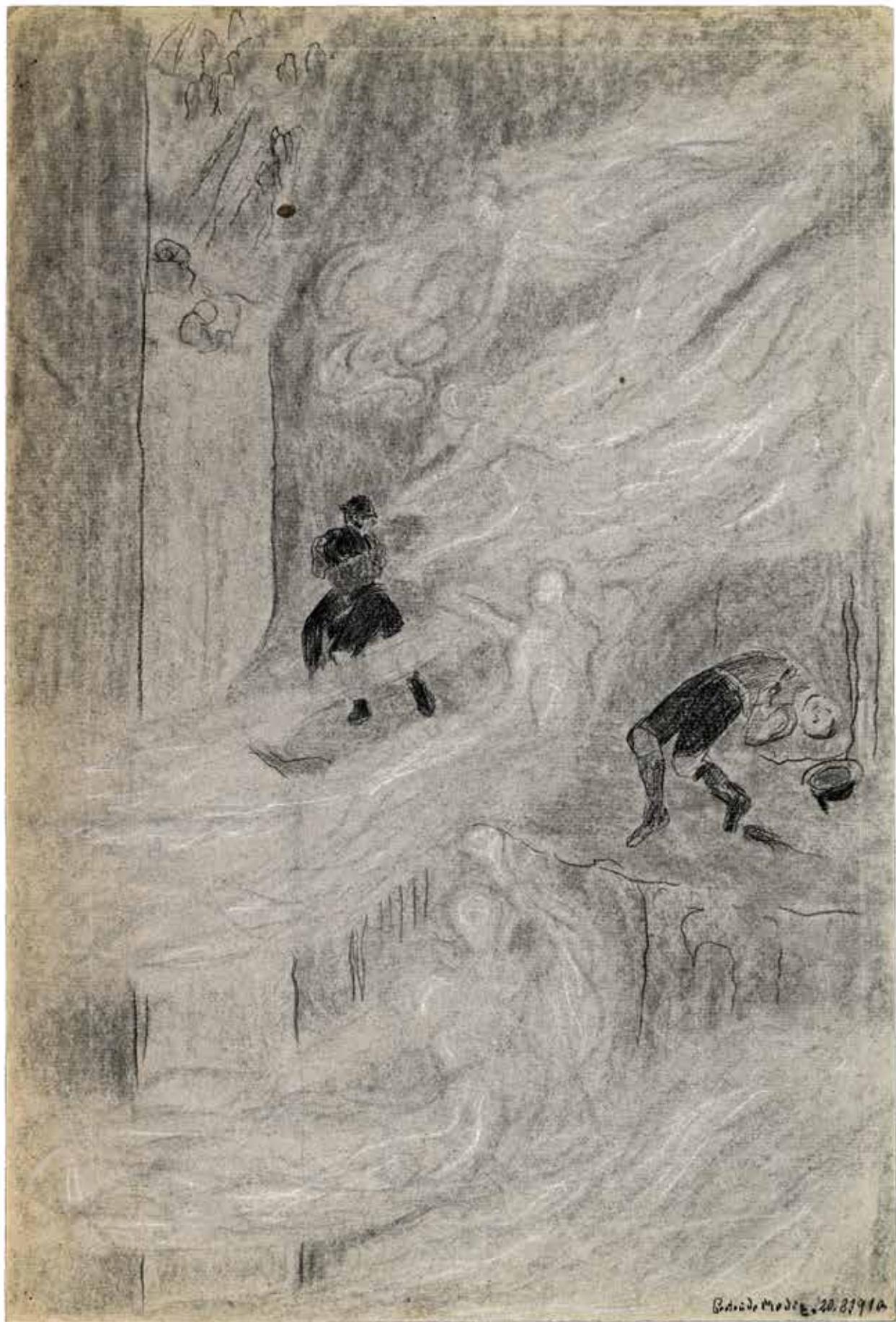


un sostituto per la dolorosa assenza della sua congeniale compagna d'arte? Karl inizia a copiare alcune delle opere impressionanti e grezze della figlia. Nel suo tratto accademico, a volte appaiono come convenzionalmente addomesticate e fin troppo rifinite. Tuttavia, la forte espressione figurativa è ancora percepibile, come nella versione del 1913 della festa di nozze che corre tra le braccia della morte.

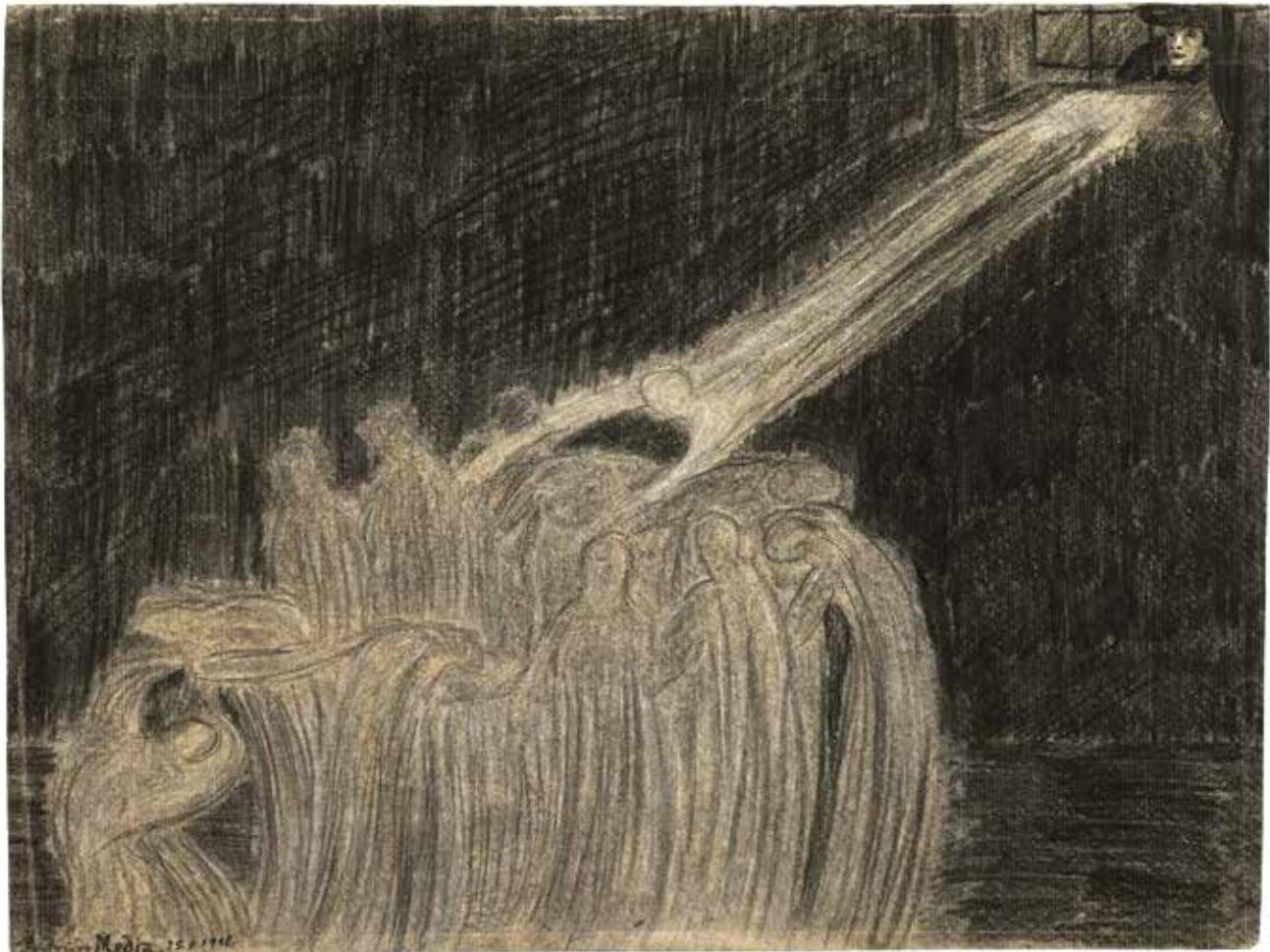
I disegni di Gertrude per il ciclo di acqueforti sgorgano da un universo morboso di pensieri sepolti negli abissi della psiche umana. L'artista si unisce così alla tendenza all'occultismo e all'esoterismo diffusa nei circoli artistici di fine secolo, un'esplorazione artistica delle minacciose camere dell'abisso umano. Anche se l'artista non ha scelto consapevolmente questo linguaggio visivo oscuro e simbolico, che si è sviluppato interamente per una necessità interiore. Questa necessità, che derivava dal dolore della separazione dalla madre e dalla sua morte, si è manifestata nella sua trasformazione in medium spiritico.

Ciò che diventa visibile in queste opere e nei messaggi medianici materni è l'elaborazione catartica della morte della madre, troppo a

Morte, 22 agosto 1910,
grafite, carboncino e
gesso bianco su carta



B. 19.2.1.28.8791a



lungo repressa, che Gertrude Mediz compie in Tirolo nei mesi estivi del 1910. Nelle immagini di disperazione e caducità, di morte violenta e disperazione, l'artista elabora il dolore represso e allo stesso tempo lo trasforma in un legame completamente nuovo, intimo e indissolubile con la madre.

L'apoteosi in una nuova simbiosi

In un foglio di dedica che reca l'iscrizione "Dedicato con amore e riverenza alla mia cara madre defunta Emilie Mediz Pelikan" in caratteri grandi e ghirigori manieristici al centro, la madre è raffigurata a sinistra come "Dea dell'arte" e Gertrude stessa a destra personificata come "Dea dell'amore"¹⁶. Tra le due si tende la sua capigliatura, che al centro, dove si incrocia, forma le onde di un mare agitato. Su queste onde galleggia una grande conchiglia nera con all'interno una perla

Danza degli spiriti,
5 agosto 1910, grafite,
carboncino e gesso
bianco su carta

Nella pagina a fianco:
L'omicidio, 20 agosto
1910, grafite, carboncino
e gesso bianco su carta



Alla mia cara madre defunta, 29 agosto 1910, grafite su carta.

Collezione

Eric Moinat, Austria

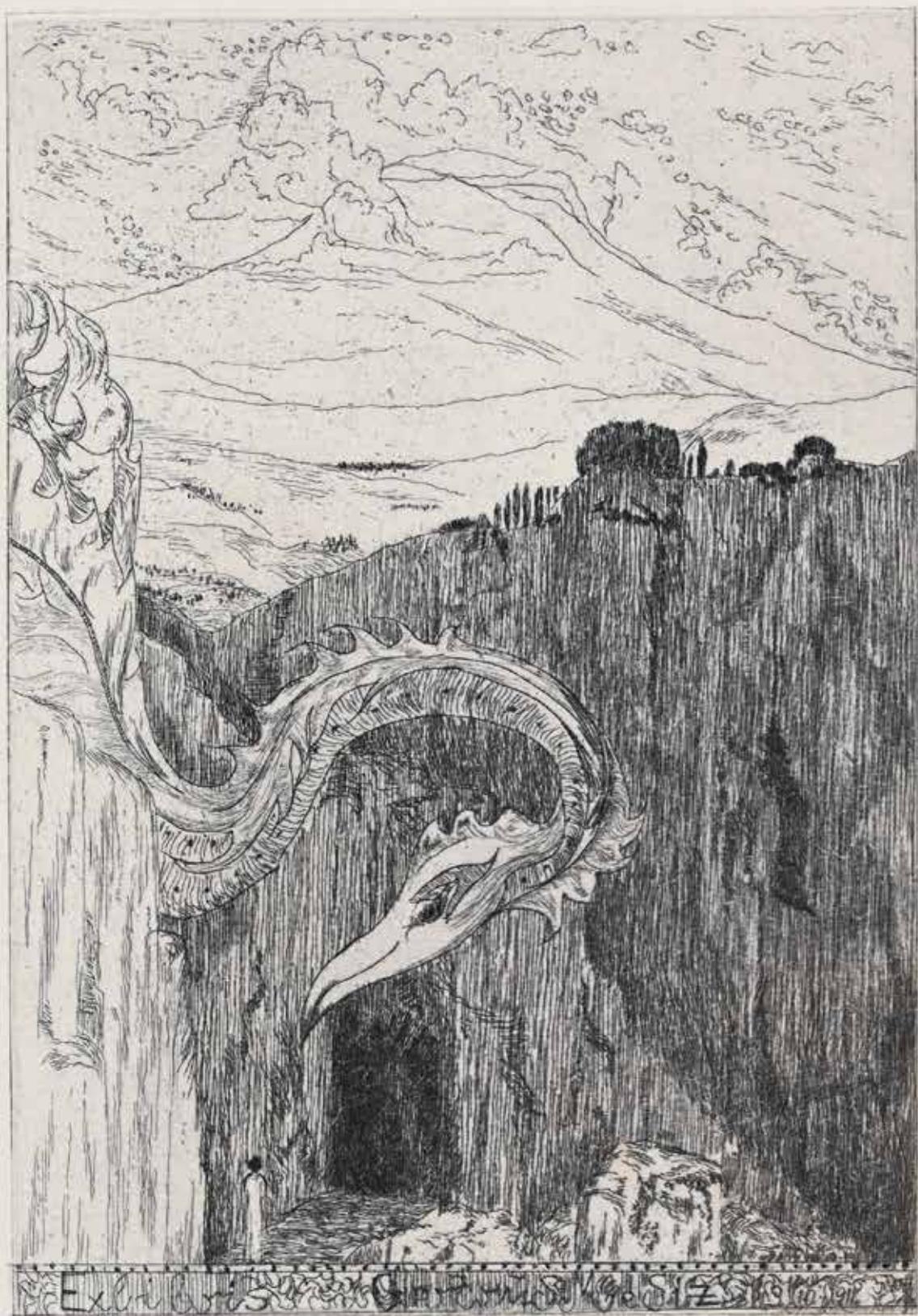
Nella pagina a fianco:

Ex Libris per
Gertrud Mediz, 1911,
incisione su rame

brillante e luminosa, e si innalza un arcobaleno. In questa allegoria della simbiosi tra amore e arte, Gertrude eleva il rapporto tra madre e figlia oltre la morte. Come scriverà lei stessa nel suo taccuino, la madre ha parlato dell'unione di arte e amore, dove alla fine si rivela il "vero grande contenuto della vita maturato dall'esperienza". Questo inaudito ricongiungimento spiritico di Gertrude con la madre colma l'abisso in realtà insormontabile tra la vita e la morte, rappresentato dal prezioso tesoro degli abissi - la perla pura nella conchiglia.

La conchiglia con la perla, emersa dall'insondabile regno delle tenebre, sovrasta il mare impetuoso come un occhio mistico. L'immagine mostra l'oceano primordiale dell'inconscio come il vero luogo della metamorfosi mitica, dove si svela il legame segreto tra madre e figlia. Questo legame è rafforzato dal simbolo dell'arcobaleno, che in molte culture viene visto come un ponte dalla terra ai regni celesti. Il disegno fu creato lo stesso giorno in cui Karl Mediz scrisse nella lettera del "genio straordinario" della figlia.

Esiste una seconda versione incompiuta dello stesso tema, in cui al



Ex libris G. von Schmid



Disegno per il frontespizio del ciclo di acqueforti, 23 agosto 1910, inchiostro e grafite su carta

centro si vede una donna nuda al posto del titolo. Con la mano sinistra regge una clessidra e con la destra apre la conchiglia su cui è seduta per rivelare la perla, il "prezioso tesoro" in fondo all'oceano. È la custode di questo tesoro, una creatura mitica o fiabesca che colma l'abisso del tempo e dello spazio tra la morte e la vita. Governa il tempo ed è la padrona del grande segreto che si nasconde nelle profondità, puro e radioso. Madre e figlia sono vestite secondo le convenzioni, con i capelli ben pettinati e appaiono quasi come due apparizioni di una stessa persona. Sono in netto contrasto con la "figura di mezzo": nuda, con i lunghi capelli sciolti, che si guarda alle spalle da una distanza estatica, questa sembra la vera donna, quella non soggetta alle costrizioni dell'esistenza borghese. Tutto ciò che la creazione ha destinato alla vita si riunisce in lei. Anche le sopracciglia convergono verso un centro e formano un vortice come un "terzo occhio" in mezzo alla fronte. Gertrude e la madre sono ora intrecciate nell'immagine della Grande Dea, la padrona della vita e della morte, della creazione e della distr

zione, la cui dimora è la profondità sconfinata dell'oceano. Così come gli sciamani scendono nelle profondità dell'oceano nei loro viaggi di *trance* per chiedere animali da caccia alla padrona degli animali negli abissi marini, Gertrude si è immersa in queste profondità, dove ha sperimentato l'unione con la madre primordiale.

Interessante dal punto di vista compositivo è la rappresentazione di questa figura che fa da ponte tra gli opposti della vita e della morte, del tempo e dell'eternità. È disegnata come un cono in una specie di recipiente di vetro che occupa la parte principale del centro del disegno, delicatamente, come se lei stessa fosse formata da sabbia che scorre sul fondo della clessidra che tiene in mano – una variazione sul tema della caducità e dell'eternità. Dagli strati profondi dell'anima di Gertrude è sorta una sorprendente immagine archetipica, segnando la conclusione e il superamento di una grave crisi interiore. Si può identificare infatti in questa figura una Gertrude trasformata che ha scoperto il prezioso tesoro, e ormai maturata in un essere sovramondano che ha raggiunto la padronanza del confine che separa la morte dalla vita. Ma questo non esaurisce i livelli di significato del contenuto dell'immagine.

Il centro vero e proprio da cui emerge il campo di forze dei due disegni è costituito dal simbolo antico, significativo ma anche ambivalente della perla. Ambivalente perché nella credenza popolare le perle sono associate alle lacrime e alla morte, il che ovviamente sembra superficialmente appropriato in questo caso. D'altra parte, la perla simboleggia il divino, lo spirituale, la purezza spirituale.

Nelle antiche tradizioni iraniane e gnostiche, la **perla** è considerata figlia del fulmine che colpisce la conchiglia. È il risultato di un atto divino di procreazione – l'unione del supremo e dell'inferiore, del fuoco e dell'acqua. Gli Atti di Tommaso contengono il *Canto della Perla*, scritto probabilmente all'inizio del II secolo¹⁷. Si tratta di un poema didattico gnostico in cui il figlio di un re inviato dal cielo deve recuperare una perla, custodita da un drago in fondo a un pozzo in Egitto. Durante le



1911, matita colorata su carta blu



sue peregrinazioni sulla terra, il figlio del re dimentica la sua missione. Solo una lettera dei suoi genitori celesti gliela ricorda. Dà via i suoi beni terreni, incanta il drago e prende la perla. Al ritorno nella sua casa ultraterrena, gli viene presentata la “veste di luce”, con la quale diventa un tutt’uno con la luce stessa.

Il quadro di **pensiero gnostico**, che si esprime nel complesso simbolismo di questo racconto, si riferisce all’anima decaduta dell’uomo, legata al mondo fisico delle tenebre. Con la sua nascita terrena, l’uomo cade nell’oblio della sua origine spirituale e della sua vera missione, cioè trovare la gnosi nascosta e difficile da raggiungere, la conoscenza spirituale liberatoria – il centro puro del sé, che è simboleggiato nella perla.

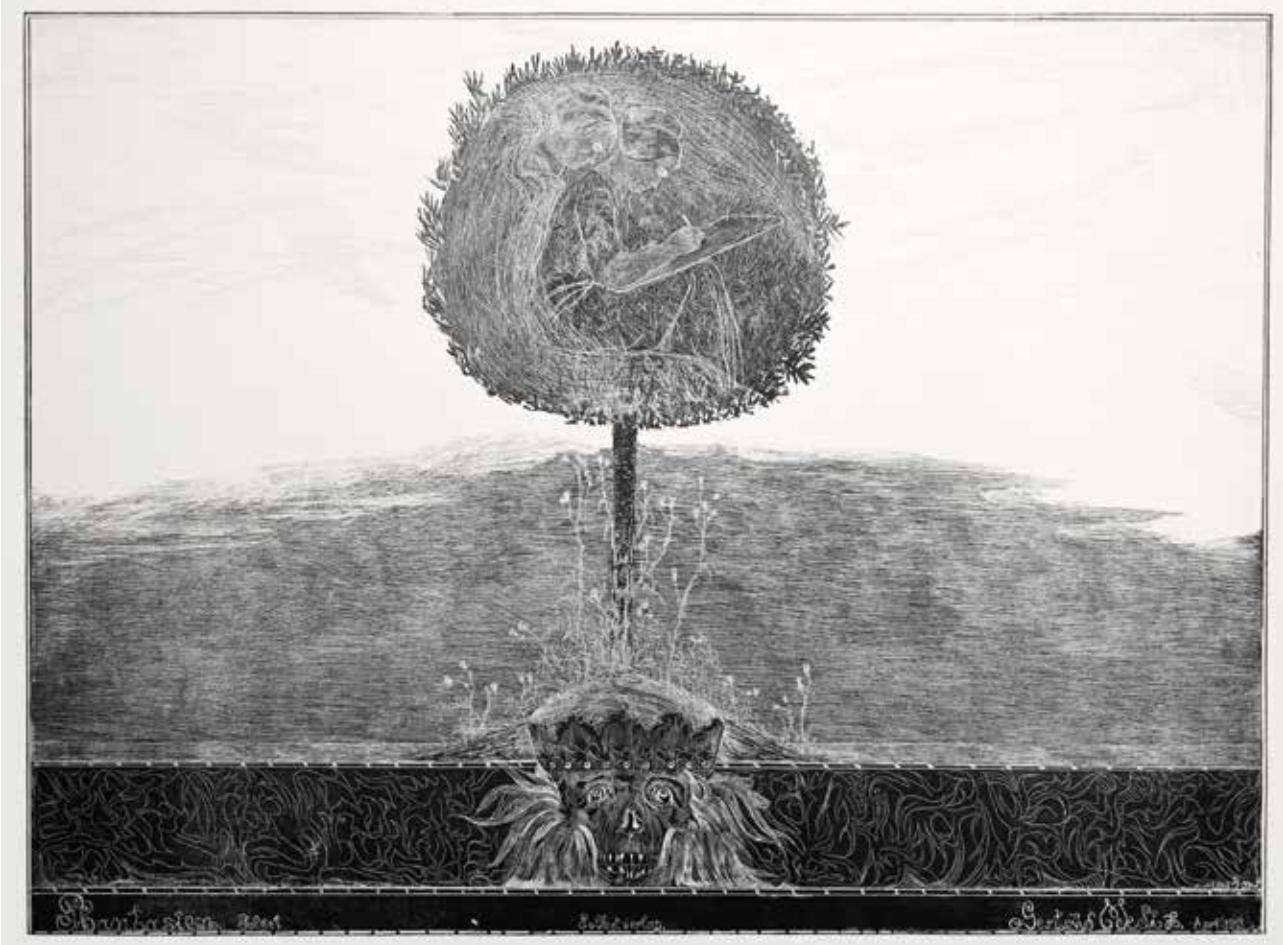
Nel suo libro *Lumen de Lumine*, Thomas Vaughan, un alchimista del XVII secolo, racconta il suo viaggio sotterraneo alla ricerca della pietra filosofale. La natura, personificata come una donna saggia, lo conduce in una sala dove un uroboro, un drago verde che si morde la coda, custodisce il tesoro di perle sotto un altare. Un bambino siede sul tesoro, sopra il quale si legge la scritta: “*Non nisi parvulis*” (Solo per i bambini). Solo chi scende nelle profondità oscure della propria psiche con cuore puro e umiltà troverà il tesoro.

Nell’ora più buia della sua esistenza, Gertrude ha trovato il suo vero tesoro scoprendo un modo per stabilire un legame diretto con la madre che trascende il tempo e lo spazio. Le due figure femminili, madre e figlia, schiacciate contro il muro e congelate come pilastri, sembrano esistere solo in apparenza nelle rispettive stanze, ma in verità continuano a vivere nella terza, il vero modo di essere al centro, liberato da ogni necessità. Un anno dopo, Gertrude realizzò un’incisione su rame del proprio *ex-libris*. Mostra un enorme drago a guardia dell’ingresso di una grotta, verso il quale cammina un’esile figura femminile.

L’inconscio di Gertrude Mediz, in una fase esistenzialmente sconvolgente della sua vita, si articola sotto forma della voce materna dall’oltretomba. E, dando espressione creativa al suo inquietante mondo interiore e alle immagini che le arrivavano sotto forma di visioni, sogni e messaggi spiritici, trova la via di un’**autoterapia**. Si imbatte, per così dire, in un metodo che Carl Gustav Jung avrebbe in seguito descritto come “immaginazione attiva” nell’affrontare i propri sogni e le proprie visioni e che avrebbe sviluppato come concetto terapeutico. In tal modo, affrontare attraverso il disegno l’inquietante flusso di immagini interiori divenne il suo metodo per elaborare le esperienze psicologiche e integrare i conflitti e gli elementi incompresi del mondo interiore.

Nell’aprile del 1913 Gertrude mise su carta la sua nuova immagine di **simbiosi spirituale** con la madre. Si tratta di un’acquaforte tratta da un portfolio che intitolò *Phantasien Folge I*¹⁸. Mostra un teschio sotto terra

Nella pagina a fianco:
Le Norne, 1911 circa, olio
su carta su tela



Fantasie Episodio I,
1913, litografia

in basso al centro, da cui si diparte un tronco dritto che sale verso l'alto e termina in una chioma sferica. Gertrude siede nel fitto groviglio di foglie, disegnando lateralmente di lato, con un foglio di carta sulle ginocchia. Una forma leggera e fluida la avvolge da dietro, da cui emerge una testa direttamente alle sue spalle.

È la madre, immagine speculare della figlia, con un'acconciatura identica, appena distinguibile da lei. Gertrude ha trovato il suo posto, è finalmente diventata completa e integra nel simbolo della sfera, unita alla madre in una nuova vita spirituale, lontana dai bassifondi della terra, separata dalle altre persone, ma in una beata simbiosi. Sembra che abbia ampiamente superato il suo trauma con mezzi artistici. Non è un caso che la psicologia di C. G. Jung consideri l'albero della vita come un simbolo del processo di individuazione, in cui l'essere umano matura realmente in un essere umano solo attraverso il confronto tra il conscio e l'inconscio.



Siegfried passa attraverso il fuoco,
1911 circa, olio su carta su tela

Figlia e padre: la nuova diade

Per concludere i disegni del cupo ciclo di acqueforti a cui l'aveva indirizzata la madre, Gertrude disegna un frontespizio, questa volta a penna e inchiostro: una figura femminile siede in trono sulla cima di una montagna, circondata da corpi ondulati che nascono da strutture biomorfe, che rappresentano i potenti pensieri dell'uomo.

È indubbiamente raffigurata Gertrude stessa, che ha raggiunto la vetta, piena di pensieri grandiosi, anzi nel vero senso della parola sovrumani, e che sogna di uscire allo scoperto per creare qualcosa di potente. A corredo dell'immagine il commento di Emilie che nella sua consueta modalità magniloquente descrive i pensieri personificati in forma umana, che combattono una colossale battaglia per raggiungere l'alto traguardo. Gertrude ha eseguito questo disegno a inchiostro con un'emozione così intensa che ha fatto un buco nel foglio. E poi ha trasformato il disegno



in una sorta di amuleto magico: ossessivamente, quasi come se fosse posseduta, ha scritto ripetutamente il suo nome e “Dresda” a matita in basso. Questo era il suo obiettivo. Trasferirsi a Dresda per vivere con il padre e diventare un’artista il cui nome sarebbe apparso su molte opere d’arte.

Padre e figlia tornano dal Tirolo in autunno. Si fermano a Krems fino alla fine dell’anno. Emilie, attraverso la figlia medium Gertrude, porta a termine una serie di disegni con gessetti colorati e acquerelli, che dovevano servire come illustrazioni per la sua “filosofia”, mai completata e mai stampata. Anche per l’indisponibilità della medium Marie Pfeifer, che riceveva quei “messaggi filosofici” ben distinti per il loro alto livello dai messaggi abituali. Analizzando i testi, è stato possibile individuare tutta una serie di plagi. Infatti, per ottemperare alle pressioni di Gertrude, Marie Pfeifer si è sentita in dovere di utilizzare per i presunti “messaggi filosofici” di Emilie Mediz-Pelikan la letteratura corrente pertinente. In primo luogo, vi sono ampi brani dell’opera di Eduard von Hartmann *Das Problem des Lebens* (*Il problema della vita*, 1906), seguiti da brani di due opere di Ludwig Stein: *Philosophische Strömungen der Gegenwart* (*Correnti filosofiche del presente*, 1908) e *Der soziale Optimismus* (*Ottimismo sociale*, 1905). Sono inclusi anche estratti da *Geschichte des Idealismus* di Otto Willmann (*Storia dell’idealismo*, 1907) e da *Die Hoffnungslosigkeit aller Psychologie* di Paul Möbius (*La disperazione di tutta la psicologia*, 1907). La Pfeifer ha abilmente combinato questi passaggi con le copie testuali delle voci dalla enciclopedia universale Meyers Konversationslexikon. È stato possibile identificare parti del testo per le voci dell’enciclopedia relative a Eduard von Hartmann: vita; durata di vita; vitalità; organo; morte.

Marie Pfeifer ha attinto anche all’opera *System der Philosophie* di Wilhelm Wundt (*Sistema di filosofia*, 1889) e a *W. Wundt’s Philosophie und Psychologie* di Rudolf Eisler (*La filosofia e la psicologia di W. Wundt*, 1902). A volte, Pfeifer non solo adottò interi paragrafi, ma li parafrasò abilmente, ad esempio da opere di Friedrich Jodl o da *Der Werth des Lebens* di Eugen Dühring (*Il valore della vita*, 1877) e *Der Kampf um’s Unbewusste* di Olga Plumacher (*La battaglia per l’inconscio*, 1881).

Non c’è da stupirsi che l’ingenuamente fiduciosa Gertrude fosse affascinata dai presunti messaggi dall’aldilà di sua madre, che erano di una erudizione impressionante, e che non ne avesse mai abbastanza. Per evitare di essere smascherata, Marie Pfeifer decise di fuggire. La frode sarebbe stata scoperta non appena Gertrude avesse cercato di presentare l’opera a un editore. È difficile immaginare quali sarebbero state le conseguenze per la fragile anima della ragazza. All’improvviso, la meravigliosa narrazione dello spirito materno asceso ad una

Nella pagina a fianco:
1912-1913 circa, grafite
su carta

conoscenza superiore nella sua esistenza post-mortale sarebbe crollata. L'autoguarigione attraverso il disegno medianico e la comunicazione spiritica avrebbe lasciato il posto a una delusione che forse avrebbe avuto conseguenze molto peggiori per il suo equilibrio psicologico rispetto agli anni di assenza della madre.

In questo periodo, Karl Mediz inizia a perseguire un nuovo progetto. Vorrebbe sottoporre a Siegfried Wagner la progettazione dell'allestimento e delle scenografie per una nuova produzione dell'opera *Parsifal* di Wagner a Bayreuth. A tal fine, studia intensamente le leggende dei cavalieri. L'arte medianica di Gertrude prende una piega corrispondente. Nel frattempo, maturata interiormente, si è emancipata dall'influenza della madre avendo affrontato l'elaborazione del lutto in modo artistico. Colpisce l'improvviso cambiamento di stile dei suoi disegni e dipinti, che si osserva quando lavora di propria iniziativa o quando diventa evidente la collaborazione con un'altra entità disincarnata. In piccoli dipinti a olio, crea scene espressioniste tratte dalla mitologia norrena e dalla saga dei Nibelunghi. Un'immagine delle Norne, ad esempio, che tessono i fili del destino, o scene di battaglia che mostrano Hagen e i Nibelunghi nella battaglia finale contro gli Unni. Ci riesce in modo particolarmente impressionante in una scena chiave del terzo atto dell'opera *Siegfried* di **Wagner**, quando l'eroe eponimo passa attraverso l'anello di fuoco per risvegliare Brunilde addormentata con un bacio. Non toccato dal fuoco divorante, Siegfried danza virtualmente tra le braci, dove le fiamme tremolanti nei toni del rosso e dell'arancione assumono la forma di creature infernali. Tuttavia, Gertrude non raffigura Sigfrido come un fiero cavaliere in armatura, ma come una figura dai tratti chiaramente femminili. Delicata, con uno strano elmo che ricorda più un copricapo di piume e un indumento intimo trasparente che brilla di rosa nel fuoco tremolante, la figura sta in piedi con le braccia aperte come se stesse eseguendo una piroetta. Una gonna corta abbraccia il suo corpo. Karl Mediz rimase affascinato da questa sorprendente invenzione pittorica della figlia, poiché la copiò anche in un disegno e aggiunse una griglia, probabilmente per dipingere lui stesso il soggetto.

Sempre più spesso varie entità disincarnate si impossessano di Gertrude, permettendole di disegnare figure, mezze figure e ritratti di personaggi storici e di figure delle leggende eroiche tedesche. Gertrude aveva un occhio di riguardo per i tratti del viso particolarmente caratterizzati. Un'annotazione sul suo taccuino del 9 febbraio 1909 riporta le sue osservazioni in occasione del funerale del noto sacerdote, storico e politico di Krems, Anton Kerschbaumer (1823-1909). Nel grande corteo funebre osservava volti impressionanti, soprattutto tra il clero. Un frate carmelitano alto e robusto le rimase particolarmente impresso

Nella pagina a fianco:
Disegno firmato Erodìus
Sceltner, *Vescovo di
Magonza*, 1912-1913
circa, grafite su carta



Ferdin. Beckfels.
Bischof von Sebaste. (Scribbling.)



Carlo il Calvo, 1912-1913
circa, grafite su carta

si può vedere in questo mondo: non si fissano su nulla, ma nemmeno guardano pensosamente in lontananza, guardano direttamente in un altro universo come se fossero essi stessi corpi celesti sconosciuti. Questi occhi determinano e rafforzano l'inquietante impressione generale. Si ha la sensazione che questa figura sappia qualcosa e sembri sapere qualcosa dello spettatore. E, ci si chiede involontariamente: cosa vuole questo essere da me?

Bianca Tosatti ha scritto di questi disegni:

I volti appaiono tracciati da un segno sismografico che registra le vibrazioni, le scosse, gli urti di una spiritualità eccitata e sotterranea; il nostro sguardo, abituato ad altri codici, è sottoposto a un nervosismo retinico che oscilla fra il familiare e l'ignoto; sentiamo insomma che questi ritratti si riferiscono ad una rischiosa vicinanza al fondo di una soggettività in cui anche noi, riconoscendoci, potremmo smarrirci²⁰.

nella memoria. "Si potrebbe giustamente immaginare l'Inquisizione sotto di lui. Sotto quella maschera fredda non c'è un cuore che batte. Credo che potesse assistere alla tortura di altri con il sorriso sulle labbra. Una testa raccapricciante"¹⁹.

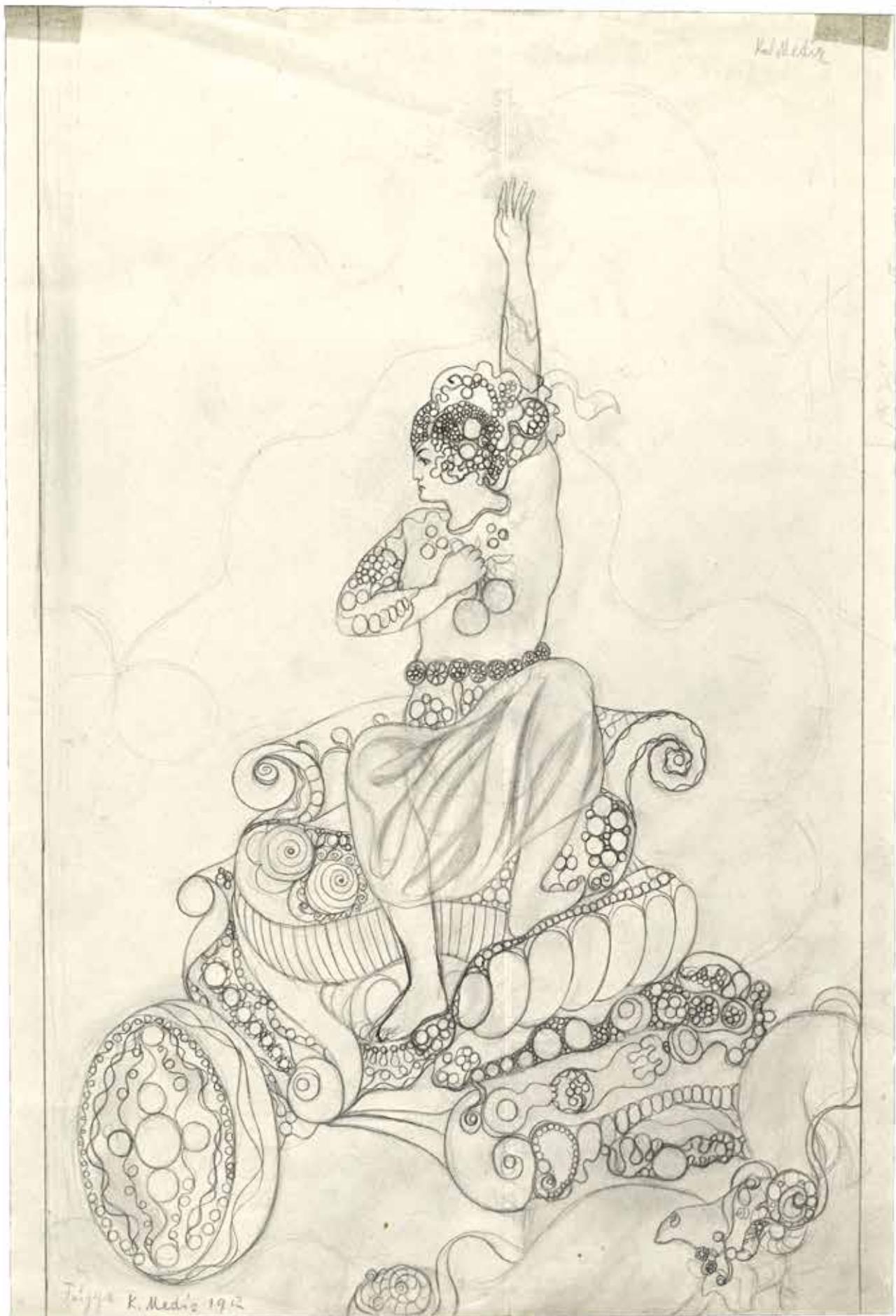
L'armamentario di **volti e figure** che Gertrude mise su carta tra il 1911 e il 1913, per la maggior parte in disegni a matita, lascia senza fiato. Guardiamo volti di una potenza arcaica, allo stesso tempo umani e disumani, inquietanti per le strane sfumature o le fantastiche deformazioni. A un'occhiata superficiale potrebbero apparire come ritratti convenzionali, perché l'insolito diventa evidente solo quando ci si lascia penetrare. Tutto è un po' fuori dalla norma: l'aspetto androgino, la bocca troppo larga con il suo sorriso stranamente tormentato, il naso lievemente esagerato, le sopracciglia alte, il collo troppo lungo, la postura impegnativa, la pelle che è più cartografia che anatomia e, naturalmente, quegli occhi luminosi! Gli occhi oppressivamente disumani e ipnotici sembrano guardare qualcosa che non

La sfilata di inquietanti ritratti di spiriti è un motivo frequente nella storia dell'arte medianica di tutte le epoche. Gli artisti medianici hanno sviluppato, per così dire, tassonomie iconografiche di importanti figure della storia nella loro forma di esistenza post-mortale. Il primo e più noto fu **William Blake** (1757-1827) in Inghilterra con le sue teste visionarie²¹. Negli Stati Uniti, nella seconda metà del ottocento, Wella P. Anderson (1833-c. 1900), che lavorò insieme alla moglie Pat (1836-1896), raggiunse una certa fama con i suoi ritratti di spiriti e soprattutto con i 28 ritratti della *Banda Antica* di Atlantide²². L'artista svedese Ernst Josephson (1851-1906) si autopropose guardiano delle porte del cielo nel 1888 dopo sedute spiritiche sull'isola francese di Bréhat e tramandò numerosi ritratti degli spiriti presenti in uno stile nuovo e impareggiabile, ridotto a pochi tratti²³. Margarethe Held (1894-1981) si spinse oltre con la categorizzazione tassonomica delle entità disincarnate nei suoi ritratti medianici, etichettandoli come aiutanti divini: gnomi, fauni, fate, divinità dell'acqua, spiriti dell'acqua, elfi, divinità della natura, ermafroditi e demoni²⁴.

I ritratti spiritici di Gertrude Honzatko-Mediz proseguono con intensità questa tradizione. Il padre resta molto colpito da questa nuova esplosione di creatività. Un agente soprannaturale appassionato firma i disegni di Gertrude con il nome di 'Erodius Sceltner' aggiungendo in molti casi 'Medium Karl Mediz e figlia': a quanto pare, Gertrude Mediz, nella sua coscienza spiritica, ha cooptato il padre come medium in duo con lei. E lui ha acconsentito. Diventano frequenti i disegni medianici in cui si riconosce la mano di entrambi: il modellato chiaro e accademico delle figure, arricchito da elementi ornamentali esuberanti e giocosi di ghirigori e cerchi, come la Frigga della mitologia norrena sul suo carro dorato. Questo disegno del 1912 è firmato da Karl Mediz, anche se si tratta di un'opera collaborativa. Inoltre, il padre si servì delle idee, degli schizzi e dei disegni della figlia, mutuando da lei idee pittoriche insolite, copiandole e realizzandole nel proprio stile. Ciò però non fece progredire il suo impegno artistico e per lui rimase un episodio senza



Rainaldo di Dassel,
1912-1913 circa,
grafite su carta



Figur K. Medir 1912

conseguenze. Questo tipo di collaborazione durò probabilmente fino al 1914. Padre e figlia vissero finalmente insieme a Dresda dall'inizio del 1911, e Gertrude iniziò a disegnare avidamente studi di paesaggi dai colori delicati, utilizzando solo grafite e bianco su carta colorata. Spesso spostava l'orizzonte sul bordo inferiore del foglio, perché era il gioco delle nuvole ad affascinarla e a stimolare la sua immaginazione. Usciva anche di notte per disegnare i riflessi della luce sulle nuvole sotto la luna piena. Ne risultano fenomeni celestiali con figure fluide. Tuttavia, continuò a realizzare anche illustrazioni di temi oscuri. Nei suoi sogni vedeva disegni della madre rivolti alla scienza che trasferì sulla carta come miniature strane, misteriose, simboliche e allegoriche.

Anche **Hans Honzatko** si era trasferito con i Mediz a Dresda. Honzatko aveva trascorso la sua giovinezza come figlio di un ufficiale di cavalleria austriaco a Cracovia e, quando iniziarono le sedute spiritiche a Krems, stava ancora seguendo il suo addestramento militare come tenente nella vicina Vienna. La vita militare non attraeva il giovane sensibile e artisticamente orientato. Studiò prima chimica e poi, seguendo la sua vera passione, studiò musica a Vienna e successivamente a Dresda.

Con lo scoppio della Prima guerra mondiale, Gertrude Mediz e Hans Honzatko emigrarono in Svizzera. È possibile che l'uomo, che amava suonare il violino, leggere libri o fare lunghe escursioni in montagna, abbia deciso di emigrare in Svizzera per evitare di essere arruolato. Gertrude e Hans vissero inizialmente a Rüschlikon, sulla riva sinistra del lago di Zurigo, e si sposarono solo nel 1920²⁵.

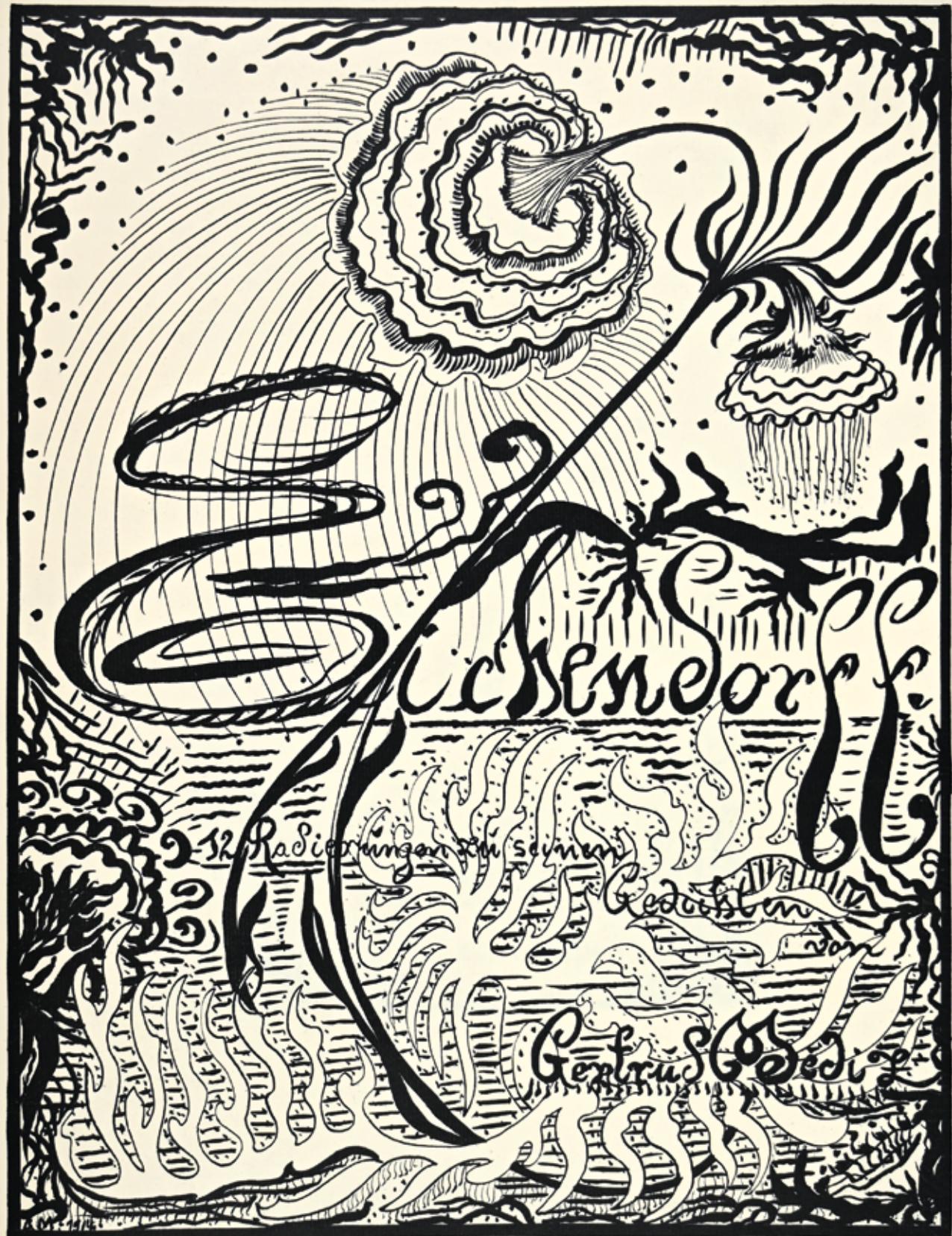
Nel 1915, Gertrude Mediz pubblicò un grande portfolio di 12 acqueforti su poesie di Joseph von Eichendorff²⁶. Molte delle acqueforti e i bordi dei fogli di testo sono ancora fortemente caratterizzati dalla sua fase medianica e visionaria. Un fiore fantastico si estende sul frontespizio su una zona che sembra provenire direttamente dai paesaggi soprannaturali di altre sfere che l'artista disegnava sotto la guida della madre.

La scomparsa degli spiriti

Negli anni successivi Gertrude si occupò principalmente di rifarsi una vita in un paese straniero in condizioni modeste. Vive con il marito in una fattoria isolata. Le sue attività artistiche passarono in secondo piano, probabilmente anche perché lo scambio e la collaborazione con il padre, rimasto a Dresda, non esistevano più. Inoltre, non aveva avuto il successo artistico che aveva sognato. Gli spiriti si ritirarono. Da quel momento in poi non si sa più nulla delle sue opere medianiche.

Non smise però di disegnare e dipingere. Le poche opere conosciute degli anni successivi sono autoritratti convenzionali, nature morte di fiori e paesaggi. Tuttavia, rimase legata ai regni del numinoso per

Nella pagina a fianco:
Gertrude Mediz e Karl
Mediz, *Frigga*, 1912,
grafite su carta



tutta la vita. L'esperienza con il 'fachiro' Mirin Dajo offre un esempio. L'olandese Mirin Dajo (1912-1948), il cui vero nome era Arnold Gerrit Johannes Henskes, stupiva la gente lasciandosi trafiggere da lunghe spade durante gli spettacoli al teatro di varietà Corso di Zurigo nel 1947, senza sentire alcun dolore e senza far scorrere una goccia di sangue. Dopo lo svenimento di alcuni spettatori, gli spettacoli furono vietati. All'inizio del 1948, i coniugi Honzatko furono invitati da amici ad assistere alle conferenze di Mirin Dajo, tenute adesso in una casa privata. In una lettera, Gertrude Honzatko-Mediz riferisce in modo quasi infantile ed estasiato questi eventi, in cui la grazia di Dio²⁷ si sarebbe riversata su di lei. Mirin Dajo, "con dignitosi occhi azzurri e gentili", irradiava purezza e calma e parlava "con parole molto semplici della sua missione divina e si presentava sempre come uno strumento di Dio". Timida e incerta, Gertrude osò avvicinare l'uomo miracoloso dopo una delle conferenze. Non dovette dirgli cosa la preoccupava. Mirin Dajo le disse subito direttamente che era venuta a causa di gravi problemi di salute, la prese per mano e le promise di guarirla. Gertrude era in lacrime, aveva la sensazione di non avere più un corpo e di volare verso una luce dorata e divina.

Nel 1928, i coniugi Honzatko si erano trasferiti dalla rurale Rüschlikon a Zurigo, dove Hans Honzatko aveva rilevato la sede centrale della Reichsbahn per i viaggi in Germania, ma rinunciò alla gestione dell'ufficio ferroviario dopo la presa del potere da parte del nazionalsocialismo in Germania nel 1939, perché si rifiutava di allinearla alla linea del partito. Ad alcuni anni di consolidamento economico seguì quindi per i coniugi Honzatko un lungo periodo di difficoltà. Cinque anni dopo la fine della Seconda guerra mondiale, Hans Honzatko fu incaricato di ricostruire un'agenzia di viaggi tedesca a Zurigo, che aprì nel marzo 1952. Solo un anno dopo, morì inaspettatamente per un attacco di cuore. Gertrude Honzatko-Mediz rimase a Zurigo, impoverita e sola.



Gertrude Honzatko-Mediz con Hans Honzatko, 1926. Archivio del Belvedere di Vienna, patrimonio parziale di Emilie Mediz-Pelikan e Karl Mediz, AKB_VN-7

Nella pagina a fianco:
Frontespizio della
cartella Eichendorff,
1915, litografia



Senza titolo, olio su carta, aprile 1910

Nel suo appartamento al primo piano di un condominio di Höngg, un quartiere alla periferia di Zurigo, conduceva una vita appartata, circondata da alcuni grandi quadri dei genitori che le erano rimasti. Per guadagnarsi da vivere, dipingeva con colori a olio su carta immagini finemente sfumate di fiori o pezzi di prato, che a volte riusciva a vendere, e dava lezioni di disegno e pittura quando riusciva a trovare degli studenti. I suoi contatti sociali erano limitati a poche persone nel suo quartiere. Il cantante d'opera Werner Ernst viveva dall'altra parte della strada con sua moglie Hildegard, una pianista da concerto. Erano tra le poche persone con cui aveva un rapporto stretto. Facevano la spesa per Gertrude, che soffriva di artrite e poteva camminare solo con un bastone. La domenica invitavano spesso a cena l'anziana signora solitaria, riflessiva e seria, e parlavano di arte e poesia, dato che anche Werner Ernst scriveva poesie. Di tanto in tanto giocavano a carte o andavano insieme a visitare giardini e parchi.

La loro figlia Christina, allora adolescente, prendeva da lei lezioni di



pittura su porcellana²⁸. Come negli anni della giovinezza, Gertrude portava ancora i capelli con la riga in mezzo, ben legati sulle orecchie in uno chignon. Era riconoscibile da lontano perché indossava sempre gli stessi abiti: una camicetta di lino con un ampio colletto, coperta da un cappotto che le arrivava sopra le ginocchia. Al dito medio della mano destra portava un anello d'argento di forma allungata. Verso la fine della sua vita, non riusciva più a camminare. Christina Ernst apprese dalla madre che la vecchia signora Honzatko-Mediz era stata una medium e aveva ricevuto messaggi dal mondo spirituale.

Dopo la morte del padre, nel 1945, Gertrude si era anche dedicata al recupero delle opere dei genitori a Dresda. In quanto unica erede, ne aveva diritto. Era particolarmente desiderosa di rendere le opere accessibili al pubblico in un luogo adatto, poiché vedeva in esse

Gertrude Honzatko-Mediz (a sinistra) con un'amica e Hildegard Ernst (a destra) a Vienna nel 1968. Per gentile concessione di Christina Ernst

uno speciale messaggio spirituale che avrebbe dato attraverso la loro contemplazione “sostegno e forza alle persone in cerca”²⁹. Per trent’anni, fino alla sua morte nel 1975, si sforzò di farlo senza successo. Scorbatica e senza l’appoggio di organismi ufficiali, non riuscì a farsi ascoltare nella sua solitaria battaglia per l’eredità artistica, sebbene si fosse rivolta anche al Ministero degli Esteri di Vienna per ottenere aiuto³⁰. Allo stesso tempo, lo Stato austriaco cercava di riportare quel patrimonio dalla Repubblica Democratica Tedesca all’Austria.

Wilfried Seipel, l’allora direttore del Museo Statale dell’Alta Austria a Linz, sostenne addirittura che la Honzatko-Mediz aveva ostacolato gli sforzi dell’Austria per trasferire o esporre le opere dei suoi genitori³¹. Il mercante d’arte viennese Kurt Kalb (1935-2022), uno dei protagonisti di questi sforzi, riteneva che la Honzatko-Mediz fosse malata di mente e che fosse stata forse rinchiusa in un istituto psichiatrico³². Tuttavia, questa supposizione si basava unicamente sulla sua errata interpretazione delle opere particolari di Gertrude e sulla difficile corrispondenza con lei, che era indubbiamente amareggiata perché, nonostante decenni di sforzi, non era riuscita a trovare un avvocato per rivendicare la sua legittima eredità.

Dopo la morte di Gertrude Honzatko-Mediz, avvenuta nel 1975 senza eredi legali, il patrimonio artistico dei suoi genitori passò alla Repubblica d’Austria, che naturalmente aveva modi completamente diversi di far valere questo diritto³³. Nel 1984, con l’aiuto dell’Ufficio delle imposte austriaco, del Ministero degli Esteri e della casa d’aste Dorotheum, il patrimonio artistico dei Mediz fu trasferito con successo in Austria. Compresa le stampe, l’insieme comprendeva 1.180 opere. Kurt Kalb acquistò l’intero patrimonio negli anni ‘80 e lo vendette a gallerie e collezionisti. Due dipinti di Karl Mediz e tre di Emilie Mediz-Pelikan furono donati al Museo viennese del Belvedere. Anche il lascito documentario di Emilie e Karl Mediz è stato donato nel 2009 al medesimo museo. Nel 1986, Emilie Mediz-Pelikan è stata onorata con una mostra al Museo Provinciale dell’Alta Austria e Karl Mediz con una mostra simultanea al Museo di Arti Applicate di Vienna³⁴.

Il lascito conteneva anche numerose opere di Gertrude Honzatko-Mediz, molte delle quali risalenti alla sua fase medianica. Kurt Kalb le descrisse come “quadri folli” che non interessavano a nessuno. Alcune furono messe all’asta dal Dorotheum, la maggior parte andò ai galleristi e mercanti d’arte Boris Wilnitsky, Julius Hummel e Margarete Widder, oltre che alla casa d’aste Zeller di Lindau. L’artista **Arnulf Rainer** fu uno dei primi a riconoscere l’eccezionale importanza dei ritratti spiritici e ne acquistò alcuni per la sua collezione di Art Brut. Eric Moinat, artista svizzero e appassionato di Art Brut residente a Vienna, attirò l’attenzione

di Rainer anche su molte altre opere di questa straordinaria artista., Moinat e Rainer sono dunque i veri riscopritori di Gertrude Honzatko-Mediz. Quando sono venuto a conoscenza della sua opera nel 2016, sono riuscito comunque ad acquisire numerose opere per la mia collezione. Adesso l'artista è rappresentata in diverse importanti collezioni private e le sue opere medianiche sono molto difficili da trovare.

¹ *Arnulf Rainer et sa collection d'Art Brut*. La Maison Rouge, Parigi, 23 giugno - 9 ottobre 2005.

² La mostra è stata successivamente esposta anche a Monaco, nella Salle d'exposition du quai Antoine 1er (*Beautés insensées. Figures, histoires et maîtres de l'art irrégulier*, 10 gennaio - 25 febbraio 2007).

³ La mostra (25 febbraio - 18 aprile 2007) era una sezione staccata della mostra *Eredità del Simbolismo. Mitologie, etnografie, esoterismi* presso la Civica Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni di Cento, 12 marzo - 3 giugno 2007. Su Nina Karasek (1883-1952), l'altrettanto dimenticata artista medianica esposta in questa mostra insieme a Gertrude Honzatko-Mediz, si veda Elmar R. Gruber, "La Emisaria de la Luz Primordial: Nina Karasek y su Cosmología Esotérica", in: Pilar Bonet Julve & María José González Madrid (a cura di), *Cosmología Esotérica: Arte, ciencia y espiritualidad de mujeres visionarias*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2024, pp. 119-142.

⁴ Cristina Calicelli, "Gertrude Honzatko Mediz", in: Bianca Tosatti (a cura di), *Ritrarre l'invisibile*. Carpi: Arbe, 2007, pp. 72-73.

⁵ Ludwig Hevesi aveva già evidenziato la straordinaria simbiosi nella vita e nell'opera della coppia di artisti nel 1903 (Ludwig Hevesi, "Karl Mediz - Emilie Mediz-Pelikan", in: *Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge*, XIV, Leipzig: E. A. Seemann, 1903, pp. 207-214).

⁶ I taccuini e la lettera si trovano nel patrimonio parziale di Emilie Mediz-Pelikan e Karl Mediz nell'Archivio Belvedere, AKB_VN-7 (abbreviato AB nel seguito).

⁷ *Ibid.* fol. 22v-22r (AB).

⁸ *Ibid.* fol. 35r, 36v-37r (AB).

⁹ *Ibid.* fol. 37r-38v (AB).

¹⁰ *Ibid.* fol. 42v (AB).

¹¹ *Ibid.* fol. 44v-45r (AB).

¹² Lettera a Gertrud Schramm del 29 agosto 1910, citata in Therese Backhausen, *Ménage à trois: Emilie Mediz-Pelikan – Karl Mediz. Ein Leben für die Kunst*. Tesi di dottorato, Università di Salisburgo, 2008, vol. II, 27. Il 2 dicembre 1909, sempre in una lettera a Gertrud Schramm, Karl Mediz aveva già espresso la sua gioia nel vedere "la maturazione dello spirito" nei disegni della figlia e aveva scritto che aveva "qualcosa di potente in lei". Backhausen, op. cit. vol. II, p. 27.

¹³ La mostra si svolse dal 13 al 19 luglio 1909 presso l'Hotel "Zu den vier Jahreszeiten" di Hannover. Cfr. su Wilhelmine Assmann: Elmar R. Gruber, "Tra avanguardia e industria dello spettacolo: Wilhelmine Assmann, medium e artista", in: *Osservatorio Outsider Art*, 28, 2024, pp. 80-95, e Elmar R. Gruber, "Wilhelmine Assmann: Returning to the Stage" in: *Raw Vision*, 118, 2024, pp. 28-33.

¹⁴ Lettera del 22 luglio 1909 di Peine a Gertrud Schramm. Citato da Backhausen, *op. cit.* vol. II, p. 26.

¹⁵ La lettera non è datata. Il contesto indica che deve essere stata scritta il 13 aprile 1910 (AB).

¹⁶ Questa attribuzione emerge dal commento della madre al disegno nel taccuino 2, fol. 48r-49r (AB).

¹⁷ Gilles Quispel, *Makarios, das Thomasevangelium und das Lied von der Perle*. Leiden: Brill 1967.

¹⁸ Gertrude Honzatko-Mediz, *Phantasien, Folge I*. Portafoglio con 14 fogli, autoprodotto, 1913. Acquatinta e litografia su carta. L'unico esemplare completo si trova presso la Kunsthaus Zürich, Collezione grafica Gr.1976/0035.01-14.

¹⁹ Taccuino 1, fol. 26r-26v (AB).

²⁰ Bianca Tosatti, "Ritrarre l'invisibile", in: Bianca Tosatti (a cura di), *Ritrarre l'invisibile*. Carpi: Arbe, 2007, pp. 4-8, qui p. 5.

²¹ *The Blake-Varley Sketchbook of 1819 in the Collection of M. D. E. Clayton-Stamm*. Introduction and notes by Marin Butlin. London: William Heinemann Ltd., 1969.

²² *Biographical and descriptive catalogue of "The Ancient Band" composing the spirit art gallery being life-size bust portraits, painted with pencil by Wella and Pet Anderson Spirit Artist*. New York and San Francisco: Pacific Art Union, 1874.

²³ Ernst Josephson, *Vid himmelrikets portar: Andeprotokollen från Bréhat sommaren 1888*. Hedemora: Gidlund, Nationalmuseum, 1988.

²⁴ Margarethe Held, *Unkontrollierbares Universum. Bilder und Worte eines Mediums*. Berlino: Rainer, 1977.

²⁵ Il matrimonio ebbe luogo il 6 ottobre 1920 a Rüschlikon, come si evince da una lettera di Gertrude a Sidonie Bergmann del 20 ottobre 1920 (Deutsches Kunstarchiv, Norimberga, patrimonio Gertud Mediz).

²⁶ Getrud Mediz, *Eichendorff. Mit 12 Radierungen zu seinen Gedichten*. Senza luogo e anno (nel foglio di dedica 1915).

²⁷ Gertrude Honzatko-Mediz, lettera a Sidonie Müller, 22 marzo 1948, Biblioteca di Stato di Dresda, SLUB Mscr. Dresd. App. 2487.

²⁸ Sono in debito con Christina Ernst per le sue vivaci descrizioni delle circostanze dell'anziana Honzatko-Mediz.

²⁹ Lettera a Sidonie Müller del 22 marzo 1948, *op. cit.*

³⁰ Backhausen, *op. cit.* vol. I, p. 3.

³¹ Wilfried Seipel, "Ein vergessenes Malerehepaar der Jahrhundertwende", in: *Parnass* 3, 1986, p. 81.

³² Comunicazione personale di Kurt Kalb del 28 settembre 2018.

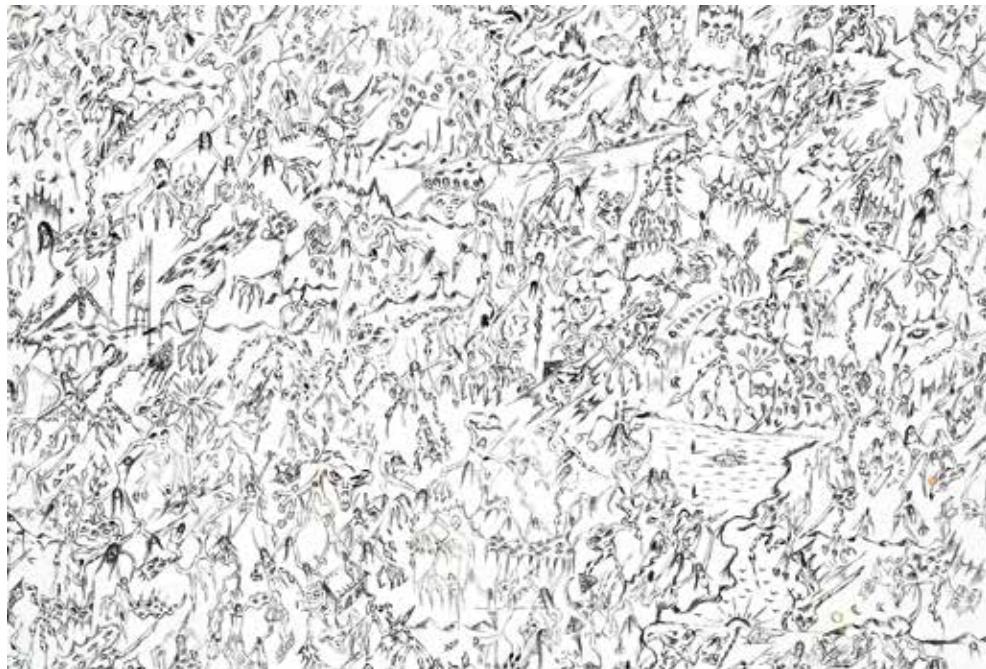
³³ Non è certo che il testamento che Gertrude Honzatko-Mediz scrisse il 30 ottobre 1953 fosse ancora valido al momento della sua morte. In questo testamento, lo storico dell'arte Eduard Jeikner (1888-1980) è autorizzato a garantire il trasferimento della collezione d'arte dei genitori a una fondazione pubblica. Tuttavia, Honzatko-Mediz revocò l'autorizzazione di Jeikner nel 1965. Un'ampia corrispondenza e ulteriore materiale su questa vicenda è stato scoperto solo di recente nel deposito della Kunsthau Zürich, ma non è ancora stato analizzato scientificamente.

³⁴ Oswald Oberhuber, Wilfried Seipel, Sophie Geretsegger, *Emilie Mediz-Pelikan 1861-1908. Karl Mediz 1868-1945* [Museo Austriaco di Arti Applicate, Vienna 24 aprile - 25 maggio 1986; Museo Provinciale dell'Alta Austria, Galleria Provinciale, Linz 23 aprile - 22 giugno 1986]. Vienna: Università delle Arti Applicate 1986.

LE DIVINE GALASSIE DI ULISES CANALES SÁENZ

a cura di Eva di Stefano

DOSSIER OLTREMONDO



Antologia di testi
per presentare un
ispirato artista cileno

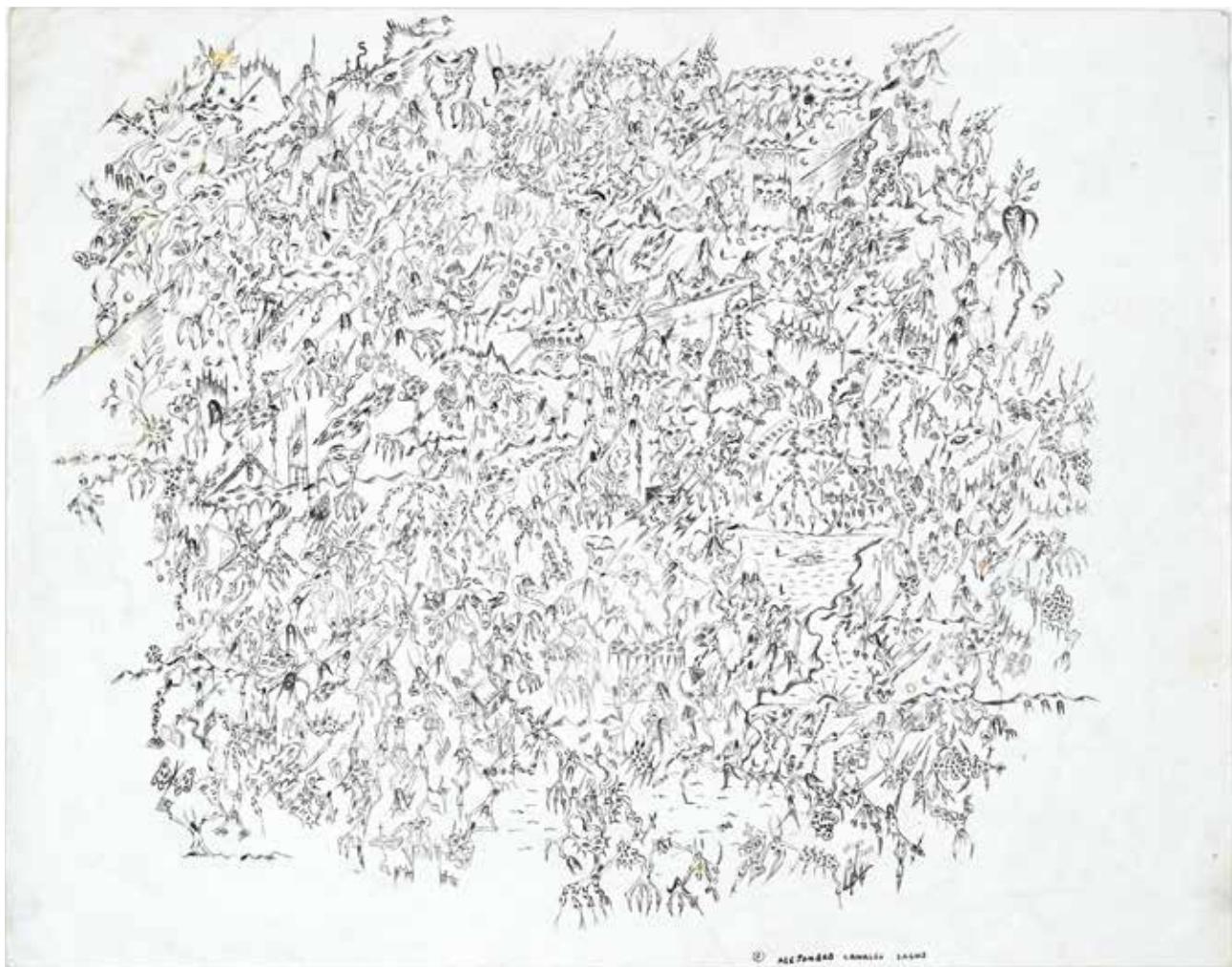
Tutte le opere che
illustrano il testo
appartengono a la Elmar
R. Gruber Collection of
Mediumistic Art, Monaco.

Si tratta di disegni a
penna biro su carta,
senza titolo e dal formato
variabile (da cm. 20 x 26
a cm. 37x53)

L'arte medianica non appartiene solo alla storia: alcuni artisti ispirati da entità spirituali sono ancora tra noi. Tra questi il cileno Ulises Canales Sáenz. Da alcuni anni i suoi disegni automatici, fitte e misteriose costellazioni di piccoli segni su carta, hanno preso a circolare nelle mostre e collezioni europee. Abbiamo scelto di presentarlo attraverso una piccola selezione di brani critici e le sue stesse dichiarazioni tratte da un'intervista rilasciata alla rivista on line 'Ophelia'.

Frédéric Pajak in "Le cahier dessiné", Halle Saint Pierre, Parigi 2015:
"I disegni di Ulises Canales Sáenz si presentano come madrepore con innumerevoli cellule, il loro potere evocativo è multiplo: a seconda della distanza e del punto di vista, si può vedere una nuvola o una macchia di licheni, una folla umana, una massa di neuroni, un assemblaggio di insetti, la superficie ruvida del cuoio. Da vicino, distinguiamo forme più o meno riconoscibili: volti, sagome, incroci, cespugli... una quasi-figurazione densa e compatta, senza inizio né fine, che sembra estendersi per proliferazione. Nulla nel disegno funge da spazio esterno o sfondo, questa struttura non si dispiega in uno spazio preesistente, lo crea espandendosi e approfondendosi.

La mano di Ulisse sembra essere stata guidata da una forza diversa dal pensiero individuale. Sembra generare secondo una propria regola, vicina alle leggi dell'espansione cellulare e più profonda di qualsiasi decisione cosciente".



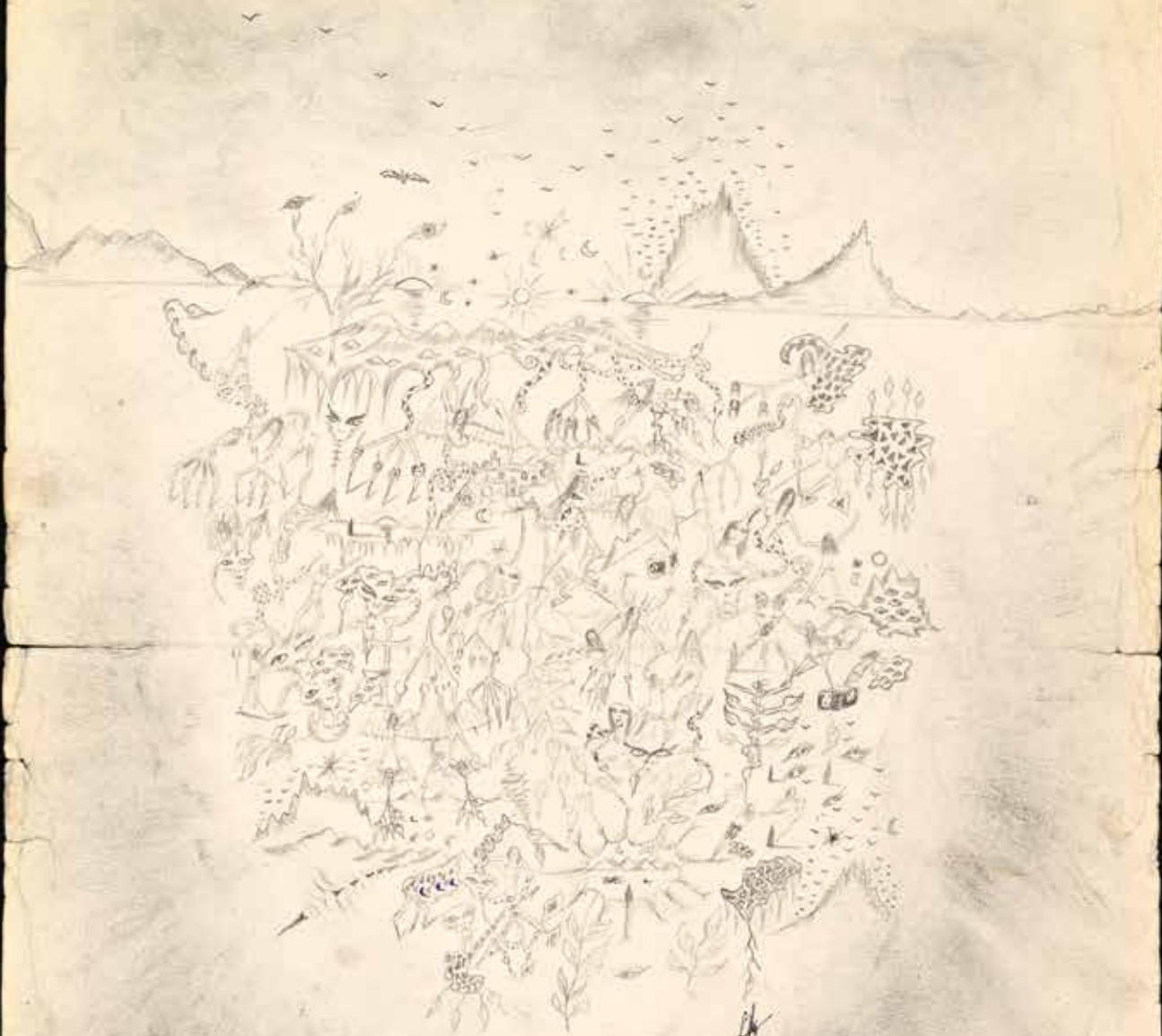
Alejandro Ulises Canales Sáenz, *Mundo paralelo*, intervista in "Ophélia: 27/8/2010

Más allá del talento" 7, 22, 2023, pp. 20–25:

"I disegni che realizzo non sono prestrutturati; nascono naturalmente. Li creo senza immaginarli; nascono spontaneamente. Sono motivato dall'idea di inviare messaggi subliminali divini attraverso i miei disegni. [...]

Voglio esprimere con grande umiltà ciò che Dio mi ha donato. Nel disegno mi sento completo come persona e posso esprimere e sottolineare che esiste un Dio, un'entità creativa. Voglio far conoscere attraverso i miei disegni che esistono mondi che non sono percepiti.

Catturare nelle mie opere che c'è qualcosa di più: entità, luoghi e mondi infiniti, pianeti, galassie. Sono grato a Dio perché si esprime attraverso di me [...] Mi bastano un blocco di carta da disegno e una Bic dalla punta



LA MISERICORDIA DIVINA
EL DESPERTAR A UN
NUEVO NACIMIENTO
RECUERDOS AMIGOS
EXPERIENCIAS OTRAS REALIDADES
EL COMIENZO DE LA
OBRA DIVINA DE MI
PADRE ETERNO QUE ME
EL SERBO Toda mi vida
EL COMIENZO DE UN VIAJE
ALA ETERNIDAD CON
JESUCRISTO.



sottile per creare e sentirmi realizzato come persona e felice per aver adempiuto al mio dovere verso Dio. Provo soddisfazione, appagamento e gioia [...]

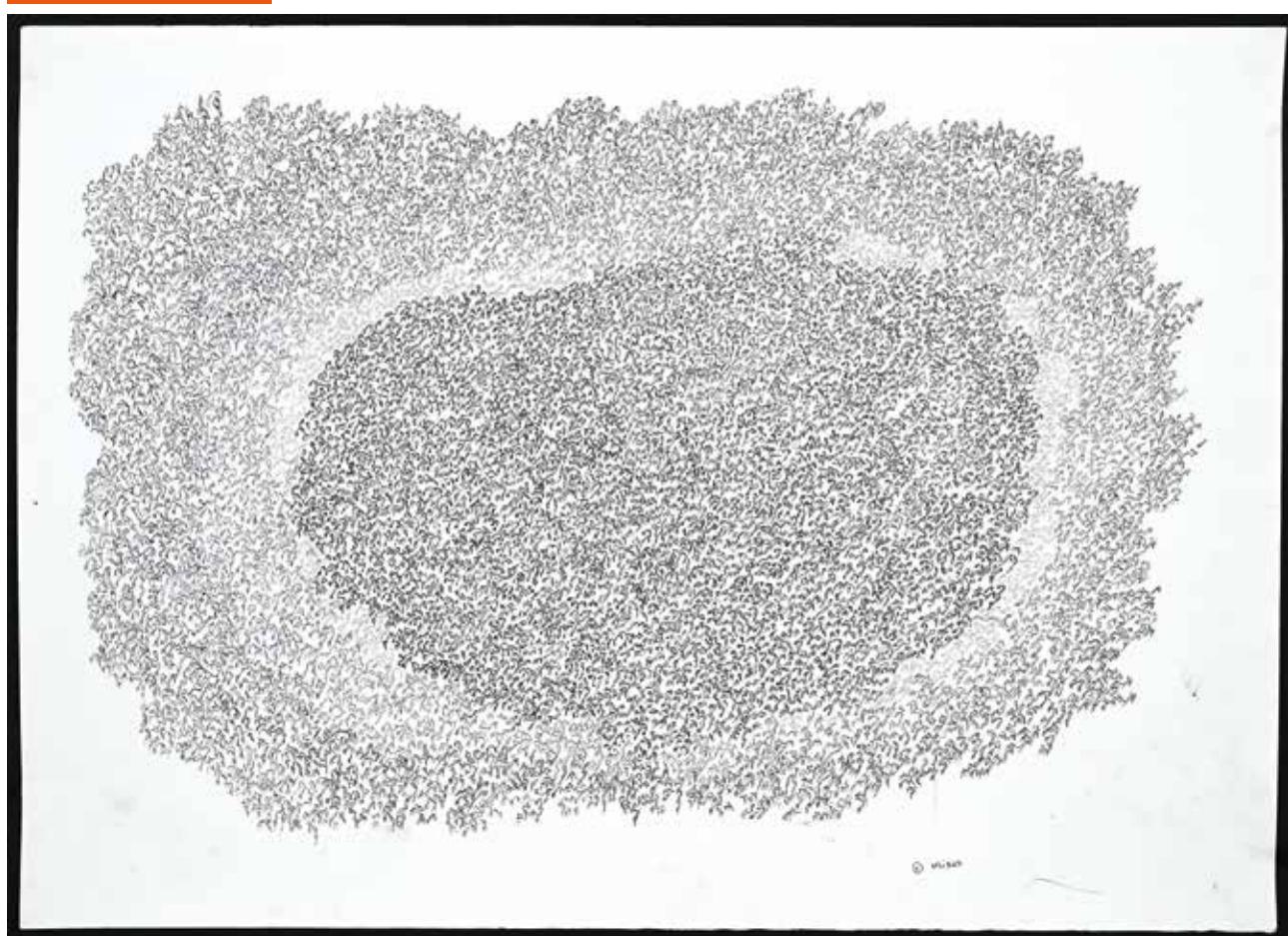
Credo che quando ci sono passione, impegno e dedizione, l'arte sia terapeutica [...] E penso che il talento sia un dono, qualcosa di innato, e che possa essere perfezionato se c'è passione, sinonimo di amore e dedizione. È un dono di Dio, ma può essere perfezionato con umiltà e pazienza".

Elmar R. Gruber in www.mediumistic.art/artistis/132-ulises-canales-saenz:

Nato nel 1974 a Lo Prado, Santiago del Cile, Ulises – che viene chiamato con il suo secondo nome – scoprì la sua passione per il disegno in giovane età: "Ricordo che da bambino andavamo a trovare una prozia che aveva un dipinto della bisnonna di mia madre che catturò la mia attenzione".

2020

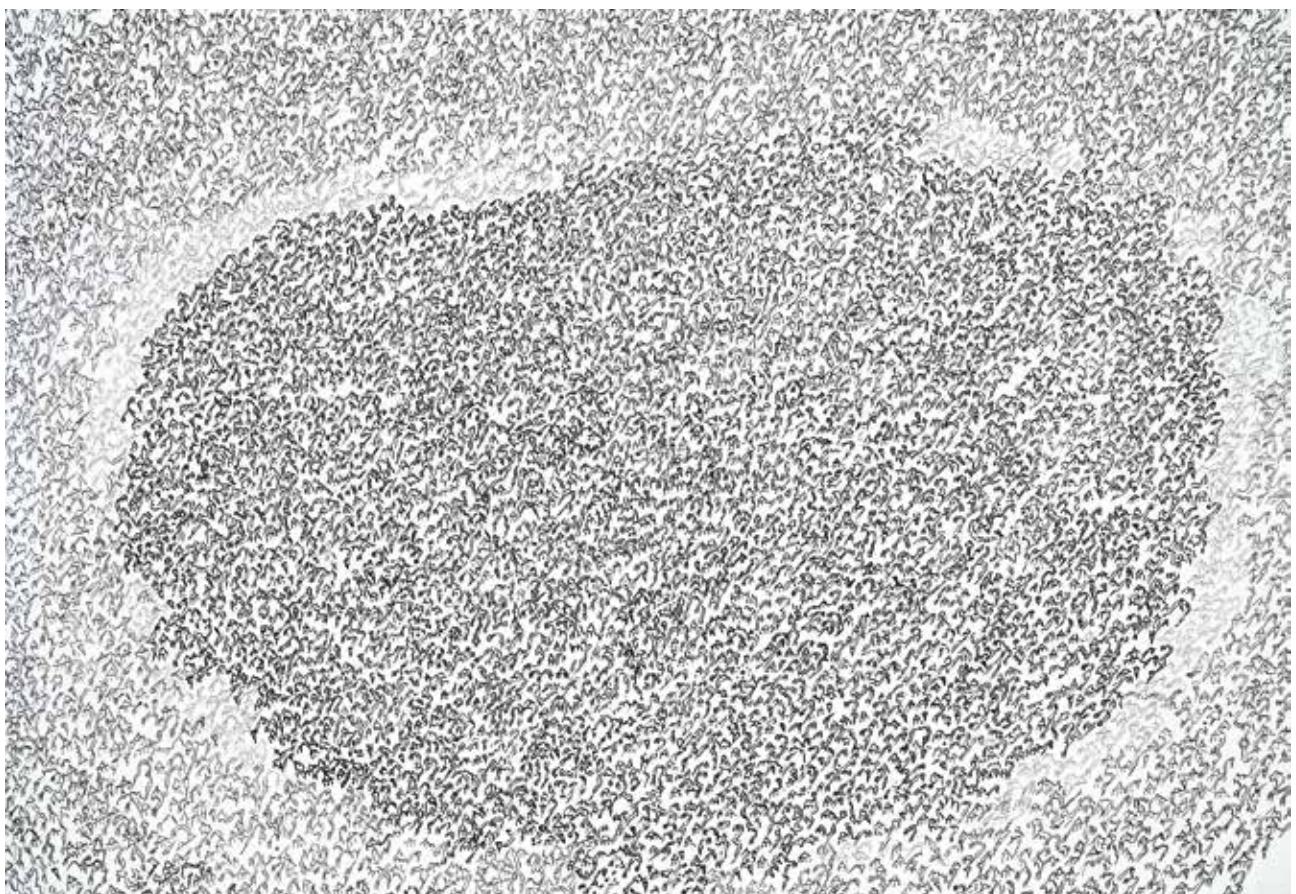
Nella pagina a fianco:
6/09/2005



2021 All'età di 12 anni, scrisse un libro sullo spazio come parte di un compito scolastico durante le vacanze invernali. Tuttavia, il suo insegnante, incapace di credere che un bambino potesse produrre un'opera del genere, non lo prese in considerazione. In questo periodo, Ulises iniziò a creare anche disegni intricati, planimetrie e figure, scoprendo al contempo l'arte surrealista di Salvador Dalí, che sarebbe diventato la sua più grande fonte di ispirazione.

Mentre Ulises si sentiva sempre più disconnesso dal presente, i medici gli prescrissero farmaci psicotropi e fu ritirato dalla scuola dopo l'ottavo anno per lavorare come commesso con il padre. Nonostante questi sforzi, il suo senso di disconnessione persisteva. Alla ricerca di conforto spirituale, abbracciò il cristianesimo, sperimentando quelli che interpretò come eventi soprannaturali, tra cui la sensazione della presenza dello Spirito Santo e una presunta visione di essere trasportato indietro nel tempo all'epoca della crocifissione di Gesù.

Dal 2001 al 2008, Ulises ha lottato contro la schizofrenia paranoide,

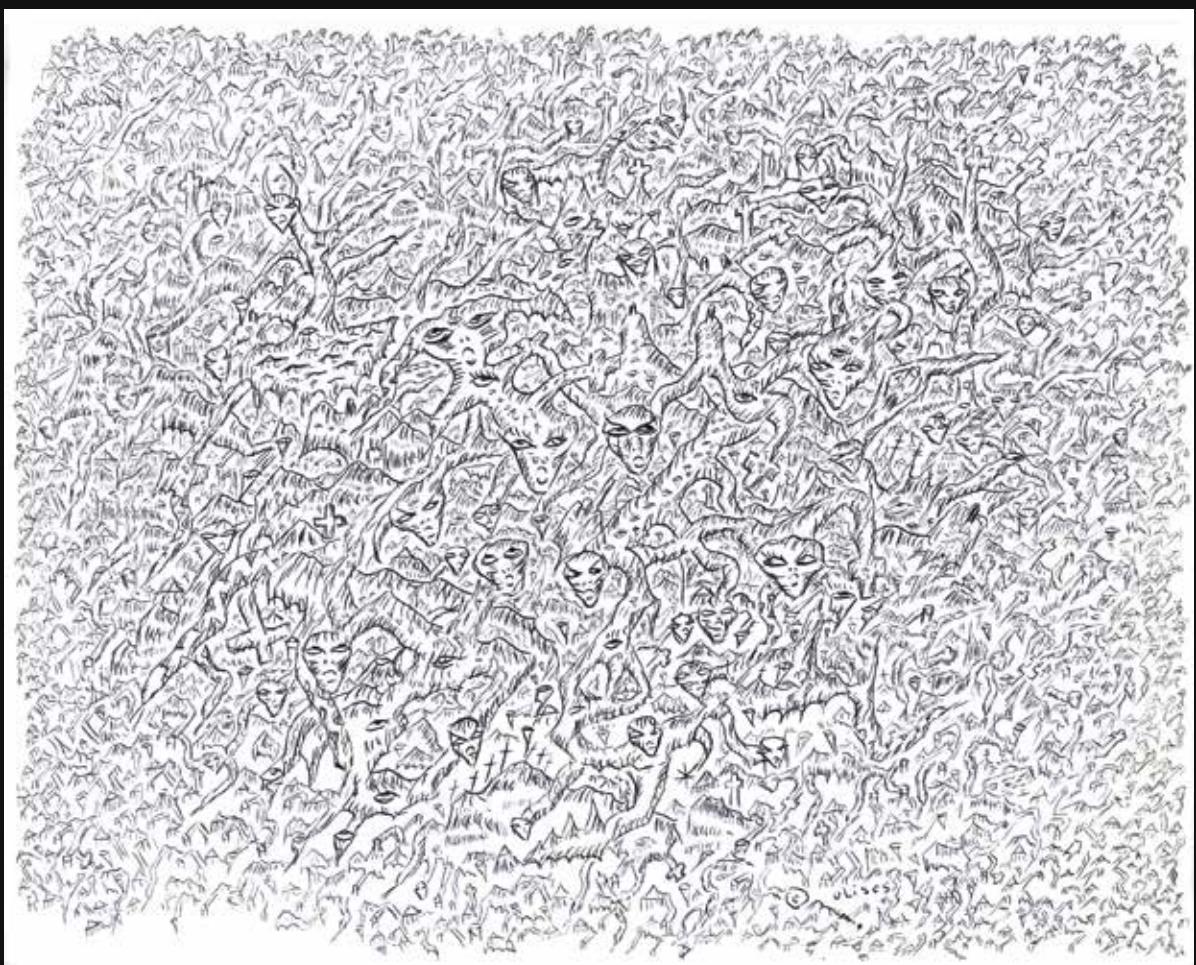
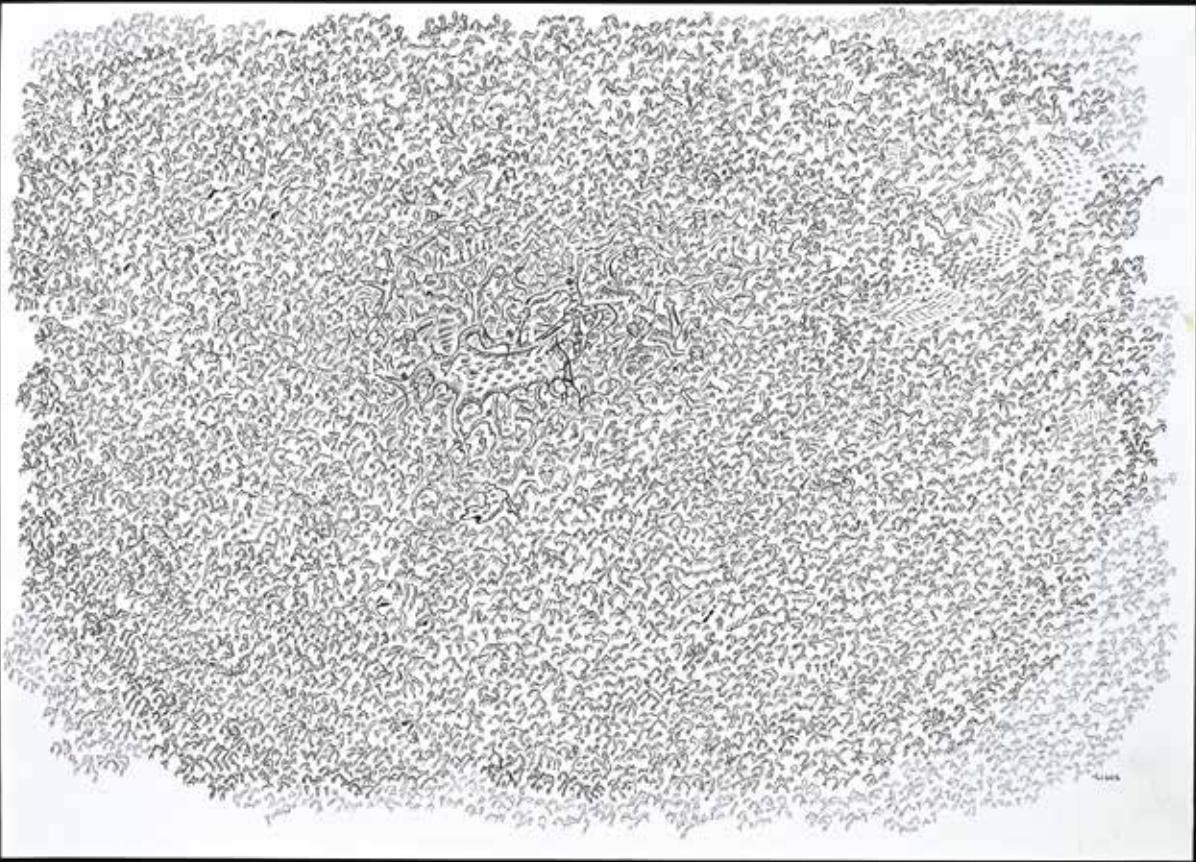


che lo ha portato a diversi brevi ricoveri ospedalieri. Nonostante queste difficoltà, i suoi intricati disegni hanno ricevuto una notevole ammirazione, anche da parte del suo medico curante, il Dott. Aldo Varas Ríos.

Dal 2009, Ulises si dedica esclusivamente al disegno. Nel 2013 ha tenuto la sua prima mostra alla Fundación Cultural Lo Prado di Santiago. Due anni dopo, nel 2015, ha ricevuto un prestigioso invito a partecipare alla mostra collettiva *Les Cahiers dessinés* presso il Musée d'Art Brut et d'Art Singulier Halle Saint Pierre di Parigi.

Ulises, che si considera uno strumento di Dio, ha dichiarato in un'intervista rilasciata alla rivista "Ophelia" nel 2023 di creare i suoi disegni spontaneamente, senza un'intenzione cosciente, e di essere motivato dall'idea di inviare messaggi subliminali divini attraverso i suoi disegni.

Le opere di Ulises Canales Sáenz possono essere ampiamente classificate in due temi distinti ma interconnessi. Una categoria presenta motivi riconoscibili, tra cui volti, creature demoniache, artigli, serpenti,



croci e rappresentazioni simboliche di albe e tramonti, spesso intrise di temi religiosi e occasionali citazioni bibliche. Queste opere trasmettono un'aura misteriosa e talvolta inquietante.

L'altra categoria abbraccia l'astrazione, dove la figurazione cede il passo a sorprendenti elementi estetici che esaltano l'impatto visivo delle sue opere. A un esame più attento, si possono distinguere componenti di base di piccole dimensioni che, a prima vista, appaiono come macchie iterative. Questi disegni sono composti da elementi lineari autosimilari, che ricordano geroglifici sconosciuti o incisioni rupestri di una civiltà perduta. Questa oscillazione tra rappresentazione pittorica e scrittura asemica crea un linguaggio visivo unico, dove i sistemi della lingua scritta e dei segni simbolici si compenetranano.

In Europa la collezione Gruber (The Mediumnistic Art Collection) a Monaco possiede 24 opere di Canales Sáenz. La collezione Treger Saint Silvestre in Portogallo ne conserva 8. Altre opere si trovano nella collezione Eternod-Mermot in Svizzera e negli Stati Uniti nelle collezioni di Juan Martin della Fondazione NAEMI e Pablo Hermes Rodríguez Mesa del gruppo Psicoartecubano.

Si ringrazia Claudio Canales Sáenz e Elmar R. Gruber per le informazioni e le immagini

Nella pagina a fianco:
sopra: 4/2022
sotto: 3/2024

«FORA TIRAVA SEMPRE IL VENTO». LIVIO POGGESI E IL RIPARO NELL'ARTE

di Paolo Torriti

APPROFONDIMENTI



Ritratto di donna, primi anni Sessanta, tecnica mista su legno, coll. priv.

Storia di uno smarrimento e di una vocazione. Il ruolo salvifico di uno dei primi atelier artistici italiani nel manicomio di Arezzo

Nella storia dell'arte irregolare italiana Livio Poggesi è un autore ancora poco conosciuto che solo la recente mostra, dedicata all'atelier di pittura dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, ha cercato di rendere noto¹. Come altri outsiders, Livio ha trascorso buona parte della sua vita in manicomio, impegnato, quando il cielo non tirava a brutto, a scrivere i suoi diari e a dipingere su ogni tipo di supporto. Autodidatta con la quinta elementare, Poggesi disegna di continuo, rapido, a volte quasi irruento, certamente non è un folle, ma più semplicemente un **irregolare**, dotato di profonda sensibilità e fantasia, ma altrettanto emotivo e impressionabile. Infermieri e dottori lo ricordano sempre in giro per il manicomio con i dipinti e i colori sottobraccio, e poi all'ingresso dello stesso ospedale intento a vendere le sue opere. Opere che, a parer nostro, superano agilmente la psicopatologia dell'espressione reclamando la loro **appartenenza** all'universo dell'arte.

Livio non desiderava altro che comunicare e aveva compreso che l'espressione verbale e quella pittorica erano da sempre i due metodi principali di comunicazione. Da qui discendono le sue opere, ma da qui nascono anche i suoi diari². Un pensiero che è fonte naturale di alcuni suoi autentici dipinti dove **testo e immagine** formano un tutto inseparabile. Brevi frasi, singole parole, piccoli disegni, come nel retro³ di uno straordinario ritratto femminile dei primi anni Sessanta, ignaro parente de *La Pazza di Viani*, oppure accanto alla raffigurazione del padre⁴, nel quale Livio annota brevi frasi sul genitore, e dove la scrittura diventa immagine e viceversa, un'ortografia che riflette rigorosamente la lingua parlata: «L'ultima pistola dell'este, le donne lo amavano e gli uomini lo inseguono. Io gli rassomiglio un poco ma non è vero so sempre io [...]. Io sempre dico parole drammatiche [...].» Nel verso dell'opera Poggesi ci sorprende, come al solito, con un altro dipinto: *In viaggio sul mare*⁵. In questo caso è una magnifica visione onirica dove una piccola barca (metafora del viaggio) pare veleggiare serenamente su acque tranquille, mentre il navigante (lo stesso artista) scruta tranquillo l'orizzonte protetto da una figura femminile generata dalla stessa vela alle sue spalle, quasi una Madonna della Misericordia.

Livio nasce a Castelfranco di Sopra, in provincia di Arezzo, il 9 febbraio



1934, in una famiglia di contadini. Terminata la quinta elementare avrebbe voluto continuare a studiare, ma i disastri della guerra e le condizioni economiche della famiglia lo costrinsero per una decina di anni a lavorare come bracciante insieme al padre. Nel 1956, a 21 anni, parte militare alla volta di Trapani, ma negli ultimi mesi inizia a sentirsi male: cade in un forte stato di esaurimento psichico e fisico, tanto da essere trasferito all'ospedale militare di Firenze, dove rimarrà fino al congedo, nell'aprile del 1957. Tornato a casa, iniziò a dipingere e a scrivere, ma, trascorso circa un anno, fu ricoverato all'ospedale neuropsichiatrico di Arezzo con la seguente diagnosi "Sindrome distimica ipocondriaca"⁶.

Ai primi accenni di disagio mentale Poggesi entra quindi per la prima volta in manicomio, esattamente il 5 maggio 1958. In quello stesso anno, come ricorda Livio, «[...] venne un professore di pittura e mi fecero disegnare. Disegnavo abbastanza bene»⁷. Seguendo l'esempio di altri ospedali psichiatrici, quali Imola, Verona e Firenze, nel 1958, su indicazione del Dottor Furio Martini e con il sostegno del direttore Marino Benvenuti, anche Arezzo si dota precocemente di un **atelier** di

A sinistra:
L'ultima pistola de l'ueste, 1970-74, tecnica mista su legno, Coll. Anna Franchi Rinaldelli, Chiusi della Verna (AR)

A destra:
Livio Poggesi durante l'inaugurazione della mostra a lui dedicata nel 1975 in Arezzo

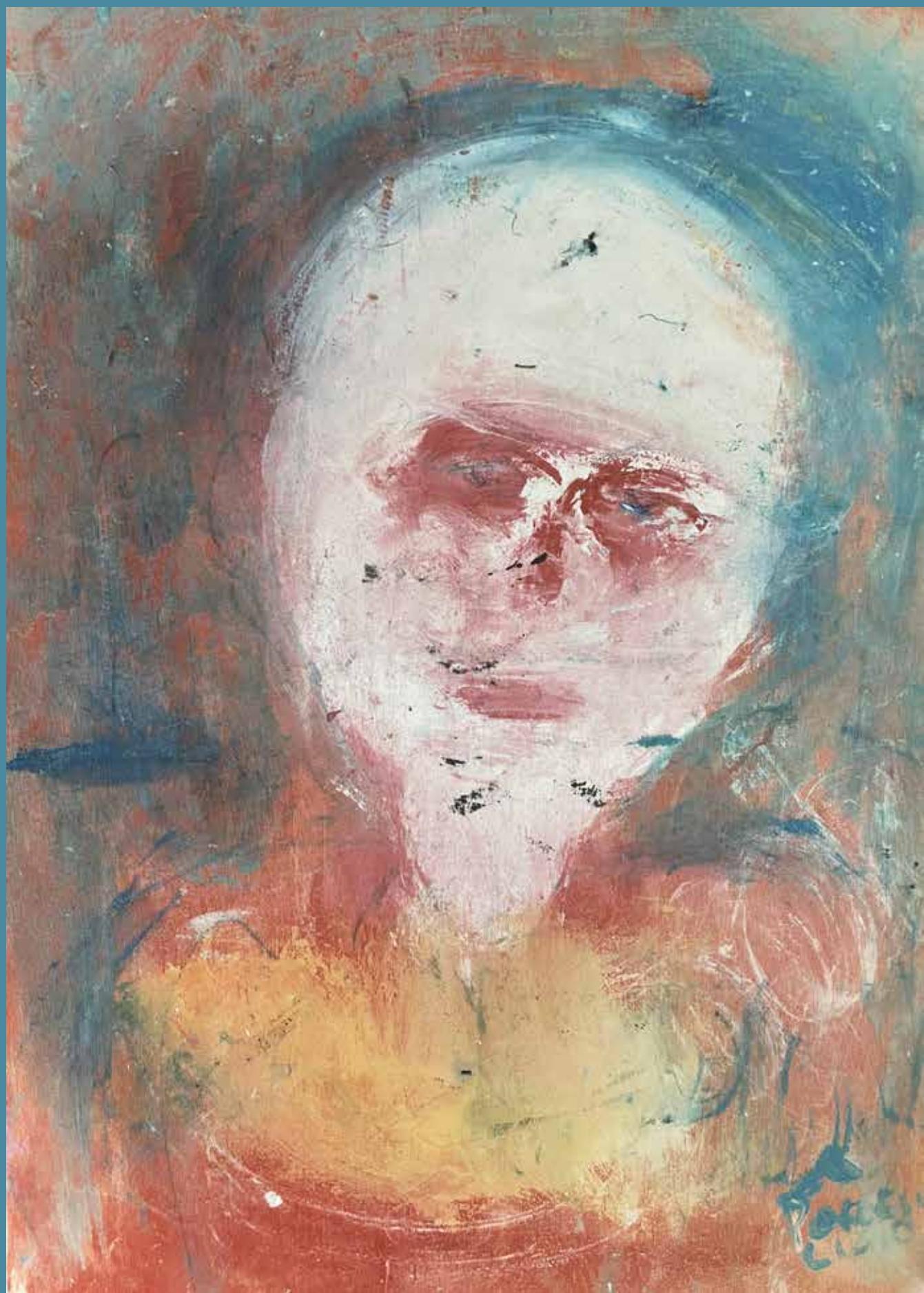
pittura, diretto nei primi anni di vita dall'artista **Franco Villoresi**⁸. Poggesi rimarrà all'interno dell'ospedale neuropsichiatrico di Arezzo fino al 24 marzo 1959. Una volta dimesso, venne affidato al padre.

«Continuai a curarmi per tre anni. Mi sembrava di aver risolto la situazione. Devo ammettere, credevo di essere guarito. Facevo qualcosa, ma molto no. Aiutavo un poco i miei. Facevo qualche disegno. [...] Poi principiò ad affascinarmi la fantascienza, quando c'era un film non potevo stare se non lo vedevo.

[...] Nel '62 morì il mio povero padre di cancro. Mi rincrebbe molto. Dopo mi volevano mandare a lavorare. E io stiedi un po' indeciso se andare o no ma dormivo il giorno soltanto, la notte stavo a luce accesa che avevo paura. Non potevo dormire e allora come facevo ad andare a lavorare? Principiò a prendermi tutte le idee. [...] paure, in diversi posti non ci potevo stare. Poi una mattina dopo tanto soffrire credevo che venissero a prendermi da un altro pianeta. [...] Io lì per lì non sapevo cosa fare, credevo si trattasse di qualcosa di pericoloso per tutti non per me soltanto. [...] Feci una corsa ad andare a chiamare i carabinieri. [...] arrivai alla stazione trovai la porta chiusa mi ritrovai di là sfondai la porta e tutto. Ma non lo feci per cattiveria. Non sapevo quello che facevo. Dissi che ero perseguitato da un mostro ma non vidi nulla, sentii quella scossa. Poi mi presero in sette o otto ma io gli dissi che non l'avevo fatto apposta. Dopo mi feci accompagnare dai carabinieri e gli dissi cosa era accaduto ma anche loro non ci credettero. [...] Poi dopo l'interrogatorio mi dissero se volevo tornare all'O.N.P. gli dissi di sì. [...] Ma stiedi tanto male per diversi anni. Dipingevo un poco. Anzi quasi troppo perché non si trovava da darli via. Poi mi facevano un po' di rabbia non mi davano nulla non ci davano nulla. Si doveva fare con quei pochi di soldi che ci davano da casa. E poi erano troppo severi: di nulla, nulla, ci cambiavano di reparto, ci picchiavano in cameretta per mesi e anche per anni [...]. Ero impressionato. Sembrava che le camerette e i muri mi si stringessero addosso. **Fora tirava sempre il vento**. Comunque fui legato come un salamino e a luci spente urlai tutta la notte per scacciare la paura [...]. Forse sarà stato il frutto della mia fantasia malata ma anche ora che mi sento meglio non mi rendo conto. Quelle paure non ce l'ho più. [...] Questo direttore ha detto che non condivide che mi dicono matto. Lui dice che ho una forte fantasia, non ricordo come è chiamata questa diagnosi»⁹.

La perdita del padre, nel febbraio del 1962, fu un colpo durissimo per Livio che nello stesso anno rientra quindi in manicomio. È questo l'inizio di una lunghissima permanenza in ospedale, da principio imposta e poi, nel dicembre del 1972, "volontaria". Una storia, quella di Livio, assai dolorosa, simile a migliaia di altre e prossima anche ad altri artisti "irregolari".

Nella pagina a fianco:
Autoritratto,
metà anni Sessanta,
ubicazione ignota





Ritratto con corvi e cocomero, metà anni Sessanta, ubicazione ignota

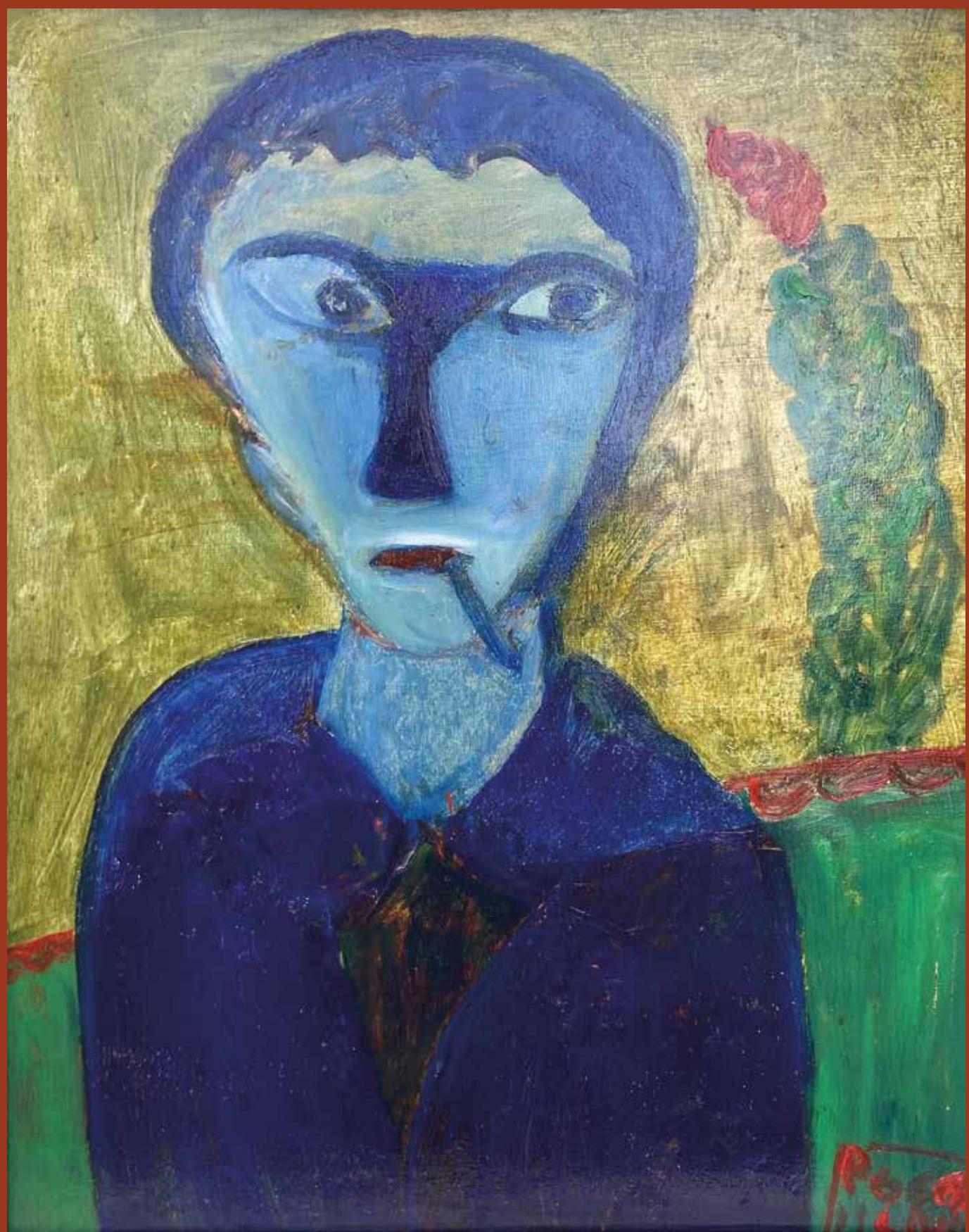
Nella pagina a fianco:
Ritratto di Mario Francioli, 1972, tecnica mista su compensato, proprietà Sabrina Francioli, Arezzo

inconsapevole omaggio al celebre *Sguardo rosso* di Arnold Schönberg del 1910.

Come per altri "irregolari", l'attività di Livio è libera da ogni eredità formale e da ogni influenza culturale e stilistica; sono opere che vanno oltre le nostre consuetudini e i nostri modelli, superando pertanto i **confini** della critica, quella critica che interpreta i prodotti artistici avvalendosi di un linguaggio convenzionale e facendo riferimento ai precedenti o contemporanei stili e movimenti. Livio non conosceva, e quindi non seguiva, né gli uni e né gli altri. Certo, siamo consapevoli che alcuni lavori di Poggesi possano essere accostati ad alcuni movimenti contemporanei, dal post-impressionismo all'Espressionismo, dai Fauves fino al neoespressionismo americano (Basquiat), ma sarebbe solo una valutazione assai banale e riduttiva, poiché il suo stile è veramente nuovo, personale, spontaneo e, soprattutto, non classificabile. Una forma d'arte originale, anticonformista, espressiva, concepita da un autodidatta che operava al di fuori delle norme estetiche convenzionali e che cercava spesso di comunicare la propria sofferenza: «lavori effettuati da persone

«Questi periodi di alto e basso prendono quasi a tutti nella vita, ma come a me è una cosa incredibile, mortali proprio mi prendono. Soffro in una cosa incredibile. Ora mi trovo qui come dimesso presso una casa famiglia [...]. Comunque spero di stare benino e che questi fatti non mi succedano più ma siano solo nei miei disegni che si possono vedere e nei miei diari. Ora continuo sempre a disegnare, ne ho fatti tanti. Io penso che questo riesce benino».

I dipinti di Livio Poggesi riflettono i turbamenti emozionali e sentimentali della sua vita: sogni, ricordi, angosce e visioni ci vengono trasmesse attraverso le sue tele. A volte sono schiaffi e pugni nello stomaco, come un suo ritratto, firmato in basso a destra, dove la dematerializzazione di quel pallido e indefinito volto mette in luce un'identità che si sta lentamente sciogliendo insieme al colore; un Livio, smarrito e inquieto in un mondo oscuro e inaccessibile che lo considera "diverso" e "sbagliato". Un involontario e





Fronte di *L'ultimo dei vichinghi*, 1976, tecnica mista su tela applicata a compensato, proprietà Beatrice Dall'O, Arezzo

indenni di cultura artistica, nelle quali il mimetismo, contrariamente a ciò che avviene negli intellettuali, abbia poca o niente parte, in modo che i loro autori traggano tutto (argomenti, scelta dei materiali, messa in opera, mezzi di trasposizione, ritmo, modi di scrittura, ecc.) dal loro profondo e non da stereotipi dell'arte classica o dell'arte di moda»¹⁰.

Tuttavia, sebbene alcune caratteristiche dell'opera di Poggesi rispecchino senza dubbio quei valori che ispirarono Jean Dubuffet nel 1958 (la principale è certamente il suo sviluppo all'interno di un istituto psichiatrico), per altri aspetti la pittura di Livio non è affatto assimilabile ai tanti artisti connessi all'Art Brut. Poggesi ad esempio non era per nulla refrattario al successo e pure al commercio; aspirando a essere un artista, vuole affermare il suo valore e la sua dignità, anzi, probabilmente è cosciente di essere un artista e desidera essere considerato e giudicato come tale. Lui, il perdente, che si trasforma in vincitore grazie alla sua fantasia, grazie ai suoi dipinti: «[...] non mi sembrava giusto di non aver realizzato nulla nella vita»¹¹.

Ma Livio non auspica solo che la sua arte sia accettata e riconosciuta, sa benissimo che per avere tale approvazione il suo lavoro deve essere anche acquistato, deve avere un valore, come qualsiasi altro lavoro.



Numerose sono le lettere, conservate nell'archivio dell'ex ospedale, nelle quali l'autore richiede i legittimi pagamenti delle sue opere a medici, direttori e presidenti di enti, abituati a comprare i dipinti che uscivano dall'atelier aretino per un pacchetto di sigarette.

Nel percorso artistico di Poggesi è possibile evidenziare due fasi, due differenti gradi di espressione, derivati da due contesti diversi: fuori e dentro l'atelier di pittura. Accanto alle opere più drammatiche o animosamente espressive nelle forme e nei colori, si trovano infatti i fogli che Livio dovette realizzare all'interno dell'atelier. Sono tutti conservati in una cartella, l'unica ad oggi rintracciata.

Nel sereno e confortante clima dell'atelier Livio si fa più lirico e poetico, i fogli si riempiono di sentimenti, di passioni e di ricordi struggenti. La famiglia e i posti della giovinezza, come *La Casa del Popolo di San Giovanni Valdarno*, del 1965, dove Livio spesso si recava a ballare, oppure il matrimonio della sorella Elena, datato 1969, nel quale Poggesi ritrae se stesso e tutti i suoi parenti¹².

Le sue fonti sono i ricordi, i vissuti personali, ma anche il presente, in particolare la sua grande passione: il **cinema**. Sono i film western e soprattutto la fantascienza ad appassionarlo, «Sono tanti i film oggi

Retro di *L'ultimo dei vichinghi*, 1976, tecnica mista su tela applicata a compensato, proprietà Beatrice Dall'O, Arezzo

Guerra fra i mondi - Fantascienza, metà anni Sessanta, tecnica mista su cartoncino.
Coll. famiglia Poggesi, Montevarchi (AR)



giorno, quando ce n'è uno non posso stare se non lo vedo [...]»¹³. Le emozioni del cinema vengono così trasformate in immagini, come *L'ultimo dei vichinghi*, dipinto da Livio anche sul retro¹⁴. Il presente (il cinema) e i ricordi (la famiglia) si mescolano sui fogli di carta che l'autore usa come fossero uno schermo cinematografico, e spesso, come tanti artisti dall'antichità fino all'epoca contemporanea, anche Livio inserisce il suo ritratto, e non certo per il solo desiderio di auto-riaffigurarsi. Nella rappresentazione di sé l'autore trasmette visibilità e dignità alla propria persona, è autostima e orgoglio, ma soprattutto «è un modo per riprendersi un'identità negata dalle circostanze»¹⁵.

«Non per vantarmi ma stavo molto bene. Mi sembrava di essere perfettissimo, bello, robusto al di sopra di molti. Poi principiò ad affascinarmi la fantascienza, quando c'era un film non potevo stare se non lo vedevo, specialmente di voli spaziali. [...] Specialmente del mostro immortale ho avuto paura diverse volte. Anche quando venni qui incopai quello»¹⁶.

L'isolamento, la segregazione, l'abbandono, le umiliazioni dell'ospedale psichiatrico spingono Poggesi, come altri grandi artisti irregolari attratti da questo tema, a evadere verso altri pianeti. I film di **fantascienza**, i mostri, gli esseri deformi e le guerre contro gli alieni diventano dunque la sua droga: ne aveva paura, ma non riusciva a farne a meno. Livio è ora guidato dai suoi sogni, dai suoi incubi e dalle sue visioni. Lo



Cocomeri - Fantascienza,
1976-80, acrilico su
tela, Coll. Università
di Siena, Biblioteca di
Area Umanistica, Arezzo,
donazione Brignone-Reina

testimoniano alcuni dipinti, come *Guerra fra i mondi*¹⁷, dove sul retro l'autore annota «Fantascienza - visto film - Guerra fra i mondi», oppure *Frutta della Chiana* (o *La terra promessa*), nel quale i cocomeri della Valdichiana si trasformano in creature della fantasia. Anche diverse linoleografie confermano la passione di Livio verso la fantascienza: *Celtica il mostro immortale*, dei primi anni Sessanta¹⁸; *Fantascienza - Il biondostellare*, firmata e datata 1953 (sic).

Come più volte ricordato, i lavori di Poggesi non inseguono le suggestioni dei movimenti artistici contemporanei, ma si sviluppano a seguito di inedite regole che lui stesso organizza su un singolare impianto di relazioni formali: reiterazioni, contrasti e similitudini di colori, di spazi e di figure. Il suo unico e personale stile combina una forte espressività a un'istintività di eccezionale valore. Nel vario linguaggio pittorico di Livio vi sono immagini e suggestioni che ritornano più volte: la famiglia, il padre, il cinema, i mostri fantastici, i corvi, il cocomero e, infine, le donne, quelle donne che «[...] mi piacciono sempre ma c'è poco da fare». Nascono così i ritratti dedicati a «*Marisa*» (detta anche «*La Geconda*»), a «*Flora*», a «*Marlin Monroe*» e, nel 1973, a una misteriosa «*Donna melinconia*»¹⁹.

Il 23 dicembre 1972 Poggesi firma l'atto, previsto dalla legge, che modifica il suo internamento obbligatorio in **ricovero volontario**, passando in spazi comunitari autogestiti, sempre interni all'istituto²⁰. Come tanti ricoverati, e come altri artisti "irregolari", quale ad esempio Tarcisio Merati²¹, Livio

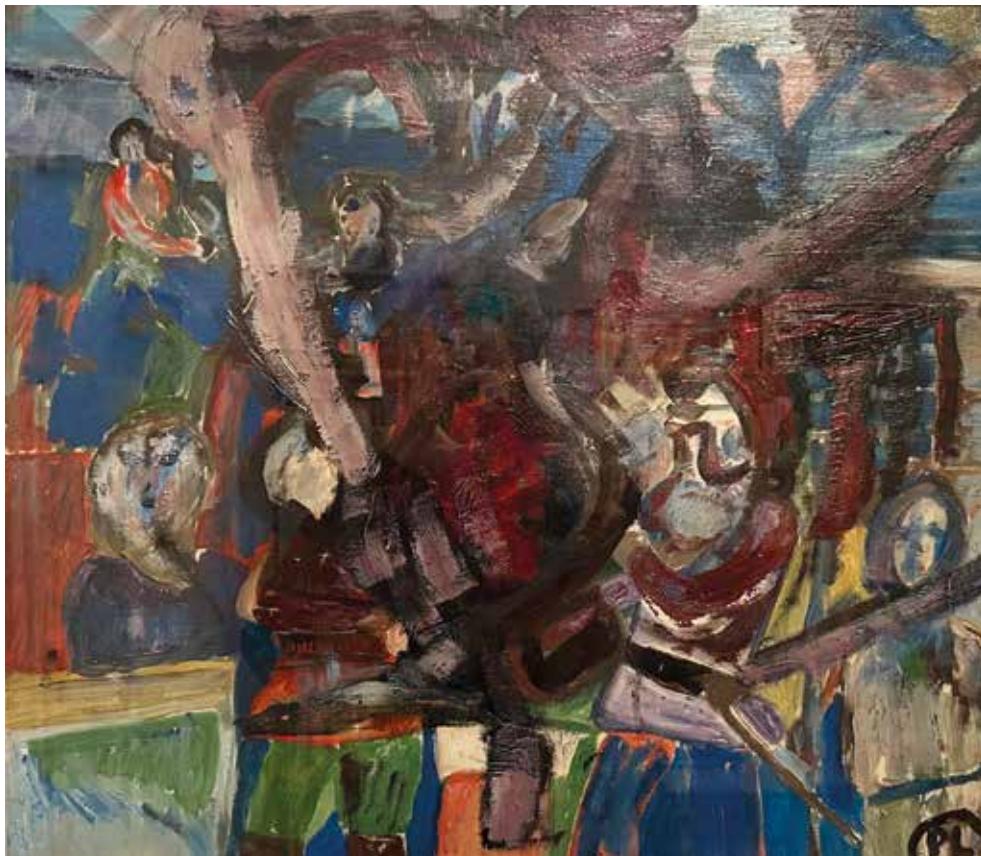


Fantascienza. Il biondostellare, datata 1952 (?), Linoleografia. Coll. priv.

preferisce la *zona di comfort* dell'ospedale rispetto ai disagi del "fuori". È consapevole che all'esterno sarebbe preda dell'ansia e dello stress, si sentirebbe un estraneo, indifeso e soprattutto improduttivo. All'interno dei "Tetti rossi" ha invece a disposizione un laboratorio di pittura²² e tutto quello che gli serve per continuare a dipingere e a creare. Colori, pennelli, tele e fogli bianchi sono ormai diventati l'unica ragione di vita, ciò che rende la sua persona riconosciuta e rispettata.

Nel gennaio del 1975 fu dedicata a Livio Poggesi una mostra monografica ad Arezzo. A organizzarla furono i medici dell'ospedale neuropsichiatrico, in particolare il Dott. Luigi Attenasio:

«Arezzo, 3 gennaio 1975. La mostra di Livio ai Bastioni è a buon punto. Gigi Attenasio ha fatto miracoli, manifesti, inviti, una sistemazione dei quadri molto bella. Sembra però che ci siano resistenze molto serie. Il solito ritornello che si ripete. Un malato non è degno di avere la sua mostra come non è degno di mettere il culo in un locale bello come la tavola calda. In più Livio è un po' appartato, è una specie di hippy che vivacchia in ospedale vendendo i suoi quadri; credo che la mostra stia suscitando molte invidie.



Guerra, primi anni
Settanta, tecnica
mista su compensato,
proprietà Elena
Spadaccio, Arezzo

Un infermiere gli ha detto: "altro che mostra: per fare i tuoi quadri basta intingere nei colori la coda di una mucca e vedere come imbratta la tela". Hanno le case piene di altri pittori dell'ospedale che fanno paesaggi e quadri veristi. Lui invece è considerato un imbrattatele perché il suo stile e la sua lettura del colore non sono veristi. Invece è molto bravo, a volte ricorda Chagall. Ha una enorme capacità di cogliere i sentimenti e di esprimere i sentimenti sulla tela, è questo che coglie in ogni situazione»²³.

Un anno dopo, nel 1976, per il primo Congresso Nazionale di Psichiatria Democratica, giunse a Livio un'importante commissione, gli furono infatti ordinate due linoleografie, tecnica incisoria già da tempo praticata da Poggesi. Anche in questo lavoro Livio preferì lasciare alla parola la descrizione dei suoi stati d'animo, inserendo un breve testo che accompagnava le due piccole figure rappresentate:

«Le mie impressioni sono di essere perseguitato da qualcosa di misterioso. Perché è 20 anni che soffro in una maniera incredibile, in periodi però e periodi di contentezza. Speriamo che da morto passi tutto. Comunque io



Le mie impressioni,
1976, linoleografia. Coll.
Università di Siena,
Biblioteca di Area
Umanistica, Arezzo,
donazione Brignone-Reina

nel paradiso e nell'inferno non ci credo, ma c'ho un poco di paura di soffrire anche da morto. Perché non si sa mai. E visto il film di fantascienza Dei psichiatrici. Volesi sapere cosa c'è oltre la morte. Ma non riuscirò a capirci nulla. La paura ce l'ho avuta più che altro la notte, più che altro ma non sempre»

«Sono stato qualche volta innamorato ma non ero solo. Sono arrivato sempre secondo. Due volte. Ma adesso non mi riesce a innamorarmi più, ma me ne importa poco più. Le donne mi piacciono sempre ma c'è poco da fare. Perché o un po' di paura degli infermieri e dei dottori».

Livio Poggesi, un "irregolare" straordinario, il cui valore, malgrado tutto, non è stato ancora riconosciuto, trascorrerà il resto dei suoi anni, tra alti e bassi, all'interno dell'Ospedale psichiatrico, fino alla morte, avvenuta il 27 giugno 1985, all'età di 51 anni.

¹ Il presente saggio riprende in buona parte il mio recente studio su Poggesi: «*Io penso che questo riesce benino*». *Vita e opere di Livio Poggesi 1934-1985*, pp. 127-188, pubblicato nel catalogo della mostra *Arte ai margini. Livio Poggesi e l'atelier di pittura dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, 1958-1978*, Arezzo, Palazzo della Provincia, 12 settembre - 27 ottobre 2024, a cura di Luca Quattrocchi e Paolo Torriti, FUP Firenze University Press, 2024.

² Purtroppo non è stato possibile rintracciare i diari originali di Livio, ma alcune pagine sono state pubblicate in *I tetti rossi*, Giunta Provinciale di Arezzo (a cura di), Milano, Mazzotta, 1975, pp. 32-37.

³ Torriti 2024, cit., p.149, tav.60

⁴ Il padre, rappresentato sempre con il cappello, un po' cowboy e un po' dandy, e spesso con una pipa in bocca, è un'immagine ricorrente nei lavori di Livio, quasi un engramma warburghiano sullo sfondo di tante opere.

⁵ Torriti 2024, cit., p.165, tav.77

⁶ Dalla cartella clinica di "Poggesi Livio", Archivio storico dell'ex Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo (da qui in avanti ASONA), Biblioteca Umanistica, Università di Siena.

⁷ In *I tetti rossi* 1975, p. 35

⁸ Sulla storia dell'atelier di pittura dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo e sul suo direttore Franco Villoresi, vedi i saggi di Sabrina Picchiami e di Luca Quattrocchi in *Arte ai margini. Livio Poggesi e l'atelier di pittura...*, 2024, cit.

⁹ In *I tetti rossi* 1975, pp. 32-37.

¹⁰ J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, vol. I, Paris, Gallimard, p.453.

¹¹ In *I tetti rossi* 1975, p. 36

¹² Torriti 2024, cit., pp. 151 e 158, tavv. 62 e 69.

¹³ In *I tetti rossi*, 1975, p. 37

¹⁴ Firmato e datato 1976. Sul retro, nel risvolto della tela, Poggesi annota: «L'ultimo dei vichighi, o visto il film» (l'ultimo dei vichinghi è un film del 1961 diretto da Giacomo Gentilomo).

¹⁵ E. Di Stefano, "Art Brut", inserto redazionale allegato al n. 373 di *Art Dossier*. Firenze-Milano, Giunti, 2020, p. 25.

¹⁶ In *I tetti rossi*, 1989, pp. 35-37.

¹⁷ *La guerra dei mondi* è un film del '53 tratto dal romanzo di Herbert George Wells (1896).

¹⁸ Torriti 2024, cit., p.150, tav.61. *Caltiki il mostro immortale* è un film italiano del 1959 diretto da Riccardo Freda. Sul retro del foglio Poggesi annota: «noi si maneggiano i soldi da 100.000 £ e di 40.000; Gesù; Gesù; a volte mi fa sempre paura; CELTICA il mostro immortale».

¹⁹ Torriti 2024, cit., tavv. 73, 74, 75, 86, 95, 100.

²⁰ Cartella clinica di "Poggesi Livio", ASONA, Biblioteca Umanistica, Università di Siena.

²¹ M. R. Parsi in B. Tosatti, *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, Milano, Skira, 2006, pp. 106-111.

²² Proprio in questi anni Livio fece richiesta alla direzione ospedaliera di poter accedere liberamente all'atelier di pittura. La richiesta fu accettata e venne deliberato dall'amministrazione di riaprire l'aula da disegno dell'Ospedale psichiatrico (Cartella clinica di "Poggesi Livio", ASONA, Biblioteca Umanistica, Università di Siena).

²³ P. Tranchina, *Psicoanalista senza muri. Diario da una istituzione negata*, Pistoia, Centro di documentazione di Pistoia, 1989, p. 144.

²⁴ In spazi comunitari autogestiti, sempre interni all'Ospedale psichiatrico.

CURARE LE TORRI. ALCUNE DOMANDE A ELISABETTA COVIZZI PERFETTI E MARK GILBERG

APPROFONDIMENTI

di Gabriele Mina

MARK GILBERG



PRESERVATION OF
WATTS TOWERS,
1921-2021

Problematiche di conservazione e restauro dei *visionary environments*. Attraverso il caso esemplare delle iconiche Watts Towers di Los Angeles alcune indicazioni di metodo

L'autentico *landmark* della città di Los Angeles, l'opera per eccellenza – a mio avviso – dell'architettura babelica: è il monumento di Sabato Rodia, le Watts Towers. Conosciamo la storia di questo immigrato italiano, nato a Serino (Avellino) nel 1879, trasferitosi in California, muratore e piastrellista. Nel quartiere periferico di Watts, con un indomabile lavoro trentennale, dal 1921 al 1954, realizzò nella sua piccola proprietà un sito visionario dominato da tre altissime torri (trenta metri) con acciaio, malta cementizia, porcellane, piastrelle, vetri, materiali di recupero. Sabato (Sam, Simon) Rodia morì nel 1965, dopo aver abbandonato la sua casa e la sua opera un decennio prima. E proprio a partire dal momento di quella improvvisa separazione, nel 1954, si apre una complessa storia di sopravvivenza e rinascite dell'architettura, del *Nuestro Pueblo* (come l'aveva battezzata l'artista), l'abbandono, con le sculture scalate o vandalizzate, le relazioni con l'inquieto territorio di Watts, i provvedimenti

che ne decretano l'abbattimento, campagne di difesa, ispezioni e restauri, fino all'adozione ufficiale della città di Los Angeles. Va tenuto presente che il *Watts Towers of Simon Rodia State Historic Park* non comprende solo le tre iconiche torri (East, Center, West Towers) ma varie strutture interconnesse, come due altre torri più basse, la casa, la nave, le pareti nord e sud, il pavimento, il gazebo, il barbecue, etc. Nel 2010 l'amministrazione ha incaricato dell'intero progetto di restauro e conservazione del sito di Rodia il LACMA (Los Angeles County Museum of Art). Elisabetta Covizzi Perfetti e Mark Gilberg sono due grandi protagonisti di questa ricerca.

Vorrei iniziare chiedendovi quali sono i percorsi di studio e il background scientifico che vi hanno condotto alle Watts Towers.

MG: Sono *conservation scientist*, ho conseguito il master in chimica inorganica a Stanford e il dottorato di ricerca in conservazione archeologica alla University of London Institute of Archaeology. Nella mia carriera ho lavorato con vari musei e organizzazioni internazionali, ho una lunga esperienza nell'utilizzo della scienza e della tecnologia nella conservazione di un'ampia gamma di beni culturali: materiali archeologici ed etnografici, collezioni di storia naturale e altro. Sono sempre stato

Le fotografie - di Yosi Pozelov, del 2020 - ritraggono i restauratori del complesso di Rodia al lavoro

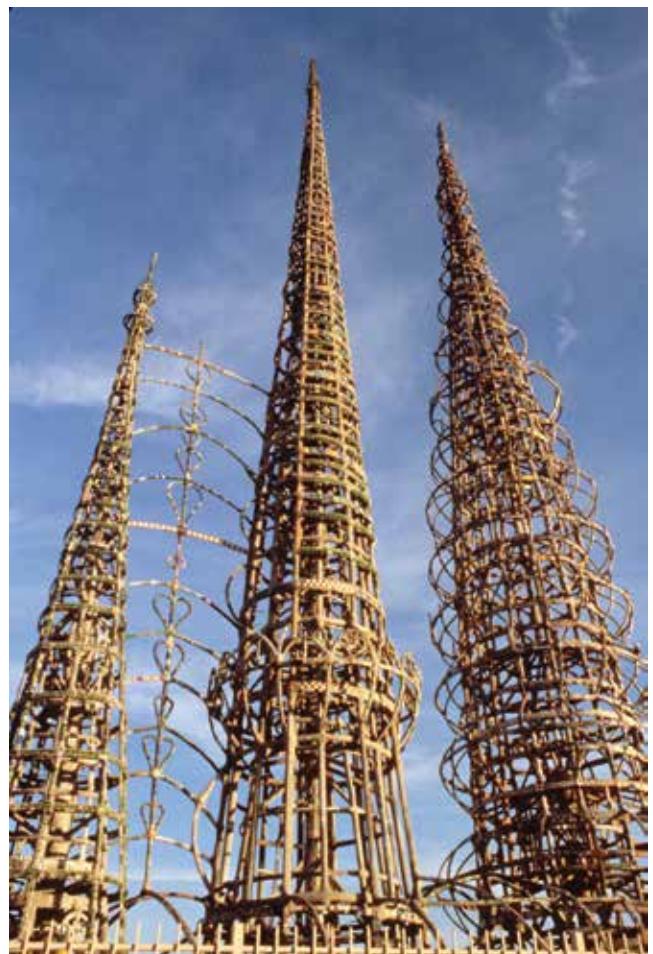
interessato allo sviluppo di nuovi metodi e tecniche di trattamento per la cura e la conservazione dei materiali culturali. Ecco perché la mia storia s'incrocia con le Watts Towers. In qualità di direttore del *Conservation Center* del LACMA (Los Angeles County Museum of Art), che è una delle più grandi strutture di conservazione degli Stati Uniti, dal 2013 ho potuto mettere insieme un team per identificare le cause del decadimento e del deterioramento delle opere di Rodia. Così da sviluppare e implementare protocolli di trattamento adeguati per la loro conservazione a lungo termine. Sono andato in pensione nel 2022, dopo aver completato il restauro delle tre torri alte.

ECP: Io ho svolto i miei studi di Conservazione dei beni culturali a Firenze, all'Opificio delle Pietre Dure, poi all'Istituto di chimica generale a Bressanone e al Politecnico di Milano. Sono specialista in restauro e conservazione di dipinti murali. Ho lavorato in questo ambito, fin dagli anni '90, sia come dipendente di società di restauro sia come libera professionista, su opere di età romana piuttosto che rinascimentale, in luoghi pubblici e in collezioni private. Quando mi sono trasferita a Los Angeles, nel 2016, mi sono confrontata con l'arte contemporanea e sul restauro dei murales.

E da qui arrivi alle torri...

ECP: Sì, sono stata assunta dal LACMA: ora sono la responsabile della direzione dei lavori del cantiere. Il *Conservation Center* del LACMA diretto da Mark ha portato avanti, per la prima volta, un fondamentale studio scientifico sulle tecniche costruttive di Rodia.

Sono stati studiati materiali per il restauro compatibili con gli originali, sono state effettuate prove di invecchiamento dei materiali selezionati con l'esposizione agli agenti atmosferici, indagini termografiche e radiografiche e molto altro ancora. Nel 2018 sono iniziati i veri e propri lavori di restauro conservativo delle tre torri. Adesso che il restauro delle torri è finito, ci stiamo occupando delle strutture più piccole, con un team di cinque professionisti: il lavoro durerà più o meno altri due



Le Watts Towers (particolare), dicembre 2000, foto Jo Farb Hernández



anni. Al termine consegnerò alla città di Los Angeles un progetto di manutenzione annuale: sono convinta che se verrà seriamente avviato, il monumento potrà continuare a esistere e a risplendere a lungo. Il sito di Rodia è così bello anche per la sua fragilità: non può più essere abbandonato a se stesso, come è accaduto in passato, quando le pratiche di restauro venivano semplicemente assegnate a lavoratori comunali.

Facendo danni...

ECP: Danni indicibili. Nel tempo si sono susseguiti parecchi interventi che hanno causato vari tipi di danneggiamento: distruzione dei manufatti originari, introduzione di nuovi ornamenti, l'impiego di materiali non compatibili tra loro. Persino la scelta di lavare le sculture con dell'acido.

MG: L'intervento peggiore fu svolto da ditte incaricate dalla città, nel 1978, che non possedevano l'esperienza e la formazione necessaria nella conservazione dei beni culturali. Hanno letteralmente smantellato il Gazebo e parti di altre sculture, distruggendo gran parte del materiale originale, compresi tutti gli elementi decorativi esistenti. Lo staff del LACMA ha dovuto affrontare una quantità di sfide e affinare le proprie capacità. In passato, per riparare crepe e scheggiature nella copertura di malta, fu usata resina epossidica strutturale, che ha obbligato a rimuovere l'intera riparazione e parte del materiale originale. Inoltre, l'utilizzo dell'acciaio inossidabile come rinforzo, in sostituzione



dell'acciaio già fortemente corroso di Rodia, ha accelerato la corrosione dell'acciaio adiacente, provocando la formazione di nuove crepe e scheggiature nella copertura di malta.

ECP: Intere sezioni di armatura furono sostituite con barre o tondini in alluminio, avvitate o legate a quelle originali: questa operazione ha causato l'innesto di un fenomeno chiamato corrosione galvanica, dovuta alla differenza di potenziale elettrochimico fra i due metalli. Una volta che il processo di corrosione dell'armatura si innesca, provoca fessurazioni dell'intonaco che rimane poi esposto ai fenomeni atmosferici. In sincerità mi sento di dire che il 60% del nostro lavoro sulle torri è stato quello di mitigare i danni fatti in passato da quelle ditte non specializzate.

MG: Poi non dobbiamo dimenticare la lunga serie di atti vandalici, avvenuta quando le Watts Towers non erano protette da recinzioni e il pubblico accedeva liberamente. Credo che più della metà degli elementi decorativi originali di Rodia siano andati perduti per vandalismo e disinteresse, dopo l'abbandono del sito nel 1954.

Il team di restauratori.
In piedi a destra: Mark
Gilberg ed Elisabetta
Covizzi Perfetti



Lo stesso Rodia effettuava interventi di manutenzione?

MG: Sì, eseguiva regolarmente riparazioni, anche mentre costruiva nuove sculture, in particolare dopo periodi di forti piogge, forti venti, terremoti. Nel corso del tempo apportò anche diverse modifiche significative al disegno originale. Tutte e tre le torri alte furono in principio progettate come fontane con vasche: in seguito riempì i bacini con pietra e macerie, probabilmente per stabilizzare le torri che crescevano in altezza. Anche la Garden Spire era all'inizio progettata come una fontana, con una vasca poco profonda che Rodia riempì, dopo il 1947. Ho incontrato persone che si ricordano ancora la fontana perfettamente funzionante. A un certo punto, qualcuno coprì gli elementi decorativi delle colonne esterne della Center Tower con la malta: non è chiaro – con Elisabetta ne abbiamo discusso tanto – se sia stato Rodia o qualcuno che lavorava per la città di Los Angeles.

Il fatto di trovarsi in un'area fortemente sismica ha condizionato la costruzione delle torri e, di conseguenza, il restauro?

MG: Certo. Tieni presente che la fila esterna delle colonne, sia nella East Tower sia nella Center Tower, Rodia la aggiunse dopo il terremoto di Long Beach del 1935, così da rafforzare ancor di più le strutture contro futuri sismi. Il sito ha subito una serie di terremoti nel corso degli anni: il terremoto di Northridge del 1994, ad esempio, danneggiò gravemente le tre torri alte, il muro nord e sud, il baldacchino e le scale della facciata

della casa. Tuttavia devo dirti che le tre torri non sono mai state in pericolo di crollo totale, dato che sono per la maggior parte «sovraingegnerizzate».

Ovvero?

MG: Le torri sono essenzialmente strutture aperte di forma piramidale, composte da colonne, controventi, fasce, raggi interconnessi. Le colonne di sostegno verticali e centrali sono sepolte nel terreno, all'interno di un massiccio basamento riempito di macerie e ricoperto di cemento. Il peso delle tre torri è sostenuto da queste colonne e dal nucleo centrale. I raggi, le fasce e gli elementi orizzontali associati stabilizzano le colonne verticali e centrali: ne impediscono il collasso verso l'esterno o verso l'interno, quando sono sotto compressione. Invece i terremoti provocano la formazione di nuove crepe e scheggiature nella copertura di malta delle sculture, oltre al degrado di vecchie riparazioni. Ne consegue che, con il tempo, l'umidità corrode l'armatura metallica sottostante, provocando ulteriori danni.

ECP: Abbiamo dovuto chiudere una quantità di crepe: una volta che l'intonaco è sigillato, l'acqua non può più entrare e causare la corrosione dei tondini di ferro posti da Rodia come armatura. Nel restauro abbiamo riparato oltre 360 crepe e scheggiature sulle East, Center e West Towers.

Possiamo ritrovarci nell'idea delle Torri come di un organismo vivente?

ECP: Assolutamente sì. Nel 2013, con l'assistenza del Dipartimento di scienze ambientali dell'UCLA (University of California, Los Angeles), sono state montate sulle torri sensori e accelerometri, per registrare i movimenti della struttura e delle crepe che si sono aperte sull'intonaco, nel corso dei decenni. Si è compreso che sole, vento e pioggia rappresentano un carico importante sul monumento. L'intonaco di copertura si espande e si contrae continuamente. Pensa solo al



cambiamento diurno di temperatura: quando la temperatura aumenta, le crepe tendono a chiudersi, pur di qualche millimetro, quando invece diminuisce vanno ad aprirsi. Un ciclo che si ripete giornalmente. Questi movimenti giornalieri causano movimenti di compressione dell'intonaco nelle parti che sono in ombra, mentre nelle parti colpite dal sole causano movimenti di distensione. E lo stesso carico termico causa un movimento di allontanamento delle torri dal proprio asse, seguendo una traiettoria ellittica.

Si muovono!

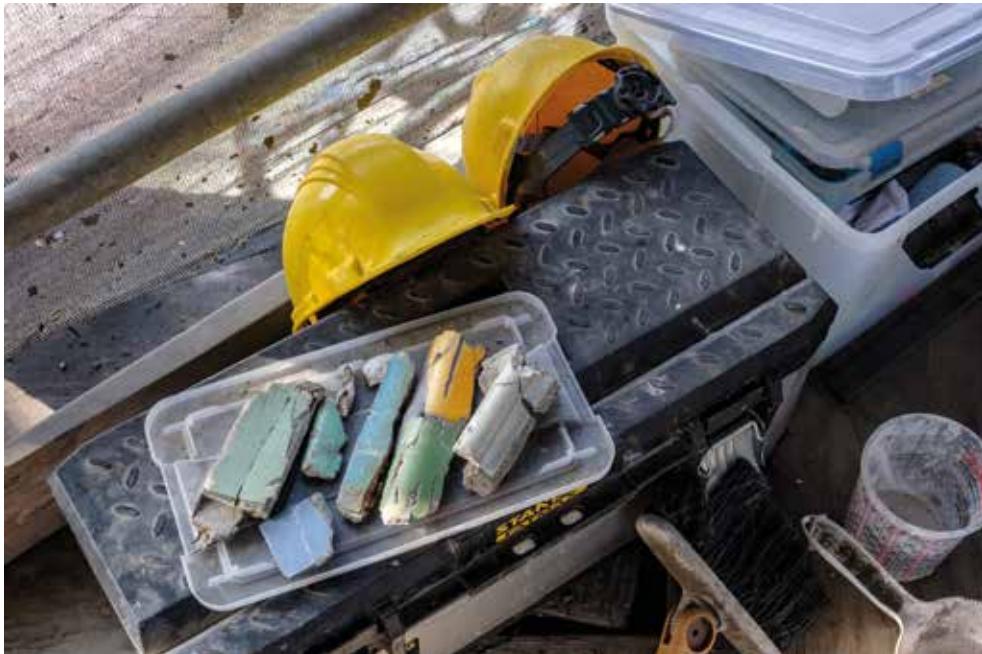
ECP: Si muovono loro e ci muoviamo noi! Considera che il ponteggio costruito attorno alle torri era una struttura piuttosto complessa, molto alta: 13 piani di ponteggio, sul quale si saliva e scendeva molte volte al giorno. In cima è un'esperienza privilegiata: ha permesso a me e al resto della squadra di osservare da vicino la parte del monumento meno compromessa dai tragici interventi di restauro di cui dicevamo prima. Proprio perché era inaccessibile senza ponteggio, la parte più alta del monumento è quella rimasta più intatta.

Elisabetta, diciamo che problemi di vertigini non li hai...

ECP: Oh, ma io adoro stare «in alto»: preferisco stare sospesa a quote alte che con i piedi ancorati a terra. Da piccola salivo sugli alberi, scavalcavo muretti, sono stata ginnasta, il mio attrezzo preferito era la trave... Mia mamma è nata e cresciuta in alta montagna, tante vacanze in Trentino, chissà! E poi lassù, una meraviglia: dalla cima della torre più alta potevo vedere i quartieri che circondano Watts, come Lynwood e Compton. La città è verde, piena di alberi, di palme: a livello terra si fa fatica anche solo a immaginare. Durante la pandemia, con pochissime macchine in circolazione, il cielo di Los Angeles non era più grigio azzurro ma turchese molto intenso. Mai visto un cielo così sopra questa città.

Quanto è stata importante per il progetto del LACMA la storica documentazione fotografica del sito?

MG: Esistono pochissime fotografie prima del 1954, quando Rodia abbandonò il sito: non esistono precisi riferimenti per determinare il tasso di deterioramento nel tempo delle sculture, l'aspetto che mostravano all'epoca. La prima campagna fotografica fu intrapresa dallo stato della California tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80. Però le immagini sono di scarsa qualità e non ci mostrano dettagli sufficienti per identificare piccole crepe e fessure nella copertura di malta. Questa indagine è stata successivamente replicata dal LACMA, nel 2011, così da fornire una base per i futuri lavori di conservazione



e per valutare gli esiti delle passate riparazioni. Non sorprende che la documentazione scritta e fotografica del lavoro svolto dallo stato della California e dalla città di Los Angeles, prima del LACMA, si sia rivelata quasi inutile.

Quali sono gl'interventi che in futuro diventeranno necessari e che al momento non è stato possibile effettuare?

MG: Il LACMA è ancora attivo nel restauro del sito: il lavoro sulle tre torri alte è stato completato. Ora ci si concentra sulle sculture più piccole e interconnesse e sulle pareti nord e sud. Nel prossimo futuro lo staff dovrà revisionare tutti i lavori di conservazione intrapresi dal 2018, per verificare la bontà dell'intervento nel tempo e quali difetti si sono registrati. È necessario sviluppare e implementare un programma di monitoraggio continuo, capace di identificare rapidamente crepe e scheggiature nella copertura di malta delle varie sculture, sia a livello del suolo sia ad alta quota.

ECP: A livello diagnostico, personalmente penso sarebbe davvero interessante far radiografare tutto il muro di cinta. Sappiamo che Rodia usò come armatura per le sue sculture pezzi di metallo recuperati qua e là. Ma ancora non sappiamo esattamente cosa utilizzò, come sostegno, all'interno dei pannelli che formano il muro perimetrale. Solo un paio di questi pannelli sono stati radiografati: all'interno sono state trovate due testate di letto, una in ferro battuto e una in legno.



Che valore ha avuto per il team la ricostruzione della storia degli interventi sull'opera di Rodia?

ECP: Assolutamente fondamentale. La ricerca compiuta da Mark, il suo libro, lo studio cronologico di tutti gli interventi di restauro, hanno guidato tutti noi conservatori a capire in quali direzioni dovevamo procedere, dove focalizzare i nostri sforzi.

Abbiamo avuto la possibilità di comprendere l'intenzione di chi operò prima di noi, osservare quante volte e ogni quanti anni una determinata zona, ad esempio la base della torre più alta, si è lesionata. Soprattutto quali dei materiali usati in passato non hanno dimostrato qualità performanti e quali hanno causato danni alle sculture. Così, tutti i materiali che abbiamo scelto e utilizzato sono il risultato di sei anni di ricerche scientifiche, con le indispensabili caratteristiche della reversibilità e della compatibilità con i composti originali.

Mark, mi hai parlato del progetto di ricerca, che hai di recente presentato all'American Academy di Roma, sulle buone pratiche per la conservazione e il restauro dei siti.

MG: Sì, la ricerca mira a sviluppare linee guida per la cura a lungo termine e la conservazione dei *visionary environments*: come affrontare e superare le tante sfide che ci propongono queste risorse culturali uniche. Problemi di proprietà, tutele legali inadeguate o inesistenti, risorse finanziarie insufficienti, l'assenza di standard di trattamento per governare la loro conservazione, il recupero, il restauro o la ricostruzione... La proposta non è stata accolta dall'American Academy, tuttavia spero in futuro di poter sviluppare l'indagine e visitare direttamente alcuni siti italiani. Vorrei identificare ciò che ha funzionato o non ha funzionato in passato, con l'obiettivo di determinare delle *best practices*.

I risultati dovranno essere pubblicati in una rivista *peer reviewed* e in altre sedi, per sollecitare l'attenzione e creare un sostegno professionale e comunitario per la conservazione di questi beni culturali, che sono spesso sottovalutati e dimenticati.

Vi propongo da ultimo un nodo critico. In Italia – come in altri paesi – i siti babelici sono quasi tutti inseriti in proprietà private, legati a contesti familiari, senza rapporti con le amministrazioni locali (o talvolta hanno rapporti conflittuali). La situazione è differente rispetto a una quantità di visionary environments negli Stati Uniti e in Francia: a oggi, in Italia, appena un paio di siti ha ricevuto forme di tutela dalla Soprintendenza. Pensate sia possibile offrire a questi stessi artisti autodidatti, alle loro famiglie, ai loro amici e sostenitori, suggerimenti e linee guida per un restauro privato, per una conservazione «fai da te»? Oppure per voi resta necessaria la presenza di tecnici specializzati?

MG: È una domanda molto difficile. Sarei molto titubante nel dire all’artista cosa fare, quale materiale specifico usare. Si spera che effettuino le riparazioni usando gli stessi materiali che hanno usato per creare le loro opere, senza introdurre qualcosa di nuovo. Innanzitutto cercherei di parlare con l’artista, per capire i metodi e i materiali che ha utilizzato, come desidera che il suo lavoro sia visto e interpretato dal pubblico. Confrontarsi sui loro desideri riguardo a ciò che dovrebbe diventare la loro creazione, quando moriranno o lasceranno il sito.

Soprattutto, vorrei sottolineare l’importanza di documentare adeguatamente nel tempo la creazione: la documentazione fotografica è fondamentale. I volontari sono importanti anche perché sono un modo per collegare questi spazi artistici alle comunità locali, aumentando il sostegno e la presa in carico. Hanno un ruolo di aiuto nella cura e nel mantenimento, ma occorre limitarli affinché non arrechino danni irreparabili alle opere.

ECP: Guarda, se mi avessi fatto questa domanda dieci anni fa, sette anni fa, ti avrei risposto: non esiste che una persona che non fa il restauratore specializzato metta le mani su queste opere. È la risposta tipica di qualsiasi restauratore, perché siamo legati a una mentalità, è una professione altamente specializzata, dove si ha bisogno di una conoscenza scientifica, chimica, fisica.

Quindi, Gabriele, ti avrei detto di no, non è possibile. Dopo aver lavorato sulle creazioni di Rodia, essermi rapportata con tantissimi rappresentanti di questi siti e aver sentito la situazione in varie parti degli Stati Uniti, oggi ti rispondo di sì. Tre anni fa è nata l’idea di formare un collettivo che comprenda rappresentanti di diversi spazi per riunirsi una volta l’anno affrontando i problemi, confrontandosi sui temi della salvaguardia e degli aspetti giuridici.

Anche negli Stati Uniti una grande parte delle realtà di cui parliamo sono curate dalle famiglie, che non sanno come muoversi, si devono scontrare con i vicini o con le amministrazioni locali. Invece intorno ad altri siti, magari più grandi, negli anni sono nate delle organizzazioni

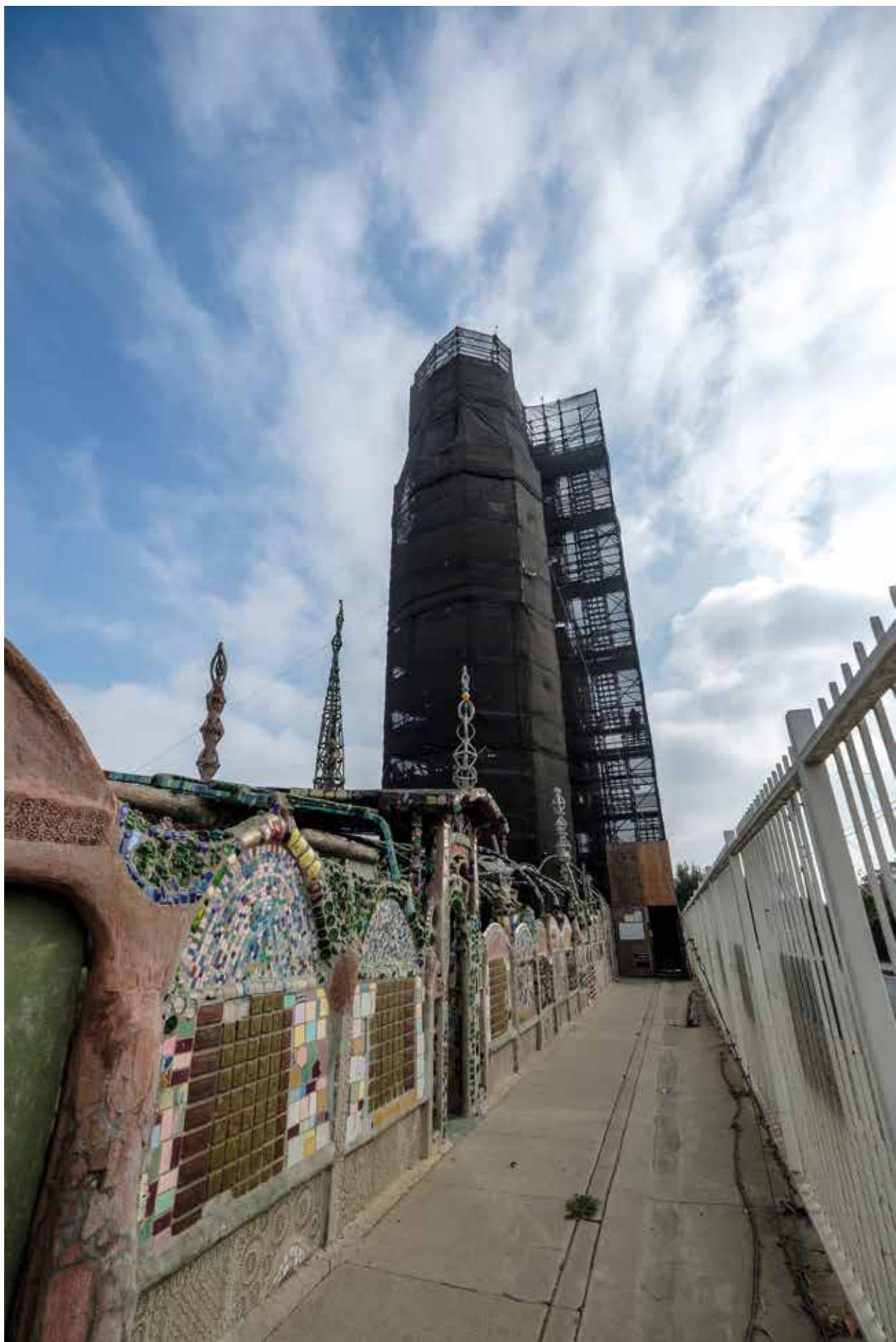
non profit, che possono contare sull'aiuto di donatori, raccolte fondi, eccetera. In una delle conferenze annuali io ero l'unica restauratrice: le altre persone – una quarantina – erano familiari oppure persone che lavorano nelle *non profit*, magari con ruoli manageriali, in rappresentanza del loro sito. È un'esperienza che mi ha aperto gli occhi: non conoscevo l'esistenza di così tanti siti americani, l'antagonismo che li circonda. Ho compreso la necessità di dare indicazioni a queste persone che rappresentano i *visionary environments* e a coloro che li vogliono salvare. Sto realizzando un semplice albero delle decisioni per aiutare chi si batte a salvaguardare temporaneamente le opere con alcuni interventi, magari da ripetere più volte, così da tamponare il degrado. Non dico riparare, direi mettere un cerotto temporaneo a quanto va sgretolandosi, fino a quando sarà possibile avere dei fondi e realizzare il vero intervento di restauro. Penso a un semplice grafico, diverso per ogni sito, visto l'uso di diversi materiali.

Hai deciso di rimettere in discussione alcune tue categorie.

ECP: È il modo corretto di fare le cose? No. Però ho compreso nel corso di questi anni che quando ti rapporti con un certo tipo di manufatti, devi mettere da parte il tuo ego di restauratore, smontare la conoscenza che hai in questo campo e rimontarla dentro di te, in un modo diverso.

Le conversazioni sono avvenute, a voce e online, fra febbraio e aprile 2025. Il libro di Mark Gilberg è *Preservation of Watts Towers, 1921-2021*, Outskirts Press, 2023 [isbn 978-1-9772-6416-9].

Sulle torri la nostra rivista ha pubblicato due articoli: Luisa Del Giudice, *Le Watts Towers di Rodia. (Italian) Outsider Art a Los Angeles*, n. 7, aprile 2014, pp.102-111; Jo Farb Hernández, *Le torri di Sabato Rodia a Watts: una lunga lotta e un'incerta vittoria*, n. 21, primavera 2021, pp.48-73.



DIALOGO CON LE LUCCIOLE. IL TRINKHALL MUSEUM A LIEGI

di *Carl Havelange*

MUSEI

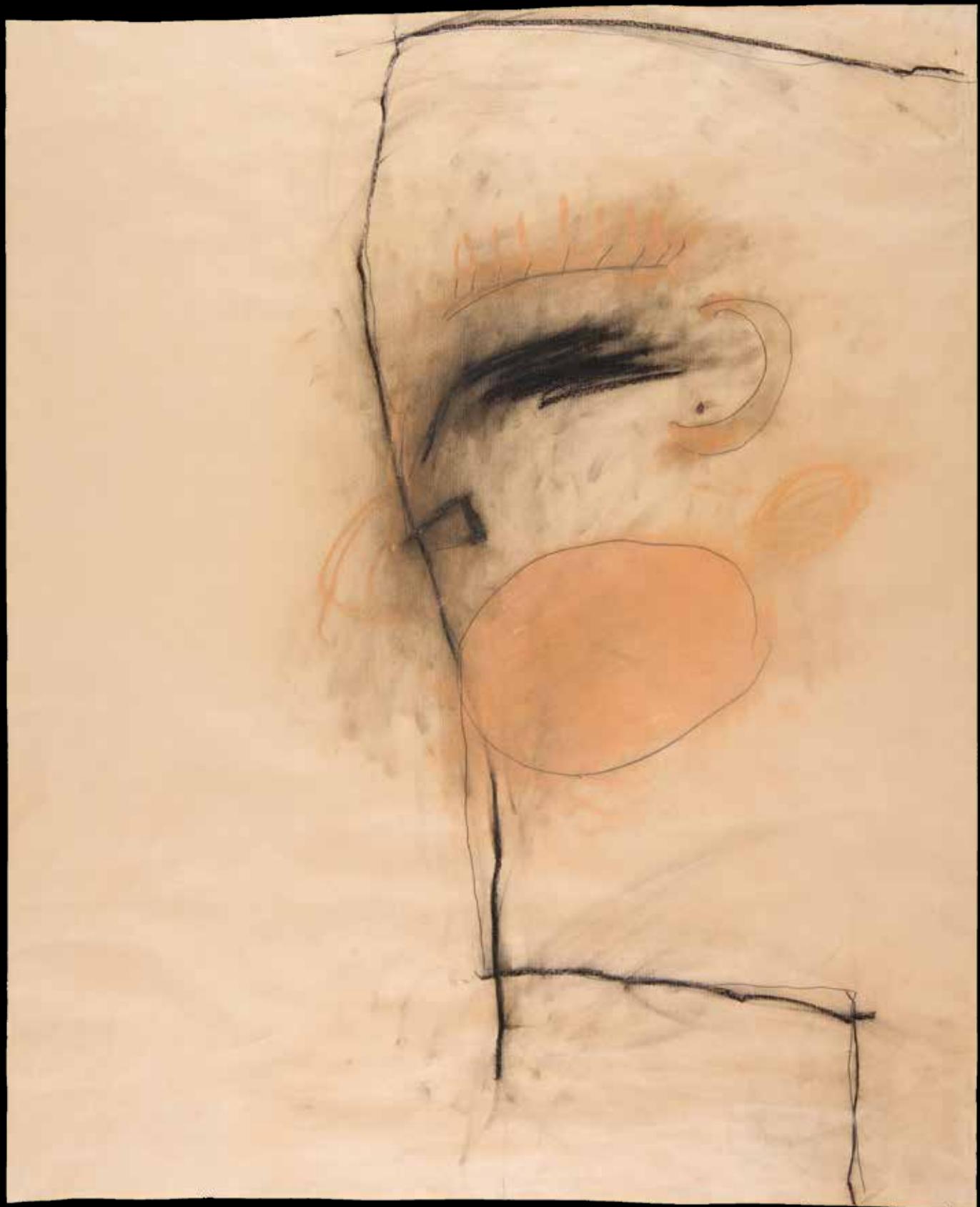
Si tratta di un grande foglio di carta Kraft, alto più di un metro e largo novanta centimetri. Il taglio è irregolare, come se il foglio fosse stato strappato con noncuranza dal rotolo a cui apparteneva. È probabile che abbia avuto usi precedenti a quello che ci interessa, carta da imballaggio, senza dubbio, conservando nella sottile struttura verticale dei bordi le tracce di antiche pieghe e grinze. La carta è storicizzata, deviata dalle sue funzioni, abitata, riciclata – più che un supporto: una vibrazione, un paesaggio, già di per sé, una risorsa e un'inquietudine. Fin dalla notte dei tempi, fin dalle mani soffiate e dai corpi animali nelle grotte di Gargas, Chauvet, Pech Merle, i supporti dell'immagine sono più che semplici opportunità di struttura, materia o consistenza, ma la terra dove si semina la linea e dove fioriscono i pigmenti. L'immagine è ancorata al suo supporto come la voce al respiro.

L'opera di Ronny Mackenzie è il manifesto di una collezione dedicata all'arte degli atelier 'protetti' e al potere espressivo della fragilità. Una pratica museale innovativa fondata sul principio di relazione

Il gesto, all'inizio, è enfatico e molto libero. Pochi ampi tratti di carboncino nero, accompagnati o preceduti da un disegno a matita più chiaro, stabiliscono l'immagine nella sua potente e tuttavia apparentemente rinunciataria verticalità. Un bordo? L'idea di un paesaggio? Un profilo? Un volto? Il carboncino oleoso disegna poi, all'interno del bordo, uno spazio che assomiglierebbe a un occhio, a una palpebra, che sembra confermato dallo schizzo, sempre a matita, di un sopracciglio. Questo è raddoppiato da una forma identica, questa volta a pastello, la cui delicatissima tonalità arancione si abbina, come si deve, al beige chiaro della carta Kraft, diventando così, attraverso la magia della linea e del colore, non più il supporto, ma lo sfondo vibrante e materico dell'immagine. Altri motivi compaiono nel volto, anch'essi colorati a pastello: è un sole quello lì e una luna quella? Che importa! L'immagine esita e gioca con l'occhio che la guarda. Non è né astratta né figurativa; né volto né paesaggio; né d'Oriente né d'Occidente. Nella sua assoluta esattezza, nella sua abbagliante semplicità, nella sua radicale poeticità, è l'immagine dei confini scomparsi, come le linee che traccia a carboncino e che il lavoro delle dita sfuma, estende e moltiplica sul foglio.

Abbiamo deciso di inaugurare il Museo Trinkhall dopo diversi anni di preparazione, quando il nuovo edificio fu finalmente completato, collocato come una lanterna giapponese, a Liegi, nel cuore del Parc d'Avroy. Era marzo 2020, alle soglie di una primavera che prometteva di essere radiosa. La crisi sanitaria ha deciso diversamente. Abbiamo dovuto aspettare settimane e mesi prima di aprire le porte del museo all'inizio dell'estate e accogliere i nostri primi visitatori, muniti di mascherina e rigorosamente limitati. La primavera era radiosa e solitaria. Le strade erano deserte e il tempo si era fermato. Sono andato al museo

Nella pagina a fianco:
Il disegno di Ronny Mackenzie commentato nel testo





Pascal Tassini,
La Cabane, 2000 - 2017

ogni giorno approfittando di questo tempo, che ci è stato rubato e al tempo stesso donato, per rivedere a fondo e, spero, migliorare il nostro primo progetto espositivo, che avevamo intitolato *Volti/Confini*. Ho mai sperimentato un rapporto di maggiore e più dolce intimità con le opere della collezione che avevamo appena ereditato e per la quale avevamo ideato un progetto museale completamente nuovo?¹

Non credo. Per tre mesi, giorno dopo giorno, ora dopo ora, con l'aiuto dei protagonisti del museo - eravamo in costante contatto tramite videochiamata: Amandine, François, Lucienne, Maud, Muriel - abbiamo rivisto la nostra selezione iniziale, i nostri allestimenti, le nostre scenografie, le connessioni che si creavano tra le opere, diventando così sempre più vicine, più presenti e più belle. Le immagini rinascivano nella lentezza di questa straordinaria primavera. Ci prendevamo cura delle immagini, loro si prendevano cura di noi. Eravamo, con le immagini, nel nostro villaggio amazzonico, con le opere, insieme, felici e solitari.



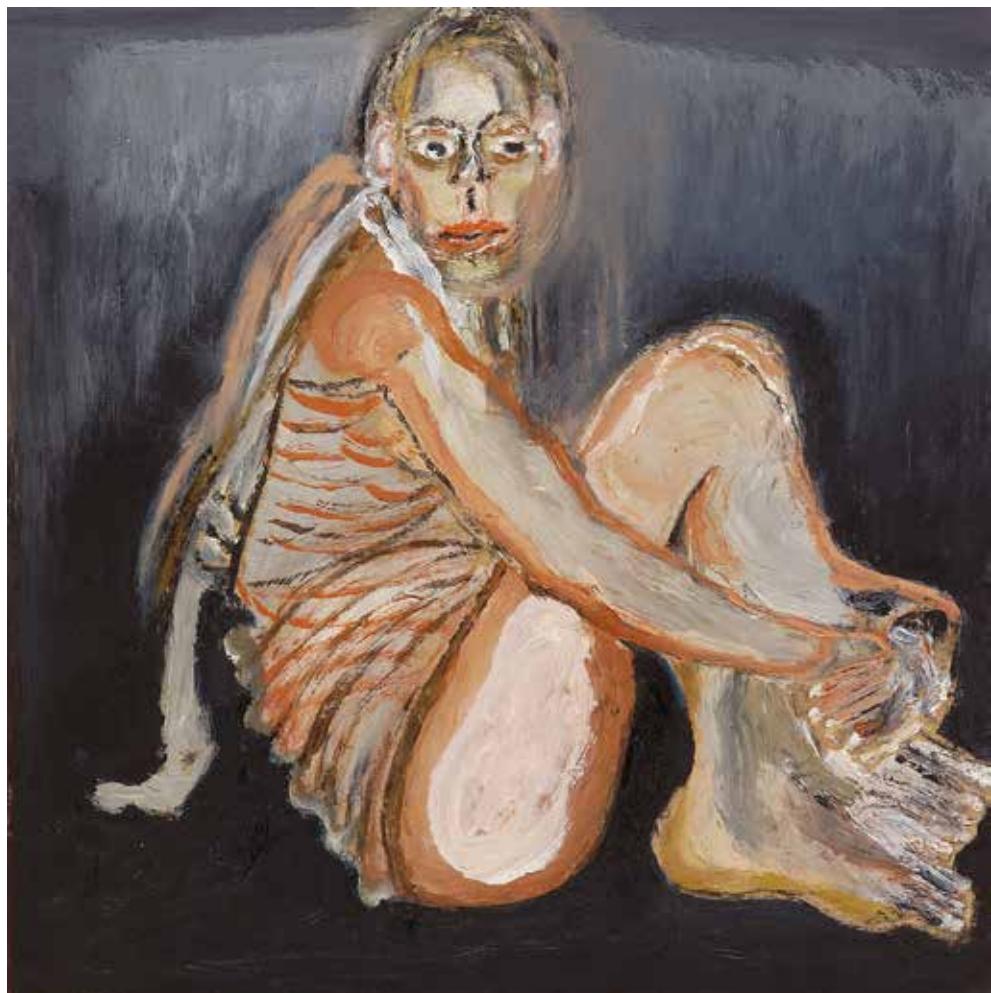
Nel 1979 Luc Boulangé è un giovane artista ardente e impetuoso, un po' alla deriva, che ha abbandonato la Scuola di Belle Arti per i caffè di Liegi, dove la gente sognava giorni migliori. Doveva lavorare? Per aiutarlo e allontanarlo dalla città, un amico gli suggerì di unirsi a lui in un istituto per disabili mentali gravi. Si trattava di un grande edificio, un'austera architettura sanitaria progettata negli anni '30 per l'isolamento dei malati di tubercolosi e frettolosamente riciclata, all'inizio degli anni '70, per ospitare disabili e malati mentali.

Due grandi ali simmetriche si aprivano a V sulla cima di una collina che dominava la campagna e la foresta. Non c'era nulla di veramente pronto, allora, per i residenti, a parte i sistemi di assistenza e supporto di base essenziali per la loro esistenza isolata. Assunto come educatore, Boulangé allestì un laboratorio creativo in cui i partecipanti erano invitati a disegnare e dipingere. È abbagliato dai primi risultati – un intero universo creativo, totalmente nuovo, sembra schiudersi – e si indigna per la scarsa attenzione prestata alla sua iniziativa dall'istituzione, cieca alle promesse che porta con sé. La cura è reciproca dato che apre alla reciprocità di gesti, impegni, gratificazioni, divenire. Ahimè!

Alain Meert

Pierre De Peet

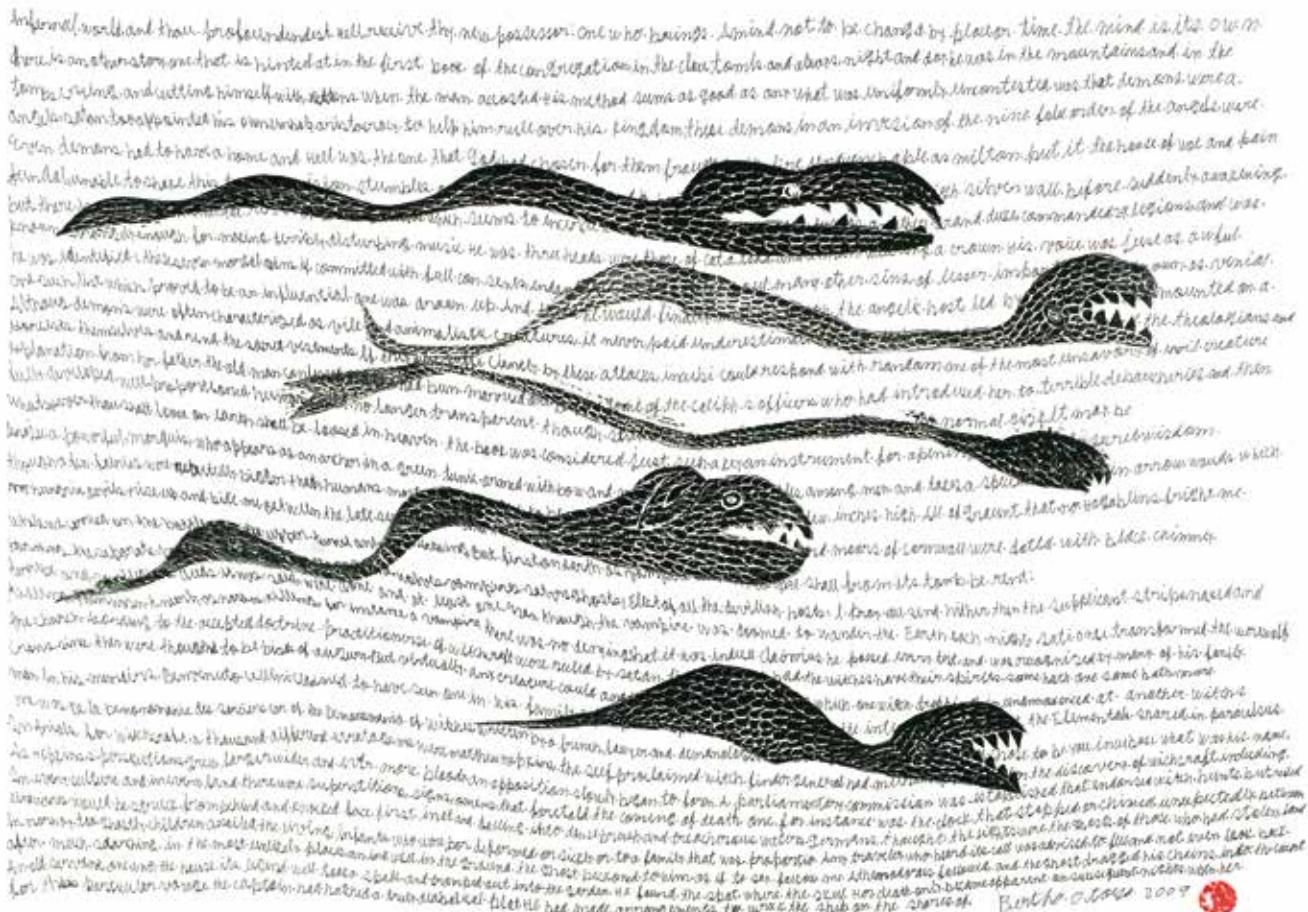
Nella pagina a fianco:
Irène Gerard



Boulangé lascia la campagna di Hesbaye e torna a Liegi dove fonda, fuori dall'istituzione, in una baracca nel quartiere Nord, un laboratorio per artisti con disabilità mentali. Il presunto ossimoro del nome viene sventolato come una bandiera: il **CRÉAHM** (per CREAtività e Handicap Mentale) dispiega la sua azione in una prospettiva esclusivamente artistica, e non più terapeutica o strettamente occupazionale, come era indiscutibilmente nell'istituzione che Boulangé aveva appena lasciato.

È sempre la stessa storia: pensi di avere un'idea nuova, ma non appena la formuli, eccola apparire, come per germinazione spontanea, in molti altri luoghi, in molti altri progetti, in molti altri entusiasmi. Luc Boulangé se ne rese conto, in un momento in cui la questione dei margini, degli esclusi, dei senza voce si era effettivamente insinuata nel cuore delle scienze umane e dell'impegno politico. Scrisse, in tutto il mondo, a isti-





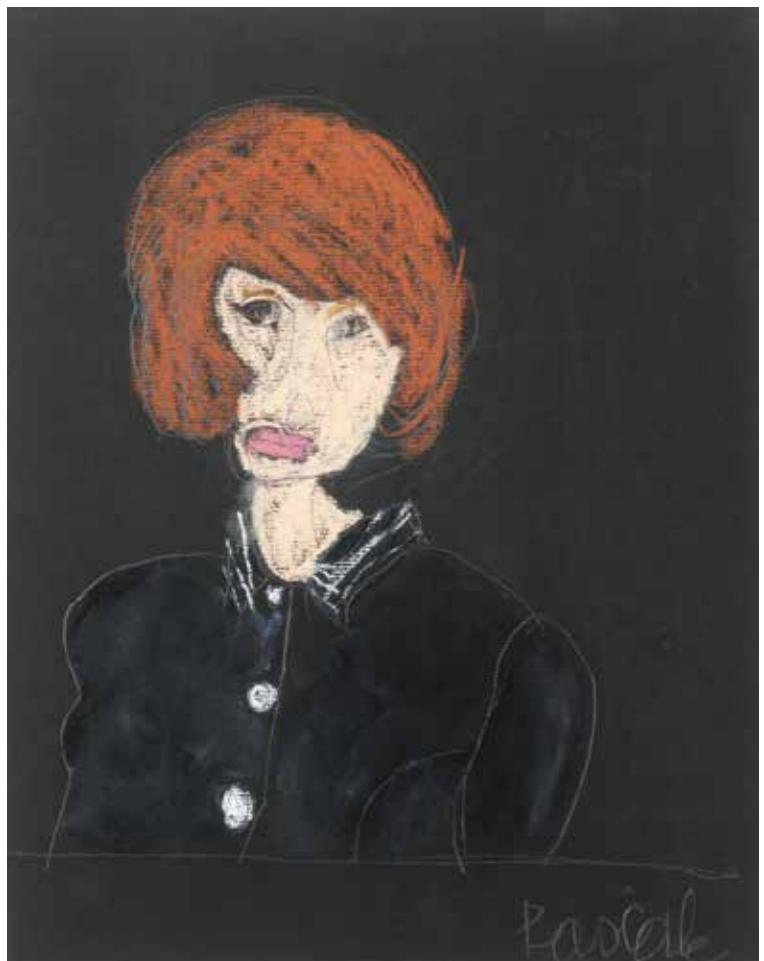
Berta Otoya (USA)

tuzioni che avrebbero potuto mettere in atto iniziative simili alla sua; ricevette dalle duecento alle trecento risposte, ciascuna accompagnata, come da sua richiesta, da un'opera – disegno, dipinto o incisione: il primo nucleo, nel 1981, della collezione che ancora oggi ospitiamo alla Trinkhall, oggi ricca di quasi quattromila pezzi, provenienti da tutto il mondo e tutti prodotti, in un contesto di studio, da artisti fragili, generalmente con disabilità o deficit cognitivi. Con la collezione in continua crescita, ereditiamo un progetto che è indissolubilmente artistico, culturale, sociale e politico. Con l'apertura del nuovo museo nel 2020, sulla scia del MAD Museum, abbiamo cercato di riscoprirne l'ispirazione originaria, il più vicino possibile alle opere, a ciò che in esse ci mette in movimento, allo specchio che ci offrono, alla cura che ne abbiamo e alla cura silenziosa che loro hanno di noi. Si tratta di Art Brut? O di arte outsider? O singolare? Niente affatto! Nessuna caratteristica estetica particolare avrebbe unito la collezione, così ricca, così diversificata. Ma le condizioni concomitanti della creazione in atelier e la potenza espres-

siva di mondi fragili, che non cessa di abbagliarci, ci riportano, nonostante tutto, alle promesse dell'esistenza. Fare arte è creare società, è prendersi cura.

Fare arte significa disporre su un grande foglio di carta kraft qualche tratto di carboncino nero brillante, matita grassa e qualche aggiunta di pastello arancione; significa, non si sa come, in gesti così semplici, assemblare in un colpo solo tutte le immagini possibili, colpire il bersaglio con la sicurezza dell'arciere e la sua ingannevole noncuranza; significa, in un unico movimento, far combaciare tutte le tradizioni, tutti gli stili, tutte le intenzioni – tutti i volti e tutti i paesaggi offerti agli occhi di chi guarda. Il capolavoro di Ronny Mackenzie non lascia mai le pareti del museo. Da quella solitaria e felice primavera del 2020, ha accompagnato tutte le nostre mostre: *Visages/frontières; Des lieux pour exister; L'événement d'être là; À l'œuvre....* Amiamo il grande disegno di Mackenzie. Di recente, lo abbiamo re-incorniciato: sottili listelli di legno chiaro, una modanatura e un vetro antiriflesso: che gioia! Sarà sicuramente di nuovo lì per le nostre prossime mostre.

Il grande disegno senza titolo di **Ronny Mackenzie** è il nostro vademecum. Fu creato nel 1992 nell'atelier protetto, "Project Ability", a Glasgow, in Scozia, e fu incluso nella collezione grazie al rapporto di Luc Boulangé con l'allora direttore, giunto a Liegi per contribuire al vasto progetto espositivo dedicato all'arte d'atelier, *Project 12*, avviato dal Créahm. Tracce di questo progetto rimangono negli archivi di Créahm, compresi i cataloghi delle mostre, che ci permettono di seguirne i viaggi attraverso vari paesi europei. Curiosamente, in questi cataloghi non si fa menzione di Ronny Mackenzie, ma solo di **John Breslin**, un altro artista di 'Project Ability', le cui opere sono conservate nella collezione Trinkhall e che



Pascale Vincke





Alexis Lippstreu, coll.
Fondazione Paul Duhem

Nella pagina a fianco:
Inès Andouche

venne a sua volta a Créahm per una residenza nell'ambito del *Project 12*. Abbiamo fatto delle ricerche, naturalmente. Ma Luc non ricorda di aver incontrato Ronny Mackenzie, né a Liegi né in Scozia. Oggi, a Glasgow, Mackenzie è stato dimenticato, avendo lasciato l'atelier probabilmente poco dopo aver realizzato questo disegno, le sue opere non sono state conservate, forse restituite all'artista alla sua partenza, forse, più probabilmente, disperse o distrutte... Ricerche incrociate su Internet non danno più risultati: nessun disegno, nessun dipinto di Mackenzie è identificabile, né l'artista, di cui non si ha alcuna menzione da nessuna parte. Il capolavoro di Mackenzie è l'unica delle sue opere ad essere stata conservata! Brilla **come una lucciola** nella notte delle opere dimenticate, perse, trascurate, acquisendo così, ai nostri occhi, un significato che si intensifica, impegnando la nostra responsabilità e dando senso al nostro lavoro.



Pedro Ribeiro

Nella pagina a fianco:
John Breslin

in altri termini, di non ripetere, in nome di un'assiologia davvero ambigua, le verticalità da cui pretendiamo simultaneamente di liberarci. La strada per l'inferno, come si dice, è lastricata di buone intenzioni. Se non stiamo attenti, il principio di inclusione può rivelarsi uno strumento di negazione, disprezzo, cecità e potere, rappresentando oggi per l'azione sociale e culturale ciò che ieri era la nozione di civiltà per le politiche coloniali, e la nozione di integrazione o assimilazione, oggi come ieri, per le politiche di accoglienza dei migranti. La questione è, per noi di Trinkhall, tanto più decisiva perché riguarda le opere, gli artisti e il pubblico del museo.

E per gli uni e per gli altri, vorremmo evitare di rimanere intrappolati in un 'politicamente corretto' invisibile ma attivo che fa dell'inclusione l'alfa e l'omega di ogni politica museale. Abbiamo quindi una certa riluttanza a mettere in atto senza esame il pensiero e l'agire bell'epronto del principio di inclusione. E, analogamente, per le opere della collezione, esattamente nella stessa prospettiva, mostriamo una certa moderazione rispetto alla nozione di artificazione² – apparentemente così

Celebrare, comprendere e documentare quello che chiamiamo il "movimento degli atelier", di cui la collezione Trinkhall è l'archivio vivente.

Considerarne la storia, il suo stato attuale, il suo futuro. Prendersene cura. Stabilire un rapporto di cortesia con le opere, un dare e avere, naturalmente, poiché l'attenzione attenta ai gesti degli altri ci invita, dolcemente, violentemente, in un altrove rispetto a noi stessi, ci libera da cattive abitudini e interiorità artificiali, ci costringe, ci obbliga, ci trasporta. Ogni forma di conoscenza e azione è mediatrice, cioè essenzialmente reciproca. Dovremmo, data la natura della collezione, e parimenti la diversità dei pubblici a cui ci rivolgiamo, parlare di inclusione? Forse. Ma alla condizione necessaria di aderire al valore unico, primario e semplice dell'idea di inclusione, al suo primo e più consensuale involucro: la difesa morale e politica di una società in cui tutti possano trovare un posto. A condizione, per dirla



Ingresso al Trinkhall
Museum, Liegi



adeguata al nostro oggetto, ma il cui abito sociografico nasconde im-
perfettamente il substrato ideologico e, soprattutto, lascia sempre irri-
solta nell'analisi il vero agente delle opere, la loro poetica, il loro modo
di esistere, il modo in cui si fanno evento ai nostri occhi, nelle nostre
vite. La loro *storia*.

Al principio di inclusione che riguarda le persone, al principio di
artificazione che riguarda le opere, preferiamo, in entrambi i casi, quello
di reciprocità, che ci mette costantemente in movimento, con le sue
esigenze e la sua modestia. Ci piace prenderci cura delle lucciole: il
grande disegno di Ronny Mackenzie ci tiene per mano, per gli occhi.
Ci indica la strada da seguire. Innanzitutto, come abbiamo già detto,
liberiamo la collezione dalle categorie riduttive che ne tradiscono
il senso e ne umiliano l'esistenza: l'art brut non esiste! In ogni caso,
non corrisponde, nel suo immaginario obsoleto, alle condizioni di
creazione delle opere in atelier. **L'arte in atelier** è un'arte di compagnia,
il laboratorio ideale in cui la dimensione irriducibilmente collettiva di
tutte le forme di espressione viene messa alla prova nel suo stesso
luogo di produzione. Fare arte significa creare società. Spetta alla
Trinkhall rendere visibile il "movimento degli atelier" che, dagli anni
Settanta, in tutto il mondo, ha silenziosamente rinnovato non l'essenza,
ma la possibilità dell'arte. Ricostruirne la storia, comprenderne le
problematiche, i poteri, le promesse. Celebrarne gli effetti. Per fare
questo, è importante identificare le opere, collezionarle, conservarle,
studiarle, condividerle. Questa è l'urgenza che affrontiamo, giorno dopo

giorno. Perché le opere d'arte degli atelier sono sempre minacciate di scomparsa, dispersione, oblio, distruzione, quando non sono oggetto di predazione da parte di galleristi senza scrupoli che si appropriano delle collezioni d'arte per pochi centesimi e le irreggimentano, a proprio vantaggio, sotto l'indecisa e fuorviante bandiera dell'art brut. Prendersi cura significa, prima di tutto, garantire il patrimonio ragionato di opere d'arte che scompaiono costantemente. Prendersi cura, per noi, significa raccogliere lucciole e dialogare con esse.

NdR. Il Trinkhall Museum, inaugurato a Liegi nel marzo 2020, ha sostituito il precedente MAD Musée, che ha ospitato per vent'anni la collezione del Creahm, promuovendo le creazioni realizzate in 'atelier protetti' da artisti con deficit cognitivi e raccogliendo opere in tutto il mondo.

Oggi il nuovo edificio, progettato dallo studio di architettura Beguin-Massart, affacciato sul Parc d'Avroy e rivestito in una rete opalina dai contorni leggermente arrotondati, si erge come una poetica lanterna nel cuore della città. Con oltre 600 m² di spazio espositivo, un'area librerie, un centro risorse, un'area per riunioni e attività didattiche, una bella cafeteria, e tutti i locali tecnici necessari per la conservazione delle opere d'arte, il Trinkhall si inserisce in una nuova dinamica. Possiede una collezione di circa 3000 opere, tra le quali spicca *La Cabane*, grande creazione tessile di Pascal Tassini. Con la direzione di Carl Havelange, il Trinkhall Museum, critico nei confronti delle definizioni correnti così come dell'artificazione dell'Outsider Art, elabora e propone una nuova filosofia e strategia museale. Se il vecchio MAD si autodefiniva 'museo dell'arte differenziata', il Trinkhall che lo ha sostituito si presenta come museo delle 'arti situate', un concetto che si ricollega ai 'saperi situati' (*situated knowledges*) del celebre *Manifesto Cyborg* (1985) della filosofa Donna Haraway per indicare la necessità epistemologica delle esperienze incarnate ovvero situate in precisi contesti e relazioni (cfr. nota 2).

¹ Per il progetto culturale e scientifico del Trinkhall Museum si veda *La lettera del Trinkhall* del 6 luglio 2022, sul sito internet del museo.

² Per quanto riguarda l'artificazione, si vedano i lavori di Nathalie Heinisch e di Roberta Shapiro. Da parte mia ho espresso ampiamente la critica di questa nozione e del suo utilizzo in una conferenza del 2018, tenuta all' Università di Louvain-la-Neuve, «*Les arts situés. Une alternative à la notion d'artification?*». Il testo è disponibile on line, sul sito internet del museo.

IL MUSEO DELLA MENTE A BUDAPEST: UNA COLLEZIONE D'ARTE PSICHIATRICA DELL'EUROPA CENTRALE

MUSEI

di Monika Perenyei



Interno del Selig Museum, Budapest-
Angyalföld Mental Institute, 1931

Quando l'Istituto Nazionale di Psichiatria e Neurologia, il famoso 'Lipótmező'¹ (fondato nel 1868) è stato chiuso nel 2008, il suo Museo-Galleria (erede del precedente Selig-Museum) che per cento anni ha conservato le opere d'arte dei pazienti psichiatrici e le collezioni storiche dei medici dei manicomì pubblici, è stato riassegnato all'Istituto di Storia dell'Arte dell'**Accademia Ungherese delle Scienze** (HAS)². Sebbene il nome e il funzionamento della collezione siano cambiati con il trasferimento volto a recuperare i manufatti del passato, la ricerca storica ha rafforzato la continuità della collezione.

Forse l'unico risultato positivo della chiusura, traumatica sia per i pazienti che per i medici, è stato che la collezione del museo, rimossa dall'ambiente protettivo ma isolante dell'ospedale, è diventata accessibile alla comunità di ricerca e al grande pubblico. Il trasferimento ha gettato nuova luce non solo sul lavoro degli artisti manicomiali, ma anche su quello degli psichiatri-curatori del manicomio. L'attenzione si è spostata dalla sintesi tra patografia e critica d'arte a questioni di storia dell'arte e della cultura, da una prospettiva distaccata e favorevole a un atteggiamento analitico.

Come si è evoluta l'arte manicomiale e come è cambiata la sua ricezione in Ungheria nel corso del XX secolo? Come si sono sviluppate le pratiche collezionistiche degli psichiatri e, a partire dagli anni del cambio di

Un secolo di storia,
le peculiarità della
raccolta, l'evolversi
della sua ricezione
dalla psichiatria alla
storia dell'arte



regime (1989), il programma curatoriale del museo con l'avvento della pluralità dei canoni artistici? Nella corsa a ostacoli della ricerca d'archivio, tra la distruzione su larga scala delle cartelle cliniche e la loro separazione dalle opere d'arte, la scoperta degli artisti "anonimi" dei manicomì e l'esplorazione del loro percorso di vita rimane una sfida; possiamo trovare speranza nelle storie dei loro discendenti che affiorano inaspettatamente, o nelle scoperte dei professionisti della museologia e nei risultati della ricerca transdisciplinare. Uno degli eventi apicali della collezione, rivisitata dopo il trasferimento, è stata la mostra intitolata *A Biplanar Picture*³, dove il periodo trascorso da István Pál in vari istituti è stato presentato attraverso la sua amicizia con il celebre scrittore ungherese Milán Füst, sulla base di lettere all'amico scrittore trovate negli archivi del Museo Letterario Petőfi.

Nel 2017, la collezione si è trasferita nella sua sede attuale, il Centro di Ricerca per le Scienze Umane (Budapest), che rappresenta anche una tappa significativa nella liberazione della collezione d'arte del manicomio: ora si trova non solo fuori dalle mura dell'ex Casa Gialla⁴ (ancora isolata nella sua prima sede accademica), ma nello stesso spazio dell'**Istituto di Storia dell'Arte**, al centro dell'attenzione della comunità di ricerca. Con un deposito e un servizio di ricerca di manoscritti, che offre anche programmi didattici, il nostro dipartimento di ricerca è diventato una collezione di punta del Centro di Ricerca per le Scienze Umane.

La collezione rivela 120 anni di lavoro creativo di pazienti psichiatrici e l'attenzione dedicata nel corso del tempo dagli psichiatri alle opere dei pazienti: il suo pezzo più antico, un disegno di un marinaio di Jakab Kirnig, fu realizzato nel 1901. La collezione d'arte è eterogenea rispetto alla Collezione Prinzhorn di Heidelberg, che in parte le servì da modello al momento della sua fondazione⁵. Oltre alle opere di pazienti autodidatti di vecchi manicomì e istituti psichiatrici, che offrono uno spaccato

A sinistra:
Interno del museo
presso il manicomio di
Lipótmező, anni 1970

A destra:
Interno del museo
attuale, allestimento della
mostra *Biplanar Picture:*
*Friendship of writer Milán
Füst and painter István
Pál*, 2016





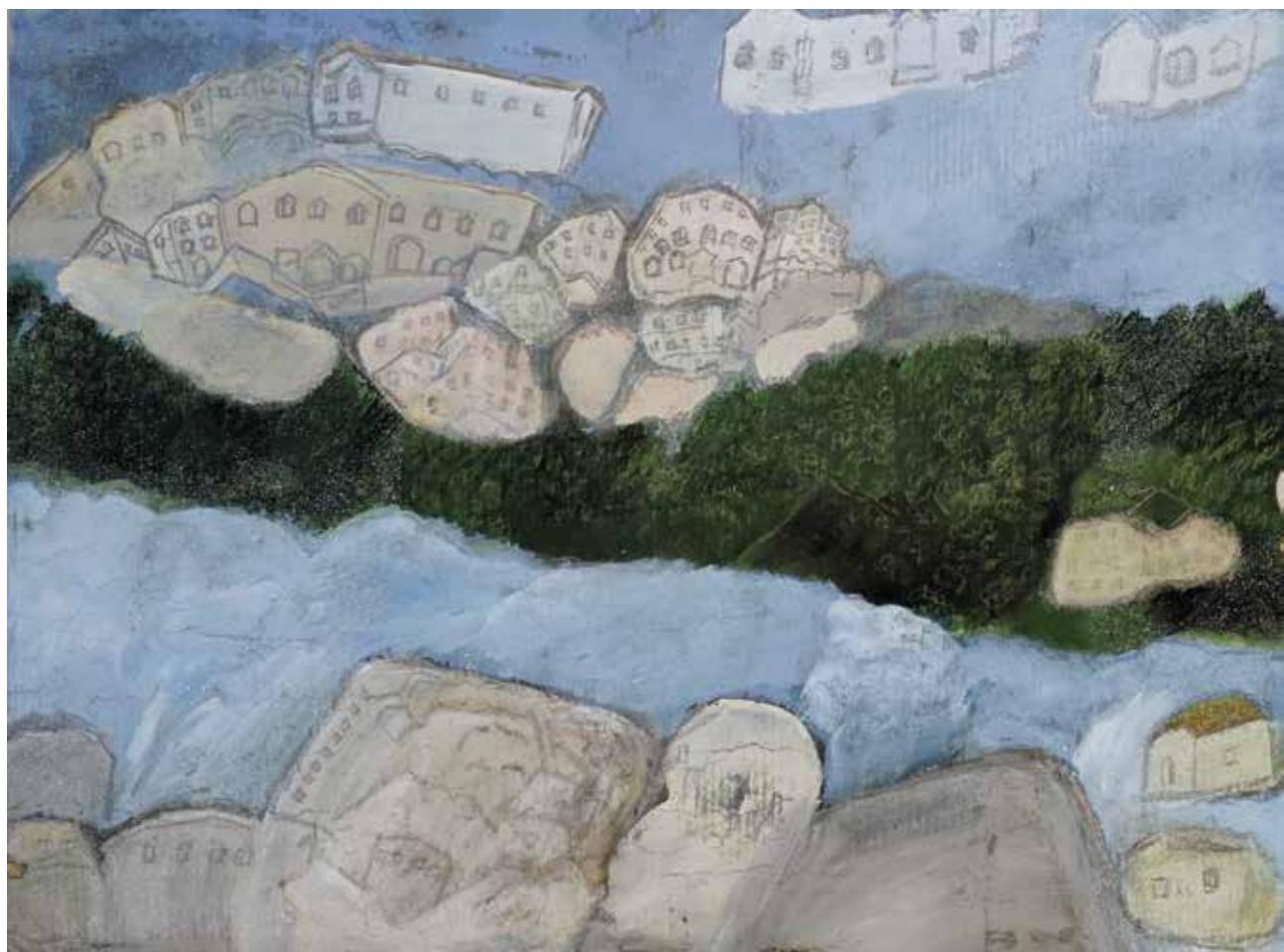
della psicopatologia dell'espressione e si distinguono per il loro stile di disegno idiosincratico, i medici hanno collezionato anche opere "normali" di artisti-pazienti che erano esperti nella tradizione artistica e che utilizzavano i simboli visivi dell'ansia in modo consapevole.

Per illustrare i confini storicamente mutevoli tra normalità, devianza e malattia, i medici-curatori hanno anche raccolto un gruppo di immagini relative alla storia della psichiatria, tra cui copie disegnate di opere note di maestri come Peter Paul Rubens, Pieter Brueghel il Vecchio, William Hogarth e Jan Miense Molenaer⁶. Secondo un inventario compilato negli anni Trenta e in base alle fotografie del primo allestimento museale del 1931, questo "atlante storico" della psichiatria (gruppi di tableaux fotografici e album) trasse ispirazione da illustrazioni tratte da libri di Jean-Martin Charcot, Emil Kraepelin ed Eugen Holländer. Queste vennero copiate dai pazienti in fase di recupero nell'ambito della loro terapia occupazionale.

Degni di nota sono anche i disegni e i dipinti ispirati all'ambiente

István Pál: *Sala maschile presso il Budapest-Angyalföld Mental Institute - Giocatori di biliardo*, 1929

Nella pagina a fianco:
László, *Nella stanza, Budapest-Angyalföld Mental Institute*, 1930 ca.



Anna Moyezán
(Mrs Szakáll): *Case a forma di rocce tra le nuvole*, 1950 ca.,
Psychiatric Art
Collection of HAS

istituzionale: ritratti di altri pazienti e medici, raffigurazioni realistiche di edifici e giardini, immagini sarcastiche della vita quotidiana nel manicomio, che hanno una duplice funzione. Non solo sono significativi come risposte individuali all'isolamento e alla crisi, o come risultati pittorici dell'interazione medico-paziente, ma anche come documenti di un mondo mai completamente scoperto prima: la vita istituzionale nel periodo tra le due guerre e lo stato socialista del dopoguerra.

Un'altra parte ben definita della collezione è il frutto delle sedute di psicoterapia che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, stavano gradualmente diventando istituzionali a Lipótmező: serie di disegni stimolati, pastelli a tema, ceramiche realizzate in laboratorio.

Questa varietà della galleria è il risultato di concetti medico-curatoriali che possono essere pienamente compresi solo nella loro **prospettiva storica**. L'ambizione di fondare un museo non era alimentata solo da una passione soggettiva per il collezionismo e dalla ricerca sulla



psicopatologia dell'espressione, diffusa in tutta Europa, ma era anche motivata da fattori di storia locale: la missione degli psichiatri di diffondere la conoscenza per abbattere la stigmatizzazione, la promozione del lavoro di psichiatri che si dedicavano anche ad affrontare i problemi sociali e l'autodocumentazione disciplinare per contrastare la frammentazione dei discorsi professionali. Erano dediti allo studio dell'immagine virale della follia nei media della società dominante oltre le mura della Casa Gialla, e il "Museo della mente" fu progettato fin dall'inizio per essere un luogo in cui i visitatori potessero acquisire una visione che sfidasse stereotipi estranianti ed esotici. Per quanto anacronistico possa sembrare, possiamo affermare che gli psichiatri ungheresi dei manicomì di Budapest, tra le due guerre, i fondatori del museo, erano interessati alla ricerca sulla cultura visiva; ovvero, si impegnarono a mostrare le discrepanze tra le varie immagini della follia, dentro e fuori le mura del manicomio.

Il fondatore della collezione, **Árpád Selig** (1880-1929), iniziò a collezionare nel 1908 come secondo psichiatra di Lipótmező, per poi proseguire come psichiatra dell'Istituto Angyalföld dal 1916 e, infine, come direttore dal 1925. Nel 1928, "destinò tre stanze alla raccolta. In seguito, ampliò

József Bárta: *Rocce visionarie*, 1913-1938., Psychiatric Art Collection of HAS

György Haász:
Casa con albero di pera,
1968-70. ca., Psychiatric
Art Collection of HAS

Nella pagina a fianco:
Mrs Schultz: *Danzatrice*,
1960, Psychiatric Art
Collection of HAS



principalmente la sezione di anatomia. Chiese quindi agli altri medici dell'istituto di collaborare con lui. Questa collaborazione portò alla creazione delle collezioni storiche, di ereditarietà e di grafologia. Scrisse anche ad altri istituti in merito alla raccolta di materiali. In particolare, gli istituti psichiatrici di Gyöngyös e Gyula si impegnarono a sostenere i suoi obiettivi⁷. Secondo la tradizione, Selig seguì le orme di Hans Prinzhorn: “la sua preoccupazione principale era il valore artistico, per cui rappresentava inavvertitamente tendenze espressioniste ipermoderne con le opere dei malati di mente...”. In seguito “l'attenzione curatoriale si rivolse anche a disegni e dipinti meno piacevoli alla vista, ma tanto più illuminanti in termini di dominio patologico dell'anima”⁸.

Árpád Selig era noto per essere un medico colto e multilingue, che parlava tedesco, ungherese e slovacco, ed era un guaritore dei poveri e un sostenitore delle differenze culturali, ed era noto anche come appassionato collezionista con una propensione per l'originalità. Svolse un ruolo pionieristico nella ricezione ungherese del libro di **Hans Prinzhorn**⁹ pubblicato nel 1922; il lavoro dello psichiatra di Angyalföld può essere paragonato al meglio all'approccio dello psichiatra-storico dell'arte che sistematizzò la collezione di Heidelberg in termini di approccio estetico-psicologico alla raccolta di opere d'arte dei manicomì e alla promozione a livello nazionale della causa della fondazione di musei. Il piano di Selig di espandere il suo progetto in una collezione nazionale





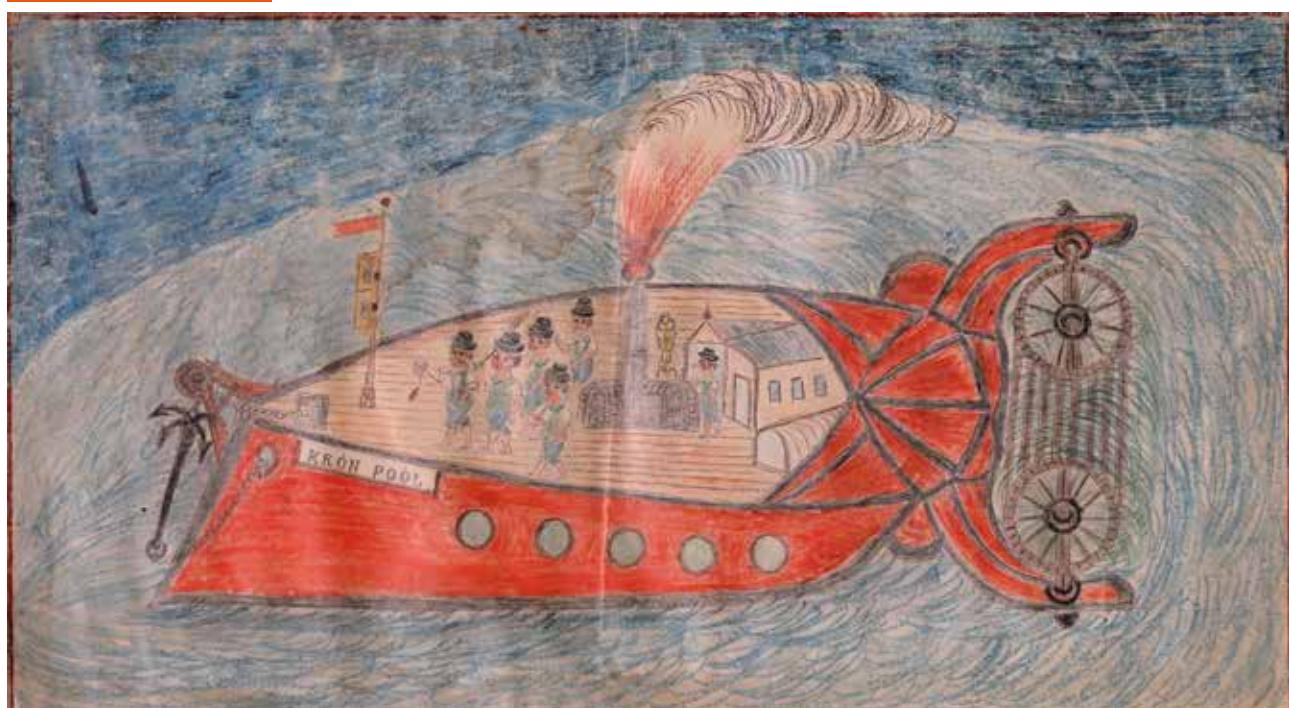


fu realizzato solo in parte, e quindi il Museo Selig, aperto al pubblico presso l'Istituto Angyalföld nella primavera del 1931, si trasformò in un museo della salute mentale, una sorta di museo della mente in cui la storia locale degli istituti psichiatrici della capitale, Lipótmező a Buda e il manicomio di Angyalföld, fondato nel 1883 sul lato di Pest, riveste un'importanza fondamentale.

L'impegno collezionistico di Selig fu proseguito da **János Jó e István Zsakó**, della "Scuola di Lechner"¹⁰ a Cluj. Zsakó ha pubblicato la sua ricerca sulle diagnosi grafologiche¹¹ mentre era ancora assistente presso il laboratorio di psicologia sperimentale dell'Università di Medicina di Cluj, ed arrivò ad Angyalföld nel 1925 dopo il cambio di regime in Romania. Come allievo di Károly Lechner¹², che aveva incoraggiato la fondazione di musei e laboratori a scopo pedagogico, Zsakó si identificò con il progetto di raccolta avviato da Selig e, sotto il suo patrocinio come direttore (1930-1936), la raccolta fu arricchita da tavole fotografiche che illustravano metodi terapeutici alternativi (l'istituzione dell'as-

Alajos Jakab: *La scena: il triste destino dell'architetto di stato Alajos Jakab*, 1928, Psychiatric Art Collection of HAS

Nella pagina a fianco:
NM. V.: *Subacqueo nell'acquario e poliziotto con grande berretto piatto*, 1935-1937 ca., Psychiatric Art Collection of HAS



Ferenc Martin:
Corazzata Neviorg, 1910,
Psychiatric Art
Collection of HAS

sistenza familiare), album fotografici dell'istituzione, registrazioni di grammofono¹³ e raccolte di stampa che seguono la rappresentazione mediatica della salute mentale, ovvero la raccolta di immagini della follia nell'immaginario sociale. Zsakó curò un annuario di riferimento per il 50° anniversario della fondazione dell'istituto Angyalföld (pubblicato nel 1933) e, insieme a János Jó, compilò una bibliografia sulla psichiatria¹⁴ ungherese. Dopo la sua nomina a direttore di Lipótmező, trasferì la collezione all'istituto di Buda, poiché il "museo del manicomio" ostacolava il programma di modernizzazione e sviluppo dell'ospedale del nuovo direttore di Angyalföld, Gyula Nyíró. Durante gli anni della guerra, la collezione del museo di salute mentale si ridusse, sebbene fosse stata accorpata alla collezione dei medici di Lipótmező, ma negli anni Cinquanta fu reinstallata nella galleria della biblioteca di Lipótmező in un allestimento in stile *Wunderkammer*.

La svolta nella vita della collezione, che prometteva un'evoluzione, avvenne negli anni precedenti il cambio di regime, quando András Véer, lo psichiatra che dirigeva Lipótmező (allora Istituto Nazionale di Psichiatria), invitò uno storico dell'arte a dirigere il museo. **Edit Plesznyi**, museologa della Galleria Nazionale Ungherese, ha inventariato la collezione a partire dal 1988 e ha iniziato a esplorare il percorso di vita degli artisti avvolti nell'anonimato del manicomio, decifrando monogrammi e firme (ad esempio, István Pál). La collezione è stata

ampliata con opere della prima Outsider Art (Alajos Jakab) provenienti dalla collezione d'arte psichiatrica conservata presso la clinica di Pécs¹⁵ e opere di artisti in cura psichiatrica presso altri ospedali psichiatrici (Gábor Áronson).

Il risultato del suo lavoro curatoriale è un'apertura verso la scena artistica contemporanea: nel 2004, **Arnulf Rainer** ha effettuato una selezione dalla collezione secondo il proprio atteggiamento creativo e i criteri dell'Art Brut, che intendeva presentare in una mostra.¹⁶ Nel 2005, nell'edificio del cancello d'ingresso di Lipótmező, è stata inaugurata la Galleria Tárt Kapu [Porte Aperte], che rappresenta i pazienti che hanno fatto sedute di terapia creativa; nel 2008, anno in cui l'OPNI, l'Istituto Nazionale di Psichiatria e Neurologia, è stato chiuso e la galleria-museo è stata trasferita, 50 opere della collezione sono state presentate alla mostra *Art Brut in Austria e Ungheria* presso la Galleria Nazionale Ungherese¹⁷.

Nel 2012, la Collezione d'Arte Psichiatrica dell'HAS è stata ampliata con il lascito della psichiatra ungherese-americana Irene Jakab e, nel 2022, con l'acquisto delle opere dell'artista Art Brut Mária Balassa, segnando così le modalità di espansione codificate nella storia della collezione: l'ampliamento della collezione di manoscritti, che promuove "l'autodocumentazione della disciplina psichiatrica", e l'acquisto di opere di artisti contemporanei, che arricchiscono la pinacoteca. Grazie al suo complesso programma di promozione della ricerca storico-artistica sulla storia della collezione e sulle origini dell'arte outsider in Ungheria, la collezione ha vinto il Premio Speciale ICOM Ungheria per il Museo dell'Anno 2022.

¹ Emese Lafferton: Psichiatria, società e politica ungheresi nel lungo diciannovesimo secolo, Palgrave Macmillan, 2022. 148-149 “Il manicomio stesso, con il suo ordine, la sua pulizia e la sua disciplina simili a quelli di un monastero”, era “lo strumento per guarire la mente disordinata”... Sia nella metafora dell’abbazia medievale che nell’immagine dell’istituzione che ripara ciò che la società ha danneggiato, prevalgono idee di isolamento e distanza dalla società: l’istituto forma un mondo a sé stante e svolge funzioni di assistenza religiosa, medica o sociale. Nei resoconti di fine diciannovesimo secolo di psichiatri e commentatori sociali, l’apertura del manicomio pubblico fu salutata come l’inizio della moderna assistenza sanitaria mentale nel paese. Divenne anche un simbolo di indipendenza nazionale e di stato civile. La sua apertura, avvenuta appena un anno dopo il Compromesso del 1867 tra Ungheria e Austria, era strettamente legata al recente trionfo costituzionale del paese: questa “*prima grande conquista di uno stato indipendente*” era considerata una “*istituzione improduttiva che si metteva al posto della civiltà*”, (...) Lipótmező arrivò a incarnare l’orgoglio e l’esistenza nazionale indipendente e fu vista come una promessa per lo sviluppo dell’assistenza sanitaria mentale.

² La collezione è di proprietà dell’Accademia ungherese delle scienze, è gestita dal Centro di ricerca per le discipline umanistiche HUN-REN ed è aperta al pubblico a Budapest.

³ Judit Szilágyi: A Kétsíkú kép. Füst Milán és Pál István barátsága [Un’immagine biplanare. Un’amicizia tra Milán Füst ed István Pál]. *Ars Hungarica*, 2018/4. 409-430.

⁴ István Hollós, Lo psichiatra-psicoanalista di Lipótmező, nel suo racconto “Búcsúm a Sárga Háztól [Il mio addio alla casa gialla]” (1927), si batté per l’abbattimento dei muri, mostrando un precoce esempio di approccio psichiatrico democratico, proprio come Gusztáv Oláh, ex direttore dell’istituto Angyalföld e in seguito di Lipótmező, sosteneva la permeabilità dei muri, per la realizzazione di una “psichiatria della vita”. Il libro è uscito in inglese nel novembre 2024. István Hollós: Il mio addio alla casa gialla, trad. Adrian Courage, 1968 Press, London

⁵ Il libro di Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, pubblicato nel 1922, fu una fonte di ispirazione per Árpád Selig, e probabilmente anche il metodo di Prinzhorn di richiedere materiale illustrato agli ospedali psichiatrici delle regioni di lingua tedesca fu un modello per lui.

⁶ István Zsakó-János Jó: Budapest-angyalföldi elme- és ideggyógyintézet múzeuma. [Museo dell’Istituto di psichiatria e neurologia di Budapest-Angyalföld]. *Orvosi Hetilap*, 1931/75(24), 629-634. Anche gli psichiatri-curatori ungheresi seguirono la tradizione di ordinare le rappresentazioni pittoriche attraverso la lente della prassi medica.

⁷ Dr. István Zsakó: A Selig-Múzeum megnyitása. [Inaugurazione del Selig-Museum] *Budapesti Orvosi Újság*, 1931/26. 709. Discorso pronunciato in occasione dell’inaugurazione del Selig-Museum presso l’Istituto Reale Ungherese di Psichiatria e Neurologia di Angyalföld, 31 maggio 1931.

⁸ János Jó: *Intézeti múzeumunk fejlődése. [Lo sviluppo del nostro istituto museale.]* In: Dr. Zsakó István (a cura di): A Budapesti Angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézet emlékkönyve 1833-1933. Budapest, 1933. 68-69.

⁹ Hans Prinzhorn: *Bildnerei der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlino, pubblicato da Julius Springer, 1922. Una recensione elogiativa del libro di Prinzhorn fu pubblicata sulla rivista d’avanguardia di

Lajos Kassák, MA [Oggi], dal critico d'arte Ernst Kállai. All'epoca residente a Berlino, Kállai era un ponte tra i circoli artistici d'avanguardia ungheresi e berlinesi.. Ernő (Ernst) Kállai: Káprázat és törvény [Dazzle and Law], MA, 1923. szeptember 15. 11

¹⁰ Monika Perenyei-László Séra: Psyché műhelyében. Lechner Károly pszichiáter-psichologus és a „múzeumos érzések” [Nel laboratorio di Psiche. Lo psichiatra-psicologo Károly Lechner e gli “atteggiamenti museali”]. *Ars Hungarica*, 2025. Di prossima pubblicazione.

¹¹ István Zsakó: Graphologiai diagnosis. [Diagnosi grafologica] *Orvosi Hetilap*, 1908, 52 (40), 727-729.

¹² Károly Lechner Fu genero e discepolo di Károly Schwartzer, fondatore del primo manicomio privato ungherese, e primo direttore del manicomio pubblico Angyalföld di Budapest tra il 1884 e il 1889, da dove si trasferì al Dipartimento di Patologia del Cervello dell'Università di Medicina di Cluj-Napoca, dove istituì anche un laboratorio psicofisiologico ben attrezzato, seguendo le orme di Wilhelm Wundt. Lechner è il primo psicologo-psichiatra; molti dei suoi studenti, tra cui István Zsakó, hanno avuto un ruolo significativo nella storia della psichiatria ungherese.

¹³ Dr. István Zsakó: A Selig-Múzeum megnyitása. Op. cit.

¹⁴ Dr. István Zsakó- Dr. János Jó: *Magyar ideg- és elmeorvosi bibliographia 1831-1935 években. [Bibliografia neurologica e psichiatrica ungherese degli anni 1831-1935.]*

¹⁵ Collezione d'arte del manicomio, raccolta dallo psichiatra e collezionista d'arte Camillo Reuter a partire dal 1918. Irene Jakab ha esplorato questa collezione e pubblicato un libro in due lingue, che si è rivelato un successo nel panorama internazionale della psicopatologia dell'espressione alla fine degli anni '50.. *Dessins de L'Art Psychopathologique/Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken*, Budapest, Akadémiai Kiadó 1956.

¹⁶ Edit Plesznyi: Egy elszalasztott lehetőség. Arnulf Rainer Art Brut kiállításterve és válogatása a Pszichiátriai Múzeum anyagából [Un'occasione persa. La mostra Art Brut progettata da Arnulf Rainer e la sua selezione di opere dalla collezione del Museo di Psichiatria di Budapest] *Ars Hungarica*, 2018. 431-460.

¹⁷ Belső utak képei. Art Brut Ausztriában és Magyarországon. [Immagini di strade interne. Art Brut in Austria e Ungheria. 17 settembre - 9 novembre 2008.

Tradotto dall'ungherese in inglese da Daniel Sipos, dall'inglese in italiano da Denis Gailor

SAFNASAFNIÐ: FOLK E OUTSIDER ART IN ISLANDA

di Gunnhildur Walsh Hauksdóttir e Cormac Walsh

MUSEI



I fondatori di Safnasafnið - Niels Hafstein e Magnhildur Sigurdardóttir – all'ingresso del museo, 2007

30 anni di collezione e conservazione: il traguardo del museo islandese

Safnasafnið occupa una posizione unica tra i musei d'arte islandesi grazie alla sua particolare attenzione alla raccolta e alla presentazione di opere di artisti autodidatti, che creano opere che rientrano nelle definizioni di arte naïf, art brut, folk e outsider. Rompendo con le pratiche tradizionali dei musei d'arte, l'obiettivo principale del museo è quello di presentare a un pubblico ampio artisti le cui opere potrebbero altrimenti andare smarrite o ignorate.

Inizialmente, nel 1995, la creazione di un museo incentrato su artisti outsider, in Islanda fu considerata pionieristica e insolita. Tuttavia, l'atteggiamento del pubblico e la percezione del mondo dell'arte sono cambiati notevolmente nel corso dei decenni successivi, abbracciando termini come "inclusione nell'arte" e mostrando, non solo in Islanda, un interesse più ampio per questo genere. Oggi, l'attenzione per l'Outsider Art da parte di altri musei e curatori è significativa.

Il museo islandese è particolarmente inclusivo non solo perché colleziona opere di artisti autodidatti, che ne costituiscono il nucleo e

ne occupano il centro, ma anche perché sta acquisendo gradualmente un'eccellente collezione di opere di artisti contemporanei qualificati. Questo abbinamento di opere di artisti autodidatti in dialogo con quelle di artisti visivi contemporanei professionali, inizialmente giudicato eccentrico, oggi è una pratica ampiamente accettata nel mondo dell'arte. I fondatori del museo e il consiglio di amministrazione sottolineano che tutte le opere presentate sono sullo stesso piano e ricevono lo stesso peso artistico. Questo principio si applica sia alle mostre, che abitualmente espongono fianco a fianco opere di artisti professionisti e autodidatti, sia alla politica generale delle collezioni.

Safnasafnið, il Museo islandese di arte popolare e outsider è stato fondato a Reykjavík il 17 febbraio 1995 dall'artista visivo Níels Hafstein e dall'infermiera psichiatrica Magnhildur Sigurðardóttir. La coppia ha creato un'organizzazione no-profit costruita attorno alla loro vasta collezione. Safnasafnið, che si traduce come *la collezione delle collezioni*, fu inizialmente gestito nella loro abitazione a Reykjavík. Il museo vero e proprio ha aperto i battenti nell'Islanda settentrionale nel gennaio 1998, dove si trova attualmente. Nel 2007 l'edificio è stato



completamente ristrutturato e ampliato: nella sua forma attuale include ampie sale espositive di varie dimensioni, uffici, archivi, depositi, una biblioteca e una foresteria.

Per oltre 30 anni, i fondatori si sono dedicati al recupero e alla raccolta di opere d'arte trascurate. Hafstein ha collezionato opere di artisti sia *insider* che *outsider* già dal 1975, e sia lui che la Sigurðardóttir erano attivi nella scena artistica islandese già prima di fondare Safnasafnið. Hafstein, artista visivo, è stato membro fondatore e nel 1978 anche primo presidente del Museo d'Arte Viva (Living Art Museum) di Reykjavík, gestito da artisti. Ha anche presieduto l'Associazione Islandese di Scultura; entrambe le istituzioni hanno avuto un ruolo cruciale nello sviluppo della scena artistica islandese contemporanea.

Dal canto suo Sigurðardóttir ha lavorato come infermiera in un ospedale psichiatrico, dove anche Hafstein lavorava occasionalmente, e questa esperienza li ha condotti a interessarsi alla produzione creativa dei pazienti. Nel 1981, infatti, Hafstein ha curato le opere dei residenti dell'ospedale, successivamente esposte sia al Living Art Museum di Reykjavík che a Safnasafnið.

Niels Hafstein restaura le opere recentemente acquistate di Ragnar Bjarnason

I due edifici
del museo oggi



Una missione di salvataggio

Inizialmente, la missione dei due collezionisti consistette nel salvare questa nicchia dell'arte visiva in buona parte trascurata. La coppia ha attivamente ricercato artisti autodidatti esplorando il territorio. Alla scoperta in molti luoghi di oggetti d'arte danneggiati o a rischio di deterioramento, seguiva il recupero e il restauro: dagli oggetti più piccoli che rischiavano di finire come giocattoli per bambini, alle sculture più grandi in cemento o legno che erano state conservate all'aperto in giardini e fattorie. Alla collezione furono aggiunti anche disegni, dipinti, ricami, intagli e sculture in vari materiali.

Prevedendo che queste opere sarebbero scomparse o sarebbero state irrimediabilmente danneggiate nel tempo, Sigurðardóttir e Hafstein si concentrarono soprattutto sul loro recupero e conservazione. Una missione che li portò a viaggiare attraverso l'Islanda, raggiungendo anche i luoghi più sperduti, incontrando persone, raccogliendo informazioni, acquisendo opere e stringendo amicizie lungo il cammino.

La collezione

Oggi, Safnasaðið vanta una vasta collezione di opere di 323 artisti visivi, sia autodidatti che con una formazione artistica, spaziando dalla metà del XIX secolo ai giorni nostri. E il museo espone una variegata produzione artistica di artisti intuitivi autodidatti con una spinta spontanea a produrre opere straordinarie.



Þorbjörg Halldórsdóttir, *Strong is the Bond*, ricamo su tela Halldórsdóttir (1875-1979), contadina, iniziò i suoi ricami creativi solo nell'età della pensione. La maggior parte dei suoi lavori descrivono architetture o luoghi legati alla sua infanzia. Quest'anno ricorre il 150° anniversario della sua nascita. La mostra in corso, *Strong is the Bond*, è curata da Þórgunnur Þórssdóttir

Alcuni tra loro iniziarono a creare dopo il pensionamento, spesso dopo aver lavorato in agricoltura o in mare. I loro soggetti ruotano il più delle volte attorno alla natura o a stili di vita passati, spesso ispirati da memorie e desideri. Potrebbero aver sempre avuto inclinazioni artistiche, senza avere l'opportunità di coltivarle fino al pensionamento. Il linguaggio visivo di queste produzioni creative è tipicamente sorprendente e distinto dal mondo dell'arte contemporanea commerciale, pur fungendo costantemente da ispirazione per quest'ultima.

Altri artisti della collezione lavorano partendo da un'ossessione, altri sono neurodiversi, convivono con difficoltà mentali, creano da un'esperienza di *trance* o di sogno ad occhi aperti, o a causa di rimozioni o traumi di varia gravità.

Queste sensibilità speciali possono dare origine a un forte desiderio di creare e comunicare visivamente l'indicibile, come testimoniano le collezioni di arte outsider in tutta Europa e nel mondo. Basandosi su queste molteplici forme di ispirazione e fonti di creatività, Hafstein ha ideato un sistema classificatorio in continua evoluzione che consente al museo di analizzare e ordinare l'arte outsider in 15 categorie. Hafstein ha chiamato questo sistema *Il Percorso Ellittico dell'Arte Visiva* e continua a svilupparlo.



Ísleifur Sesselius

Konráðsson, *Palaces of Projections*, anni '60 ca., acrilici su tela. Konráðsson ha dipinto intensivamente negli anni '60 paesaggi immaginari e mistici con riferimenti ai luoghi reali dell'Islanda rurale in cui è cresciuto. La mostra in corso *Palaces of Projections*, curata da Unnar Órn, è la prima esposizione delle sue opere in cinquant'anni

Le attività

Nel corso del tempo il museo, la cui vasta collezione si basa in gran parte su donazioni, si è impegnato sempre di più nella ricerca e nelle pubblicazioni. Ad oggi, il museo ha intrapreso diversi progetti di ricerca e pubblicato 11 libri nella sua collana *Showcase*. Lanciata nel 2016, la collana *Showcase* mira a presentare parti della collezione o a informare il pubblico su mostre speciali incentrate su artisti o argomenti specifici. Questa iniziativa rispecchia principalmente la politica del museo, volta a catalogare e mediare questo aspetto sottovalutato della storia dell'arte islandese e a diffonderlo anche presso un pubblico più ampio oltre a quello dei visitatori.

Un altro aspetto significativo del museo è il suo status di unica istituzione a condurre ricerche proprie sull'arte outsider in Islanda, oltre a commissionare ricerche su artisti o argomenti specifici. Ogni anno pubblica un catalogo delle mostre che contiene informazioni sugli artisti esposti che potrebbero non essere disponibili altrove, essendo spesso completamente sconosciuti.

Il museo collabora con le scuole primarie e secondarie locali per educare, incoraggiare e instillare la creatività nei bambini fin dalla più tenera età. E, inoltre, promuove e organizza seminari, workshop e dibattiti sul tema dell'arte outsider, dell'artigianato d'eccezione e su cosa significa collezionare e preservare nelle periferie.



Sculture di Ragnar Bjarnason 1909-1977, s. d., cemento verniciato Bjarnason (1909-1977) ha iniziato nel 1958 a realizzare sculture in cemento, che dipingeva e collocava nel giardino di famiglia. Ispirate a racconti popolari e leggende nel 1958, raffigurano la lotta tra bene e male e la vita rurale del passato. La mostra in corso, curata da Níels Hafstein, si intitola: *From the Sculptor's Garden*

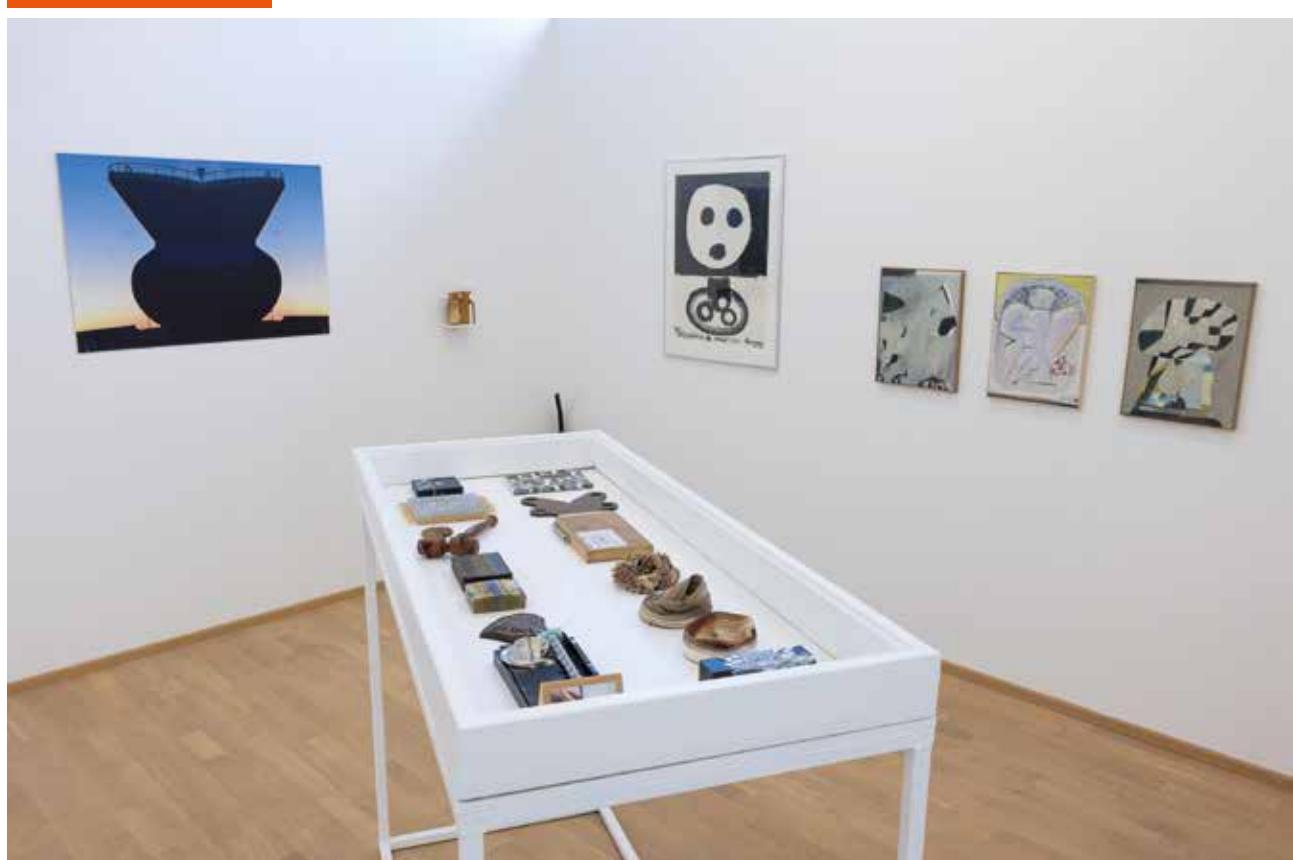
Safnasafnið possiede anche collezioni monografiche speciali dedicate ad artisti selezionati mirando a raccoglierne l'opera completa e a ricercare e diffondere le informazioni relative. L'artigianato, il ricamo e la tessitura fuori dall'ordinario, se toccati da una scintilla creativa intuitiva, non vengono esclusi; anzi, sono valorizzati e tenuti nella stessa considerazione di altre forme d'arte.

L'anniversario

Per il suo trentennale il museo ha un programma fitto di appuntamenti, con l'allestimento di 14 mostre al suo interno. Tra queste, una mostra attesa da tempo di opere di Ísleifur Konráðsson (1889-1972), popolare artista autodidatta islandese dopo una vita di marinaio e scaricatore portuale, che si propone come la più grande raccolta dei suoi lavori, frutto di notevoli sforzi di ricerca e assemblaggio.

Va segnalata anche una mostra di ricami unici e insoliti di Þorbjörg Halldórsdóttir (1875-1980). Originaria di Landeyjar, nell'Islanda sud-occidentale, visse fino a 105 anni. Le sue opere sono notevolmente moderne e presentano edifici e testi ricamati. E all'arte del ricamo è dedicata anche la splendida mostra *White Work* (Lavoro bianco) che presenta pizzi bianco su bianco con accenti blu scuro, accompagnata da conferenze, corsi e programmi didattici incentrati sull'artigianato.

Hafstein ha curato personalmente l'allestimento nelle tre Sale Nord del museo, con 134 opere della collezione di 70 artisti, dove il colore ha guidato la selezione. Inoltre, un'esposizione di opere d'arte e oggetti provenienti dalla Groenlandia rende omaggio alla poco nota

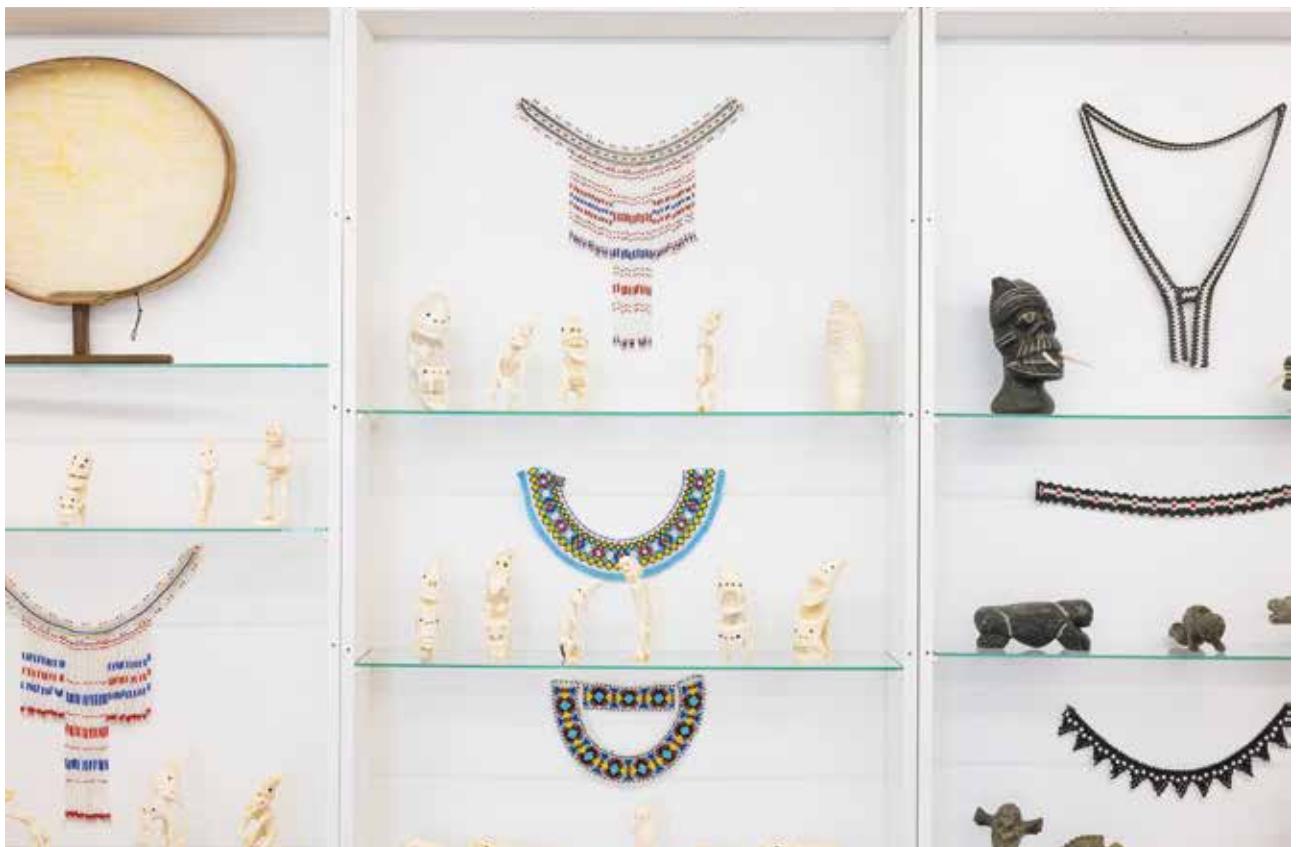


Opere e oggetti
di autori vari in
collezione, particolare
dell'allestimento attuale
curato da Níels Hafstein

cultura groenlandese. Quest'anno sarà anche pubblicata una cronaca riccamente illustrata sui 30 anni del museo, completa di una cronologia degli eventi. Nel frattempo, a giugno è stata inaugurata nella capitale Reykjavík, presso il Living Art Museum, un'importante mostra con centinaia di opere di 26 artisti della collezione. Curata in collaborazione tra i consigli di amministrazione dei due musei, restituisce centralità culturale a un museo periferico.

La sede

Safnasafnið si trova nell'Islanda settentrionale, vicino al villaggio di Svalbardseyri, a circa 10 minuti di auto dalla città di Akureyri. Una foresteria adiacente è a disposizione di artisti, ricercatori e altri visitatori, insieme a una vasta biblioteca specializzata in arte popolare e outsider. Il museo è situato ai margini di un villaggio, in un ambiente agricolo, con un ruscello e un piccolo bosco da un lato, e terreni agricoli con mucche e pecore al pascolo dall'altro. Dentro, le piante da interno in fiore creano un'atmosfera distintiva e accogliente, grazie allo straordinario pollice verde di uno dei fondatori. L'abitazione dei fondatori si trova



all'interno del museo, contribuendo a conferire al museo un'atmosfera decisamente non istituzionale. Le mostre sono aperte solo durante i mesi estivi. Tuttavia, gli archivi, la biblioteca e la residenza del museo sono aperti su appuntamento tutto l'anno.

Il museo opera come istituzione senza scopo di lucro e non commerciale ed è finanziato sia da fonti pubbliche che private, che variano di anno in anno. È gestito da un consiglio di sei persone: i fondatori Niels Hafstein e Magnhildur Sigurðardóttir, insieme agli artisti Gunnhildur Walsh Hauksdóttir, Ragnar Kjartansson, Unnar Órn e Þórgunnur Þórsdóttir, che funge da assistente direttore.

To Make Something Strange – Oggetti dalla Groenlandia. Dettaglio dell'installazione.
La mostra attuale propone oggetti realizzati da ignoti artisti e artigiani groenlandesi. Curatrice: Gunnhildur Walsh Hauksdóttir

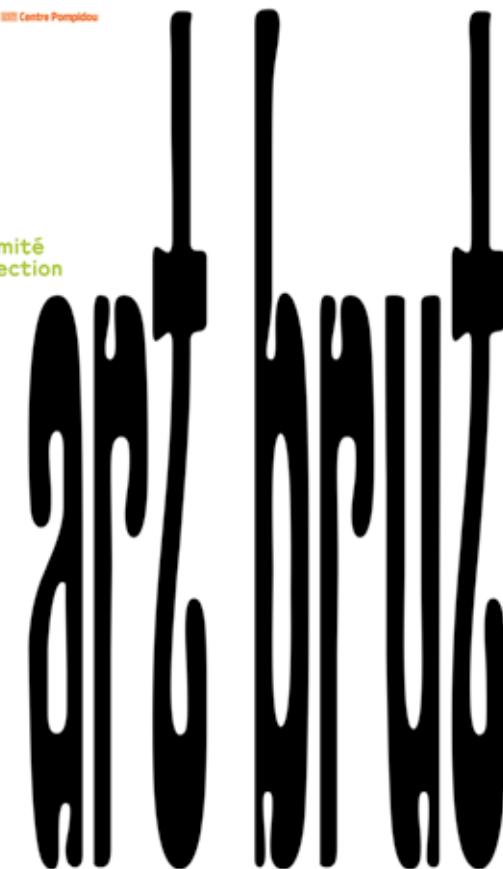
Traduzione dall'inglese di Denis Gailor

AL GRAND PALAIS UNA COLLEZIONE CHE FA STORIA

di Eva di Stefano

REPORT

GrandPalais
RmnEditions



Dans l'intimité
d'une collection

La donation Decharme au Centre Pompidou

Un festival, una grande mostra, un ricco catalogo per la collezione Decharme

Le opere che illustrano il testo appartengono alla Donazione Bruno Decharme del 2021 al Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Parigi

A Parigi, dal 18 al 21 settembre 2025, il Festival Art Brut, ha concluso la mostra che ha occupato da giugno gli spazi prestigiosi del Grand Palais con 400 opere della collezione di Bruno Decharme recentemente donata al Centre Pompidou¹, adesso chiuso per restauri (riaprirà nel 2030, senza però rimanere nel frattempo inattivo e programmando una constellazione di mostre in tutta la Francia).

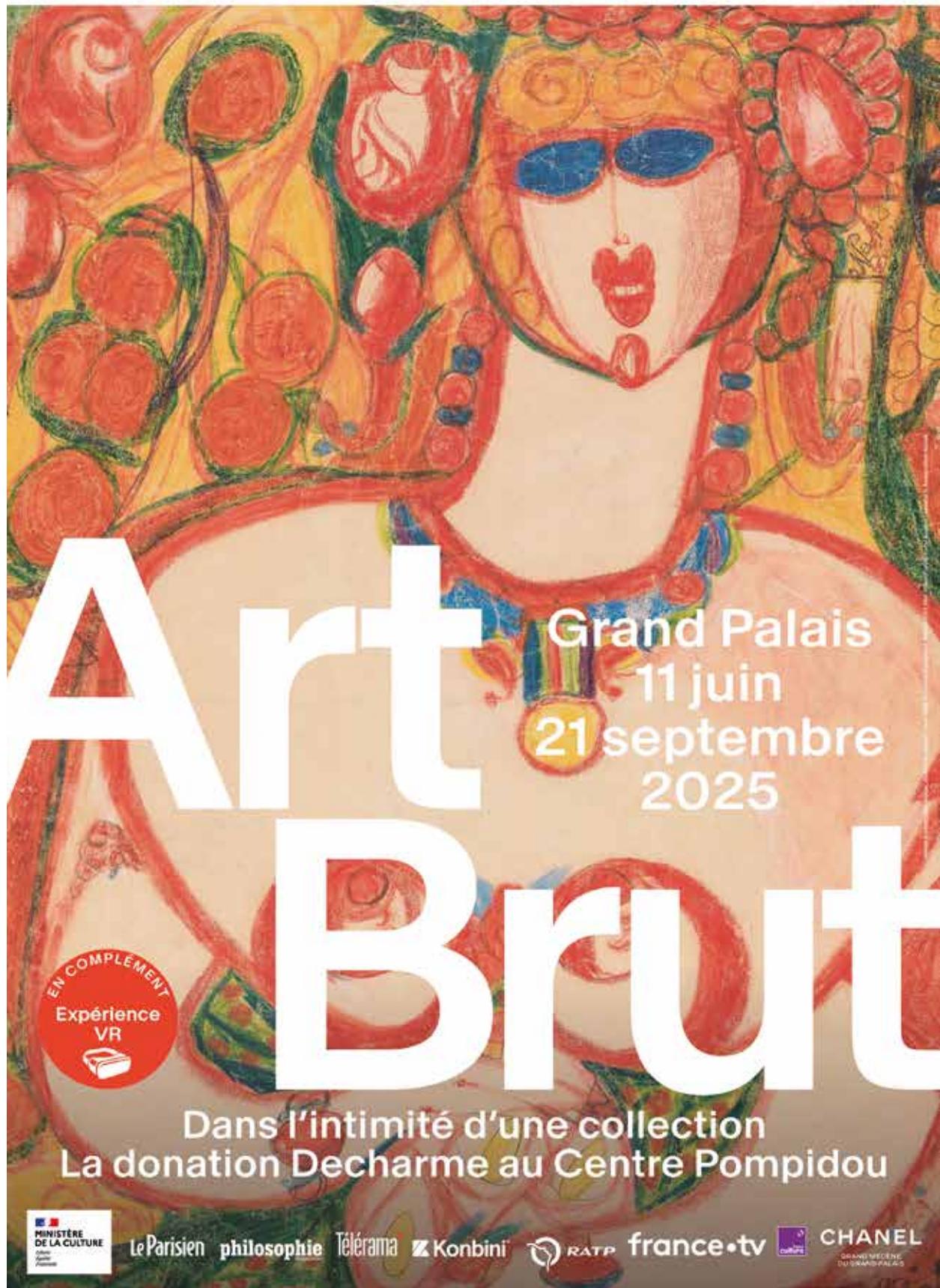
Quattro giorni di incontri, conferenze, performances, proiezioni di docufilm, che hanno coinvolto i principali curatori e studiosi di ambito francofono, per interrogarsi su definizioni, confini e sconfinamenti estetici contemporanei, e allo stesso tempo offrire al pubblico le informazioni necessarie. Anche se l'Art Brut è nella sua essenza un'arte popolare individualizzata che non necessita di particolari chiavi d'accesso se non libertà di sguardo e di pensiero, in assenza di pregiudizi estetici.

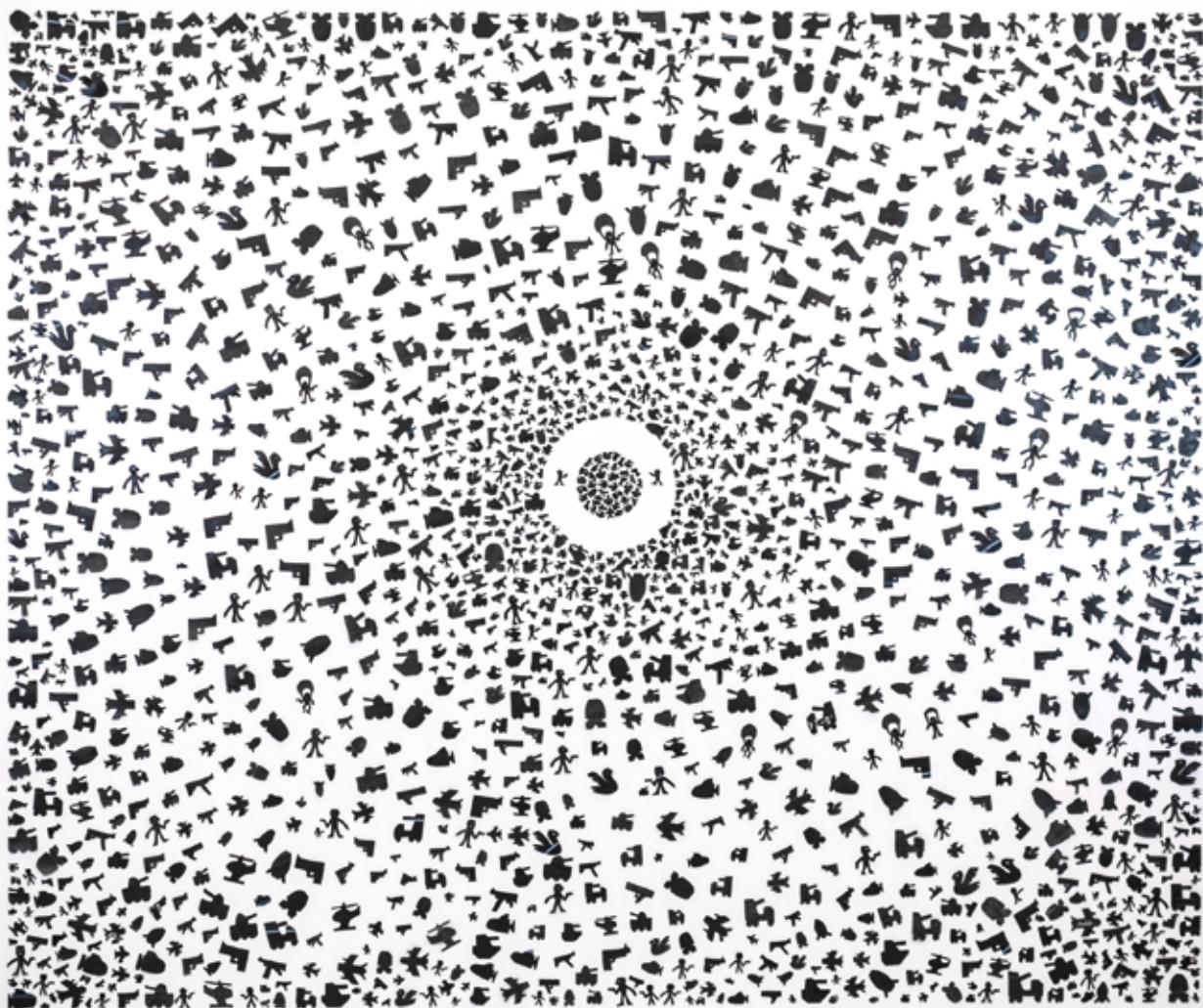
Intimità è la parola-chiave, come nel caso della mostra al Grand Palais (curata dallo stesso Decharme e dalla studiosa, sua compagna d'avventura, Barbara Safarova, con la collaborazione di Cristina Agostinelli,

Céline Gazzoletti, Valérie Loth, Diane Toubert) viene evidenziato anche nel titolo: *Art Brut. Dans l'intimité d'une collection*. Si tratta infatti di opere che mettono in scena l'intimità dei creatori, sia se prodotte in **solitudine, silenzio e segreto**, le famose tre S di Dubuffet, sia se realizzate, come oggi è più frequente, negli atelier dedicati, dove la relazione tra individuo e gruppo non impedisce tuttavia l'espressione della propria irriducibile interiorità o della propria ossessione. Ma non è solo questo.

La peculiarità della vera (e rara) Art Brut è quella di interrogare la nostra intimità, provocando il nostro inconscio e attivando i nostri neuroni a specchio. Bizzarre per quanto a volte possano essere, sono opere che attivano in noi una **risonanza** interiore, una strana perturbante familiarità. Non ci sovrastano con complessità formali, estetiche e concettuali, ma ci provocano con la loro complessità emotiva, con le loro soluzioni sorprendenti all'handicap, con la loro essenza umana, troppo umana. E quei fantasmi, quelle fantasie sono anche le nostre, a volte celate,

GrandPalais
Rmn × Centre Pompidou







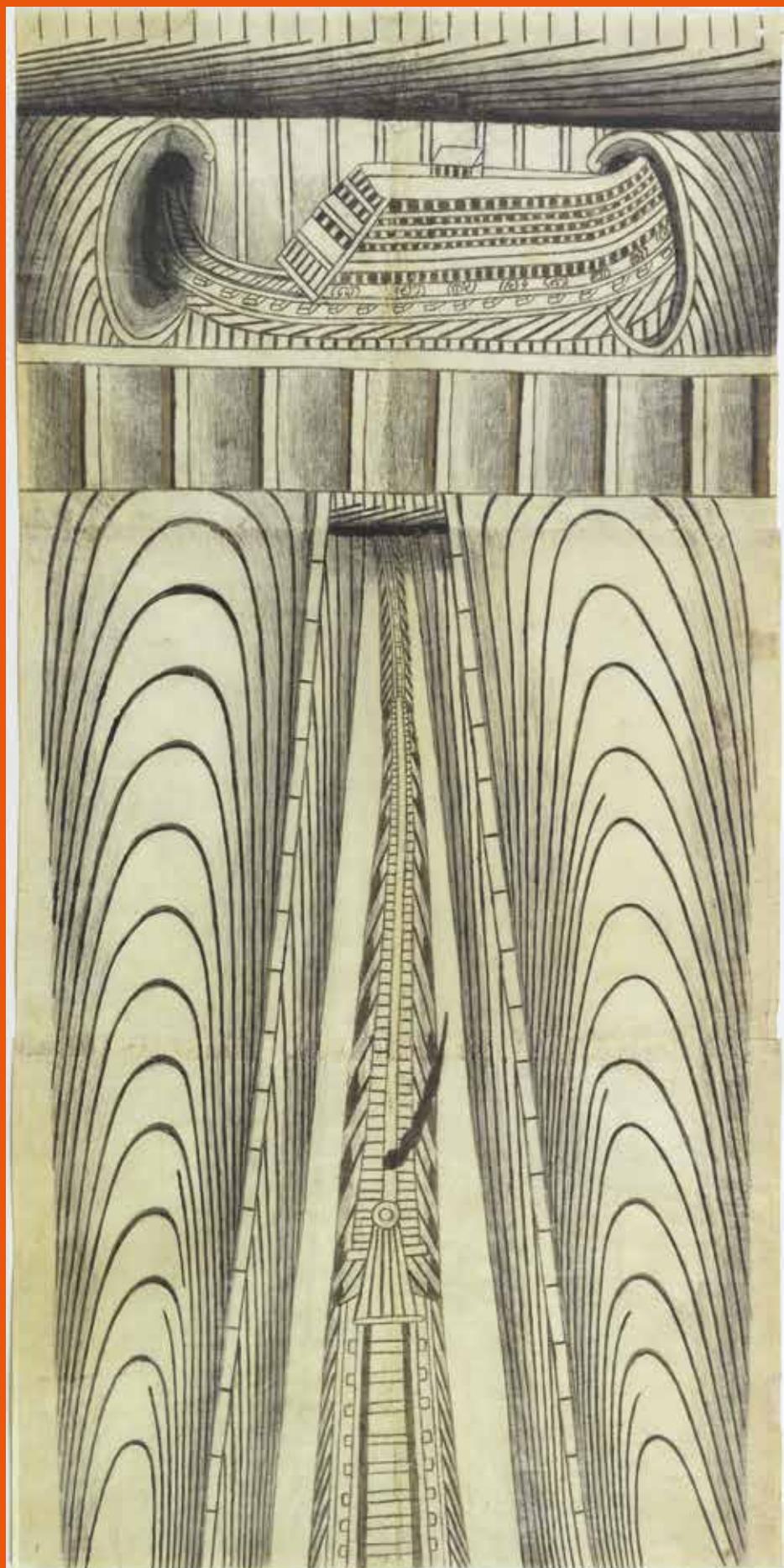
sepolti nei recessi della mente, come sembra sottolineare anche la curiosa installazione di Laurent Abitol a corredo della mostra: Decharme e Safarova vi compaiono in forma di ologramma intenti a cercare, classificare, ordinare opere nel loro deposito, circondati da *silhouette* spettrali, quasi a suggerire che i fantasmi degli artisti non sono altro che i loro stessi fantasmi.

Al centro dell'esposizione - tra autori canonici come Aloïse e Wölfli, disegni medianici, ingegnosi assemblatori, profeti di varia natura, ossessioni compulsive, mitologie individuali - sta un'**estetica dell'intensità**, una irriducibile dissidenza verso ogni quieto 'stare al mondo' che tocca corde profonde, sollecita, chiama, grida, non consente indifferenza.

La **mostra** si snodava su due piani, scanditi dal rosso come provocante colore-guida dell'allestimento, e gli autori erano raggruppati per insiemi tematici o geografici, dove le aree extra-europee di maggiore interesse sono Cuba, Brasile e Giappone. E si procedeva attraverso luoghi e bestiari fantastici, visioni oltremondane, mappe immaginarie del mondo, scritture inventate, diari, epopee, devozioni, angeli e demoni, collages e bricolages. Il tutto correddato di apparati video e didattici che rimandavano alle tangenze con l'arte moderna e contemporanea, alla storia delle idee, della psichiatria, della psicoanalisi, della scienza e della tecnica. Perché questo non è, come si potrebbe pensare, un mondo a parte.

Una delle sale della mostra. Allestimento di Corinne Marchand

Nella pagina a fianco:
Daldo Marte Limonta,
La guerra, dalla serie
'Guerra', 2022, caucciù
riciclato su pvc



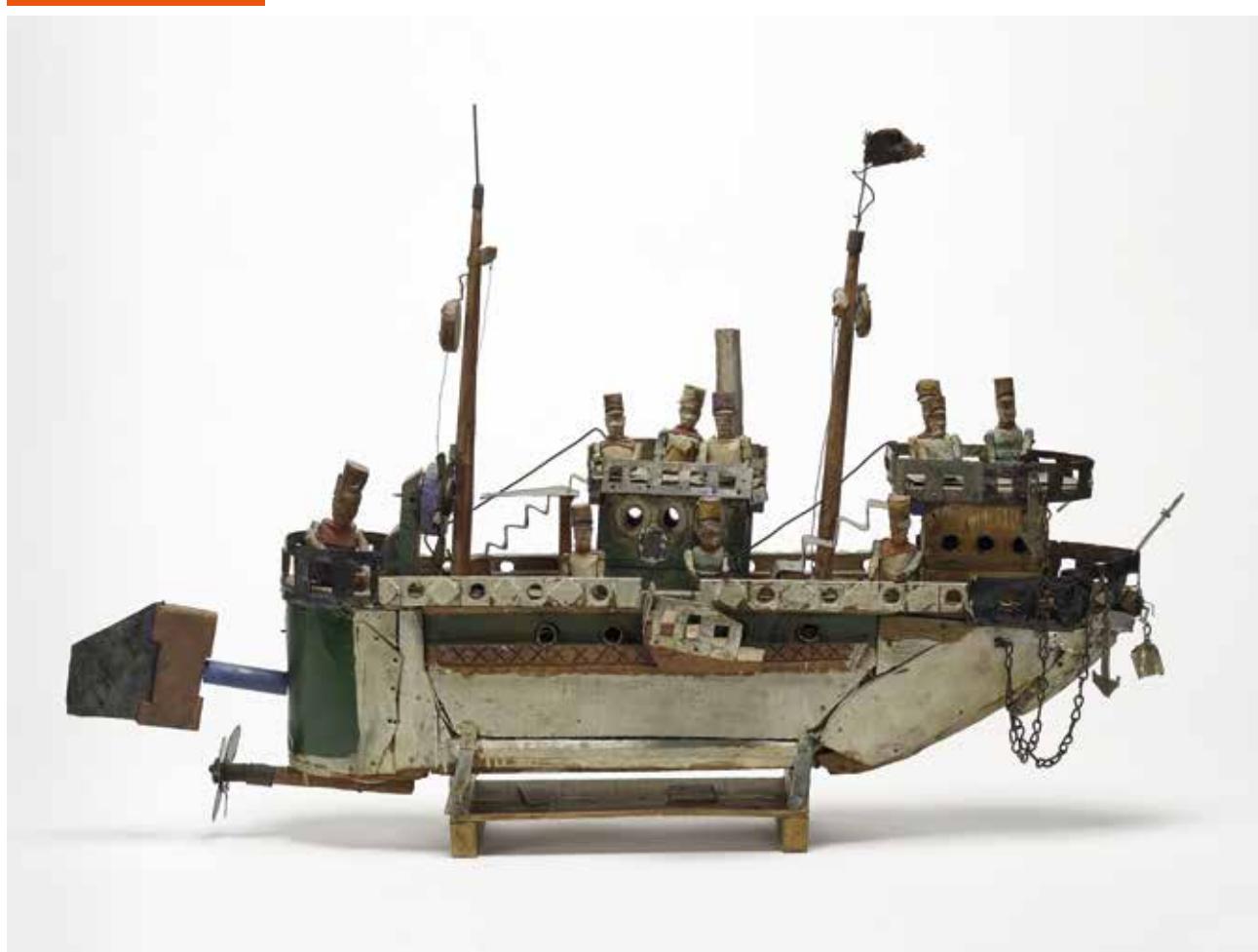


Su 156 artisti internazionali esposti, tra storia e scoperte recenti, dal XVII secolo ad oggi, gli italiani erano 3: Franco Bellucci del noto atelier Blu Cammello, Melina Riccio da sempre promossa in Francia dall'associazione SIC Art 12, e l'imprescindibile Carlo Zinelli. Una presenza così limitata nella collezione e donazione Decharme è senz'altro dovuta alla scarsa o nulla capacità di promozione istituzionale in Italia dell'Art Brut, ma più in generale dell'arte, affidata solo alle iniziative volenterose ma deboli dei singoli. E, nonostante le caute aperture di alcune Biennali di Venezia, nessuna grande istituzione ne ha accolto finora il suggerimento.

La fruizione empatica non esclude la riflessione: molte sono infatti le questioni teoriche che oggi restano aperte, oltre ad un continuo, perfino ossessivo, bisogno di ridefinire il campo. Ne tiene conto l'ampio e bel **catalogo** (350 pagine), ricco di contributi e coedito da GrandPalaisRmn. ditions / Centre Pompidou, che affianca a ciascuna delle 11 sezioni della mostra alcuni saggi tra il descrittivo e il problematico. Tra i tanti studiosi coinvolti: Michel Thévoz, Lucienne Peiry e Thomas Röske, che abbiamo avuto il piacere e l'onore di ospitare più volte anche nella nostra rivista. Impaginato benissimo, stampato su una carta morbida e sontuosa,

Veduta dell'allestimento con un'opera di Judith Scott, *Senza titolo*, 1990 ca., assemblaggio di materiali di recupero, rami di legno, cartoni, nastri e filo di lana

Nella pagina a fianco:
Martin Ramirez,
Senza titolo, 1950 ca.,
inchiostro, acquarello,
matita colorata e grafite
su carta



Auguste Forestier,
Senza titolo, 1935-1949,
legno scolpito, metallo,
tessuto, tela cerata,
sughero, pittura

sfogliare questo catalogo enciclopedico è senz'altro emozionante. Un capitolo che ho trovato particolarmente interessante è il n. 9, *Danza con gli spiriti*, in quanto affronta il tema dell'arte medianica da più prospettive: Robert Cozzolino, che si autodefinisce ricercatore di 'stranezze', ci parla dello spiritualismo americano, laddove Philippe Baudouin, specialista di storia dell'occultismo e della fotografia spiritica, va alle origini nel 1900 della fenomenologia artistica medianica in Francia, Svizzera e Inghilterra. Da parte sua Randall Morris, collezionista e gallerista newyorchese, esplora l'ambito del *voodoo* e l'eredità artistica e spirituale afro-americana.

Il senso profondo di tutto questo, così come del nostro lavoro a questa rivista, ci viene suggerito dallo scrittore Manuel Anceau che a p. 296 del catalogo cita un racconto di Philip K. Dick, *Il costruttore* (1952): c'è un uomo qualunque che costruisce giorno per giorno un battello nel proprio garage, ma che non abita presso il mare. Ma a cosa può servire

un battello - gli chiede il figlio- quando si è lontani dal mare? perché avere impiegato il proprio tempo in questa costruzione assurda?. "Fu solamente quando le prime grandi gocce di pioggia nera cominciarono a scrosciare attorno a lui che comprese". E, continua Anceau, "Il Diluvio ovvio. Ecco che lui, il pover'uomo salverà la sua famiglia. La salverà con quel battello che apparentemente non serviva a nulla. L'Art Brut è piena di questo tipo di battelli"².

¹ Cfr. sulla nostra rivista: R. Trapani, *La passione e il dono. Intervista a Bruno Decharme*, O.O.A. n. 22, autunno 2021, pp. 14-33.

² M. Anceau, *Que nous dit l'art brut de l'Histoire?* in: *Art Brut. Dans l'intimité d'une collection. La donation Decharme au Centre Pompidou*, cat. a cura di B. Decharme e B. Safarova, GrandPalaisRmn.ditions / Centre Pompidou 2025, p. 297.

IL FESTIVAL BRUDOC: TRE GIORNI ALLE FRONTIERE DELL'ARTE IRREGOLARE

di Chiara Scordato

REPORT



Dal 6 all'8 giugno 2025 si è svolta a **Płock** (Polonia) la prima edizione di BRUdoc – Festival internazionale del film d'Art Brut. Ideato da Andrzej Kwasiborski e Radosław Łabarzewski, il festival ha riunito numerose personalità e associazioni legate al mondo dell'art brut e dell'outsider art, provenienti da Polonia, Repubblica Ceca, Francia e Svizzera. L'iniziativa è stata sostenuta dal Ministero della Cultura polacco.

In programma quindici cortometraggi e mediometraggi provenienti da Polonia, Repubblica Ceca, Slovacchia, Francia e Regno Unito, tra documentari contemporanei e preziosi materiali d'archivio provenienti dallo Studio dei Film Educativi di Łódź (WFO), dal Musée de l'Art Brut di Losanna e dalla Fondation Dubuffet di Parigi.

L'importanza dei documentari di art brut e la visita a un museo insolito

Ho partecipato con Danilo Proietti per presentare alcuni dei film realizzati negli ultimi anni dal nostro collettivo sui creatori outsider. Abbiamo conosciuto Radosław Łabarzewski al 'Festival del film d'art singulier' di Nizza, organizzato ogni anno da Pierre-Jean Wurtz e dall'associazione Hors-Champ, che da quasi trent'anni promuove in Francia film dedicati agli artisti irregolari di tutto il mondo. Quel festival rappresenta una delle (sempre più rare) occasioni per incontrare artisti, appassionati, registi, fotografi e operatori culturali che si dedicano a valorizzare forme d'arte marginali attraverso produzioni spesso altrettanto marginali, raramente accessibili al grande pubblico o alle piattaforme digitali. È grazie anche al *Petit dictionnaire de l'Art Brut au Cinéma*, realizzato da Hors-Champ, che questa galassia di autori e opere trova maggiore visibilità.

Ma torniamo in Polonia. Il programma, già promettente sulla carta, ci ha colpito ancora di più una volta giunti a Varsavia. La Polonia porta ancora i segni della Seconda guerra mondiale. Al di fuori della capitale — il cui centro storico è stato interamente ricostruito e conserva volontariamente alcune ferite visibili — molte cittadine e villaggi faticano ancora oggi



a risollevarsi. Parlare di Art Brut in questi luoghi a margine assume un significato particolare: vuol dire valorizzare forme d'espressione spontanee nate spesso in contesti di isolamento e povertà. Il festival si è articolato in tre giornate, ognuna dedicata ad un tema specifico: Alle origini dell'art brut / Memoria e tutela / Nuove scoperte.

Museo Zagajewski,
Włocławek (Polonia)

Giorno 1 // Alle origini dell'art brut

Dopo l'arrivo a Płock ci ritroviamo all'anfiteatro del Museo delle Arti Decorative per l'inaugurazione. I primi film cercano di delineare i confini dell'art brut, presentando creatori polacchi e cechi presenti nelle più importanti collezioni internazionali, tra cui la Collection de l'Art Brut di Losanna (Maria Wnęk, Stanisław Zagajewski, Anna Zemáňková).

Tra i momenti più forti, il film dedicato a **Stanisław Zagajewski**: vediamo il ceramista autodidatta al lavoro, mentre dalle sue mani nascono muri di maschere dai mille volti. La forza e la bellezza delle sue opere ci lasciano senza parole.

Altro film significativo è un episodio della serie televisiva *Les clés du regard* (1976), in cui appaiono figure storiche come Jean Dubuffet e



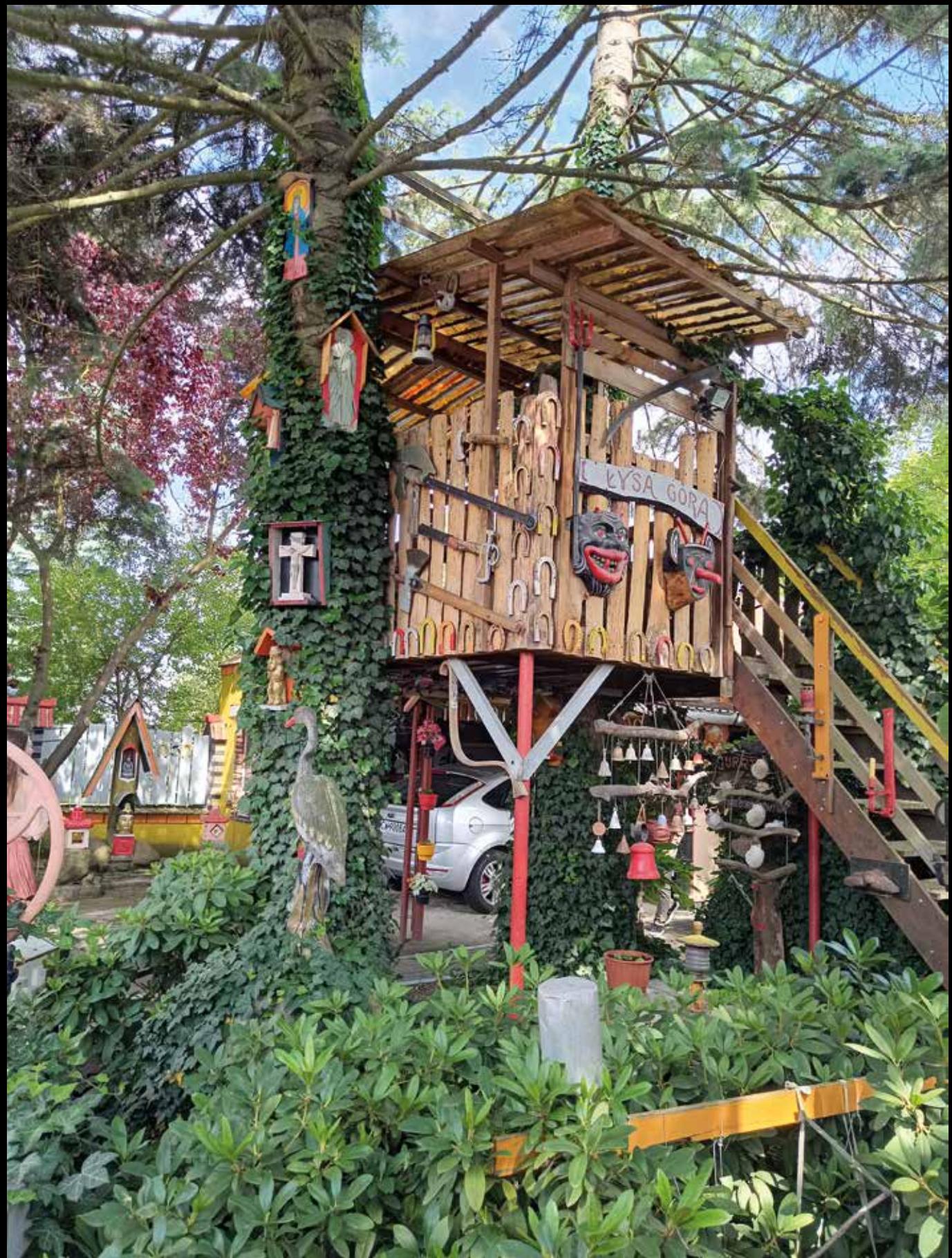
Particolare di un'opera di Stanislaw Zagajewski

Nella pagina a fianco:
Veduta parziale dell'installazione ambientale di Wieslaw Wegerowski, Wloclawek (Polonia)

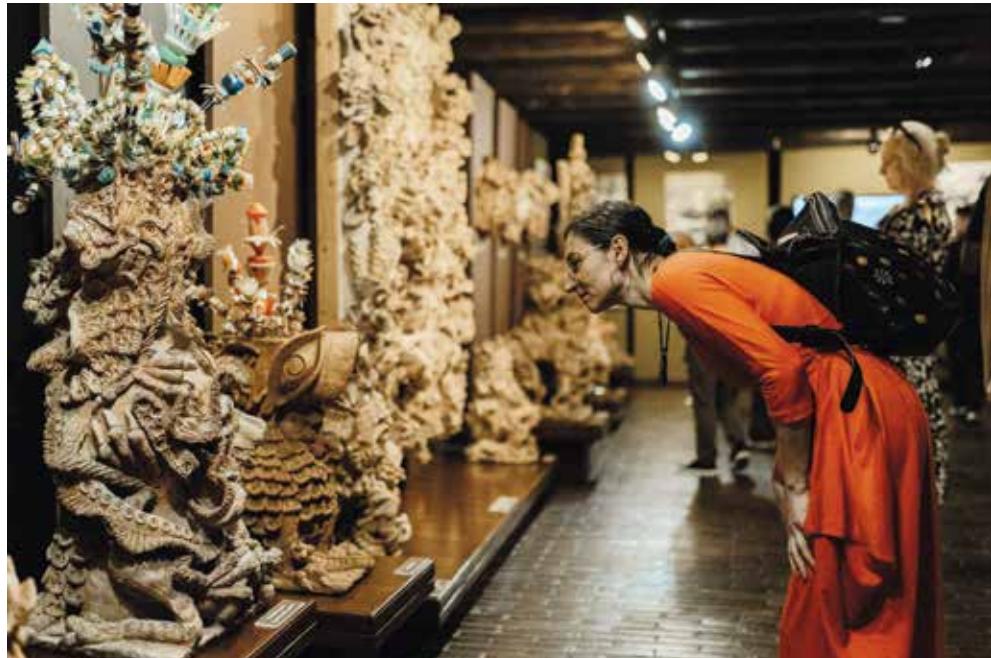
Michel Thévoz, che presentano le origini della Collection de l'Art Brut di Losanna e riflettono sul concetto stesso di Art Brut.

Dopo l'incontro con le istituzioni, vengono presentati alcuni ospiti, tra cui **Pavel Konečný** (collezionista e grande appassionato che a sua volta organizza ogni anno ad Olomouc, Repubblica Ceca, una rassegna di documentari) e Sophie Bourbonnais (La Fabuloserie). Si apre così un vivace dibattito attorno a una domanda centrale, che accompagnerà tutto il festival: come definire l'Art Brut? E come sono cambiate le sue frontiere nel tempo? Il curatore Radosław Łabarzewski sottolinea che in Polonia si parla ancora da poco di questo tipo d'arte, ed è quindi importante offrire strumenti per comprenderne la complessità.

Tutti i film stranieri sono stati sottotitolati in polacco per coinvolgere pienamente il pubblico. La giornata si conclude con uno spettacolo teatrale: l'attrice Magdalena Drab interpreta Maria Wnęk in un monologo tratto dai testi scritti dall'artista sul retro dei suoi quadri. Anche senza comprendere tutto, la sua intensità espressiva ci restituisce la figura di una donna profondamente cattolica, che nella creazione trova un dialogo con il sacro, conforto e una via per uscire dalla solitudine.



Visitatori al Museo Zagajewski, Włocławek (Polonia)



Giorno 2 // Memoria e tutela

Il secondo giorno ci porta a Włocławek, alla scoperta di un sito di arte spontanea e del museo dedicato a Zagajewski. Dopo un breve tragitto di circa un ora, visitiamo il mondo coloratissimo e pop di Wiesław Węgorowski, che ci accoglie nel suo garage trasformato in installazione permanente. Tra figure religiose, giardini buddisti, targhe e cerchioni, ci troviamo immersi in un universo fatto di recupero, immaginazione e profusione visiva.

Al **Museo Zagajewski**, il colpo d'occhio è altrettanto potente. In una piccola sala sono custodite decine di sue ceramiche. La direttrice ci racconta con affetto della relazione tra l'artista e la comunità. Orfano, Zagajewski aveva imparato a lavorare la terra da muratore, per poi dedicarsi alla modellazione dell'argilla. Dopo un iniziale isolamento, la sua bravura lo fece conoscere e stimare: una competizione tra villaggi gli diede la consacrazione, e da lì cominciò l'interesse delle istituzioni. La Collection de l'Art Brut lo accolse tra i suoi artisti, e le sue opere iniziarono a circolare anche all'estero.

Tornati a Płock, ci attende un pomeriggio di proiezioni. I film sono dedicati a Pierre Avezard, autore della straordinaria giostra oggi conservata alla Fabuloserie (Dicy, Francia), e a Roger Chomeaux (CHOMO), creatore del Village d'Art Préludien (Achères-la-Forêt, Francia). Il nostro collettivo ha presentato un *vlog* della serie *Carnets de voyage* sulla Fabuloserie e un film sul recente restauro della Tour Eiffel in legno di acacia di Avezard.

Abbiamo inoltre progettato un breve reportage sul *Village d'art préjudicien*, che documenta il lavoro di valorizzazione in corso con l'associazione PIF (Patrimoines irréguliers de France)¹. Tra le opere in proiezione, riscopriamo anche il bel documentario italiano *I graffiti della mente* (2002, di Pier Nello ed Erica Manoni), presentato da Lucienne Peiry, che racconta la vicenda di Fernando Oreste Nannetti, degente dell'ospedale psichiatrico di Volterra, autore di uno straordinario graffito inciso nei muri dell'istituto.

Questa giornata è stata un autentico viaggio nei luoghi trasformati dai creatori outsider e l'alternanza tra scoperte di luoghi fisici e proiezioni stimola una riflessione sul valore delle testimonianze filmiche e sul futuro di queste opere. Durante il dibattito che segue le proiezioni, ci si interroga su come conservare queste opere dopo la morte dei loro autori. Anche in questa occasione ci sembra importante ribadire l'importanza di dare una seconda vita a questi luoghi, perché possano continuare a fare senso per le generazioni dei più giovani e ad attivare riflessioni sui nostri stili di vita attuali e futuri. La documentazione di queste esperienze e delle opere stesse attraverso i film è una componente fondamentale per conservarne la memoria.

Giorno 3 // Nuove scoperte

L'ultima giornata è dedicata a scoperte sorprendenti che tracciano il futuro dell'Art Brut, dell'Outsider Art e delle forme espressive fuori dagli schemi. I film selezionati ci introducono a creatori contemporanei come Michael Golz, Odette Picaud o Weree, che cartografano mondi interiori unici. Il dibattito finale è animato, molti giovani artisti presenti pongono la questione chiave: come si riconosce un artista outsider? La ricchezza di questi incontri sta proprio nella pluralità dei punti di vista: artisti, storici, appassionati e professionisti si confrontano, e ogni risposta ha il suo valore.

Esperienze come questa ci ricordano quanto sia importante creare ponti tra luoghi, memorie e immaginari. Il nostro augurio è che BRUdoc continui a crescere e ispirare nuove iniziative, contribuendo a far emergere e conservare le voci più silenziose ma potentissime dell'arte.

¹ Cfr. R. Trapani, *Le avventure di PIF. Valorizzazione e tutela*, in O.O. A. n.27, primavera 2024, pp.130-143.

IL SEGNO DELLE ORIGINI E UN NUOVO SPAZIO MUSEALE

di Eva di Stefano

REPORT



Simone Pellegrini,
Irada fombra, tecnica
mista, 2025

Nella pagina a fianco:
Carlo Zinelli, *Uomini e
serpenti neri con vasi di
fiori azzurri*, tempera su
carta, 1961 circa

Non un reportage, ma l'anteprima di una mostra che si inaugura in ottobre contemporaneamente all'uscita di questo numero della rivista. Per scriverne, mi baso su una conversazione con il curatore Giorgio Bedoni e le informazioni della cartella stampa, ma mi preme dare notizia di un nuovo spazio espositivo alle porte di Milano dedicato all'Outsider Art, *rara avis* nell'avaro panorama italiano.

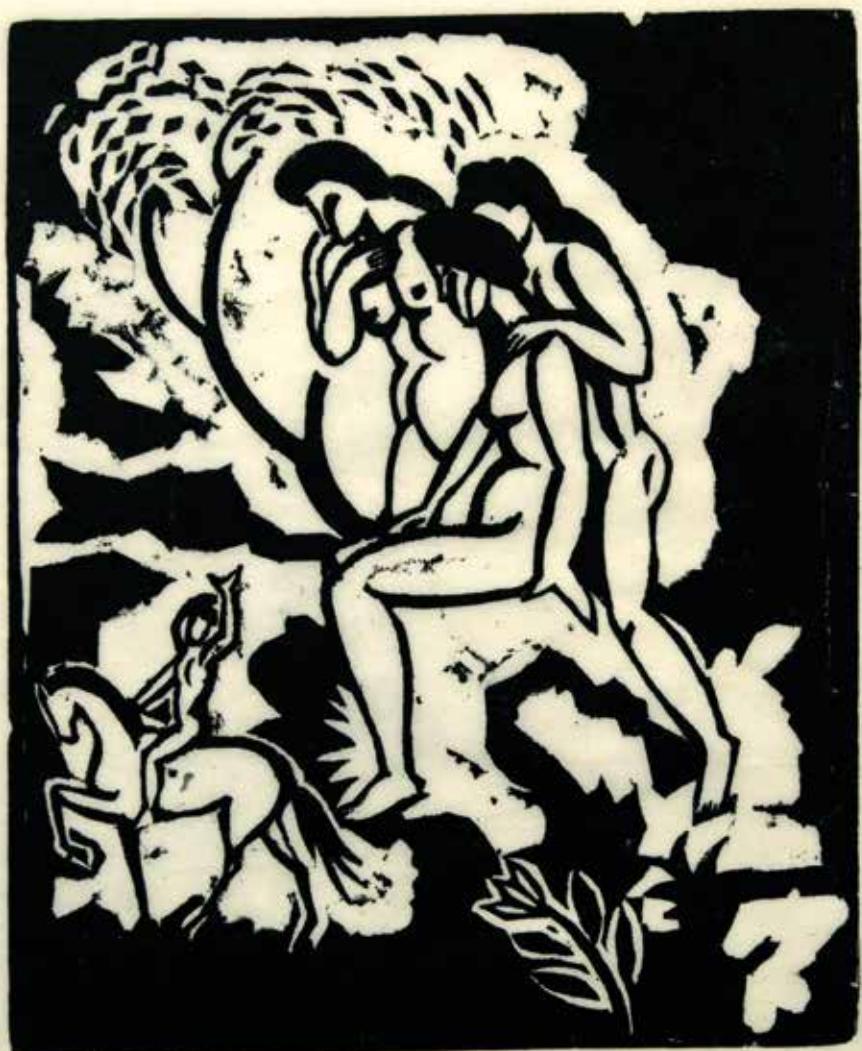
I principali attori di questo progetto sono l'atelier Diblu Arte e il Comune di Melegnano.

Diblu Arte, diretto dallo psichiatra Giorgio Bedoni, attivo studioso e promotore di Outsider Art, nasce nel 2013 come progetto del Dipartimento di Salute Mentale della ASST Melegnano e della Martesana: un luogo di libera attività artistica dove è possibile dar voce ai bisogni espressivi, dialogare, esplorare e sperimentare materiali e tecniche. Un luogo, cioè, di produzione e protezione dell'arte 'fragile', che negli anni ha attivato molte collaborazioni con centri culturali italiani ed esteri diventando un polo di riferimento.

Melegnano, dove ha sede l'atelier, è un comune che fa parte dell'area metropolitana di Milano da cui è poco distante (circa 16 km). Un insediamento antico con un suo ruolo nella storia medievale lombarda, centro di monasteri e abbazie, oltre che di un castello visconteo. Nel 2023 il Comune ha avviato un progetto di riqualificazione di uno stabilimento industriale, che fu sede dell'azienda metallurgica Broggi attiva dal 1900 al 1996, con l'intento di farne uno spazio dedicato all'arte con-

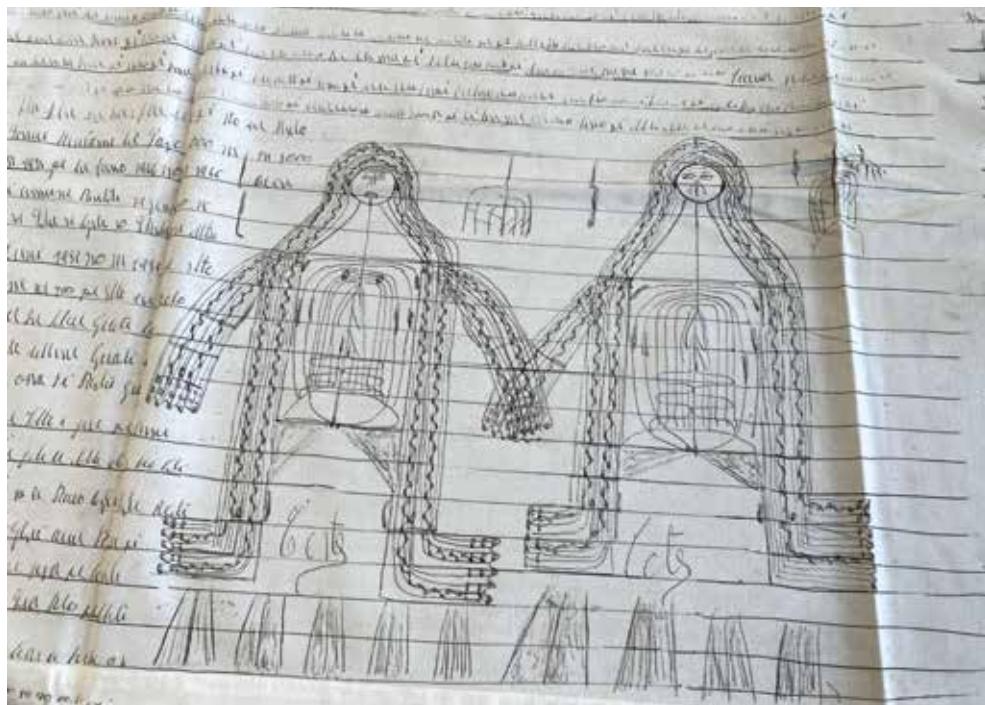
Un'esposizione
programmatica
al neonato
Museo Broggi





30/10 Begrüßung 1912

Elisabeth Erasmus-Clarke



Anonimo, *Senza titolo*,
biro su tela, misure varie,
anni '50-'70 [Archivio
Biblioteca scientifica
"Carlo Livi" – Reggio Emilia]

Nella pagina a fianco:
August Macke,
Begrüssong,
linoleumgrafia, 1912 (1921)

temporanea. Nasce così il **Museo Broggi**, uno spazio espositivo segnato dalla sua storia, come si evince dai macchinari e dalle turbine presenti, dotato di ampie vetrate che danno sul fiume Lambro. Tutt'altro che un *white cube*. Con una scelta non scontata, privilegiando un campo ancora minoritario della creazione contemporanea e allo stesso tempo promuovendo l'inclusione e l'attività creativa del territorio, il Comune ha affidato per un triennio la programmazione delle attività espositive e culturali all'associazione Diblu Arte. E il museo si è inaugurato a maggio 2025 proprio con una mostra dedicata agli artisti dell'atelier.

Ma la *mission* è più ampia: "l'intento – ci dice **Giorgio Bedoni** – è quello di accostare l'Outsider Art all'arte del Novecento e all'arte contemporanea, creando una commistione di linguaggi che riescano a dialogare tra di loro." Da questa prospettiva nasce il secondo appuntamento al museo (dal 18 ottobre al 30 novembre) con l'eclettica mostra *Il segno delle origini. Outsider Wunderkammer tra storia e sguardi contemporanei*", curata da Giorgio Bedoni e Simona Olivieri: "un viaggio ai primordi dell'arte che esplora le relazioni tra la linea espressionista, le poetiche del surrealismo, le visioni dell'art brut storica e contemporanea: un dialogo per affinità tematiche e dei linguaggi tra artisti del Novecento, gli autori dell'art brut, artisti contemporanei e opere sorprendenti per qualità espressiva, provenienti da mondi esclusi, oggi un prezioso e ineludibile archivio dell'immaginario. Sguardi sempre più necessari nello



Maurizio Zappon,
Senza titolo, pennarello
bianco su cartoncino
nero, s.d.

scenario artistico e culturale attuale, dai confini sempre più mobili e porosi. Una mostra che intende indagare la bruciante vitalità dell'artista e presentare una mappa possibile per il viaggiatore, lontana da certezze figlie degli orrori della storia, dove autori provenienti da mondi diversi ci parlano di intimità, segreti e vicende collettive, a conferma di quanto l'avventura umana possa essere estesa”.

Un progetto espositivo che prosegue la ricerca iniziata da Bedoni nel 2022 con la mostra *L'arte inquieta. L'urgenza della creazione* allestita a Palazzo Magnani, Reggio Emilia, un percorso che indagava i molteplici volti dell'identità, presentando al pubblico autori che, da diverse provenienze, hanno saputo guardare con linguaggi innovativi alla propria realtà interiore e al mondo. Da quella innovativa esperienza sono poi nate, sotto lo stesso segno concettuale, altre mostre come, *L'arte rivela il segreto delle cose* (allestita nella ottocentesca Palazzina Trombini, Melegnano 2024), che apriva alle relazioni tra l'art brut, il segno infantile e le poetiche moderniste, e la recente *La forma inquieta. Carlo Zinelli, la linea del sogno* (Galleria Biffi Arte, Piacenza, 2024), dedicata allo storico autore dell'Art Brut italiana nei suoi rapporti con l'arte del Novecento e dell'età contemporanea¹.

Naturalmente opere di Zinelli sono presenti anche nella rassegna al Broggi, e non potrebbe essere altrimenti vista la loro singolare tangenza con la pittura segnica colta dei suoi contemporanei. A fargli compagnia



Esterno e sala interna
del Museo Broggi,
Melegnano (MI)

le filiformi creature di Oswald Tschirtner, attivo a Gugging, e esempi di arte tribale indiana, ma anche un grande pittore informale come Afro Basaldella, ed esponenti delle avanguardie storiche come il surrealista Wilfredo Lam, o andando più indietro Kirchner, Macke, Mirò etc., ed altri ancora, acuti e fragili, come Lorenzo Viani o Gino Sandri che hanno subito ricoveri psichiatrici.

Pezzo forte sono le lenzuola, inedite, istoriate da disegni e scritture di un autore anonimo, provenienti dal Museo della Psichiatria di Reggio Emilia. Graffiti della soggettività, come il segno sintetico di Maurizio Zappon detto Zap, qui a rappresentare l'atelier Diblu, o come le complesse ed elusive narrazioni segniche senza tempo di **Simone Pellegrini**, artista dello sconfinamento, a cui non a caso in questo numero della nostra rivista è dedicato un saggio critico. Perché oggi Outsider Art non è altro che questo **poetico sconfinare** oltre le categorie date, le cartografie del presente, la bussola e il *business* delle definizioni. Nell'incertezza del nostro tempo. Nel sogno di una comune origine.

¹ Cfr. nella nostra rivista: G. Bedoni, *Carlo Zinelli, la forma inquieta e la linea del sogno*, O.O.A. n. 28, autunno 2024, pp.104-111.

Si ringrazia Giorgio Bedoni, Simona Olivieri, Paolo Anghinoni.

GLI AUTORI DEI TESTI

NOTE INFORMATIVE

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 nata nel 2010; ha pubblicato volumi monografici su *Klimt* (2006, 2023); *Schiele* (2022), *Munch* (2024); tra le pubblicazioni sull'Art Brut: *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia* (Kalòs, Palermo 2008), e *Art Brut* (Giunti, 2020).

Elmar R. Gruber, psicologo e parapsicologo, ha lavorato nel campo della ricerca e della divulgazione su fenomeni mentali anomali e sul contesto antropologico di manifestazioni spirituali, tra cui lo sciamanesimo e il buddismo tibetano; oggi è il maggiore studioso e collezionista di arte medianica: COMA, con sede a Monaco di Baviera, comprende più di 1300 opere di 60 autori (www.mediumistic.art).

Carl Havelange, membro dell'Accademia Reale del Belgio, professore emerito del FNRS e dell'Università di Liegi, ha concentrato i suoi studi sulla storia culturale del visuale; direttore artistico e scientifico del Museo Trinkhall a Liegi, sviluppa una politica museale critica, innovativa e impegnata.

Reno Leplat-Torti è artista, serigrafo, grafico, autore di fumetti, regista di documentari, curatore di mostre e collezionista. **Sarah Lucide** è musicista, docente di filosofia e scrittrice; si occupa in particolare della dimensione normativa dell'auto-narrazione.

Insieme, scrivono per cataloghi specializzati, tra cui: *Paños Nation*, ed. Le Dernier Cri, e su riviste, tra cui 'Roadsider Weekly' (Tokyo), 'Order Territory Magazine' (Amsterdam).

Claire Margat, filosofa e critica d'arte, PhD in Filosofia Estetica presso l'Università di Parigi 1-Sorbonne, dove tiene dei corsi, partecipa a gruppi di ricerca interdisciplinare del CNRS; ha tradotto in francese testi di Aldo Gargani e di Mario Perniola e ha pubblicato numerosi articoli sull'Art Brut, al centro dei suoi interessi di studiosa.

Gabriele Mina, antropologo e ricercatore indipendente, si occupa delle storie e delle rappresentazioni antropologiche di individui, corpi e spazi irregolari; dal 2007 porta avanti il progetto *Costruttori di Babele*, dedicato alle architetture fantastiche e agli universi visionari di artisti autodidatti in Italia [www.costruttoridibabele.net].

Monika Perenyi, storica dell'arte, residente a Budapest, ricercatrice senior presso l'Istituto di Storia dell'Arte, Centro di Ricerca Umanistica

HUN-REN, è curatrice della collezione di arte psichiatrica della Accademia Ungherese delle Scienze; i suoi principali campi di ricerca sono: storia culturale dei musei psichiatrici, arte e psicoanalisi, storia della fotografia.

Cristina Principale, storica dell'arte, si è specializzata in Psicologia dell'arte con una ricerca in Neuroestetica all'Università di Bologna collaborando dal 2011 con il Dipartimento delle Arti Visive, oggi docente del medesimo insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Bari, è impegnata nell'editoria, nella divulgazione dell'arte contemporanea e nella curatela di mostre.

Anna Maria Ruta, studiosa palermitana, ha affiancato all'insegnamento nei licei una costante ricerca in campo letterario e storico-artistico, principalmente siciliani, e la curatela di mostre e cataloghi, dedicandosi in particolare al Futurismo siciliano e alle donne artiste nel novecento.

Chiara Scordato, visual designer specializzata in ambito artistico e culturale, ha conseguito un Master in Gestione di Progetti Culturali alla Sorbona; è cofondatrice dell'associazione 'Patrimoines Irréguliers de France', con cui coordina progetti di tutela e valorizzazione di siti d'arte outsider.

Paolo Torriti insegna Storia dell'Arte presso l'Università di Siena, conduce studi specialistici nel campo delle arti applicate e della storia dell'oreficeria, ha curato con Luca Quattrocchi la mostra e il relativo volume: *Arte ai margini: Livio Poggesi e l'atelier di pittura dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, 1958-1978*, Firenze University Press 2024.

Gunnhildur Walsh Hauksdóttir è un'artista visuale islandese attiva nel campo della scultura, della performance e del video, collabora stabilmente in quanto membro del comitato direttivo con Safnasafnið, museo islandese di Folk e Outsider Art.

CREDITI FOTOGRAFICI

NOTE INFORMATIVE

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

da 12 a 19: courtesy Archivio Figli d'Arte Cuticchio, Palermo

da 22 a 25: proprietà dell'artista

26: courtesy collezione Reno Leplat-Torti

27: proprietà dell'artista

28, 29: courtesy collezione Reno Leplat-Torti

30: proprietà dell'artista

33: courtesy collezione Reno Leplat-Torti

35, 36: © Claire margat

38: © Michael Karavanov., Da Wikimedia Commons

39, 40: © Claire Margat

42, 43: © Annalisa Patuelli

44, 45, 46: courtesy Simone Pellegrini

47: ©FCM/ MUSEC, Lugano 2023

da 48 a 53: courtesy Simone Pellegrini

da 55 a 63: courtesy Collection of Mediumistic Art

64: courtesy Richard Nagy Ltd, Londra

da 65 a 68: courtesy Collection of Mediumistic Art

70: courtesy collezione Jack Daulton, Stati Uniti; © Marty Kelly

71, 72, 73: courtesy Collection of Mediumistic Art

74: courtesy collezione Eric Moinat, Austria

da 75 a 92: courtesy Collection of Mediumistic Art

93: courtesy Christina Ernst, Zurigo

da 106 a 113: courtesy Paolo Torriti (collezioni di provenienza indicate nelle didascalie)

114: courtesy Famiglia Poggesi, Arezzo

115: courtesy Università di Siena, Biblioteca umanistica, Arezzo

116, 117: courtesy Paolo Torriti

118: courtesy Università di Siena, Biblioteca umanistica, Arezzo

121: © Jo Farb Hernández

da 122 a 131: © Museum Associates LACMA Conservation, by Yosi Pozeilov

da 133 a 144: courtesy Trinkhall Museum, Liegi

da 146 a 156: courtesy of the Psychiatric Art Collection of HAS, Budapest

da 160 a 167: courtesy Safnasafnið, Íslanda

170: courtesy Centre Pompidou, Paris, Mus.e national d'art moderne -© photo Armando Sanchez Mikimando pour SASU LEARTS © Daldo Marte Limonta

171: © Didier Plowy pour le GrandPalaisRmn, 2025

172: © Centre Pompidou, MNAM-CCI / Audrey Laurans / dist.GrandPalaisRmn © Estate of Mart.n Ram.rez, Courtesy Ricco/Maresca Gallery

173: © Didier Plowy pour le GrandPalaisRmn, 2025

174: © Centre Pompidou, MNAM-CCI /Patrick Goetelen / dist.GrandPalaisRmn © Droits r.serv.s

da 177 a 180: © Chiara Scordato

da 182 a 186: courtesy Museo Broggi, Simona Olivieri

187: courtesy Paolo Anghinoni

ABSTRACTS AND AUTHORS

ENGLISH ANNEX

EXPLORATIONS

Anna Maria Ruta

Tradition Reinterpreted. Folk Art by Pina Patti Cuticchio

Pina Patti (Palermo 1927-2013), a self-taught painter and active member of the famous Cuticchio family of actors and puppeteers of the Sicilian folk tradition of "pupi" theater, painted backdrops and created costumes for her family's theater. At a certain point, she introduced a freer and more personal touch to that codified language, intended to express her own moods or family events, and her own memories, such as that of the bombing of Palermo during World War II, which she was forced to witness in her youth.

Anna Maria Ruta, a scholar from Palermo, has combined high school teaching with ongoing research in the literary and historical-artistic fields, primarily Sicilian, and curated exhibitions and catalogues, dedicating herself in particular to Sicilian Futurism and women artists of the twentieth century.

Sarah Lucide and Reno Leplat-Torti

Gérard Lattier and Leonardo Peña: unexpected parallels

This text boldly draws parallels between the folk art of two outsider artists with different cultural backgrounds and expressive practices. The Provençal artist Lattier, marked by illness and marginalization, narrates miraculous stories, sometimes grotesque, sometimes gruesome, in the multiple scenes of his panel paintings. Peña is a Chicano inmate in a US prison, the author of dense drawings on handkerchiefs called *paños* that celebrate gang myths and desires. Each in his own way, both are narrative artists who borrow their signs from comics; both, in their forms and methods, create folk art, an expression of exorcism and secular devotion, in which one can recognize a contemporary version of traditional ex-votos.

Reno Leplat-Torti is an artist, serigrapher, graphic designer, comic book author, documentary filmmaker, exhibition curator, and collector. Sarah Lucide is a musician, philosophy professor, and writer; she specializes in the normative dimension of self-narration. Together, they write for specialized catalogues, including: Paños Nation, ed. Le Dernier Cri, and for magazines, including 'Roadsider Weekly' (Tokyo), 'Order Territory Magazine' (Amsterdam).

Claire Margat

The "Crazy House," an open work and a living home

In Dalat, South Vietnam, a bizarre construction that defies definition is now a tourist attraction. More than an eccentric building with non-functional and labyrinthine forms, it is a true environmental complex that grows day by day, intentionally unfinished. It was not conceived by a self-taught architect, but is the existential project begun in the 1990s by Dang Viet Nga, a dissident architect and visionary woman. In the context of a country that experienced decades of devastating war, the house presents itself as a monument to peace, conceived not as a definitive state, but as the coexistence of heterogeneous forces and a work in progress, to be built over time with patience, freedom, and imagination.

Claire Margat, a philosopher and art critic, with a PhD in Aesthetic Philosophy at the University of Paris 1-Sorbonne, where she teaches courses, participates in interdisciplinary research groups of CNRS; she has translated texts by Aldo Gargani and Mario Perniola into French and has published numerous articles on Art Brut, at the center of her scholarly interests.

BORDER STORIES

Cristina Principale

Simone Pellegrini's Versus

The Marche-born artist based in Bologna successfully embraces the challenge of 2000s painting. He is internationally recognizable and recognized for his faithfulness to his universe of signs on paper. Also a familiar figure in the adjacent field of Outsider art, through the influences that have become evident in his work over time, he can be considered a contemporary anomaly. The morphology of his large, visionary works is the result of an ever-new exercise in elaboration and rewriting, a process developed at the beginning of his artistic career.

Cristina Principale, an art historian, specializing in *Psychology of Art* with a research focus on Neuro-aesthetics at the University of Bologna, has collaborated since 2011 with the Department of Visual Arts, and currently teaches the same course at the Academy of Fine Arts in Bari. She is involved in publishing, promoting contemporary art, and curating exhibitions.

DOSSIER - BEYOND THIS WORLD

Elmar R. Gruber

Guided by her mother's spirit: the mediumistic art of Gertrude Honzatko-Mediz

A previously unpublished and highly detailed reconstruction, based on extensive documentation, of the life and work of a medium artist in the context of Central Europe and the Symbolist and esoteric culture of her time. Gertrude Honzatko-Mediz (1868-1945) drew and conveyed philosophical messages, inspired by her mother's spirit, likely as a way to process grief and childhood trauma. The author has collected more than 160 works by this artist, also admired by Arnulf Rainer, but about whom only scant and dubious biographical information previously existed.

Elmar R. Gruber, a psychologist and parapsychologist, has worked in the field of research on and dissemination of anomalous mental phenomena and the anthropological context of spiritual manifestations, including shamanism and Tibetan Buddhism; today he is the best-known scholar and collector of mediumistic art: COMA, based in Munich, includes more than 1300 works by 60 authors (www.mediumistic.art).

by *Eva di Stefano*

The Divine Galaxies of Ulises Canales Sáenz

A contemporary mediumistic artist, Chilean Ulises Canales was born in 1974 in Santiago. Starting from several years ago, his inspired drawings, dense and mysterious constellations of small signs on paper, began to circulate in European collections. He is presented here through images and an anthology of selected texts: a fragment of a critical essay by Frédéric Pajak on the occasion of a 2015 exhibition at the Halle Saint Pierre in Paris; excerpts from an interview with the artist published in 2023; and his biography, complemented by a reading of the works of Elmar R. Gruber, who collects his works.

Eva di Stefano from 1992 to 2013 taught *History of Contemporary Art* at the University of Palermo; in 2008 she founded the *Outsider Art Observatory*, which she directs together with the magazine of the same name founded in 2010; she has published monographic volumes on Klimt (2006, 2023); Schiele (2022), Munch (2024); among her publications on Art Brut: 'Irregulars. Art Brut and Outsider Art in Sicily' (Kalòs, Palermo 2008), and 'Art Brut' (Giunti, 2020).

IN-DEPTH

Paolo Torriti

“Outside The Wind Always Blew”: Livio Poggesi, Sheltered in Art

A self-taught painter with a fragile personality, requiring his first admission to the Arezzo psychiatric hospital at the age of twenty-one, followed by others, Livio Poggesi (1934-1985) was aware of the restorative and self-therapeutic function of art. The analysis of his varied and science-fiction-tinged artistic production is combined with a reconstruction of the previously overlooked story of the artist-run studio (the artist was Franco Villoresi) at the Arezzo psychiatric hospital, which parallels Michael Noble's similar and well-known experience in Verona in the late 1950s. This is another piece of the yet-to-be-written story of Italian Outsider Art.

Paolo Torriti teaches Art History at the University of Siena, and conducts specialized studies in the field of applied arts and the history of the goldsmith's craft, and with Luca Quattrocchi curated the exhibition and related volume: 'Art on the Margins: Livio Poggesi and the Painting Atelier of the Neuro-psychiatric Hospital of Arezzo', 1958-1978, Florence University Press 2024.

Gabriele Mina

Caring for the Towers. An interview with Elisabetta Covizzi Perfetti and Mark Gilberg

The Watts Towers, built by Sabato Rodia from 1921 to 1954, are an iconic Los Angeles landmark and perhaps the most significant and famous piece of outsider architecture in the world. These structures are as resilient as they are delicate, and over the years they have undergone more or less improvised and even damaging restorations. Since 2010, LACMA has entrusted the management of the restoration and conservation project to two conservation professionals, who, interviewed here, address not only technical and methodological questions, but also broader social issues regarding the protection of these unique environments and the ways in which they are used.

Gabriele Mina, an anthropologist and independent researcher, studies the histories and anthropological representations of individuals, bodies, and irregular spaces; since 2007, he has been carrying out the 'Costruttori di Babele' project, dedicated to the fantastic architecture and visionary universes of self-taught artists in Italy. [www.costruttoridibabele.net].

MUSEUMS

Carl Havelange

Dialogue with Fireflies. The Trinkhall Museum in Liège

The Trinkhall Museum, inaugurated in Liège in March 2020, replaced the previous MAD Musée, which housed the Creahm collection for twenty years. It promoted creations made in "protected studios" by artists with cognitive disabilities and collected works from around the world. Today, the new museum, with a collection of approximately 3.000 works from Belgium and studios around the world, proposes a museum philosophy critical of current definitions of Art Brut and Outsider Art, as well as their artification, preferring to use the concept of "situated arts" to refer to the context of relationships from which they are generated and which they continue to generate.

Carl Havelange, a member of the Royal Academy of Belgium and a professor emeritus at FNRS and the University of Liège, has focused his studies on the cultural history of the visual; artistic and scientific director of the Trinkhall Museum in Liège, he develops a critical, innovative, and committed museum policy.

Monika Perenyei

A Museum of the Mind in Budapest: Art and Psychiatry in Central Europe

From the history of psychiatry to the history of art, from asylum to museum: the collection of works by psychiatric patients now held by the Hungarian Academy of Sciences (HAS) has a century-long history that coincides with the evolution of psychiatry. This essay traces the various stages of the collection's formation, which coincide with the evolution of asylum structures, the role of enlightened physicians, and the progressive shift from a purely clinical evaluation of drawings to the discovery of their artistic value, their valorization through the notion of Art Brut, and finally acquired awareness of the shifting boundaries between normality and deviance.

Monika Perenyei, an art historian based in Budapest, is a senior researcher at the Institute of Art History, HUN-REN Humanities Research Center, and the curator of the Psychiatric Art Collection of the Hungarian Academy of Sciences. Her main research interests include the cultural history of psychiatric museums, art and psychoanalysis, and the history of photography.

Gunnhildur Walsh Hauksdóttir, Cormac Walsh

Safnasafnið: Folk and Outsider Art in Iceland

In Anglo-Saxon and Northern European countries, the definition of Outsider Art often coincides with Folk Art, a highly individualized form of popular art. This often playful combination, as evidenced by the Icelandic Safnasafnið Museum, is a private museum open to the public. It was founded in 1995 by a couple of collectors and artists, motivated by the desire to preserve both self-taught works, individual interpretations of Icelandic legends and traditions, and the work of neurologically divergent artists with special sensibilities. Today, after thirty years of activity, with its collection, exhibitions, publications, and promotion of local craftsmanship, the museum can be defined a true laboratory of inclusive practices and relationships.

Gunnhildur Walsh Hauksdóttir is an Icelandic visual artist active in the fields of sculpture, performance and video, and collaborates regularly as a member of the board of directors of Safnasafnið, the Icelandic Museum of Folk and Outsider Art.

REPORT

Eva di Stefano

At the Grand Palais a history-making collection

A brief side note on the recently concluded exhibition "Art Brut. Dans l'intimité d'une collection" at the Grand Palais in Paris, which featured 400 works from the 2021 donation of the collector Bruno Decharme to the Centre Pompidou. Enriched by an impressive catalog, the exhibition was held on two floors, with red as the guiding color, and was organized thematically, presenting, in addition to many historicized canonical authors, mediumistic drawings, ingenious assemblers of discarded material and prophets of various kinds, as well as some more recent creators. It was a journey through the history and present of Art Brut, including in areas outside Europe, particularly Cuba, Brazil, and Japan.

Chiara Scordato

The BRUdoc Festival: three days at the frontiers of irregular art

The first edition of BRUdoc – International Festival of Art Brut Film – was held in Płock, Poland, from June 6 to 8, 2025. Created by Andrzej Kwasiborski and Radosław Łabarzewski, the festival brought together numerous European figures and associations connected to the world of art brut and outsider art. The program included fifteen short and medium-length films, contemporary documentaries, and valuable archive materials, demonstrating the importance, indeed the necessity, of documenting through film marginal art forms and environments often destined for dispersion and abandonment. A

visit to the museum dedicated to local artist Stanislaw Zagajewski, an interesting self-taught ceramist, completed the program.

Chiara Scordato, a visual designer specializing in arts and culture, holds a Master's degree in Cultural Project Management from the Sorbonne. She is the co-founder of the association 'Patrimoines Irréguliers de France', with which she coordinates projects for the protection and promotion of outsider art sites.

Eva di Stefano

The sign of the origins in a new museum space

In Melegnano, a municipality not far from Milan, the former industrial plant of the Broggi metallurgical company, active from 1900 to 1996, was recently converted into a space dedicated to contemporary art, particularly Outsider Art. The Broggi Museum opened this year and currently (November 2025) hosts the exhibition *The sign of the origins. Outsider Wunderkammer between history and contemporary perspectives*, curated by Giorgio Bedoni and Simona Olivieri. The aim is to bring outsider art into relation with twentieth-century art, particularly the poetics of Expressionism and Surrealism, but also with contemporary artists, highlighting unique connections and poetic expressive transgressions.

Traduzione di Denis Gailor

ISSN 2038-5501



9 791256 770359

€ 25,00