



Osservatorio
Outsider Art
ottobre 2012 - numero 05

amento



OSSERVATORIO
OUTSIDERART
UNIVERSITÀ DI PALERMO



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

*In copertina e pagine seguenti rielaborazione grafica di opere di Minna Ennulat, Kalela (?),
Alpo Koivumäki, Ezechiele Leandro, Jeannine Lejeune, Hans Sherfing, Jivya Soma Mashè*



Rivista dell'Osservatorio Outsider Art



No.5 ottobre 2012

Direttore scientifico

Eva di Stefano

Direttore responsabile

Valentina Di Miceli

Comitato scientifico

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

Collaborazione redazionale

Roberta Trapani

Segreteria di redazione

Sarah Di Benedetto

Progetto grafico e impaginazione

Luca Lo Coco

Traduzioni

*Eva di Stefano, Marina Giordano, Diletta Guidi, Marco Mezzatesta,
Kvido Sandroni, Roberta Trapani*

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

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

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

Editoriale

di Eva di Stefano e Marco Carapezza

p.10

Esplorazioni

Sotto un cielo di rose.

Annamaria Tosini e le carte dell'anima

di Eva di Stefano

p.16

La croce e la stella. Il codice segreto di Nicolò Scarlatella

di Marco Mezzatesta

p.34

Alla scoperta in terra etrusca dello scultore Pietro Moschini

di Pavel Konečný con una nota di Gabriele Milna

p.52

Nati sotto Saturno.

Il Rinascimento personale di Costante Pezzani

di Naida Samonà

p.68

Sarracenie e fossili estinti.

La cultura privata di Rosario Lattuca

di Caterina Nizzoli

p.80

Ezechiele Leandro



Hans Sherfing



Alpo Koivumäki



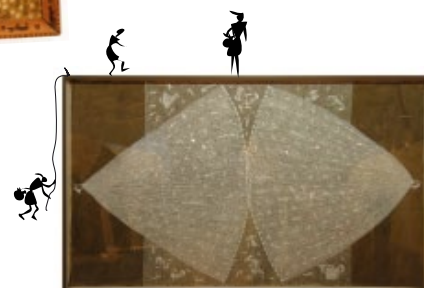
Jeannine Lejeune



Kalela (?)



Minna Ennulat



Jivya Soma Mashè

La copertina è stata realizzata traendo ispirazione dalle opere degli artisti proposti in questa pagina

Testimonianze

Le Porte di Francesco Nardi, pittore di Follina



di Daniela Rosi

p.90

Rimpiango di essere un collezionista e non un poeta



di Pavel Konečný

p.112

Approfondimenti

Quando il linguaggio diventa straniero a se stesso.

Pensieri dell'alterità e 'scritti brut'



di Vincent Capt

p.130

Ritorno a Hodinos



di Lise Maurer

p.146

Laure Pigeon. La tessitura del segreto



di Alessandro Delcò

p.160

Dall'autofiction all'utopia individuale: Adolf Wölfli



di Pauline Goutain

p.174

*Universo Farf. I papillons di Giordano Falzoni per Dubuffet
e il milieu culturale parigino*



di Roberta Serpolli

p.188

Focus

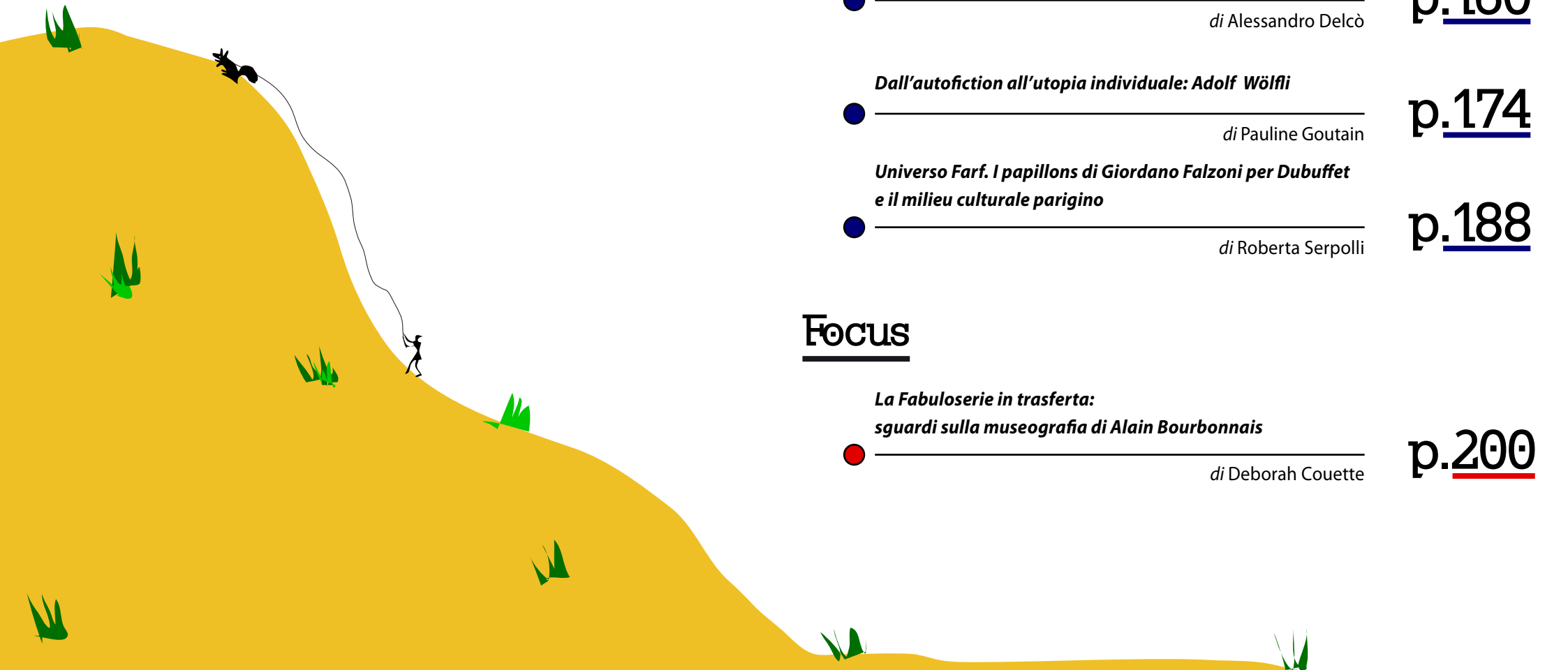
La Fabuloserie in trasferta:

sguardi sulla museografia di Alain Bourbonnais



di Deborah Couette

p.200



Dossier

Ezechiele Leandro e il santuario dell'arte 'sostenibile'

p.214

di Lorenzo Madaro

Il monaco e le cicogne.

Visita alla Cattedrale Inconclusa di Mejorada del Campo

p.230

di Enrica Bruno

La tutela difficile. Il caso di Jeannine Lejeune

p.244

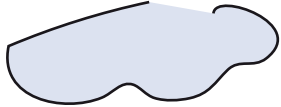
di Brigitte Van den Bossche

Self-Made Life.

Il progetto ITE per la tutela della Folk Art in Finlandia

p.258

di Minna Haveri



Report

Atlante visionario alla Fondazione Cartier

p.272

di Rachele Fiorelli

L'avventura del collezionismo.

Il Museum Haus Cajeth a Heidelberg

p.282

di Naida Samonà

Nuove proposte a Treviso: gli artisti di Tra OutsiderArt

p.292

di Gabriele Tiveron

Note informative

Gli autori dei testi

p.302

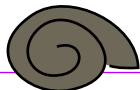
Crediti fotografici

p.304



Editoriale

di Marco Carapezza e Eva di Stefano



Riceviamo e volentieri pubblichiamo:

Alla Redazione di **Osservatorio Outsider Art**, vorrei proporre la scoperta di un grande artista outsider, purtroppo morto e sebbene famoso non considerato affatto un artista.

Un vecchissimo signore vissuto nel Caucaso, forse affetto da schizofrenia, sentiva delle voci che lo guidavano nella costruzione di una personale mitologia di salvezza. Era un agricoltore e viveva in campagna su una collina, e cominciò a costruire una **barca**. Poche cose sono inutili come le barche e, per di più, questa doveva essere enorme. La costruiva utilizzando solo legno di pino, che non è il migliore per le barche, che trovava e si procurava in vari modi, anche vendendo il raccolto. Era un **patriarca** in una società patriarcale e costrinse i figli ad aiutarlo nell'impresa, trascurando i loro campi. Era già un isolato nel villaggio dove viveva, e con la costruzione della barca lo divenne sempre di più diventando oggetto di scherno. Ogni tanto beveva un po' e diventava assai irascibile. Tutto questo non interferiva con il suo progetto, una **vera ossessione**: costruire una barca. Egli era analfabeta e non poteva servirsi di alcun disegno, di certo non aveva alcuna competenza vivendo tra contadini e non tra pescatori. La sua àncora di salvezza, si perdoni il gioco, era la barca che voleva riempire di **animali differenti**. Il suo collezionismo esistenziale prevedeva che nella barca, entrassero un certo numero di animali divisi secondo una strana idea di ciò che fosse puro e ciò che fosse impuro.

Purtroppo non abbiamo testimonianze iconografiche dirette della sua impresa, tutti gli artisti outsider che non vengono documentati in tempo non lasciano tracce, abbiamo però delle testimonianze letterarie di questa **grande**

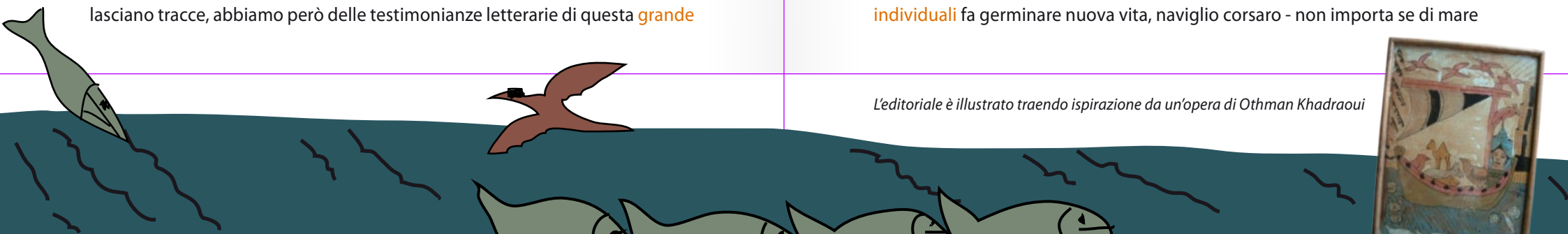
installazione. Si chiamava Noé. Se fosse un santo potrebbe essere il patrono della Outsider Art, più laicamente possiamo considerarlo l'antesignano.

Marco Carapezza

Caro Marco, hai ragione, Noè potrebbe essere il vero prototipo dell'autodidatta veggente e l'**arca** è il simbolo di ogni opera creata per la salvezza di sé, della specie, del mondo intero, da coloro che avvertono l'approssimarsi della catastrofe. Ogni artista outsider lavora sempre in uno stato interiore di emergenza, creando la propria arca entro cui rifugiarsi e sottrarre al diluvio gli oggetti d'affezione. Sarei tentata di dire 'ogni artista' senza ulteriori aggettivazioni, ma negli *outsiders*, che devono trovare da sé gli strumenti e perseguono la propria missione ai margini senza preoccuparsi - come **Noè** - di essere incompresi o venire derisi, tutto ciò è molto più evidente. Nella loro arca proteggono per tutti noi il principio della rinascita, come in uno scrigno del cuore che resiste al montare delle acque nere, interne ed esterne. Non dobbiamo dimenticare che Noè con il suo folle progetto ha salvato il mondo. Per questo ti rispondo con i versi di **Dylan Thomas**: "My ark sings in the sun / At God speeded summer's end / And the flood flowers now." (*Author's Prologue, Collected Poems*, 1952).

Sì, le **opere-arca** cantano nel sole a dispetto del diluvio. E, anch'io da visionaria, sogno un grande museo a forma di arca che possa contenerle tutte come specie da sottrarre all'estinzione, un museo la cui architettura semicirca rappresenti già un'indicazione: vaso dove la somma dei differenti **mondi individuali** fa germinare nuova vita, naviglio corsaro - non importa se di mare

L'editoriale è illustrato traendo ispirazione da un'opera di Othman Khadraoui

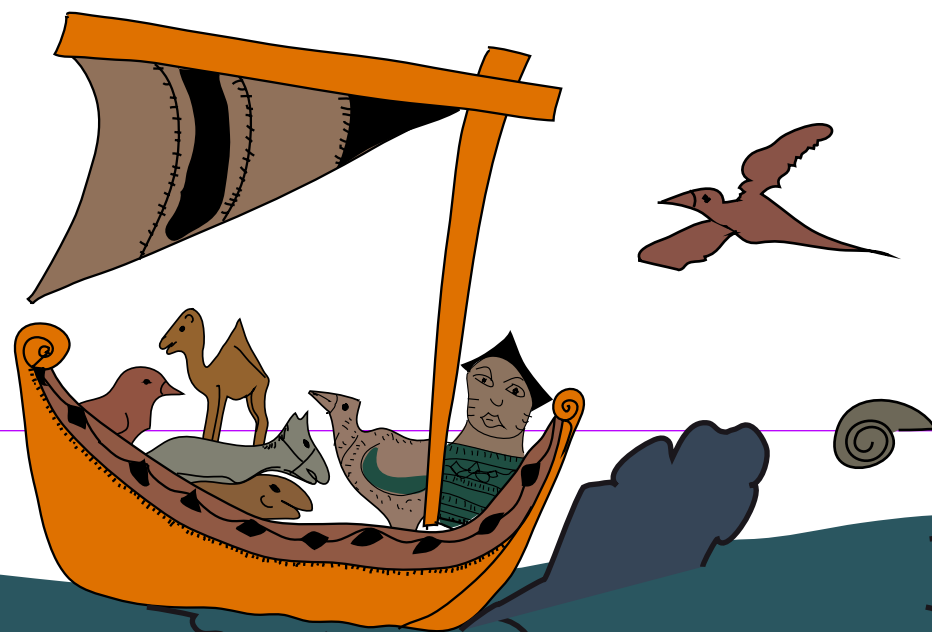


o di terra - che protegge il tesoro della fragilità in vista di una nuova alleanza. Ognuno degli artisti che presentiamo per la prima volta sulla nostra rivista ha costruito la propria arca: **Annamaria Tosini** nella sua stanza dove cantano gli uccelli e sbocciano fiori di carta e tessuto, una vera scoperta in un luogo dove non ti aspetteresti di trovare che inerzia e desolazione; **Pietro Moschini** nella sua casa di Toscana, trasformata dal suo incessante scolpire in una dimora di spiriti arcaici e benevoli; **Costante Pezzani** nella cappella dismessa dell'ospizio, dove raccoglieva insieme ai suoi disegni bambole e oggetti; **Rosario Lattuca** che nella sua fauna gotica ha ricreato un mondo prima del diluvio della storia. Se i primi tre autori citati sono scoperte inedite, Lattuca, di origine siciliana ma vissuto presso Parma come ci racconta Caterina Nizzoli, è uno dei singolari creatori dimenticati per ora esposti a Parigi negli spazi di Halle Saint-Pierre, dove si tiene *Banditi dell'arte*, ampia mostra dedicata all'Outsider Art italiana. Nell'allestimento abbiamo particolarmente apprezzato l'intensità delle Porte di **Francesco Nardi**, alle quali in questo numero, grazie a Daniela Rosi, diamo perciò molto spazio affiancandole all'appassionante testimonianza autobiografica dell'artista.

A **Pavel Konečný** dobbiamo non solo la scoperta di Moschini, ma anche un'affascinante testimonianza in prima persona dell'avventura del collezionismo. Proprio quest'estate la sua collezione dedicata ad autori spontanei dell'est europeo è stata esposta al Museo Montanelli di Praga. La scrittura brut con i suoi percorsi sintattici *altri* costituisce uno dei due principali temi di indagine affrontati in questo numero. Si inizia con l'articolo dedicato al rapporto strutturale tra testo e figura nell'artista siciliano **Nicolò Scarlatella**, si prosegue con il racconto di Nardi, per approdare alla ricca sezione degli *Approfondimenti*

che, oltre a un fondamentale contributo del linguista Vincent Capt che scompagina la consueta dialettica tra In e Out, propone: una stimolante riflessione della psicoanalista Lise Maurer sul discorso della follia attraverso la lettura delle medaglie e delle iscrizioni di **Hodinos**; la coinvolgente immersione del filosofo Alessandro Delcò negli enigmatici grovigli di **Laure Pigeon**; il limpido percorso di Pauline Goutain attraverso l'autobiografia immaginaria dell'artista brut più famoso, **Adolf Wölfli**; un secondo capitolo dell'interessante ricerca di Roberta Serpolli (di cui avevamo già pubblicato una sintesi nel n. 3) su **Giordano Falzoni** che stavolta presenta gli inediti messaggi artistici creati per Dubuffet e altri amici.

Come esporre le opere di Art Brut, Folk, Outsider? L'allestimento museale di un'arte così grezza e intensa, intima o ludica, non creata con una finalità espositiva, rappresenta una vera sfida: Deborah Couette indaga le personalissime soluzioni di **Alain Bourbonnais** nella sua Fabuloserie a Dicy, originale museo che ci sta particolarmente a cuore anche perché possiede alcune opere del



nostro Sabo. *L'environnement* collettivo del geniale Bourbonnais introduce al successivo dossier stavolta dedicato ai siti 'babelici' e ai problemi della loro tutela, secondo tema di questo numero e argomento privilegiato delle nostre ricerche, considerando che all'estensione nello spazio aspira necessariamente ogni creazione totalizzante e visionaria: Lorenzo Madano ci racconta con accuratezza storica la vicenda e la rovina del santuario-museo di **Leandro** in Puglia; Enrica Bruno riferisce la sua visita al *work in progress* di **Mejorada del Campo**, presso Madrid, dove aleggia però l'incognita del suo destino futuro; Brigitte Van den Bossche racconta il fallimento di un interessante esperimento di tutela congiunta in **Belgio**; Minna Haveri presenta invece un progetto di salvaguardia in atto con successo in **Finlandia**.

La rivista si conclude con i reportages di Rachele Fiorelli sulla sua visita alla mostra, tra arte e antropologia, *Histoires de voir* presso la **Fondazione Cartier** di Parigi, e di Naida Samonà che da Heidelberg riferisce del **Museum Haus Cajeth**, nato dalla appassionata ricerca sul campo dei collezionisti Hassbecker, mentre la testimonianza di Gabriele Tiveron sul nascente progetto **Tra Outsider Art** a Treviso apre una finestra sul ruolo dell'attività creativa negli atelier protetti. Va sottolineato come si sia concretizzato in un ampio ventaglio di testi la nostra collaborazione con il gruppo di giovani ricercatori francesi del **CrAB**, già sperimentata nel numero precedente, e di cui si è fatto prezioso tramite la nostra 'ambasciatrice' a Parigi **Roberta Trapani**. Ne consegue che la rivista diventa sempre più uno stimolante terreno di confronto europeo per i giovani storici dell'arte italiani che collaborano con l'Osservatorio. D'altra parte, le collaborazioni di una psicoanalista come la **Maurer** e di un filosofo come **Delcò**, che dobbiamo all'entusiasmo di **Lucienne Peiry** (a cui va la

nostra riconoscenza così come alla Collection de l'Art Brut di Losanna per la disponibilità di un ricco materiale iconografico), insieme alla partecipazione attiva di **Pavel Konečný**, di **Gabriele Mina**, antropologo, e di **Marco Carapezza**, altro filosofo, garantiscono quell'apertura interdisciplinare che consideriamo indispensabile al nostro discorso.

Eva di Stefano

Si ringrazia per il generoso contributo di immagini, la Collection de l'Art Brut di Losanna, e inoltre: il museo La Fabuloserie di Dicy (Francia), il LaM di Villeneuve d'Ascq (Lille) e la Fondazione Adolf Wölflì presso il Kunstmuseum di Berna, la Collezione Pavel Konečný di Olomouc (Repubblica Ceca), il Museum Haus Cajeth di Heidelberg, il MADmusée di Liegi, art)&(marges musée di

Bruxelles, Halle Saint-Pierre e il Musée d'Art Moderne de la Ville a Parigi, l'Osservatorio Nazionale Outsider Art presso l'Accademia di Belle Arti di Verona, l'Associazione Tra Outsider Art di Treviso, il MACC di Caltagirone Fondazione Orestia-di di Gibellina e Tunisi, gli autori e tutti i fotografi citati nella pagina dei crediti fotografici.



Sotto un cielo di rose. Annamaria Tosini e le carte dell'anima

di Eva di Stefano

Giardini, incantesimi e sculture
di carta – L'ultima scoperta di
Outsider Art in Sicilia

*O saisons, ô châteaux!
Quelle âme est sans défauts?
J'ai fait la magique étude
Du bonheur, qu'aucun n'élude.*

Arthur Rimbaud

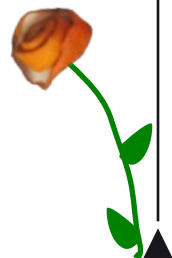
L'ho incontrata in una casa di riposo alla periferia di Palermo. In una piccola stanza con un balcone dove gli uccelli vengono a dissetarsi nelle ciotole d'acqua che lei prepara per loro, dove su una sedia le bucce d'arancia si essicano all'aria prima di trasformarsi in rose nelle sue sculture, tanto fragili quanto preziose. Ha un viso di sole, occhi d'azzurro intenso, porta fiori nei capelli e al collo piccoli nastri dorati. Illumina la stanza con i suoi racconti, ha 82 anni, eppure chiunque le stia accanto appare a confronto un'ombra o una larva senza vita.



È una sciamana, dice lei, e si è disposti a crederle, forse davvero appartiene nel profondo ad un altro tempo ed altre contrade, forse questo è il segreto di una vita che, prima di approdare in questo luogo, si è scontrata con il pragmatismo e la medietà della nostra epoca e ne è stata sconfitta e sopraffatta. Si avverte nella stanza un vento di libertà dall'origine misteriosa, e tanto più paradossale se si pensa che in quella casa lei è a tutti gli effetti prigioniera, vuoi per l'età vuoi in conseguenza di una sentenza di interdizione.

All'inizio fu il giardino. Nella Palermo tra gli anni '70 e '90, **Annamaria Tosini**, moglie di uno stimato ingegnere e madre di due figli, appassionata frequentatrice di sale da concerto e musicisti, era una delle signore più eleganti e vivaci dei salotti cittadini. Ricorda **Maria Antonietta Spadaro** -. "Le sue feste rimangono memorabili: creava *performances* insolite e raffinatissime. Ricordo una serata invernale dei primissimi anni '90, in cui ci trascinò ad una festa alla Grotta Mazzamuto (nella sperduta campagna di Altavilla Milicia), ideando una danza (lei coreografa) sbalorditiva, in cui non più di tre figure si mimetizzavano con le pareti della grotta in un mix di musica e movimenti con effetti assolutamente indimenticabili. Anna Maria era così, trascicante

come il personaggio del Flauto magico. Con la sua incontenibile creatività, qualunque materia nelle sue mani si accendeva di vita, tutto diventava gioco sofisticato, un gioco che sprigionava emozioni: dalla danza alle vetrine, dai presepi agli addobbi festivi, dalle tavole imbandite ai giardini. Ricordo un magnifico albero di Natale nella sua villa di Casteldaccia, gli addobbi e i dolci resi fantastici dai fiori, indescrivibili"¹.



¹ M. A. Spadaro, *Anna Maria Tosini. Oltre la famiglia, oltre la città...oltre tutto*, testo inedito 28/4/2012. Ringrazio l'autrice e Mariella Riccobono che mi hanno fatto conoscere l'artista.



Attorno alla casa di Casteldaccia, piccolo comune sulla costa a circa 18 km. da Palermo, la Tosini realizza in quegli anni uno **straordinario giardino**, alternando colori, profumi, suoni, percorsi, alberi, pietre, sentieri d'acqua, ceramiche, giochi d'ombra²: è il "giardino delle emozioni", un'opera d'arte totale dove la sua creatività plasma e asseconda la natura e dove ondeggiavano al vento gocce di cristallo sospese ai rami, paradiso dei fotografi e labirinto dove si addentra il grande Borges con Maria Kodama in visita a Palermo e suo ospite nel marzo del 1984.

• • • • •

² Ne scrivono tra gli altri M. A. Spadaro, M. Riccobono, *Magia verde. Il giardino di Anna Maria Tosini Gambino*, in "Cronache Parlamentari Siciliane", n.2, febbraio 1990, pp.102-103. La rivista "Giardini" (dicembre 1989, Zanfi Editore, Modena) ha pubblicato il servizio fotografico *Un incanto siciliano* di Massimo Trenti, che ringrazio per avermi messo a disposizione alcune foto e i suoi ricordi.



Adesso quel giardino non esiste più, sradicato dalla stessa tempesta che ha sconvolto la sua vita. Un **crollò economico**, il fallimento dell'impresa del marito e la sua morte nel 1997 ("Il marito era come Theo per Vincent van Gogh: sapeva capirla e materialmente aiutarla senza riserve, come nessun altro avrebbe potuto fare"³) rompono gli argini di una sensibilità fuori scala, e la sua stessa esuberanza di vita viene percepita dagli altri come distruttiva. Succede qualcosa di irreparabile che provoca il suo esilio sociale, incidendo per sempre sulla possibilità di un suo dialogo sereno con il mondo. Eppure, anche nella 'terra desolata' in cui è stata protetta e reclusa, in quel *locus solus* dove non cresce un filo d'erba, lei è rimasta ancora la ninfa sapiente che appartiene solo alla natura e ai suoi elementi:

"[...] vecchia come la terra/ giovane come le stagioni/ nei boschi cantava con gli uccelli/ nuda si bagnava nei ruscelli/ poi con i piedi bagnati/ tra peonie sopra i muschi correva/ respirando i profumi che la terra bagnata/ in cambio di suo Amore le esalava/ sublime il riposo/ sopra il morbido verde accomodata/ tra violette, ciclamini, asfodeli/ cullata dalla musica del vento/.... /abbandonata ora respira la musica e i ricordi/ Debussy come linfa scorre nelle sue vene/ e allora il Mare inonda la prigione/.....".

Così scrive lei stessa nel 2011 in uno dei testi che sempre accompagnano le sue opere, a volte come in questo caso arrotolati in un contenitore cilindrico, altre volte scritti sul retro.

Annamaria Tosini è una donna colta, con un passato brillante, cresciuta a contatto della musica e dell'arte (il fratello Renato è un notevole pittore). Se a prima vista la sua identità non sembrerebbe corrispondere al cliché



• • • • •

3 M.A. Spadaro, testo inedito vedi nota 1.

corrente dell'artista outsider⁴, ne ha invece i connotati fondamentali: vive da anni in una condizione di marginalità ed esclusione; lavora artisticamente solo per se stessa e a dispetto di condizioni ambientali sfavorevoli; è autodidatta e ha inventato la propria tecnica e il proprio stile seguendo solo i suoi modelli interiori, distanti dai linguaggi correnti; facendo di necessità virtù, riesce ad inventare un proprio mondo riciclando fantasiosamente i semplici materiali che trova e piegandoli alla propria esigenza espressiva; ha una energia creativa spontanea che segue percorsi incontrollabili e spiazzanti, ma sempre nel segno di una coerenza formale esclusiva.



Adesso il giardino è nel cuore e nella mente. Cresce in un sogno di carta, che lei con grande abilità manuale ha reso materiale di scultura.

Sculture leggere e soffici come spuma arricciata, vulnerabili come la sua anima in pena, esposte alle intemperie e alla grettezza del mondo come lei stessa. Fragili e belle come un ostensorio della memoria, eleganti come statue di *bisquit*, leggiadre come i movimenti del tulle nel *Lago dei cigni*. Delicate come ghirlande preraffaellite



• • • • •

4 Ma gran parte delle donne artiste presenti nella Collection de l'Art Brut di Losanna hanno un percorso simile di frattura tra un prima e un dopo, e non sono affatto prive di cultura e formazione, come auspicato da Dubuffet. Forse attraverso l'ottica degli *Gender Studies* si potrebbe approfondire la questione di una possibile specificità femminile relativa al destino sociale e psicologico.



ma anche impregnate di umori barocchi molto siciliani: dalle nuvole gonfie e dai putti candidi degli stucchi settecenteschi del **Serpotta** alle voluttuose decorazioni dei dolci tradizionali. Risonanze decantate nella magistrale fantasia con cui viene utilizzato il materiale e nella nostalgia d'amore che abita nei suoi ricordi o nelle figure a cui dà vita: "où est l'Amour n'existe pas la Mort" scrive in francese che parla correntemente.

Veline colorate, carta da sarto, carta da pacchi, carta stagnola, tovaglioli e fazzoletti, cartoni vari, pezzi di spago, nastri, fili di lana, frammenti di tessuto, vecchie mutande o vecchi foulard, sacchetti di plastica anche per immondizia, piume di uccello, bucce essiccate, foglie....: Annamaria trova attorno a sé la materia prima che ricicla e plasma con colla, colori a tempera e "mani nervose e appassionate che vogliono dar corpo all'immagine data dal ricordo"⁵. Sorprende anche la sapienza con cui l'artista, a partire dagli accartocciamenti di una materia così precaria, innerva **espressività** nei volti e nei gesti delle figure, nella forma accorata degli occhi e delle bocche che dicono pensosità, gioia, dolore, paura. Intenso è anche il ritmo compositivo con cui lei articola i volumi e le movenze dei corpi che si affiancano o si intersecano. Molte sono le creazioni tridimensionali a tutto tondo, più spesso usa la tecnica del **basso e alto rilievo**, procedendo a *collage* sul supporto, di cui poi usa il retro per scrivere quei pensieri che hanno generato l'oggetto.

Una creatività incessante che presto riempie la **piccola stanza**: opere alle pareti, sospese a porta, finestra e tetto, affastellate su tavolo e cassettone, sotto il letto, dentro e sopra l'armadio. Accompagnate da scritti, disegni, graffiti sui muri. Un'invasione dello spazio giudicata non gestibile dalla direzione della casa che getta via periodicamente le opere. Così Annamaria assiste impotente anche, tra le altre, alla distruzione dell'effigie dei suoi genitori.

• • • • •

⁵ Così scrive lei stessa a proposito del suo processo creativo nel testo del 2011 già citato nel mio articolo. Il testo è contenuto in un cilindro decorato da una sirena.





Adesso, infine, venuti a conoscenza del problema, siamo riusciti a varare un progetto di conservazione e salvaguardia delle opere⁶.

Grandi capelli come sculture indossabili che portano all'esterno ciò che sta dentro la testa: sogni, pensieri, giardini, nuvole, montagne. Corone dove



⁶ Ringrazio Enrica Bruno, Margherita Di Girolamo, Giovanna Mazzei, Maristella Messina per l'essenziale collaborazione al salvataggio delle opere. L'adesione di Marco Gambino, figlio dell'artista, che ha interessato il tutore legale al nostro progetto, è stata altrettanto fondamentale. Un ringraziamento particolare a Gianni Nastasi per la realizzazione del servizio fotografico.

Le opere si trovano attualmente in deposito presso l'Osservatorio Outsider Art, Palermo. Quest'estate la produzione di A. Tosini ha avuto una battuta d'arresto, a causa di una caduta e della conseguente operazione ortopedica, attualmente è in fase di riabilitazione.

schiere di **angeli musicanti** suonano la loro musica celeste per scacciare i demoni che assediano la mente, mentre i cigni dell'Eden, aggraziati e forse veggenti, scivolano tra le nuvole, e i fiori sbocciano nell'azzurro. Copricapi con le ali per chi vorrebbe soltanto, e non può più, correre a piedi nudi nel parco. Addobbi magici di una costumista dell'anima, che rivelano la matrice profondamente femminile di una creatività, che è cresciuta a suo tempo inventando amoroze decorazioni per una bella tavola o un albero di natale sorprendente.

Non solo capelli: anche maschere, ventagli fioriti, giostre, piccole lune sospese come amache dei sogni, giardini incantati, presepi, donne-fiore e farfalle con ali d'oro in preda a paura o stupore, ricordi felici come quello dei figli che pescano ricci attorno a uno scoglio. E **allegorie**: l'Italia rappresentata come una donna di piacere dimentica di sé e arrovesciata sul dorso di un animale volante; una tartaruga che ha sul dorso la Bibbia e il Corano, coniugando l'elogio della lentezza con la volontà di riconciliazione tra visioni in conflitto; Fetonte trascinato in basso, verso la catastrofe globale, dal carro del sole che non riesce a guidare per troppa presunzione. Anche ritratti, come quello intensissimo della sua folle compagna di stanza, a lei molto

cara e scomparsa di recente, dal viso grave come una **Frida Kahlo**, alla quale richiamano lo scuro chignon alto e le sopracciglia marcate. Ricorre l'anelito alla libertà nella nave corsara, nelle gabbie aperte, nelle **mani**

del pianista che purificano il mondo, trasformando ogni 'terra desolata' in un paesaggio bianco e oro. Perché la musica resta la sua prima sorgente di ispirazione, la radio è accesa notte e giorno, ogni opera scaturisce dall'ascolto, lei annota in calce: "mentre ascolto Schumann" o Mozart, o una Cantata di Bach, o Frescobaldi, o l'adagetto della Quinta Sinfonia di Mahler, etc.





Il tema di fondo è la femminilità nella sua gioia e nel suo disagio: una condizione che può essere riassunta nella fiaba della rosa che volle divenire donna, sperimentando amore e dolore, e morendo di parto chiese di tornare ad essere un fiore, a cui Schumann dedica l'oratorio *Il pellegrinaggio della rosa* e la Tosini, per amore della musica, una piccola scultura. Lei stessa si rispecchia negli archetipi femminili della sirena, della bimba-bambola, dell'odalisca e dell'acrobata, ma soprattutto della madre. La riflessione sulla maternità da autobiografica si fa presto universale, prendendo forma nell'immagine della Madonna che è dispiegata in tutta la gamma delle emozioni anche drammatiche, dalla gioia della nascita alla paura, o al dolore della perdita in una espressivamente straordinaria, per i mezzi con cui è stata realizzata, 'Pietà' sotto un cielo di rose d'arancio. Ma, anche quando rivisitano a modo proprio l'iconografia tradizionale, come nella sua *Madonna del melograno*,







nelle cui gocce di sangue si sovrappone forse il ricordo personale dell'albero misterico che dava il benvenuto nel suo magico giardino perduto, queste opere non vanno viste solo come icone devozionali, essendo in primo luogo invece specchi e narrazioni dell'Io. Come anche quel gran *Cristo in croce* modellato in carta da pacchi e sospeso tra angeli e diavoli: "Numerose sono le sue immagini autobiografiche. Nessuna più del suo *Cristo in croce* ritrae forse

meglio la visione che ha di sé: vittima innocente di un sistema materialista e senza scrupoli. Nella raffigurazione del Cristo si assiste ad una convivenza fra figure angeliche e demoniache fra le quali il Crocifisso si pone come elemento intermedio e partecipe di entrambi i poli"⁷.

L'arte come strategia di sopravvivenza e scudo solitario contro le forze ostili, nella consapevolezza che non ci sono spettatori, né complici o destinatari del messaggio. A un delizioso *teatrino di cartone*, completo di sipario, leggio per l'orchestra e poltrone numerate, Annamaria sovrappone questa didascalia: "Teatro: Il deserto/ Rappresentazione: Il funambolo/...vuota la platea/...vuota l'orchestra/...vuota la scena/..." E nel grande vuoto rappresenta tre volte se stessa, come figura sul frontone, come equilibrista sulla scena, come direttore di un'orchestra senza suonatori. Consapevole che anche se il suo rito si svolge in solitudine, è ugualmente necessario: *the show must go on*, l'arte è la vita



⁷ Dalla relazione dattiloscritta della psicologa Maristella Messina, 23/6/2012.

La croce e la stella. Il codice segreto di Nicolò Scarlatella

di Marco Mezzatesta

Nei dipinti dell'artista siciliano, costretto all'immobilità, la parola scritta è parte integrante della composizione – La ricerca dell'armonia universale attraverso la gioia dell'arte

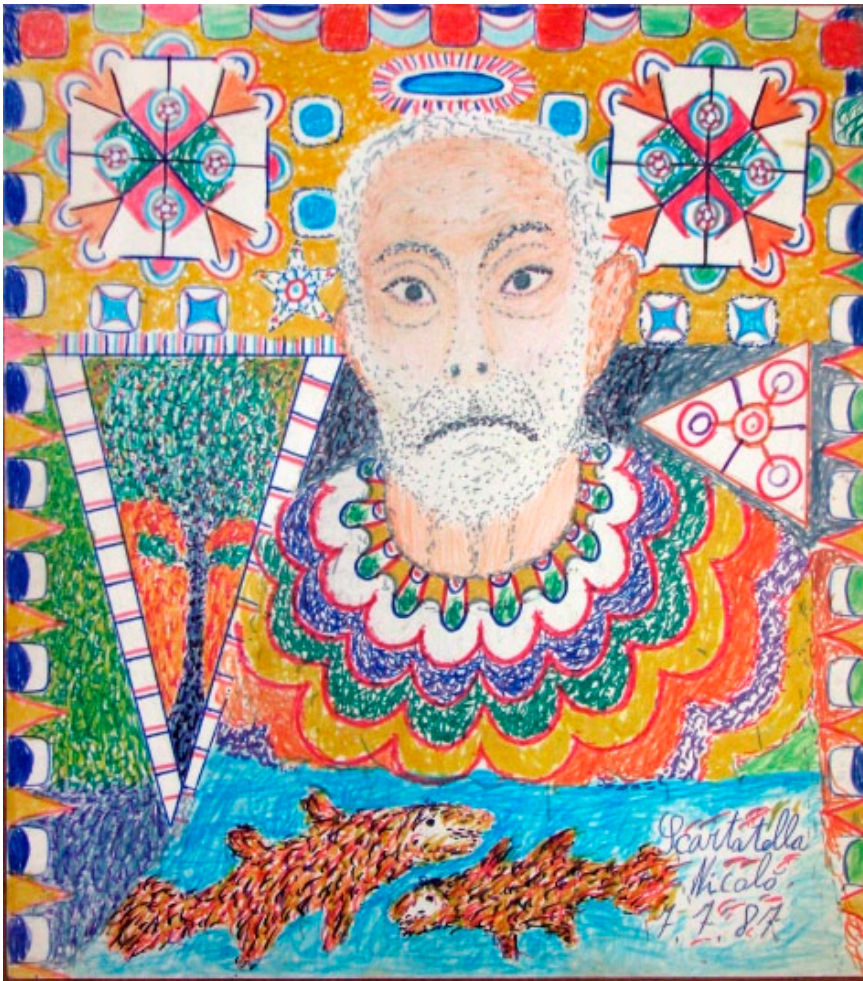


Fig. 1

Centinaia di fogli, cartoni e cartoncini, dipinti su entrambi i lati e concepiti come le pagine di un grande libro; un insieme complesso di simboli, di figure e di costruzioni architettoniche che si intrecciano a geometrie visionarie e a parole che scorrono senza soluzione di continuità.

Osservando la straordinaria opera di **Nicolò Scarlatella** (1929-1996)¹, il confronto con autori noti nella storia dell'Art Brut e nel circuito internazionale dell'Outsider Art risulta pressoché immediato; Adolf Wölfli, JB Murray, Helga Goetze, Willem van Genk, August Walla, Giovanni Bosco e tutti quei creatori *outsider* che hanno dato vita, su semplici fogli di carta, su ricami variopinti, sopra i muri o all'interno di una stanza, a universi assolutamente personali ed enigmatici.

• • • • •

¹ Per notizie sulla sua vita e sul suo percorso artistico cfr. D. Amoroso, *Nicolò Scarlatella artista, poeta, filosofo nella collezione del Museo d'Arte Contemporanea di Caltagirone*, in "Rivista dell'Osservatorio Outsider Art" n. 1, ottobre 2010, pp. 12-23. Cfr. anche la scheda relativa sul nostro sito web (outsiderart.unipa.it).

Esperienze 'irregolari' per definizione e dunque impossibili da etichettare; realizzazioni artistiche distanti e irriducibili tra loro, sia sul piano formale-stilistico che su quello puramente biografico-esistenziale della marginalità, ma che tuttavia comunicano attraverso uno stesso linguaggio intenso e ossessivo; un insieme misterioso, talvolta incomprensibile, ma incredibilmente immediato, proprio perché grezzo e profondo allo stesso tempo, di forme geometriche, radiali, mandaliche e tortuose, di colori forti e vivaci, e di scritte, spesso indecifrabili, che completano un immenso codice segreto. Un linguaggio che David Maclagan definisce: «né strettamente *rappresentativo*, né totalmente *non-rappresentativo*; sembra infatti scivolare lungo il confine tra il *figurativo* e l'*astratto*, tra il *decorativo* e qualcosa che va oltre il semplice *ornamento*»².

Ancora una volta l'Outsider Art riesce a mettere in crisi le categorie estetiche generalmente utilizzate in ambito critico. Tuttavia i dipinti e i disegni, considerati gli strumenti di tale 'sovversione', non sono altro che il risultato della combinazione tra supporti banali e quotidiani ed elementi visivi puri, semplici e immediati, capaci di parlare direttamente agli occhi e all'animo di chi osserva: **forme elementari**, il più delle volte piatte e bidimensionali; **strutture simmetriche**; volti e sguardi ossessivi; figure appena abbozzate; **colori puri** e scritte lineari, quasi sempre in stampatello. L'intreccio di tutti questi oggetti visivi all'interno di un'opera trasforma ciò che può sembrare un semplice sfogo creativo in una realizzazione complessa e densa di significato; l'ostinazione febbrile, con cui tale attività viene poi ossessivamente ripetuta nel tempo, fa di una produzione artistica marginale l'espressione pura di una volontà interiore, la comunicazione profonda di un pensiero nascosto, il racconto per immagini di storie senza fine (delle vere e proprie epopee in certi casi, pensiamo a Darger o a Wölfli).



Fig. 2

Per poter riprodurre una così netta e spontanea asserzione di individualità, l'arte moderna colta e raffinata ha spesso immaginato di bypassare i filtri della coscienza, ricreando, consapevolmente, circostanze di inconsapevolezza (automatismi vari; poetiche del *caso* – o del *caos*).

Qualcosa di simile può essere riscontrato anche all'interno della nostra quotidianità. Pensiamo agli scarabocchi o ai ghirigori che realizziamo inconsciamente durante una conversazione telefonica o mentre assistiamo a un seminario; si tratta di scritture automatiche e di decorazioni spontanee alle quali non diamo alcun significato (tanto meno artistico). Nell'opera di un artista *outsider* avviene in qualche modo l'incontro tra queste due istanze opposte; la purezza del gesto quotidiano diventa infatti volontà artistica,



• • • • •

² D. Maclagan, *Outsider Art. From the margins to the market place*, Reaktion Book Ltd, London 2009, p. 109.

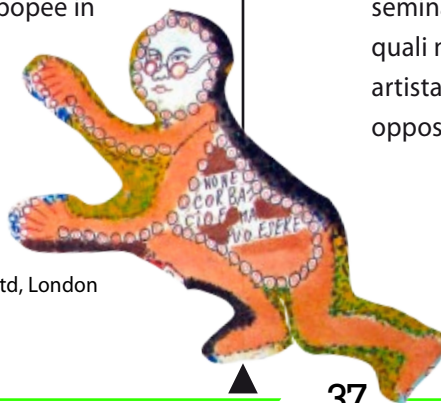




Fig. 3

un semplice passatempo si trasforma in progetto, ricerca ed espressione visionaria³. In questo senso il caso di Nicolò Scarlatella è emblematico; costret-

• • • • •

³ Cfr. *Ibidem*.

to su una poltrona dalla distrofia muscolare, inizia a metà degli anni '80 a scrivere e a tracciare segni e forme colorate su fogli di carta; le prime realizzazioni sono caratterizzate per lo più da paesaggi immaginari dai quali emergono figure, autoritratti e varie rappresentazioni simboliche; brevi e aggrigliati tratti di colore, ottenuti con pennarelli a spirito, iniziano a individuare un mondo fantastico che tuttavia conserva ancora dei riferimenti, seppur trasfigurati (la sua stessa vita, la malattia, la famiglia, i cortili e i palazzi che osserva dalla finestra, le notizie dei giornali, in particolare le vicende politiche internazionali negli anni che precedono la caduta del muro di Berlino – figg. 1-2-3). Con il passare del tempo la produzione artistica di Scarlatella diviene sempre più consapevole; l'appropriazione dei mezzi stilistici ed espressivi unifica un progetto sempre più visionario e totalizzante; il segno diviene più netto, i colori si distendono su infinite spazialità geometriche, individuate da piani, blocchi e tessere regolari, come in un mosaico. Le immagini e i simboli continuano ad essere presenti, ma come elementi di un ulteriore livello di astrazione; orologi, palazzi, porte, carretti, finestre, torri, barche, cenacoli, bandiere; vi sono anche dei precisi riferimenti urbanistici, come la pianta esagonale di **Grammichele** e quella più complessa e irregolare della nativa **Caltagirone**, ovvero le due città della sua vita, dapprima *attiva* (seppur con forti limitazioni) e poi via via più *contemplativa*, fino a non potersi più inserire nelle dinamiche della società e a poter liberamente rispondere ad un'unica esigenza, che è quella dell'arte.



In questo graduale processo di maturazione artistica e di definizione progettuale svolge un ruolo fondamentale la scrittura, dapprima utilizzata soltanto per didascalie, firme, brevi annotazioni o componimenti poetici appena accennati, e divenuta poi un mezzo d'espressione compenetrato, giustapposto e sovrapposto alla pittura.

La parola prende parte al progetto artistico e filosofico di Nicolò Scarlatella secondo una duplice direzione: come segno visivo dotato di una propria regolarità e come chiave complementare per accedere ad una misteriosa simbologia; da una parte quindi configura una forma artistica autonoma, coerente e ricollegata al resto della composizione già sul piano visivo, dall'altra, inevitabilmente, esprime un contenuto, in rapporto alle immagini raffigurate, o indipendentemente da esse.

Poesie, canzoni, lunghi trattati e racconti iniziano ad occupare tutti gli spazi liberi del dipinto, quasi nascondendosi a prima vista e rispettando la leggibilità generale dell'opera. Si tratta spesso di costruzioni architettoniche immaginarie che si sviluppano cromaticamente secondo una **struttura frontale e simmetrica**. La scrittura, sempre più ridondante, scorre insieme al disegno e al colore su questi semplici **fogli 50x70**, disposti sia orizzontalmente che verticalmente, riutilizzati su entrambi i lati, anche a distanza di anni, riempiti a tutto campo per rispondere ad un'urgenza creativa e per comunicare in maniera decisa un pensiero sul mondo. In certi casi l'intero dipinto, in posizione verticale, è concepito in funzione del testo che domina al centro; lungo il lato sinistro appare infatti un'elaborata rilegatura, a destra campeggiano emblemi e simboli, accompagnati da ulteriori commenti (figg. 7-8). Quest'ultima tipologia strutturale attraversa negli anni la produzione di Scarlatella, ma a un certo punto sembra intensificarsi e definirsi sul piano formale, a voler significare quasi l'ulteriore superamento di una dimensione puramente pittorica e la volontà concreta di fissare il proprio pensiero in un libro.

In questo senso l'intera opera di Nicolò Scarlatella, scritta e dipinta, costituisce un vero e proprio codice *in folio*, ricco di illustrazioni e di colori, il cui significato profondo e lucidamente progettato dall'autore è attualmente in

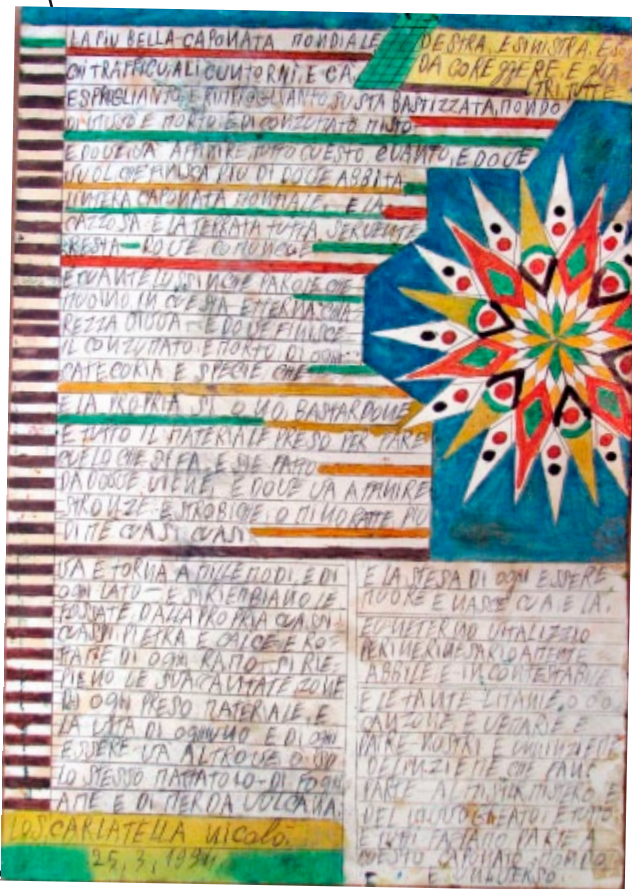


Fig. 8

fase di studio presso il MACC di Caltagirone⁴.
Rileggendo i contenuti, interpretando le opere, tentando di ricostruire un

• • • • •

⁴ Il Museo d'Arte Contemporanea di Caltagirone conserva, all'interno della sezione dedicata all'Art Brut siciliana, un centinaio di opere di Nicolò Scarlatella, recuperate da Domenico Amoruso tra il 2008 e il 2009, cfr. M. Mezzatesta, *Il MACC di Caltagirone: una collezione in progress*, in "Rivista dell'Osservatorio Outsider Art", n. 4, marzo 2012, pp. 220 – 231. Nell'ambito dell'iniziativa *In & Out* dell'estate 2012 è stato dedicato un *Omaggio* all'artista, presso l'ex-Ospedale delle Donne, sede dell'esposizione permanente.

ordine, ormai quasi del tutto perduto, è riemersa nel corso di questo studio, in contrasto con l'evidente semi-analfabetismo, la profonda riflessione di Scarlatella sull'esistenza dell'uomo e sul rapporto con il «tutto», animata da una forte passione politica e da un sentimento religioso laico e popolare. Ciò che poteva apparire un insieme astratto o meramente decorativo diviene l'immagine straordinaria di questa meditazione. Storie di vita, realtà quotidiane, contestazioni sociali e politiche sono spesso la base contingente da cui avviare riflessioni che giungono a pensieri sempre più generali e universali.

Ad esempio, in un dipinto del 1991, le bandiere cromaticamente rivisitate degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica fanno da sipario ad un cenacolo piuttosto particolare (fig. 4); sulla fascia bianca che indica il tavolo attorno al quale sono seduti 12 uomini tutti uguali e la figura centrale di Gesù Cristo, compaiono alcune frasi sulle guerre combattute nel mondo e sulla costante



Fig. 4



Fig. 6

«E la sorte che ci chiama e ci strascina
e lentamente campiano l'epoche o col cocere delle amarezze
ò per le nuove strozzione
sincaminano lensistenze dele cosse e lappiena dele anime
fa penzare sopra gli altri.
E qualsiasi tempesta sempra un gioco a cassa strana
e quanto piove a cassa nostra campia tutta l'atmosphera
che parrerri disastrate nei partiti e nele casse.
E un vero matattoio di pazzesche ubriacattori
ma e verro quel che dicco che se non ariva la tempesta a cassa tua non azpetta
a darti daffare.

Chi potea maginare que che acatte giornalmente
sempra strano il tanto chiaro e il parerre quasi unanime
che la pacce e la concordia sa diffuso come il vento.

semprano strane le tante storie famigliari, sono ovunque e quasi uguali,
tutti uguali vediamo le stelle di giorno e di notte perche tutti siamo nella stessa
barca.

il titolo

Con il tempo, e volontà, e col vento, si incamina dove l'anima ti dicce».

Numerosissime le canzoni, alcune delle quali occupano fogli interi o si svi-
luppano su più dipinti, con ritornelli ripetuti su opere diverse, come questo:
«Tutto gioisce l'arte del splendente amore
e senza rancore si deve frutuare e mai morire....»

Il tema principale è sempre il tutto eterno e in divenire (fig. 7):

«Il tutto per tutto continua affilare
e l'importante è chè chi la fatto fatto, non ci importa
e l'importante è chè tutto funziona senza interrotto
e che nessuno di noi aggiunge e toglie su questo
e tutto fa cantiere e gira e torna e resta dovè dovuncue lo porta
e qualsiasi chiachierazione e litania di poppolo, di ogni contrata.
E tutto colora il sole che giorno.
E chi può dir di no alè tempeste di ogni settore,
e al tempo bello e brutto e alle stagioni diverse, e tutte decise.
E tutto è nel contorno la diversità.
E tutto è un provocare di amarezze e di dolce armonia
e tutto è un mistero senza finale.
E quale storia bela e bruta a distruto la distesa e la larcheza
e non ce destra ne sinistra che non porta e tira vento e mescuglia.
E nessun vulcano si piega quanto deve caccazzare quanto vuole.



*E si ferma quanto deve la burrasca di ogni bene.
 E non ce santi ne diavoli nel programa combetivo
 e se deve dura dura con qualsiasi canzone e prechiera.
 Cantano sempre speranze nuove e certeza senza dubio,
 nu minteressa cui e comu e cuanu
 ma mi interessa ca tuttu funziona e chidu cadurari sempri dura
 e nuge bumi e vampi ca distruri sta massaria»⁵*

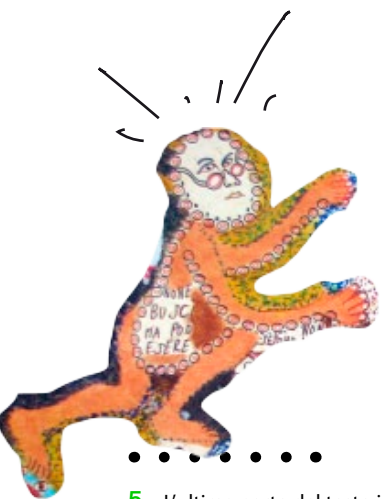


Fig. 9

⁵ L'ultima parte del testo in dialetto siciliano significa: "Non mi interessa chi, come e quando, ma mi interessa che tutto funzioni e che ciò che deve durare, duri sempre e che non ci siano bombe o fulmini che distruggano questa costruzione".



A destra, sotto il simbolo del sole, realizzato ricalcando e ripetendo circolarmente il profilo di una chiave, la canzone continua con una sorta di commento e controcanto:

*«L'unico stema e sistema che va
 e senza cuesto stema e sistema di sole
 nessun potrebe navigare e volare e caminare
 e nessuno potrebe antare e viaggiare
 e se tutto cuesto succede e tutto per cuesto stema e sistema solare
 che giorno e notte funziona a ripedizione.
 E non ce furbo e singero che stona
 e senza buio la notte a che serve.
 E non e soltanto il soleggio e tutta cuanta lintera e lontana.
 E senza cuesto vicino parente non ce vicino e amico che va e fine mai mai mai».*



L'uomo dunque agisce all'interno di questo «eterno machingegno duraturo e filarino» (così come è scritto sul corpo interamente 'tatuato' di una figura antropomorfa, il cui volto ricorda incredibilmente le sculture Maya – fig. 9); l'umanità continua a danzare il «Valzer Infernale delinmenzo travaglio Univer-sale» (fig. 10); le differenze religiose, politiche e culturali non contano, ciò che serve è mantenere l'equilibrio, vivere in nome dell'amore, dell'amicizia e della speranza, e cercare così di migliorare «la degna campata», perché in fondo «nessun Dio o Santi contestano se si migliora».

La sofferenza fisica, i malanni, il dolore e le separazioni sono circostanze alle quali bisogna necessariamente adattarsi; ognuno in casa propria ha «la sua croce e la sua stella».

Lo sa bene Nicolò Scarlatella, che per anni ha sopportato il fardello della malattia, riuscendo però a trovare, tra l'indifferenza generale, la sua buona stella nell'arte, nel pensiero e nella fantasia:

«Nessuno sa che cosa sgrivo da bello e brutto.
 E nemmeno io sapevo questo. É ma non avento altro da fare il mio penziero sie messo a baccabontare e sta facento tanto bordellario progresso.
 Perché dove guarda guarda e sente e comprente nel praticare in tutto questo tempo passato passato in questi sessantatre anni 63, mi sono fatto un patrimonio di qultura. E la fantasia e l'armonia....»



Alla scoperta in terra etrusca dello scultore Pietro Moschini

Le teste, i volti, le figure e il *genius loci* di un artista brut ancora inedito

Cronaca di una ricerca appassionata e di un viaggio dalla Repubblica Ceca a Toscana e dintorni

di Pavel Konečný

Scoprire un autore originale e ancora sconosciuto di Art Brut è sicuramente il sogno e l'aspirazione di ogni collezionista di arte autentica e non professionale. Si tratta però di un desiderio che si avvera sempre più difficilmente dato che, a causa della pressione culturale omologante, oggi ci sono sempre meno autori creativi e di reale qualità che siano singolari e inconfondibili, mentre d'altra parte cresce in proporzione geometrica il numero dei collezionisti attenti e delle diverse istituzioni che si dedicano all'arte marginale non professionale. Su questo tipo di creazione espressiva si concentra anche un'attenzione straordinaria e crescente dei mass media, l'interesse degli storici dell'arte, dei musei specializzati e delle gallerie, perciò nella nuova scena attuale la scoperta di un autore sconosciuto e degno di nota è diventata un'impresa difficile e un frutto del caso. Durante i miei quarant'anni di attività di collezionista nel campo dell'arte spontanea, solo due volte ho avuto la fortuna di incappare in un autore che non avesse ancora esposto le proprie



opere e che non avesse neanche provato a farsi conoscere o a cercare un contatto con la stampa. Il primo caso, alla fine degli anni '90 del secolo scorso, è stato il pensionato **Vincenc Jahn di Hlubočky** nei pressi di Olomouc, originale creatore di teste policromatiche di pietra e legno che ho intravisto per puro caso con la coda dell'occhio passando vicino al suo giardino durante una passeggiata nei dintorni di Olomouc. Più tardi sono riuscito ad acquisire alcune delle sue opere per la mia collezione e così sono state esposte nel Museo dell'Arte di Olomouc e nella Galleria del Comune di Praga Dům u Kamenného zvonu. Purtroppo l'autore è morto poco dopo il nostro incontro e la sua singolare produzione scultorea dal tipico tocco espressivo ed inventivo non si è potuta sviluppare a pieno.

Il destino non ha voluto che io conoscessi di persona **Pietro Moschini**, autore italiano di Art Brut, ma penso che valga la pena di raccontare le circostanze grazie alle quali sono venuto a conoscenza della sua originale produzione finora sconosciuta al mondo degli esperti del settore.



La mia attenzione per molti autori italiani di Art Brut è scaturita dall'incontro con il ferroviere creativo [Mario Andreoli](#) di Manarola e con [Angelo Stagnaro](#) di Casarza Ligure, cordiale saldatore di ammirevoli figure metalliche messe insieme dai rifiuti di ferro: nell'estate dell'anno 2011, durante il mio soggiorno estivo alle Cinque Terre, sono riuscito a documentare i loro lavori con fotografie piuttosto dettagliate. E, visitando l'indimenticabile 'museo privato della memoria' di [Anselmo Crovara](#) in una delle strette stradine di Manarola, ho potuto aggiungere alla mia collezione il suo regalo generoso: un vaso di ceramica policroma a forma di testa di uomo.

I primi contatti diretti con l'Art Brut italiana sono stati perciò davvero felici ed incoraggianti e sono stati anche rafforzati dalla conoscenza della tante attività di ricerca, progetti e lavori teorici dedicati alla creazione irregolare italiana, elaborate da antropologi come [Gabriele Mina](#) di Savona e storiche dell'arte come [Eva di Stefano](#) di Palermo.

Ho cominciato a seguire su Internet le informazioni sugli autori italiani di Art Brut e così ben presto ho scoperto l'eccellente, secondo me, pittrice [Bonaria Manca](#) che vive a Toscana. Mi hanno molto colpito la forza vitale e l'insolito colorito poetico della particolare espressione artistica di questa donna simpatica, che ha cominciato a fissare i propri ricordi ricchi di immaginazione sulla sua infanzia passata nella campagna della nativa Sardegna dipingendoli sulle pareti delle stanze della propria casa, lavorando con sicurezza e libertà disarmante, con convinzione e padronanza. Le riproduzioni delle pareti della sua abitazione, fantasticamente decorate, giravano molto su Internet. Non riuscivo però a trovare né l'aspetto esterno né l'esatta collocazione della sua casa a Toscana. Per questo visitavo al computer varie pagine Web collegate a questa magica cittadina storica del Lazio, con la speranza di riuscire per qualche caso fortunato ad identificare la casa di Bonaria.

Un giorno, mentre consultavo a questo proposito la banca dati di immagini Flickr, mi sono imbattuto con sorpresa in una serie di interessanti fotografie amatoriali, che documentavano la visita di un gruppo di turisti ad un certo scultore di Toscana – un autodidatta che firmava le proprie opere con il monogramma **PM**. Quella produzione scultorea rappresentata su poche fotografie, mi ha fatto restare letteralmente senza fiato. Sulle foto si vedeva un uomo anziano con il cappello di paglia che si guardava amichevolmente intorno e mostrava ad alcuni visitatori le proprie opere di legno e di pietra che avevano una forza emotiva ammirevole e il fascino intatto dell'espressione grezza e originale. Un'altra sensazione intensa è stata la vista dell'alto muro del cortile ricoperto da una composizione di numerose facce e teste di pietra, unite ed incorniciate da un mosaico decorativo di ciottoli, frammenti di ceramica e di conchiglie. L'esperienza del collezionista e l'intuizione mi suggerivano che si trattava dell'opera originale di un vero autodidatta creati-

vo, che aveva dedicato la vita alla creazione di statue *sui generis* nelle quali si rifletteva il suo bisogno di autorealizzazione, ma anche l'aspirazione - quasi ossessione - del creatore brut di dare senso alla propria esistenza attraverso un'instancabile attività creativa allargata anche al proprio ambiente di vita quotidiana e ai suoi dintorni.

L'ampiezza e la qualità di questi lavori scultorei erano testimoniati sia dalla quantità delle figure rappresentate, sia dalla varietà sorprendente del materiale impiegato: vari tipi di legno, marmo, cemento, pietra lavica, gesso, sughero, compensato ed altro ancora. Purtroppo nel breve testo, che accompagnava la serie di fotografie della banca dati Flickr, non venivano menzionati il nome dell'artista visitato e neanche il suo indirizzo. Per fortuna **Vladimiro Testo**, uno dei turisti italiani, aveva lasciato il proprio indirizzo di posta elettronica al quale ho scritto subito per chiedere ulteriori dettagli. Il risultato però non è stato soddisfacente. Dalla sua risposta affrettata sono venuto a sapere che lui era effettivamente l'autore delle suddette fotografie, ma non si ricordava più il nome e l'indirizzo dell'autore che lo aveva invitato affabilmente a vedere le proprie opere. Mi ha

fatto solo notare che **Tuscania** è una piccola cittadina e che sicuramente non sarebbe stato un problema rintracciare l'autore di queste opere così interessanti. Poco tempo dopo ho verificato che non aveva per niente ragione. Il monogramma dell'artista PM non diceva niente agli impiegati del centro informazioni turistiche di Tuscania e neanche alle giovani guide locali alle quali mi ero rivolto via Internet. Allora mi è venuto in mente di chiedere informazioni a qualche artista professionale che



vive e lavora a Tuscania. Ho cominciato con **Mario Ciccio** perchè tra le tante ho scelto le sue pagine Web e le ho studiate attentamente e con interesse crescente. Aspettavo con curiosità la risposta al mio messaggio di posta elettronica. Questa volta l'intuizione non mi ha tradito e dalla gentile risposta dell'eccellente artista concettuale che mi ha scritto senza farmi aspettare, sono venuto a sapere che l'autodidatta da me cercato era addirittura un suo caro amico e che si chiamava **Pietro Moschini**, ma che purtroppo era morto due mesi prima, alla fine del 2011. Così la gioia di aver trovato un contatto con questo creatore di Art Brut scoperto per caso si è unita alla delusione e alla tristezza di non poter conoscere di persona un autore che, benché io fossi a tante centinaia di chilometri di distanza, mi aveva colpito ed interessato grazie ai moderni mezzi di comunicazione e al gioco fortuito del caso.

Scultori si nasce

Dopo alcuni mesi dalla casuale scoperta su Internet dell'opera di Pietro Moschini, all'inizio di giugno 2012, mi sono fermato a Tuscania passando con il treno da Roma durante il mio viaggio di ritorno dalla Sicilia, dove avevo realizzato una documentazione foto e video delle grezze teste di pietra di **Filippo Bentivegna**, uno degli autori già noti e storicizzati dell'Art Brut, situate in un oliveto detto 'Castello Incantato' al margine della cittadina siciliana di Sciacca. Così potevo confrontare, sull'onda di emozioni fresche, la produzione di questi due creatori: per entrambi, infatti, la **testa umana e la faccia** hanno rappresentato un elemento basilare e sono state un'importante fonte di ispirazione.

Pietro Moschini¹ nacque a Tuscania il 14 maggio 1923 da genitori poveri ed analfabeti ed era il secondo di cinque figli. Il padre Settimo e la madre Rosa

• • • • •

¹ Per il percorso biografico e artistico mi baso sulle informazioni che mi ha cortesemente fornito l'artista Mario Ciccio, che ringrazio, e sulla documentazione che ho raccolto durante il mio sopralluogo a Tuscania il 2 e il 3 giugno 2012.

si guadagnavano il pane come braccianti. A differenza di Bentivegna che trascorse alcuni anni nell'America del nord, Moschini ha passato tutta la vita nella nativa Toscana e nei dintorni di questa. L'unica eccezione fu un viaggio a Firenze e Bergamo durante il servizio militare che però non ha lasciato tracce nel suo lavoro artistico, come invece accadde a Bentivegna dopo il suo determinante soggiorno di iniziazione nelle lontane New York e Chicago. Dopo aver finito la scuola elementare, Moschini fu costretto ad aiutare il padre nel lavoro dei campi, in seguito lavorò come carrettiere e quindi, fino all'età della pensione, come fattore in una azienda agricola di proprietà di un avvocato locale. Non andava molto bene a scuola, ma era orgoglioso di saper scrivere il proprio nome a differenza di suo padre che firmava mettendo solo una croce. Già da bambino sapeva intagliare cucchiai e forchette di legno per l'uso quotidiano in famiglia, che decorava con leggeri motivi.

Il suo **primo lavoro** considerevole (una figura di donna in ginocchio alta 50 cm.) fu ricavato con un coltello dal legno di carpine nel 1952.

Se nel caso di Filippo Bentivegna l'impulso fondamentale della creazione fu la sensazione tragica della vita e la delusione derivante dalle persone che portava inesorabilmente all'isolamento ed all'amarezza, la motivazione di Moschini era l'esatto contrario. Nella sua opera non si rispecchia l'interiorità umana tradita che non trova la vicinanza e la comprensione degli altri, bensì un **rapporto armonico con la natura**, con il fascino per la figura umana, con la storia e soprattutto con il *genius loci* della Toscana etrusca e medioevale. Senza dubbio Moschini, come persona interiormente fragile e sensibile, assorbiva l'atmosfera affascinante dei vicoli di Toscana e degli angoli ricchi di decorazioni architettoniche e scultoree, delle numerose fontane, pozzi e grondaie, portali che presentano decori antropomorfi. Con naturalezza e leggerezza stupefacente ha presto trovato il proprio tipico linguaggio scultoreo, libero e svincolato dalle convenzioni, diventando un poeta persuasivo del volto umano e delle figure. Proprio come se fosse nato scultore al fine di combinare, in modo intuitivo e spontaneo, con molte forme e variazioni, le trame segrete delle figure umane e delle molteplici sembianze dei volti, mettendoli ora uno sopra l'altro, ora dietro o magari ac-

canto. Con persistente esaltazione creativa, appunto tipica per gli outsider che non si piegano agli unificanti e "soffocanti modelli culturali", svegliando al proprio interno la capacità latente e nascosta di scoprire la poesia della diversità e la propria percezione personale della realtà.

Moschini comincia quasi freneticamente ad intagliare il legno e più tardi anche a scolpire la pietra, usando spesso strumenti e procedimenti di lavoro non tradizionali. Si sente predestinato a questo lavoro. Anche nella sua opera possiamo sicuramente trovare il lato oscuro della vita, ma questo viene ricoperto dal senso per la decorazione sottile, schietta e sensibile, impregnata di vitalità gioiosa, di erotismo e umorismo originale. Ama e capisce bene i materiali naturali, sfruttandoli dovutamente nei suoi molteplici azzardi creativi che comunque riesce sempre a realizzare a pieno. Le vecchie case in tufo nel centro storico di Toscana in Via della Scrofa e nell'adiacente Via Poggio Barone, nelle quali Moschini ha abitato, hanno cominciato a riempirsi, specialmente negli anni '70 e '80 del secolo scorso, delle sue creazioni robuste, frutto della sua persistente ossessione espressiva e di una immaginazione viva orientata a rappresentare fantasticamente le esperienze ed il fascino della vita, impiegando le diverse possibilità del **lavoro di intaglio**. Un suo elemento tipico è l'unione tra lavoro artigianale e praticità dell'oggetto prodotto con la libertà creativa e la sorprendente espressività che domina l'opera. Lavora con predilezione a decine di **bastoni da passeggio** con l'impugnatura







elaborata artisticamente. Incantato dalla figura umana e dal volto umano, crea sedie di legno con spalliere e piani ricoperti da questi motivi ancestrali. Il risultato richiama tra l'altro alla mente anche le maschere africane che però non gli sono assolutamente servite da modello. Cerca e trova continuamente nuovi e diversi materiali per le sue opere e non esita ad usare anche quelli che non sono tipici per la scultura come il sughero, il compensato o il cemento. Come Bonaria Manca, anche Moschini passa dalla **pittura di quadri tradizionali** con cornice a quella su parete delle stanze, allargando senza remore l'azione della propria ossessione creativa da opere singole e solitarie a espressioni a tutto campo sia all'interno che all'esterno della sua casa. Con teste e volti umani di pietra, alternati a sassi di fiume colorati e spesso recanti incisioni con sagome di teste, ha eretto il suggestivo muro monumentale del piccolo cortile sotto la terrazza sormontata da piante di vite, dove soleva sedere e lavorare. Ha anche decorato la ringhiera della scala esterna con statue, ciottoli vivaci e frammenti di ceramica provenienti dai suoi piccoli rinvenimenti archeologici durante il lavoro nel proprio orto, per lo più fondi di ciotole di epoca romana ed etrusca che hanno conservato la loro forma a piede circolare. Nell'angolo della stanza al pian terreno ha realizzato un caminetto completamente ricoperto da rilievi. Meditava addirittura di comprare un'imponente torre medioevale nelle vicinanze, attratto dai conci di pietra vulcanica (peperino) che ne formano la base, per poterla totalmente sfruttare per i propri intenti creativi liberi da ogni vincolo. La preparazione di questo sogno non realizzato dell'autore, può essere ritrovata nelle serie di rilievi plastici di teste umane incise con la raspa e con la lima nella pietra arenaria del portale d'ingresso della casa in Via Poggio Barone. L'intensità e la necessità del suo tumulto creativo si sono manifestate anche nella natura all'aperto, ad esempio su una piccola roccia facente parte di un banco di nenfro, la roccia vulcanica che gli etruschi scavavano per le loro tombe. Utilizzando due lati di questo blocco, Moschini ha aggiunto due pareti di tufo e un piccolo tetto a tegole romane. Ha realizzato così un micro spazio protetto di circa 6 m², un ricovero agricolo dotato di una porta, un piccolo tavolo con due sedie e un focolare ricavato nella parete sfruttando una precedente traccia di "dromos" di epoca etrusca. Edificata su un pia-

noro lungo la valle del "Maschiolo", piccolo corso d'acqua affluente del fiume Marta, su un terreno adibito all'allevamento del bestiame ed alla coltura del tabacco, quest'opera ambientale si trova a circa 3 Km a nord di Tuscania in direzione dei paesi di Marta e Capodimonte presso il Lago di Bolsena (GPS: Loc: 42° 26' 24. 60" S / 11° 53' 27. 62" V). La casetta ormai in rovina presenta ancora oggi decine di teste scolpite una accanto all'altra nella roccia. Con questi elementi è ricoperta anche quasi tutta la superficie di un blocco di pietra che si trova in un campo non lontano dal ruscello Marta, al quale conducono una lunga strada sterrata, indicata come Terza Strada Vicinale di Castelluzzo, e la suggestiva Via Cave etrusche, scavata nella roccia.



La storia di Pietro Moschini continua

Lo scultore Pietro Moschini è morto il 22 dicembre 2011, lasciandoci una vasta opera di qualità insolita ed armoniosa, rappresentata da centinaia di manufatti. Sorprendentemente la sua produzione intensa ed originale è sfuggita alla vigile attenzione dei collezionisti italiani, dei galleristi e degli storici dell'arte. Tra gli artisti di Tuscania, incontrò in Mario Ciccioli un sostenitore ed un amico fidato, che lo incoraggiò fin dagli anni '80 a mostrare i primi lavori in alcune iniziative artistiche del territorio e più recentemente a esporre alcune sue opere di pregio nella propria galleria di 'arte irregolare'. Per il momento però non è stato pubblicato ancora nessun testo che illustri la sua singolare produzione scultorea, né una biografia dettagliata per mano di qualche studioso d'arte. Una relazione concisa sull'esistenza dello scultore con alcune fotografie a colori delle sue opere è stata pubblicata quest'anno nell'ambito di *Tuscania*, una



raccolta di testi frutto di un progetto didattico locale². Una preziosa fonte di divulgazione sarà sicuramente rappresentata da alcuni video amatoriali che lo mostrano al lavoro o mentre commenta le proprie opere in modo molto caratteristico e con un fascino tutto suo. Tra i vari filmati documentari va ricordato quello voluto e commissionato dallo stesso Moschini dal titolo *Scultori si nasce, non si diventa!*³. Con la sua morte si è concluso il cammino umano e artistico di un rilevante scultore italiano di Art Brut. Il suo lavoro creativo continua a vivere, ma dovrebbe essere descritto dettagliatamente, documentato e inserito in un quadro più ampio. Al momento, comunque, la cosa più importante è salvaguardare, per quanto possibile nella sua interezza, questa produzione artistica di eccellente qualità e trovare il modo giusto di presentarla, affinché la storia di Pietro Moschini non vada perduta né la storia dell'Art Brut, a sua volta, perda uno tra i suoi poeti ancora inesplorati.

Traduzione dal ceco di Kvido Sandroni



² Si tratta del progetto per le scuole primarie e secondarie sulla storia di Tuscania, realizzato da Archeocreando 2012. La nota su Moschini si trova a p.86.

³ Italia, New Video G.T., produzione Giuseppe Tamborrino, 1999, 45'.



Lavori in corso

di Gabriele Mina

Quando sta accadendo all'opera di Pietro Moschini, detto **Moschino**, a pochi mesi dalla sua morte, ha davvero caratteri di unicità. Inseguendo le costruzioni babeliche, il più delle volte troviamo imprese di difficile conservazione, se non rovine, e scarsi documenti. Qui abbiamo un'opera multiforme di grande qualità: **due siti** (la casa e il piccolo ricovero di campagna) con bellissime decorazioni e una vasta serie di altorilievi, statue, totem, maschere, di legno, pietra e altri materiali. Abbiamo una documentazione visiva, grazie anche ai sogni di gloria del Moschino

che aveva voluto farsi immortalare in lunghe riprese video mentre illustrava le sue opere. Vi è poi un intenso incontro di persone e progettualità. Da un lato **Rosaria Moschini**, erede dei beni dello zio, che ha deciso – scelta affatto scontata – di non disperdere quel patrimonio. Dall'altro **Mario Ciccioli**, artista di rara finezza, che rielabora la sua decennale conoscenza del Moschino nell'ennesimo suo intervento in dialogo con lo spazio e la memoria di Toscana. Si aggiunge l'interesse di **Pavel Konečný**, collezionista attento ed estimatore dei siti italiani, e dell'**Osservatorio Outsider Art**.



Infine lo scrivente, in uno di quei «**cantieri babelici**» che si stanno informalmente aprendo in diversi luoghi: un incrocio fra laboratorio antropologico, evento situazionista e festa sul territorio. Occorrerà riparlare, tuttavia fin d'ora dobbiamo rimandare a un appuntamento ambizioso. Nella **primavera del 2013**, in occasione del novantesimo anniversario della nascita dello scultore, i diversi attori culturali coinvolti in questa vicenda intendono presentare un catalogo, un documentario ed eventi intorno al «**Museo del Moschino**», concepito e in parte allestito durante il can-

tiere babelico. Uno spazio che vuole essere una tappa di un percorso irregolare che conduce necessariamente alla casa dipinta di **Bonaria Manca** (sulla cui tutela urge attivarsi) e altri siti pressoché inediti, di grande fascino e curiosità. Tutto questo in una terra – il viterbese – che perpetua un suo fitto dialogo con l'infinito regno sotterraneo degli etruschi, una terra vissuta ed esplorata da poeti dell'ottava rima, epici affabulatori e artisti del suono, sorvolata fedelmente dalla cornacchia



Nati sotto Saturno.

Il Rinascimento personale di Costante Pezzani

di Naida Samonà

Armonia versus follia – Nella collezione Hassbecker di Heidelberg le opere di un contadino matto interpretano le architetture ideali di Sabbioneta e il sogno umanista del duca Vespasiano Gonzaga



Costante Pezzani (detto Tino) è uno dei pittori primitivi italiani presenti nella collezione del **Museum Haus Cajeth di Heidelberg**. Fu scoperto da **Egon e Barbara Hassbecker** per una pura casualità nella Casa di riposo Giuseppe Serini a Sabbioneta. I due collezionisti si trovavano in vacanza nella "piccola Atene". Durante una passeggiata nella cittadina la loro attenzione venne catturata da una scritta bizzarra su un muro: "qui in ospedale Costante Pezzani pittore naïf". Conobbero così Pezzani che mostrò loro le opere che realizzava, ne comprarono qualcuna e ripartirono. Qualche mese dopo ricevettero in Germania una lettera scritta da un'infermiera della casa di riposo che raccontava di come Pezzani si fosse messo a dipingere senza sosta riempiendo il suo "atelier" di moltissimi quadri. Fu così che iniziò un rapporto duraturo tra il pittore di Sabbioneta e i collezionisti tedeschi che lo andarono a trovare periodicamente, fino alla sua morte, collezionando più di 400 opere.

Pezzani ha una vicenda biografica drammatica segnata da un profondo disagio psichico che si manifestò fin dall'infanzia. Alla morte dei genitori, degli umili braccianti agricoli, i suoi sei fratelli, non potendo gestirlo, lo mandarono in una struttura psichiatrica. Comincia così il suo calvario fatto di ricoveri coatti intervallati da brevi periodi in cui viene dimesso e durante i quali sbarca il lunario facendo piccoli lavori come manovale. Nel '63, a soli 53 anni, viene definitivamente ricoverato presso la casa per anziani di Sabbioneta, dove comincia a dipingere e dove, molti anni più tardi, lo incontreranno gli Hassbecker.

A Sabbioneta Tino trova finalmente una condizione di serenità: gli concedono la libertà di fare passeggiate in giro per la città ogni volta che vuole e gli permettono, da quando comincia a fare arte, di utilizzare come "atelier" per-

sonale la cappella dell'antico convento dove è ospitata la casa di

riposo. All'interno del suo rifugio Pezzani aveva creato un ambiente sacrale con tanto di altare sul quale aveva posizionato un crocifisso da lui costruito con materiali di scarto, lastre di metallo, fogli d'alluminio, lattine, fili elettrici e scarti di fabbrica, raccattati per strada durante le sue molteplici peregrinazioni per la città. Una barella di ospedale

fungeva da tavolo di lavoro e negli angoli giacevano bambole a grandezza naturale che lui creava e che vestiva con un

abito usati: la sua prediletta indossava un vestito verde e con lei Tino danzava e parlava a lungo. Sulle pareti e sul soffitto di questo particolarissimo studio d'artista Pezzani appendeva i suoi numerosi



quadretti, dipinti a cera su tavole di compensato, utilizzando, come ganci, le linguette delle lattine incollate sulla parte posteriore della tavoletta. Dal tetto pendevano anche gli aeroplani che realizzava con i quadri che non gli piacevano e che, alle volte, dotava anche del carrello fatto con rotelle di passeggini¹. Ghirlande e festoni colorati decoravano tutto l'ambiente come in un eterno carnevale.

Lo "spazio della vita" di Pezzani, il suo mondo di artista folle, così accogliente anche se completamente autoreferenziale, non era la sua camera personale, come spesso accade nel caso di artisti brut ricoverati in strutture psichiatriche², ma questo atelier fantastico in cui arte, magia, gioco, religione e naturalmente follia si mescolavano creando un ambiente del tutto visionario.

Protetto da questo mondo privato e personalissimo Costante Pezzani dipingeva riproducendo nei suoi quadri sempre il mondo esterno, lo spazio della vita reale che in realtà era a sua volta, ed è questa la straordinarietà di questo caso, uno spazio particolare, artefatto, con un'atmosfera quasi onirica perché frutto di un sogno, di un progetto visionario messo in atto cinque secoli fa da una figura complessa e affascinante, rimasta un po' ai margini della storia dei grandi: **Vespasiano Gonzaga** duca di Sabbioneta.

Vespasiano Gonzaga fu un raffinato umanista, amante dell'arte e delle lettere e studioso del greco e del latino. La sua vita fu costellata da disavventure personali e afflitta da tormenti interiori. Divenuto proprietario della piccola roccaforte di Sabbioneta, vicino alla fiorente Mantova, promosse un'opera-



¹ Pezzani, mi racconta Barbara Schulz Hassbecker, diceva che erano i velivoli della Luftwaffe perché era convinto che la coppia di collezionisti in quanto tedeschi avessero a che fare con Hitler.

² Cfr Bianca Tosatti che, nel testo di presentazione del catalogo della mostra *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, Skira, Milano 2006, introduce questo argomento in un paragrafo intitolato *Camera: lo spazio della vita* in cui porta gli esempi di Wölfli, Walla ed altri di cui erano state ricostruite in mostra le camere, proprio perché la camera è il luogo che più di ogni altro "si imbeve di vissuto, di esistenza in atto", vissuto personale che nel caso degli artisti outsider è un riferimento imprescindibile per comprendere la loro opera.



LABBIONETA

10

zione di bonifica del terreno paludoso³ e costruì ex-novo una piccola città-stato che incarnava un'ideale di armonia e di bellezza "puro" perché risultato di un progetto studiato a tavolino da architetti e da artisti di ogni genere che si ispiravano al mondo classico e in particolare a Vitruvio. Il risultato fu la creazione di una città ideale, come quelle rappresentate nelle visioni rinascimentali, in cui ritmi e proporzioni armoniche scandiscono uno spazio urbano talmente perfetto da sembrare senza tempo. È proprio questo spirito del luogo che Pezzani coglie alla perfezione, rappresentando la città in tutti i suoi aspetti più significativi e trasponendola in una dimensione senza spazio e senza tempo non operando, tuttavia, una trasfigurazione mitica, quanto piuttosto una metamorfosi che la restituisce come fosse la scenografia di un teatrino popolare⁴ o un apparato effimero di una festa cittadina. Nonostante la sua pazzia, nonostante la rabbia e l'irrequietezza che mostrava nella quotidianità⁵, la rappresentazione della realtà nei quadri di Pezzani non è tormentata o stravolta dalla visione psicopatologica: non c'è, in queste immagini, nessun elemento perturbante anzi una tendenza ordinatrice e



3 L'etimo del nome Sabbioneta è il latino *sabulum*. Le paludi di tutta la zona dove sorge la città furono bonificate proprio per volontà di Vespasiano Gonzaga.

4 È interessante, a proposito del paragone con il teatro, ricordare che a Sabbioneta esiste uno dei Teatri all'antica più importanti d'Italia. Progettato nel 1590 da Vincenzo Scamozzi, che aveva terminato i lavori per il Teatro Olimpico di Vicenza dopo la morte del Palladio, fu il primo teatro sorto con l'unico scopo di funzionare come teatro. Fu inaugurato per i festeggiamenti del carnevale del 1590 ed ebbe, in realtà, vita breve: dopo la morte di Vespasiano fu soggetto, come il resto della città, ad un inesorabile declino.

5 Barbara Schulz mi racconta, utilizzando l'aggettivo italiano, che Pezzani era molto "arrabbiato" e che, stando anche alle testimonianze degli infermieri, era sempre molto agitato e a volte raccontava senza tregua e gesticolando vistosamente storie insensate.



Fig. 1

composta sembra soprintendere alla realizzazione delle sue opere⁶. La produzione di Pezzani è una continua variazione su tema. Il tema è quello della città di Sabbioneta, dei suoi monumenti e delle sue architetture. A volte i riferimenti a dei luoghi specifici sono chiari, come nel quadretto che riproduce il mausoleo funebre di Vespasiano Gonzaga (fig.1): la statua che ritrae il duca, in una posa che ricorda quella di Giuliano de' Medici nella

6 Non è l'unico caso in cui ad una personalità patologica corrisponde un'immagine visuale pacificata ed armoniosa. Si veda ad esempio il caso del siciliano Abrignani i cui disegni "seppur eseguiti da un uomo internato in un ospedale psichiatrico, non hanno nulla di delirante o di bizzarro, né presentano alcuna delle caratteristiche riferibili all'arte psicopatologica, come horro vacui, stereotipia, ossessività, deformazioni, enfasi ornamentale, decorativismo, sovraccarico simbolico; sono al contrario limpidi ed equilibrati nella narrazione, nel controllo dello spazio, nel rapporto tra pieni e vuoti, nelle tinte gradevoli e misurate". E. di Stefano, *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalòs, Palermo 2008, p. 153.



Fig. 2



Fig. 3

tomba eseguita da Michelangelo a Firenze, è riprodotta con tratti un po' maldestri (si veda ad esempio l'ingenuità con cui si tenta di riprodurre il movimento del braccio che emerge e l'escamotage dell'utilizzo di linee curve per rendere la convessità delle colonne) e la figura, dipinta in un marrone che vuole riprendere il colore del bronzo del modello, risulta più simile ad un idolo primitivo che a una scultura rinascimentale. Il riferimento è esplicito anche nel caso del *Teatro* (fig.2) raffigurato come se fosse visto in una sezione architettonica e con un sipario che si apre all'interno mostrando una misteriosa figura ieratica vista di prospetto.

Altre volte l'immagine sembra piuttosto mescolare diverse tipologie architettoniche tipiche della città e rielaborate in maniera favolistica come ad esempio nella *La casa delle belle signore* (fig.3) in cui l'architettura ricorda quella del porticato esterno della Galleria degli Antichi (che raccoglieva le





Fig. 4

collezioni d'arte e d'antichità del duca) e viene però popolata da figure femminili stilizzate e viste frontalmente. Gli esseri umani, quando compaiono, sono presenze, apparizioni chimeriche immobili all'interno di una struttura eterna e incantata, come nel quadro senza titolo (fig. 4) in cui un personaggio che sembra un funambolo o un artista circense si muove tra due palazzi sospeso su quella che sembra una visione dall'alto di campi coltivati. Anche la natura (soprattutto gli alberi e le piante ornamentali) a volte trova posto in queste visioni ma anch'essa sembra sottomessa alle armonie geometriche della città e allo stesso principio ordinatore che aveva regolato il sogno di un duca colto e malinconico e, che dopo tanti secoli, aveva ipnotizzato lo sguardo di un artista folle



Sarracenie e fossili estinti. La cultura privata di Rosario Lattuca

Uno straordinario ebanista siciliano e il suo bestiario fantastico – Considerato un maestro dell'arte naïve, oggi viene riscoperto, grazie alla mostra parigina *Banditi dell'arte*, come un autentico outsider

“Sono nel mio elemento quando sto un po' fuori da questo mondo: è lì che mi sento nel mondo reale, sulla strada giusta. Perché quando cado va bene; quando scivolo mi dico: Interessante! È quando sto dritto che mi infastidisco: non faccio bene le cose, mi sento rigido. In realtà, per la maggior parte del tempo io scivolo in quella visione fugace. Sono uno che osserva scivolando”.

Willem de Kooning

di Caterina Nizzoli

Nel giugno del 2009 inserii alcune opere di **Rosario Lattuca** in una piccola mostra di 'outsider art' nel centro di Parma. Erano opere di giovani talenti approdati all'arte quasi per caso, ma emergevano linguaggi inediti, ricerche pure, gesti artistici rari. Al fianco di bambole rivestite interamente di medagliette sacre, le **sculture** di Lattuca si offrivano alla contemplazione e creavano una sorta di luogo religioso: imponenti **draghi** dalle piume incurvate, aculei eretti, creste e criniere spiegate, proteggevano quello spazio e le rivelazioni contenute.

(alt. cm. 1

Nonostante numerosi premi e mostre, pochi conoscono la fauna di dimensioni gigantesche che popolava i silenzi di questo artista acuto e raffinato. *Ipposauri, Mestosauri, Grifoni, Archaepteri, Trinacromeh marini*, tutti a dimen-

sione naturale, come sottolineava fiero. Sembra-
rebbe che li avesse visti e conosciuti, dal vivo.

Sordomuto fin da bambino, senza dubbio li aveva sentiti rimbombare nel suo immaginario: una cassa di risonanza senza vie di fuga per saperi inconsci e timori collettivi. Il disegno lo accompagnava fin dalla adolescenza, forse antidoto all'isolamento. Era nato ad Aragona in provincia di

Agrigento il primo marzo del 1926 e a nove anni rimase sordomuto in seguito ad una grave meningite. Imparò il mestiere del falegname e poi divenne ebanista. Non ancora ventenne si trasferì a Parma dove incontrò la compagna della sua vita e lavorò come restauratore di mobili antichi. Il suo rapporto con il legno continuava al di là dei progetti commissionati e delle aspettative della famiglia.

È sempre sorprendente osservare il nascere e l'espandersi di una necessità interiore parallela alle normali occupazioni quotidiane. Per Lattuca la paziente tecnica acquisita in adolescenza per garantirsi la sopravvivenza e l'inserimento nel consorzio civile, era messa al servizio di fantasmi e visioni brulicanti abbastanza reali da avere per nomi riferimenti a generi estinti di rettili acquatici, uccelli primitivi ed altrettante figure mitologiche ispirate alle fantastiche combinazioni delle diverse specie.

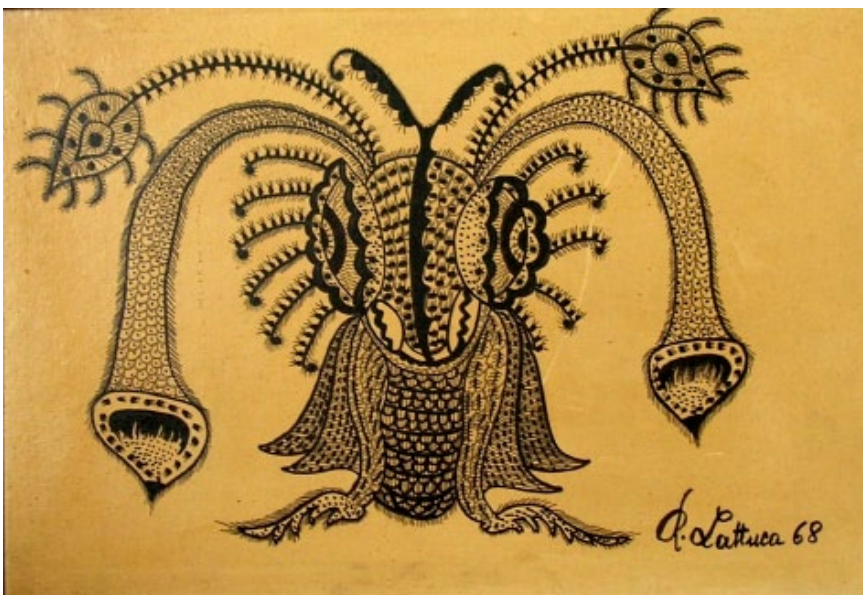


Come il **Grifone**, corpo di leone e testa d'aquila, quattro zampe, ali, becco, artigli e spesso orecchie equine. Oppure l'**Archaeopteryx** il più antico e primitivo uccello noto, visse 150 milioni di anni fa e il suo scheletro combinava strutture rettiliane ed aviane. Si direbbe che Lattuca sapesse perfettamente che il suo corpo era ricoperto interamente di penne fino alla bordatura della lunga coda: lo dipinse (*Le meraviglie di Archaepteri*, 100 x 200 cm, olio su masonite, 1970) e lo scolpì immaginando che dai suoi occhi si dipanassero due antenne piumate.

Iniziava così il suo viaggio nell'imprevedibile, nell'interpretazione mitica della realtà attraverso draghi, uomini primitivi, fenici, immagini archetipiche con cui Lattuca misurava la storia non senza un velo di ironia. Il **Mestosauro** era verosimilmente un gioco di parole ispirato ad un fossile acquatico dell'era Mesozoica chiamato Mesosauro, dalle zampe palmate e le narici molto vicino agli occhi. Il **Trinacromerum**, simile ad un cetaceo dal collo lungo con coda e zampe, nel bestiario ligneo di Lattuca diventa un *Trinacromeh marino* del 1991, una specie di anguilla piumata con un unicorno, ampi padiglioni auricolari, cresta e criniera entrambe pennute. Perfettamente fedele alla leggenda, se non per l'"allucinazione" che lo volle bipede, l'**Ipposauro** del 1970 era un erbivoro simile ad un cavallo con la pelle ricoperta di squame dure e lucenti e due ciuffi sulla sommità del capo in guisa di corna alate.

Realizzati in **legno policromo** di acero, rovere, mogano e sipo, tra gli anni '60 e gli anni '90, questi strani esseri marini, terrestri ed alati al contempo, presenti anche nei disegni e negli oli, provengono dal crogiuolo di un inconscio isolato, addestrato alle litanie del silenzio e alimentato da immagini autoctone e balenanti in un fluire continuo ed autonomo. Lattuca ritrova attraverso l'arte un'intimità con il mondo e offre a noi spettatori un'occasione di sensibilizzazione del reale. Il suo è un alfabeto zoomorfo che risveglia nell'uomo la memoria di epoche lontane, di battaglie per la sopravvivenza, di sgomento, di fuga e di conquista. Questa fauna fan-





tastica è la sua voce, che parla di barriti e strida e di un'intenzionalità sicura spinta all'affermazione della propria esistenza. Emerge un uomo curioso, che attinge ad una cultura casalinga, fatta di libri illustrati di storia antica, fossili, piante e fiori rari (la figlia mi raccontò che ne aveva tantissimi e spendeva molto tempo nella lettura), collezionati e assimilati per dare voce al vuoto e all'intraducibile.

Un ruolo molto importante è svolto dai numerosi disegni nei quali i limiti della materia e della gravità sono interamente superati e dimenticati per dare sfogo alla pura invenzione grafica. Alcuni insetti dalle sottili zampe pelose hanno lunghe antenne penzolanti come proboscidi e culminanti in grandi bocche, altri esseri invertebrati forse alati forse simili a millepiedi dalla pelle maculata mostrano denti sottili e aguzzi, insoliti baffi riccioluti e occhi tubolari e damascati. È interessante ritrovare in queste ricerche precise reminiscenze vegetali di certe piante carnivore abbastanza diffuse in Sicilia, le Sarracenie, le cui foglie evolute in una sorta di imbuto ricordano le forme e i motivi filamentosi degli insetti 'lattuchiani' che, in effetti, sembrano essere a metà strada tra flora e fauna. Per la volontà didascalica e la

cura minuziosa dei dettagli questi lavori sembrano le illustrazioni di un'enciclopedia miniata di insetti rari. Nello stesso tempo la leggerezza del tratto e la dinamicità della composizione hanno un sentore orientale tipico dell'estetica cinese e giapponese.

Nei quadri una vegetazione tubolare è investita dal ripetersi di motivi squamati e scagliosi sia che si tratti di foglie, di fiori o del terreno arido, rappresentato a volo di uccello e ricco di venature e sedimentazioni

come se l'autore ci stesse mostrando una sezione verticale di quello stesso terreno. Questa è in effetti la cifra stilistica di Lattuca: animali e vegetali vestiti di una pelle dalle tessere rugose, riprodotta in scultura da una tecnica molto personale: un sostegno interno costituito da una serie di centine ricoperte da centinaia di piccole assicelle leggermente incurvate e agglomerate una sull'altra fino a creare un fitto ed ordinato piumaggio. Quest'uso delle centine, che Lattuca sperimentò in autonomia e solo in virtù della sua esperienza tecnica, lo si ritrova simile in tanta scultura degli anni '60 del Novecento, da Mario Ceroli a Pino Pascali.



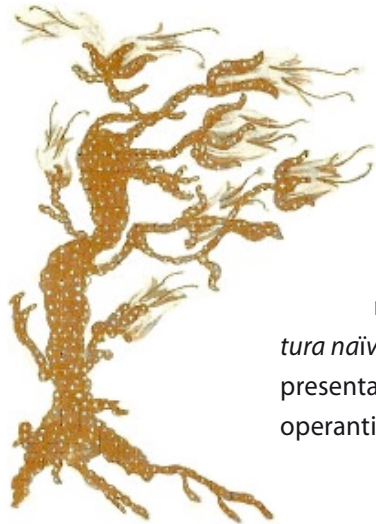
Il sistema espressivo che Lattuca utilizza per scavalcare e in un certo modo utilizzare la rottura sociale a cui era destinato, fa pensare alla spinta sovversiva che animava le macchine cigolanti dello scultore francese Emile Ratier. Nato nel 1894 a Soturac dove era un esperto e stimato ebanista, Ratier viveva della produzione di mobili e buffet in stile Luigi Filippo. In seguito ad una cecità degenerativa che lo condannò all'immobilità, reagì alla depressione nervosa costruendo in legno grezzo sculture mobili dotate di un sistema di manovelle e rotaie. La più famosa è una Tour Eiffel alta due metri, con ascensore funzionante e giostre ad ogni piano. Ratier 'liberando' le sue creazioni dal controllo visivo, prestò le sue mani ad un universo festoso, diede vita alle atmosfere brulicanti delle fiere domenicali. Colse l'umore di un'epoca, l'urgenza di una classe sociale. Anche Lattuca ispirandosi alla storia dell'u-

niverso dà forma ai pensieri mitici e magici che sono sempre stati propri dell'uomo:

"Ed eccomi a dipingere i miei sogni sulla tela o sul cartone, a raffigurare un bestiario allucinante, con alberi che allungano le enormi bocche verso i fiori squillanti: verdi, gialli, rossi e violetti si mescolano in un alchimia di colori come in una pignatta che bolle. Ed eccomi ancora a scolpire il legno ricavandone draghi, chimere e uccelli di fuoco, mostri della mia infanzia e dell'infanzia di tanti, figure fantastiche che emergono dalla memoria di racconti lontani e che offro come un esorcismo alla paura di vivere"¹.

La produzione di Lattuca composta da sculture in legno, disegni a china, dipinti ad olio su tela e masonite, perse negli ultimi decenni della sua vita, quella forza espressiva e visionaria che la caratterizzò dagli esordi. Lattuca realizzò molti arredi, stucchi e rivestimenti per la casa di **Boretto**, in provincia di Reggio Emilia, in cui si trasferì con la famiglia nel 1986 e dove passò il resto della sua vita fino alla scomparsa l'1 dicembre del 1999. Fino ad oggi

tutto il suo lavoro artistico è stato senza esitazione classificato nel mondo dell'arte naïf italiana. Tranne il caso isolatissimo di una mostra di disegni del dicembre 1968 a Parma nella quale viene presentato come "il surrealista Lattuca Rosario", le sue note bibliografiche sono costellate di Collettive di pittori naïf, Unione naïfs padani, Concorsi nazionali d'arte naïve. È interessante ritrovare Lattuca in un catalogo del 1972, *La scultura naïve* appunto, a cura di **Dino Menozzi**, nel quale sono presentati altri due artisti, **Pietro Ghizzardi** e **Nello Ponzi**, operanti nella bassa padana e che la critica ha fatto



• • • • •

¹ La citazione di Lattuca è tratta da *Rosario Lattuca, pittore-sculitore*, pieghevole con un testo di G. Cavazzini, Boretto s.d. (stampato presumibilmente tra il 1997 e il 1999).



recentemente migrare dall'universo naïf a quello brut e outsider. Non è inutile soffermarsi sulla distanza tra il Naïf italiano e l'Art Brut: rileggendo i testi degli anni '70 che difendevano l'autenticità delle creazioni naïf rispetto alle produzioni di artigianato popolare si ritrovano alcune premesse presenti anche nelle definizioni correnti di Art Brut: ricerca formale istintiva, situazioni sociali marginali, manifestazione delle urgenze e degli impulsi reconditi, rifiuto delle regole di rappresentazione classica².

• • • • •

² Cfr., tra gli altri, D. Menozzi, *La scultura naïve*, 1972, Editrice Age, Reggio Emilia 1972; F. Poli (a cura di), *Naïf? Da Rousseau a Ligabue*, Electa, Milano 2002.



Oggi queste analogie terminologiche non comportano alcuna sovrapposizione dei due ambiti. D'altra parte in quel momento storico anche Ligabue era collocato nell'area naïve proprio in quanto "primitivo, visionario e realista". Ma, i linguaggi dell'Art Brut, non riconducibili a nessuno stile uniforme, così autonomi, rigorosi e non metaforici, fanno accedere ad un *habitat* molto lontano dai virtuosismi stilistici, dalle ordinate scene di vita contadina e di paesaggi innevati. Già nelle prime analisi critiche³ si assegnava Lattuca all'area naïve per la spontaneità e l'antiaccademismo della sua arte pur riconoscendo l'inconciliabilità della sua personalità con gli altri naïfs. Tuttavia questa lettura in chiave 'outsider' veniva rapidamente attribuita alla carica individualista dell'arte naïf e alla conseguente impossibilità di omologarne caratteristiche e linguaggi. In effetti la critica, per quanto attenta, non poteva riconoscere quello *specifico habitat* che qui sottolineiamo perché in Italia mancava la categoria culturale con cui definirlo e non era ancora stata varcata quella soglia intellettuale verso un'arte più pura, che mettesse in discussione l'origine e l'autenticità di tutta la creazione contemporanea



³ R. Margonari, *Naïfs ?*, Editrice La Nazionale, Parma 1973, p. 86.

Le Porte di Francesco Nardi, pittore di Follina

Un appassionante racconto di formazione nella provincia veneta - La parola all'artista-rivelazione tra i 'Banditi dell'arte' esposti attualmente a Parigi nella mostra ad Halle Saint-Pierre sull'Outsider Art italiana

di Daniela Rosi



Scrivere dell'opera di Checco Nardi non è cosa semplice. Forse scrivere d'arte in genere non lo è. Specialmente quando si cerca di spiegare a parole qualcosa che, soprattutto, si mostra in immagine. Poi, se l'artista è un irriducibile, qualcuno che ama starsene fuori dalla notorietà e dai circuiti commerciali, uno che l'arte la fa soprattutto per sé, ma non nel senso egoistico, ma per dialogare con chi gli piace, con i pittori della sua terra, con gli amici di sempre del paese e, perché no, anche per scambiare colori, **immagini e pensieri** con chi viene a bussare alla sua porta (come è accaduto con me), allora la cosa si fa ancora più complessa e ti verrebbe solo di mostrare le cose che fa e votarti al silenzio.



Però, Checco, qualcosa sulla sua arte l'ha scritta lui, **di suo pugno**. E mi sembra che valga la pena passare a lui la parola, perché attraverso lo straniamento, tutto surreale, di chi si trova a vivere nella densa-rarefazione della campagna veneta, - alla periferia, quindi, dell'impero dell'arte contemporanea,- possiamo attraversare la cultura artistica di tutto il mondo, metabolizzata dai discendenti di chi, nei secoli, è sopravvissuto mangiando polenta e prostrandosi nella pellagra. Da qui, da questa marca trevigiana, seppur di sghimbescio, si può vedere bene e si può perfino vedere lontano. Come sempre fa vedere lontano la provincia.

La realtà, in questi luoghi, ha una lente di ingrandimento puntata su se stessa e qui poco ci si illude anche quando si vive di illusioni. Prima di usarle le porte, Francesco Nardi ne ha aperte molte. Sono stati tanti i silenzi e le parole dette sono state più che altro parole scritte e dipinte. Dialoghi con l'arte per aprire pertugi di senso in grado di ancorare alla realtà. E questa ricerca di ancoraggio passa prima di tutto attraverso la **tecnica pittorica**. Una pratica che gli è necessaria.

Così Francesco:

...ed in mezzo c'è stata una forma di iperrealismo nostrano che Titti D.B. aveva cercato di portare avanti ma ci era riuscito poco. Qualcosa se di iperrealismo si tratta c'è stato nel povero Giuseppe T. ed anche in alcuni ritratti miei.

Noi avevamo le tecniche manuali e la possibilità potenziale di farlo, ma non la spregiudicatezza americana di fare tutto in grande, noi dipingevamo donne o cristi morti del Mantegna, fiori funghi non cavalli da corsa o grasse massaie con la cicca in bocca ed il carrello pieno di cose da mangiare.

Probabilmente chi faceva questa pittura lo avrà anche fatto con spirito critico ma personalmente trovo anche che c'era un certo compiacimento "gioco doppio", mai portato avanti a lungo. Per questo se di iperrealismo si tratta, piuttosto che di una macchina proiettrice

sulla tela preferivamo copiare una foto piccolissima magari da un libro di storia dell'arte italiana, facendo anche vede-

re le vene... ma non eravamo così stupidi da far credere che quella fosse arte.





Sono figli di “contadini divenuti operai” questi cercatori. Calpestano suoli dove si sono succeduti uomini operosi, conoscitori di mestieri con i calli sulle mani. La sapienza artigiana è la madre di ogni linguaggio artistico. I ragazzi nati qui respirano questo mondo e ne ereditano il senso ultimo. Prima di tutto “il fare” come metro delle relazioni umane.

Nel 2005, Nardi ha pubblicato un libretto dal titolo RIDOTTO AL MINIMO stampato da “Grafiche Antiga” con una bella introduzione dell’artista Francesco Michelin. 1000 copie andate a ruba e naturalmente fuori catalogo. Fra le tante parole stampate, pure un inserto di fogli gialli ad ospitare una **“Piccola storia sociale dell’arte nella pedemontana dal 1968 al 2003** raccontata da un pittore”. Il testo, scritto rigorosamente a macchina con una Olivetti ed epifanie di parole scritte a biro rossa, inizia così:

ARTE FUNZIONALE
COMBINE PAINTING
POP ART
TRANSVANGUARDIA
IPER REALISMO

ARTE POVERA

MINIMAL ART
LAND ART
INSTALLAZIONE
ARTE INFORMALE
E ARTE RELIGIOSA

ARTE SURREALISTA

Da questo incipit già si può capire che Checco non è digiuno di cultura artistica, e non sono digiuni neppure i suoi amici. Infatti più avanti prosegue:

E comincio con me stesso...

Ossia arte funzionale

Il primo approccio con l’arte riguarda i miei otto anni, quando sono andato con i frati in collegio.

Questo approccio non riguarda la pittura
ma la musica.

A Vicenza... Monte Berico.

Devo premettere che arte funzionale
significa: qualcosa in funzione di
qualcosa (per se stessi per il denaro per la società...
per un amico) o soltanto un motivo così per dipingere per
amore

REALISMO

Prosegue più avanti:

Io sono nato nel 1952 da operai e quindi volente o nolente mi
sono trovato continuamente a contatto con l'arte funzionale...
non sono mai stato sufficientemente ricco da permettermi di
vivere nel limbo

e quindi i problemi che i miei avevano
erano anche i miei problemi
come quelli della maggior parte degli
artisti che ho conosciuto da queste parti
[...]

Esiste soltanto un problema di viabilità e
di razionalità dello spazio urbano...

ed il problema della "forma" e l'artista
non può logorarsi e andare in crisi.

Dicevo che avevo conosciuto l'arte
attraverso la musica a 8 anni dai frati
Ero prima voce in un coro di trenta
persone e dovevo imparare a memoria
musiche in gregoriano, musiche di Perosi,
Bach, Migliavacca, canti religiosi ecc.

ho cantato anche in un
disco e quando ritornavo a casa trovavo

un'eterna situazione di obsolenza dovuta
al fatto che i miei erano ignoranti
e bisticciavano sempre soprattutto quando
era festa...

e dovevo passare tra la vita del collegio
e quella del borgo dove esistevano ancora
le vacche ed i cavalli per portare un traino.

Non c'erano che stampe di vecchi morti e
della Madonna di Follina a casa

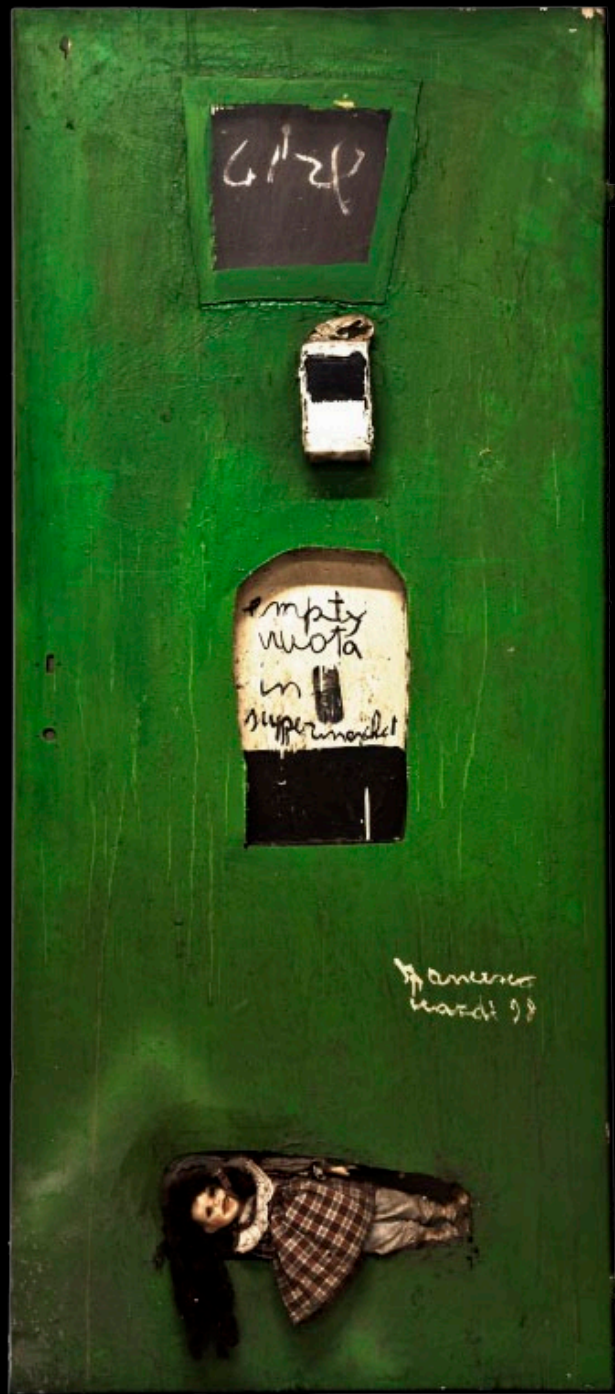
e vivevamo nella povertà

I primi quadri che ho fatto risalgono al
periodo dei 15 - 16 anni per gioco.



A scuola alle medie mi dicevano che
non
sapevo fare nulla... come pittore e mi
facevano fare solo le aste.
È qui invece nella legnaia della nonna
che io e Antonio T. ed in seguito
Tiziano C. ci incontravamo le prime
volte
tra l'altro avevo stretto amicizia
anche
con Carlo R. che mi aveva insegnato
tre
accordi di chitarra [...]





Qui Nardi ci presenta un quadro consueto della provincia: baracche, soffitte, scantinati dove adolescenti sognano orizzonti lontani.

Giovani sognatori, quindi, che guardano oltreoceano, che inventano linguaggi nuovi metabolizzando tutto. Ragazzi che s'ingegnano, che ricavano batterie da scatoloni di Dixan...

Prosegue Francesco:

Ed in conclusione:

adesso Antonio T. fa il commerciante

Tiziano C. l'imbianchino

Io il pensionato

Carlo R. è l'unico che tiene botta con il lavoro di pianista...

Lizio fa il guidatore di autobus per la scuola e Fiorenzo l'imprenditore

e su tutte le nostre carte d'identità c'era scritto "wanted" ovvero ricercato... che non a caso eravamo costretti a fare gli artisti a tempo perso.

[...]

Tiziano C. è quello che prima di tutti aveva preso coscienza di tutte le novità del momento aveva

bruciato alcuni quadri con la vernice con raffigurata sopra delle facce sopra le quali ci sgocciolava vino rosso

[...]

Io dipingevo Caravaggio e cavalli con la stessa lucidità...

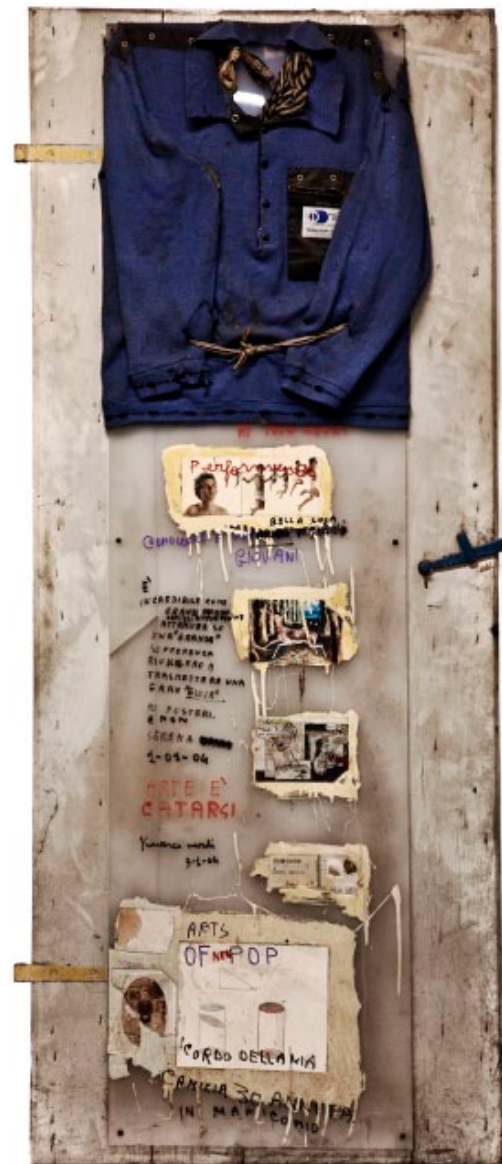
facce di Madonne del 400

qualcun altro dipingeva solo case



e qualcun altro ancora era già nella materia a dipingere informale.

Vedi Bellati: *come Vedova*



Ad un certo punto, succede qualcosa nella vita di Checco, e cioè tutto si ferma.

Tra gli anni 70 e gli anni 80 non so che dire io ho avuto anche un vuoto "continuo" di memoria e di tutto.
Sarà stato il militare
sarà stato il manicomio in senso vero
saranno stati gli psicofarmaci
sarà stata la malattia?
sarà stata la mia indole pigra?
sarà stata la mia famiglia?
sarà stata la mia fuga dalla società?
E di "coscienza" si parla
andare nel "profondo"???

[...]

ed io negli anni ottanta e novanta dipingevo gli uomini "macchina" uomini senza testa con il corpo inscatolato esperienza che si conclude con una mostra a Berlino ed una a Milano.

E poi, un po' per caso, un po' per volontà, faccio entrare in scena le porte.

[...] un giorno andai a trovare Sandro N. che mi aprì e mi fece vedere il suo studio fu lì che decisi di affrontare il liceo anche perché ero appena uscito da un gran esaurimento nervoso causa ero finito in Germania a fare gelati e lavoravo 16 ore al giorno per un mestiere di cui non amavo nulla e tentai anche il suicidio



Partivo di giorno e andavo a Treviso con il mangiare pronto che mia madre mi preparava in un pentolino per cantieristi e che consumavo in macchina alla sera freddo prima di andare a scuola o che scaldavo a mezzogiorno su un gas da campo in un capannone per restauro di mobili antichi dove per quasi quattro anni avevo fatto questa vita.
Grattando mobili e la sera a scuola fino a mezzanotte.



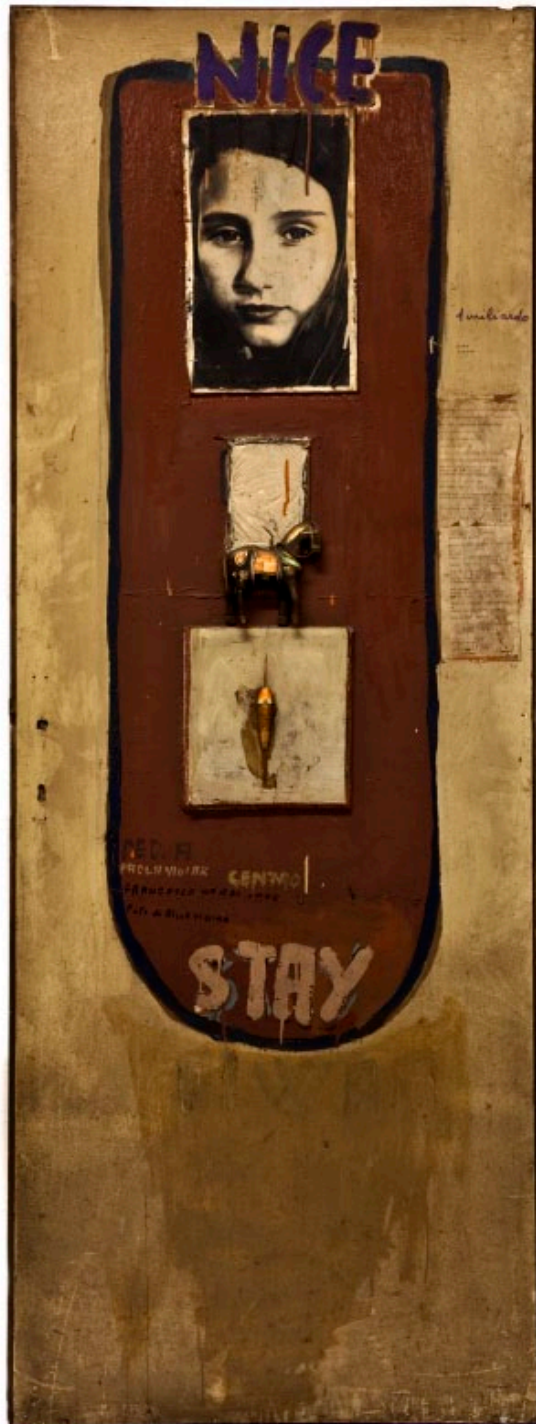
È chiaro che questo non era un "tran tran" anzi mi aveva scombussolato a tal punto che ero finito ancora al centro psichiatrico diverse volte due mesi prima degli esami mi era capitata una malattia all'intestino dal quale me ne avevano tolto 70 centimetri e dovevo studiare ed ero fiacco e non riuscivo a concentrarmi... né a dormire insomma non so proprio come ho fatto a finire il liceo e sono passato con 6+ Poi è morto mio padre

Poi mia madre si è ammalata di cancro
 e mio cognato l'ha fatta vivere da sola
 fino all'ultimo perché pensava fosse
 contagioso.
 Ed a me
 mi hanno messo in una comunità terapeutica
 per tossicodipendenti
 a coltivare pomodori ed a vivere da solo
 in una stalla dove c'erano schitti di
 gallina alti un metro e pioveva giù, e
 c'erano anche i topi che di notte
 giravano su per il letto.
 Il giorno del congedo, il giorno del
 diploma ed il giorno della pensione
 raggiunta sono stati in assoluto i tre
 giorni più felici della mia vita.
 Poi ho passato sei anni qui da solo a
 dipingere senza che un amico
 varcasse le porte di casa mia con i
 fratelli che rompevano le scatole perché
 gli sporcavo il pavimento della sala
 invece di lavorare.
 [...]
 Quando mi mettevo a lavorare non volevo
 nessuno attorno
 per questo spesso lo facevo di notte.
 Da solo.
 [...]
 I pensieri correivano invece
 E come correvano
 [...]
 Credo che in fondo fosse questa l'eterna
 ricerca di tutti...



un po' di equilibrio un po' di calma
 e trovavo che la ragione uno doveva in
 qualche modo trovarsela, la sua.
 Da solo
 e anche con una certa forza.
 Le porte di Checco Nardi
 e la land art di Daniel Harvey e Heather Ackroyd
 Legati da un filo comune
 oltre all'amore per l'arte ci legava una
 specie di esperienza di vita
 generazionale
 avevamo conosciuto gli zingari rom
 avevamo conosciuto gli hippye
 [...]
 e non avevamo mai fatto gli hippye e
 nemmeno gli zingari rom
 e se è per quello nemmeno i violenti o gli
 arroganti ne i politici
 forse quello che ci importava di più era
 "vivere" *un po' così*
 [...]
 Il padre e la madre di Daniel erano due
 artisti
 Io ho conosciuto Daniel e Heather a Cison
 dove per dieci anni ho esposto le mie
 porte al festival dell'artigianato locale
 anche sotto la pioggia
 È stato nel 1993 che ha sperimentato la
 sintesi clorofilliana sull'erba
 di un quadro raffigurante un'anziana donna
 che conosceva ancora i madrigali e li
 cantava e l'ha esposta in una chiesetta
 appunto a Cison.





[...]

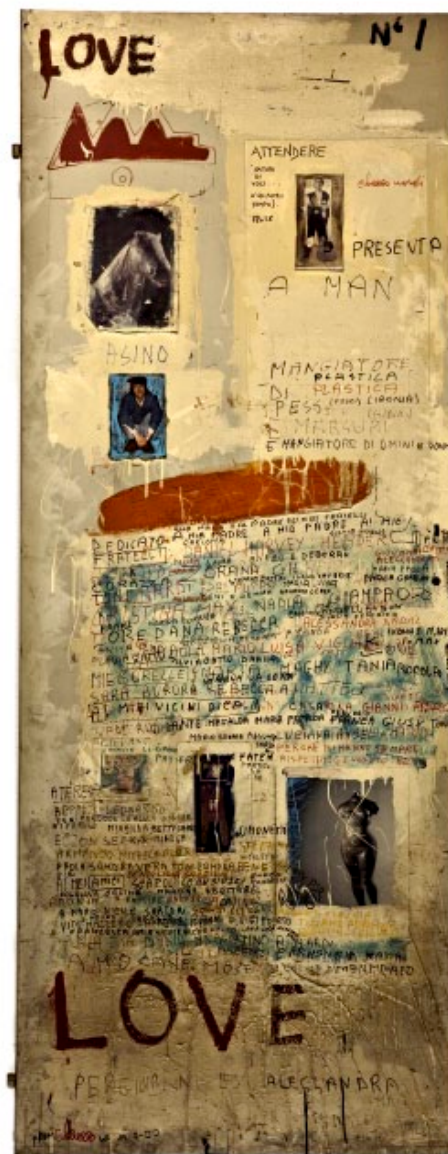
Le mie porte io potevo firmarle
e metterle via
loro finita la performance della land
dovevano smontare e non potevano
firmare nulla salvo una foto e una
cartolina ricordo

[...]

Io ero italiano
e c'era soprattutto la fantasia
ne ho fatte più di cinquanta
quando raccoglievo le prime porte tutti mi
prendevano per matto
"dipinge le porte di casa sua"
era quello che pensavano
Non ne ho toccata una di porte di casa mia
Ora persone vengono qui soprattutto donne
non sanno nulla di pop,
non sanno nulla di transavanguardia,
non sanno nulla di arte minimale,
non sanno nulla di arte povera
non sanno nulla di nulla di arte - tutto quello che dicono
è bello e questo no - non mi piace -
Quando dipingevo le prime porte sono stato
per sei anni senza che nessuno entrasse a
casa mia di questi pseudo amici follinesi
e che ti facevano anche i malocchi gettendoti il sale
davanti casa tua
pretendono e ti danno in cambio poco o
vestiti e cianfrusaglie vecchie
Ce ne sono cinquanta porte qui e vogliono
anche una installazione
quella che non c'è più...

ed erano stati qui quando c'era...
 e vogliono quella che non sanno "più"
 e non hanno "mai saputo"
 e vengono qui a mezzanotte con l'amica che
 ha visto la porta appesa al ristorante
 fatta 10 anni fa
 ed hanno il denaro per la Saab, per la Bmw,
 la moto ed il Mercedes
 strombazzano
 e ti sorridono
 gli chiedi trecento e dicono che sono
 troppi allora penso: chiedo forse troppo?
 Chiedo 200 e dicono che sono troppi
 E te ne danno 150
 e c'è anche stato chi non ti dà nulla
 vestiti vecchi appunto in cambio
 e promesse mai mantenute
 Non sapevo che gli artisti venissero
 trattati così da queste parti
 altrimenti non l'avrei nemmeno fatto.
 Avevo 51 anni quasi ormai
 erano 33 anni che dipingevo e 6 che suonavo
 canzoni minimali e scrivevo
 oltretutto
 [...]
 Come artista ero isolato e vivevo "isolato"
 non avevo nemmeno più la macchina
 non c'era nessuno che mi dava una mano
 usavo tutte le tecniche
 [...]
 Non sapevo nemmeno quanto valesse una mia porta sul
 mercato.
 Prendevano e portavano via e poi mettevano nello scantinato o

in soffitta le mie cose
 e tutti ti dicevano ti voglio bene
 ed io rispondevo
 anch'io.





Biografia minima

Francesco Nardi nasce a Follina (TV) nel 1952, terzo di quattro figli di Rodolfo Nardi e Giuseppina De Ot, entrambi operai tessili. A otto anni entra in collegio, dove frequenta le scuole dell'obbligo. Qui apprende la musica e impara a usare la sua voce cantando Bach, Migliavacca e Perosi come solista nel coro scolastico. Nel 1966 torna a Follina dove comincia a dipingere e a lavorare. Dopo aver prestato il servizio di leva in Marina per due anni, ritorna al paese e svolge vari lavori, anche l'imbianchino. Nel 1979 riprende gli studi frequentando il corso serale al liceo artistico Gino Rossi di Treviso dove consegue il diploma nel 1983. Successivamente divide il suo tempo fra pittura, musica e poesia; si cimenta anche come cantautore. I suoi versi li scrive piggiando i tasti della sua Olivetti, stando sempre in piedi e fumando decine di sigarette che si confeziona personalmente rotolando le cartine e utilizzando il trinciato. Ha esposto le sue opere in diverse città italiane. Nel suo territorio gode di una certa notorietà. Al suo attivo anche una **mostra a Berlino**. Il periodo delle Porte è un periodo lungo e caratterizzato dalla presenza di tutti i suoi linguaggi espressivi: pittura, poesia, musica (canzoni). I testi surreali, ironici, gioiosi e amari ci raccontano di un luogo geografico, di un'epoca, di un mondo di sentimenti e persone vere. Le **dieci porte** che potete qui vedere sono attualmente esposte alla Halle Saint-Pierre a Parigi, nella mostra **Banditi dell'arte** a cura di Martine Lusardy e Gustavo Giacosa (fino al 6/1/2013). La porta verde (pag. 98) è stata scelta come manifesto ufficiale della sezione contemporanea della mostra (pag. 109, in basso a destra).

Conclusioni

Alla mia domanda:

"Francesco sei soddisfatto che le tue opere siano arrivate a Parigi?"

La risposta è stata:

"Tu sei contenta?"

Io:

"Certo Francesco, sono molto contenta!"

Francesco:

"Bene allora, son contento per te!"

Rimpiango di essere un collezionista e non un poeta

Dagli anni '70 colleziona nella sua casa di Olomouc 'artisti dal cuore puro' –
Le passeggiate, gli incontri e le fascinazioni di un esploratore appassionato
di terre incognite tra Moravia, Boemia e Slovacchia

di Pavel Konečný

Un giardino subito dopo la pioggia, questa è l'immagine che inevitabilmente appare dentro di me non appena inizio a pensare alla mia collezione, ai dipinti, ai disegni e alle sculture che da quasi trent'anni sono parte della mia abitazione. Non riesco ad immaginare eventuali connessioni estetiche o filosofiche; soltanto un giardino subito dopo la pioggia. Pieno di alberi in fiore, con il profumo del legno e la corteccia screpolata; con macchie di sole, ma anche misteriosi angoli appartati, con folti cespugli e vecchi tronchi.

Forse anche un misterioso giardino notturno, immerso nella luce tremolante delle stelle e della luna e purificato poi dalla pioggia mattutina, con le mele che giacciono sull'erba, con il fruscio del vento tra i rami degli alberi, con sentieri fangosi battuti e tutto intorno umidi arbusti di ribes rosso e frutti maturi. Ordinario e miracoloso allo stesso tempo. Proprio come ordinarie e allo stesso tempo miracolose sono le opere degli 'artisti dal cuore puro', oggetto di questo mio testo.



Il fenomeno del collezionismo ricopre un ruolo fondamentale nelle Belle Arti e si manifesta in vari periodi della storia dell'arte. Le collezioni vengono spesso classificate in base al genere delle opere raccolte. Per quanto riguarda la mia, la descriverei come qualcosa che è nato da una spontanea attrazione emotiva nei confronti dell'opera celata e autentica di quelle persone che vivono un'esistenza ordinaria, spesso ai margini della società. È vero, sin dall'inizio della mia attività, essendo concentrato nel settore dell'arte naïve, folk, marginale, **outsider e medianica**, non fissavo obiettivi finali ai miei sforzi, non impostavo in anticipo rigidi criteri di selezione e di documentazione e nemmeno utilizzavo metodi e principi di prova, atteggiamenti questi piuttosto tipici di ogni appassionato collezionista di *qualsiasi cosa al mondo*. Ciò significa che ho spesso proceduto in base all'irregolarità, all'alta o alla bassa marea della mia personale fascinazione nei confronti dell'arte *non-di-professione* e, secondo il punto di vista di un 'vero collezionista', ciò ha naturalmente i suoi aspetti negativi. Inoltre uno dei principali limiti, che ha determinato l'estensione e in un certo senso la qualità della mia collezione, è il fatto che **non ho mai posseduto un'automobile** e pertanto tutti i miei viaggi alla ricerca di artisti sono stati fatti per lo più in treno o a piedi, in compagnia di mia moglie.



Posso oggi scorgere le radici di questa mia passione totalizzante in quell'aperta e vivace atmosfera culturale degli anni '60, che aveva investito anche **Olomouc**, in Moravia; un clima che donò forti stimoli e preziose esperienze, anche attraverso le tante esposizioni organizzate in quel periodo. Una di queste, tenutasi il 6 dicembre del 1968, ritorna particolarmente vivida nella mia memoria. Quel giorno, più o meno per caso, mi recai a un'anteprima presso il Teatro della Musica di Olomouc. Si trattava della piccola mostra dedicata al pittore **Antonín Řehák**, originario di Svatý Kopeček, vicino Olomouc. Ricordo che attraversai una stanza piuttosto piccola, accanto all'ambiente principale, e rimasi incantato, sentendomi improvvisamente attratto da un magnetismo fino ad allora sconosciuto. Ricordo ancora oggi i notevoli disegni realistici e i grandi dipinti ad olio realizzati da quel delicato custode di aiuole e gentile servitore d'acqua; un artista naïf, noto adesso sia nel suo paese che all'estero. Sfortunatamente non mi venne in mente che avrei potuto acquistare una delle opere in mostra, ma tuttavia risale a quella circostanza uno dei primi impulsi nascosti per la mia collezione.

Il mio primo viaggio da collezionista mi portò fino alla Boemia Orientale, nella città di Nový Bydžov, dopo che avevo scoperto, in una copia di seconda mano della mia rivista preferita (*World Literature*, 5-6, 1969), la 'casa patafisica' di un sarto in pensione, **Václav Kudera**. Gli scrissi e subito rispose, invitandomi, con la sua puntigliosa scrittura a mano, a conoscerlo e a vedere la sua galleria privata di pietra. Fu così che nell'estate del 1971 portai a casa la prima statua. È stato davvero indimenticabile conoscere quell'omino incantevole che riportava da lontano, su un carretto, le pietre miliari in arenaria, raccolte dai bordi della strada, per poi ricavarne i profili e i volti di personaggi noti del mondo della cultura o di alcuni suoi vicini di casa. Quel giorno comprammo la testa di Karel Hynek Mácha; c'era una riduzione per studenti! Il ritratto immaginario del poeta romantico cecoslovacco divenne così il primo pezzo della mia collezione. Un'esperienza incredibile, davvero!





Cecilie Marková

Altri viaggi alla scoperta delle innumerevoli forme dell'arte spontanea seguirono presto. La casa gialla su un unico piano al numero 189 di Třída Palackého, a Kyjov, nel Sud della Moravia, nascondeva la straordinaria ricchezza delle opere della signora **Cecilie Marková**, cappellaia di professione. Nel 1972 vidi per la prima volta, con occhi attoniti, una serie di paesaggi

fiammeggianti, irreali infiorescenze astrali, perfetti disegni a matita suggeriti da un **messaggio medianico** e pastelli incandescenti, da dove emergevano onirici volti umani, esprimendo una forte tristezza dell'animo.

Queste opere così particolari e impressionanti, con origini legate alla profondità dello spiritismo, appese ai muri della stanza, una accanto all'altra, oppure accuratamente conservate in grandi cartelle, tenute dietro il divano e gli armadi, mi colpirono con il loro potere assolutamente unico. Conobbi la signora Marková più da vicino, e con il passare degli anni, ad ogni visita, ispezionavo nel dettaglio ogni nuova opera disposta sul tavolo della cucina (il suo tavolo da lavoro). Con voce delicata, il commento appassionato dell'artista, accompagnato dal forte ticchettio dell'orologio a muro, terminava spesso con una timida domanda: «...Allora, che ne dici di questo, Pavel?». Si racconta di lei che inizialmente a Kyjov, dove aveva partecipato a sedute spiritiche, si era guadagnata la reputazione di donna misteriosa, inaccessibile e complessa. Io invece incontrai una signora semplice, attiva e gentile, con un reale interesse nei confronti del mondo esterno – e questo interesse non si è affievolito con l'avanzare dell'età. La sua arte raggiungeva il carattere di rituale terapeutico di purificazione e le forniva stimoli per mantenere ricca ed equilibrata la sua vita interiore. La sua personalità ci stupiva sempre per i forti contrasti: sotto una semplice lampada creava un mondo di paesaggi preistorici, labirinti fantastici di disegni quasi automatici (attraverso un medium) e allo stesso tempo riusciva a dare un occhio ai fornelli dove cuocivano i dolci.

Allo stesso modo mi legai al fornaio e scultore slovacco **Matej Čupec**, del quale seguii direttamente gli ultimi lavori, dal luglio del 1972 fino alla sua morte. Alcuni amici me lo avevano segnalato. Viveva in una casa piuttosto piccola con giardino, all'estremità nord del piccolo villaggio di Horná Štubňa, non distante dalla spa Turčianské Teplice. Dopo aver attraversato un ponte stretto sopra un breve ruscello e camminato per un sentiero fino a un cancello rosso, era necessario oltrepassare numerose **teste di pietra**, poggiate contro il muro della casa, sotto le finestre. Le teste guardavano oltre l'aiuola, in alto fino al cielo. Sembrava di stare sull'Isola di Pasqua.

Ci era stato riferito dalla sua gentilissima moglie che per tutta la mattinata sarebbe stato impegnato con i suoi alveari, in un posto, ai margini di un bosco, distante un paio di chilometri. Ma la nostra attesa fu ripagata e quando rientrò osservammo in una stanza/laboratorio altre opere incredibili e di un'originalità straordinaria. Quelle curiose teste di pietra, realizzate con un materiale ricavato in una cava di andesite nelle vicinanze, riuscivano sempre a catturarmi con la loro espressione così originale e grezza, che può essere definita archetipica e che mi ricordava addirittura i Menhir. Certe volte ripenso a quando in estate compri dal signor Čupec una scultura piuttosto grande e pesante, *Testa di zingaro*.

Restammo così a lungo a chiacchierare e a osservare la šošky (chiamava teneramente 'statuette' le sue opere), che era rimasto pochissimo tempo per prendere il treno. Iniziai a camminare lungo una strada fiancheggiata da alberi di mele per raggiungere la stazione. Improvvisamente il signor Čupec mi superò a bordo di una vecchia motocicletta sgangherata. Da una grande sacca sulle sue spalle faceva capolino la faccia di pietra. Quando arrivò il treno, uscì la scultura e la pose con cura su una panchina. Accanto ad essa lasciò un barattolo di miele. In seguito avrei acquistato tante altre teste da Čupec, ma quella sarebbe rimasta la mia preferita.





Anna Zemánková

Il primo contatto con un artista avveniva il più delle volte in forma scritta. I primi di Ottobre nel 1972 scrissi all'indirizzo della signora **Anna Zemánková**, Buzulucká 2, Praha 6, chiedendo se potevo comprare qualcuna delle sue opere. La sua risposta giunse alla fine di ottobre: «Sono felice di aver ricevuto la sua lettera, può venire a vedere i disegni che le interessano. Io non li vendo. Dico sempre che sono troppo grandi per una vendita. Ma quando verrà, le farò

scegliere il disegno che preferisce. Se sua madre è interessata alla mia arte, sarò lieta di invitare anche lei. Potrete trascorrere la notte in casa mia, ci sono molte camere. In attesa di incontrarvi, Zemánková».

E in effetti fummo ricevuti in un modo davvero gentile e spontaneo, probabilmente perché entrambi, io e mia moglie, venivamo da Olomouc, la città in cui lei era nata. All'ingresso ci accolse una corpulenta e sorridente donna dagli occhi luminosi e poi, dopo esserci accomodati sotto una lampada con un paralume da lei realizzato, iniziò a parlarci con tono profondo e drammatico delle origini e dello sviluppo della sua arte, della complessità dell'ispirazione di un artista, delle tecniche originali che aveva scoperto, dei significati e delle dimensioni della sua creatività spontanea.

Restammo di stucco mentre sfogliavamo pile di grandi disegni, di pastelli e dipinti che sembravano provenire da un pianeta diverso e inaudito, popolati da specie sconosciute di fiori, uccelli e **farfalle dall'irresistibile bellezza**. Quella volta portammo a casa un pastello da lei donato, realizzato pressando i colori e combinando un giallo-arancio e un morbido verde con un sottile disegno fatto con la penna a sfera. È ancora lì, davanti ai miei occhi. I fiori in esso sembrano le vele spiegate di una nave all'orizzonte, diretta altrove. Ho incontrato la sig.ra Zemánková tante altre volte. Nella primavera del 1980 registrai anche un'intervista, nella quale lei ricorda la sua vita straordinaria, totalmente riempita dal desiderio di espressione, una vita piena di vera creatività e di amore. In seguito questo documento sarebbe stato pubblicato nel catalogo della più ampia retrospettiva a lei dedicata, curata da Arsén Pohribný per il Museo d'Arte di Olomouc nel 1998.

Avevo in mente di realizzare un'intervista simile al pittore naïf **Joža Mrázek Hořický**, che è stato per anni un celebre modello per lo studio di scultura all'Accademia delle Belle Arti di Praga. Nei primi anni '80 viveva a Černošice, vicino Praga, in una stanza di un devastato albergo pre-bellico. Mi aveva spedito un telegramma confermandomi il nostro appuntamento, così che non mi aspettavo complicazioni. Intirizzito dal lungo viaggio in treno, in una di quelle ghiacciate mattine d'inverno, attraversavo i corridoi di quel silenzioso albergo, con il registratore in mano, ma senza trovare una porta con



scritto un nome. Ci è voluto un bel po' per riuscire a spezzare questa atmosfera kafkiana e trovare un ingresso per il secondo piano, laddove il pittore doveva accogliermi. Bussai, ma nessuno rispose, perciò entrai lentamente e con cautela. Quello che vidi era assolutamente insolito: una stanza priva di riscaldamenti, ma totalmente arredata. In un angolo, sotto la finestra ghiacciata, sul letto, coperto da un piumino pesante, dormiva il pittore, sbuffando regolarmente.

Quando si svegliò, iniziò il rito dell'igiene mattutina, pettinando la sua barba folta e i suoi bianchi capelli da bohémien. Dovette rompere il ghiaccio che si era formato sul lavandino. Nel frattempo io cercavo in giro una presa per attaccare il registratore. Venne fuori che non c'era corrente elettrica nella stanza. Perciò Joža, ora con il suo vestito migliore, mi portò in un pub rumoroso del piano terra, dove facemmo colazione e mi raccontò della sua vita, a partire dalle 'città delle statue', Hořice e Podkrkonoší. Infine mi mostrò parte dei suoi vecchi dipinti, conservati sotto il letto, e mi concesse di fare qualche foto ai suoi paesaggi più recenti. Secondo Joža, il valore principale nel giudicare la sua opera e qualsiasi altro oggetto artistico era la presenza in esso della natura. E nei suoi quadri c'era senz'altro. Non sono riuscito a fare una registrazione dei suoi discorsi, ma non per questo sono rimasto a mani vuote. L'artista all'epoca viaggiava in treno per la Boemia e stava lavorando ad una serie raffigurante i nostri castelli e le nostre rovine.

Sono riuscito ad acquisire una di queste immagini per la mia collezione. Joža aveva inoltre un talento naturale per la recitazione e la declamazione, e lo usava in ogni circostanza, adatta o meno. Scriveva **anche poesie**, come si evince dai versi appassionati che mi ha dedicato: «*Caro amico Konečný Pavel, I Versi per Te sono Pungenti come uno Zibellino! Eterni come la Scintilla che Brucia in Noi: di Bene, Fede e Bellezza. Vivremo per vedere ogni Domani, Felicità, Pace e Salvezza! Ho adattato questi versi, dei quali non sono Soddisfatto. Perché potrebbero risuonare in una stanza Vuota! Lo riconosco Per Sempre! Joža Mrázek Hořický*».

Sotto l'apparenza di una persona esibizionista e sicura di sé, si celava l'animo sincero, puro e vulnerabile di un eterno bambino.



Viveva tra le persone, ma poche gli erano vicine. Ed è per questo che passò molto tempo, nell'inverno del 1984, prima che ritrovassero il suo corpo congelato nella stanza del vecchio albergo in cui viveva.

Una bella domenica mattina d'estate io e i miei amici organizzammo un breve viaggio in treno verso **Hlubočky**, non lontano da Olomouc. Quasi alla fine del villaggio ci imbattermo in una casa bassa, con una facciata giallo-limone; nel giardino di fronte alla casa cresceva un ginepro verde, alto e dalle forme bellissime. Una casa perfetta per un artista, pensai dentro di me, e andai avanti, ma poi notai, nel cortile, un capannone di legno decorato con una grande testa colorata e altre più piccole. Ciò ovviamente attirò la mia attenzione e mi fece ritornare rapidamente al cancello. Suonai il campanello e un uomo anziano, non molto alto, in abiti da lavoro, venne ad aprire. Era **Vincenc Jahn**, un pensionato; ci fece entrare con molta gentilezza e ci mostrò le sue opere, fornendo una breve introduzione ad ognuna: freschi e leggeri dipinti ad olio raffiguranti gli scenari dei boschi circostanti, altre teste piene di espressione e di sorprendente immaginazione, teste di legno alle quali aveva dato una forma finale in base alle sue idee, usando anche cemento o gesso. «*C'è una vita meravigliosa nascosta dentro il legno di un albero*», disse pensieroso, ed ecco trovato il titolo per l'articolo che avrei scritto riguardo alla scoperta di questo autentico e ancora sconosciuto pittore e scultore. Eravamo a metà del 1992. La produzione artistica del sig. Jahn, incolta, originale e proveniente soltanto da stimoli





Zbyněk Semerák

interni, stava sfortunatamente volgendo al termine. Poco dopo si ammalò gravemente e la creatività iniziò ad abbandonarlo, sebbene io cercassi sempre di incoraggiarlo e supportarlo. La meravigliosa serie di teste che possiedo nella mia collezione mi fa pensare oggi a quell'incontro più o meno fortuito, senza il quale l'opera di questo gentile e isolato pittore e scultore autodidatta sarebbe rimasta sconosciuta. A volte fare delle passeggiate non fa bene soltanto alla salute.

Le strade verso l'arte pura e grezza possono essere diverse, ma ti portano a stare sempre più vicino all'artista, dal momento che lui non può rimanerti indifferente come essere umano. Presentandoti la sua opera, lui apre la sua

anima. Senza pretendere nulla in cambio, senza fare calcoli, sperando e immaginando la stessa sincerità da parte tua. Fu così che nel 1990 conobbi un uomo silenzioso e introverso, completamente concentrato sulla propria opera, divenuta l'unico scopo della sua vita. **Zbyněk Semerák**, un pensionato disabile che vive nel Nord della Moravia, nella città di Šumperk, in un residence immerso nei boschi. Tuttavia percepisce la natura soltanto attraverso il vetro della finestra della cucina, quando in piena notte, o all'alba, si siede accovacciato sul tavolo e con pazienza e febbrile ostinazione crea i suoi disegni dettagliati e le sue tempere vorticosi. Si è distaccato dal mondo reale. Non ha un telefono né un televisore, non si lascia inghiottire dalle ultime notizie e dalle circostanze della vita sociale. Disegna e dipinge soltanto. Non ama nemmeno prendersi una pausa per mangiare. Questa attività permanente, che mette a dura prova sia i suoi occhi che la sua anima e che ricrea un altro mondo personale, inimitabile e sognato, è indubbiamente una sorta di rito privato. La sua delicata psiche non è riuscita a sopportare la tensione della solitudine improvvisa, dopo la morte dell'amata madre, con la quale viveva sin dall'infanzia. Da allora tutto ciò che gli è rimasto è stata la sua creatività, una sicurezza e allo stesso tempo una splendida ossessione. Un'opera di autentica **art brut** può nascere anche tra i blocchi freddi e impersonali di un complesso residenziale. Me ne rendo conto ogni volta che faccio visita a Zbyněk.

Nel corso degli anni sono stati molti i contatti umani e gli incontri calorosi, avvenuti durante i miei viaggi alla ricerca di artisti irregolari che creano la loro opera per una reale necessità, con un'umiltà del tutto naturale. Fu così che conobbi il simpatico conducente di autobus della linea Žilina-Olomouc, **Jan Labuda**, da Štiavnik, straordinario e originale scultore; la sempre ottimista e cordiale pittrice di visioni fantastiche, **Marie Kodovská** (pag. 123), un'ex-operaia in una fabbrica tessile che vive oggi a Rýmařov, in una casa letteralmente piena di dipinti, dalla cantina al giardino; un'altra delicata e silenziosa pittrice di confessioni in colori espressivi, **Františka Kudelová**, oggi internata nell'ospedale psichiatrico di Kroměříž. Non posso dimenticare poi





Josef Chwala

Andrej Hankovský, altissimo contadino della Slovacchia orientale, originario di Richvald vicino Bardejov, che realizzava rilievi in legno e figure dalla cruda poeticità, al prezzo di 50 corone l'una; **Andrej Šteberl**, gentile e generoso postino di Bratislava, che è oggi un pittore conosciuto in tutto il mondo; il pittore **Václav Beránek**, taciturno narratore di favole e amante della giustizia, originario di Jihlava; **Štefan Siváň**, muscoloso scultore di Babin, nella regione dell'Orava, che ha lasciato notevoli realizzazioni in legno. Durante i miei

viaggi ho incontrato anche l'allegro e rumoroso suonatore di fisarmonica, **Josef Raiman**, pittore di vedute urbane, originario di Oslavany; **Josef Hej**, l'intagliatore della Valacchia, sordo amichevole e solitario; **Jozef Kňazko**, gentile e schivo guardaboschi slovacco che realizza statue grandi e piccole. Con molti altri ho avuto contatti soltanto per corrispondenza, e per diverse ragioni non li ho mai incontrati di persona. Rimpiango in particolare di non aver conosciuto la pittrice **Natalie Schmidtová**, che viveva a Rozsochy vicino Bystřice pod Perštejнем, e **Josef Chwala**, intagliatore di Prachatice. Rimpiango anche di essere un semplice collezionista e non un poeta, proprio come quelli a cui è dedicato questo testo

La collezione di Pavel Konečný è stata esposta al **MuMo** (Muzeum Montanelli) di Praga dal 9/8/ al 21/10/2012. Mostra realizzata con la collaborazione dell'associazione francese **abcd** e con il contributo del Fondo Culturale Statale della Repubblica Ceca.

Traduzione dall'inglese di Marco Mezzatesta



Quando il linguaggio diventa straniero a se stesso: pensieri dell'alterità e 'scritti brut'

Outsider? La prospettiva della teoria del linguaggio mette in crisi il paradigma del dentro e del fuori – Un contributo innovativo al pensiero critico contemporaneo

di Vincent Capt



1. Ciao!

2. wefudw
ghfcXy>7swv!



3. ...un altro
Outsider

Alterità e 'sistema art brut': l'individuo outsider

Studiando i discorsi sull'Art Brut di Jean Dubuffet, **Celine Delavaux** ha individuato in maniera generale i paradigmi dell'istinto, del capriccio e del delirio. Ciò le ha permesso di proporre per il pittore dell'Hourloupe una "tradizione di pensiero primitivista"¹. La poetica dell'artista di Le Havre si fonda su una visione dualistica dell'essere umano, la cui natura selvaggia e la cui spontaneità entrano in conflitto con la razionalità e la coscienza ("mano versus testa"). Per **Gérard Dessons** questa concezione binaria dell'Uomo deriva dal "sogno vitalistico della continuità tra natura e arte"². Essa si ricollega al mito della *creazione originale perché originaria* - e quindi integra -, e fa "sgorgare" la creazione da impulsi incontrollabili: il corpo anatomico, dotato di un'interiorità profonda, pulsionale, è "alla sorgente" del processo di creazione artistica (come è stato indicato, ad esempio, per i motivi circolari nell'opera di Dwight Mackintosh).

• • • • •

1 C. Delavaux, *L'Art brut, un fantasma de peintre*, Palette, Parigi 2010, p. 206.

2 G. Dessons, *L'Art et la manière. Art, langage et littérature*, Honoré Champion, Parigi 2004, p. 125. Gérard Dessons critica d'altra parte questa posizione rivolgendola allo statuto di un pittore come Dubuffet, erudito d'arte e di cultura: "[ci si] immagina nella natura, si è nella cultura fino al collo. Dubuffet può assimilare 'le più selvagge spontaneità' agli "accenti più personali", ma non può certo opporsi al fatto che ciò che si scrive "spontaneamente" non abbia tutte le possibilità di presentarsi come una sfilza di luoghi comuni" (Dessons, *op. cit.*, pp.126-127).



Dwight Mackintosh, penna a feltro su carta (1984), Collection de l'Art Brut, Losanna

Molti ricercatori interessati all'Art Brut riprendono oggi questa tradizione di pensiero primitivista, in particolare **Laurent Danchin** nel suo volume dal titolo esplicito *Art Brut. L'istinto creatore*³. Come **Rivière** e Danchin⁴, **Rhodes**⁵, **Ferrier**⁶ e **Semin**⁷, Dessons ricollega ai primitivismi artistici anche la "selvatichezza" degli "autori d'art brut": "[il] selvaggio caratterizza lo stato del primitivo. Associato al folle e al bambino, esso diventa, nel XX secolo, l'etica del

• • • • •

- 3 L. Danchin, *Art brut. L'instinct créateur*, Gallimard, coll. «Découvertes Gallimard», Parigi 2006.
- 4 P. Rivière, L. Danchin, *La Métamorphose des medias*, la Manufacture, Parigi 1990.
- 5 C. Rhodes, *Primitivism and modern art*, Thames & Hudson, coll. World of Art, Londra 1997.
- 6 J.-C. Ferrier, *Les Primitifs du 20ème siècle (art brut et des malade mentaux)*, Terrail, Parigi 1997.
- 7 D. Semin, *La Piste du hérisson*, Jacqueline Chambon, Nîmes 2004.

primitivismo artistico"⁸. Questa concezione dell'arte, formulata da Dubuffet, ripresa e decostruita in seguito, merita oggi di essere messa in discussione, per rinnovarla o, quanto meno, per cercare di proporla una nuova lettura e di estendere la sua portata critica.

Per cogliere la specificità e la criticità dell'Art Brut (come concezione dell'arte dunque, a partire da Dubuffet) bisogna considerare che si è trattato finora di un "sistema" che, come tale, è evolutivo. Ciò vale soprattutto per le relazioni che si creano e rinnovano continuamente sia al suo interno che in relazione ad altre "forme di creazione artistica". La sua portata critica concerne la sua capacità di collegare o riunire rappresentazioni artistiche in precedenza disgiunte (il "popolare" e l'"arte dei matti", ad esempio). Secondo l'etica dei primitivismi, le rappresentazioni artistiche chiamate in causa in questo "sistema art brut" (la goffaggine, l'arte medianica, etc.) si ricongiungono nella ricerca di un "altrove"⁹ d'ordine antropologico (differenza da sé, spiriti) o sociologico (perdita di status sociale). La maggior parte di questi approcci segnano una frontiera (tra la società e i suoi margini, ad esempio: "noi e loro"), separano cioè lo 'stesso' da un 'diverso' (configurati dunque come tali) e per valorizzare quest'ultimo ricorrono volentieri a una schematica spaziale che isola un dentro da un fuori. Devono tutti qualcosa, insomma, ad un **pensiero dell'alterità**.

Dopo Dubuffet, è questo nocciolo di pensiero – che genera tra l'altro una politica dell'inclusione e dell'esclusione - ad aver dato vita, nel contesto dell'Art Brut e nel periodo dell'anti-psichiatria, ai cosiddetti 'outsider'.



< ascqwdqwd! qwdwqz wdc sdv

• • • • •

- 8 G. Dessons, *op. cit.*, p. 123.
- 9 Cfr. L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Parigi 1997.

Il lavoro di Szasz¹⁰ e di Thévoz¹¹, in linea con quelli, indipendenti dall'Art Brut, di Goffman¹² e di Foucault¹³ sono particolarmente rappresentativi di questa singolare concezione. Alcuni hanno persino negato la follia mentale (la sua dimensione psicologica) per insistere sull'esclusione giuridica attuata dalle istituzioni psichiatriche, considerate organi di controllo che rigettano all'esterno della società i più deboli (ossia gli individui la cui salute mentale è stata giudicata deficiente). In definitiva, questo stato di alterità è stato chiamato in causa sia dalle prospettive psichiatriche e psicoanalitiche (alterità a se stesso) che da quelle sociologiche (alterità alla società) o estetiche (creazione altra). Si tratta sempre di un individuo, in carne e ossa, un individuo lui stesso *outsider*¹⁴.



¹⁰ T. S. Szasz, *Fabriquer la folie*, M. Manin & J.-P. Cottureau (trads.), Payot, coll. «Bibliothèque scientifique», Parigi 1976.

¹¹ Cfr. M. Thévoz, *L'art brut*, Skira, Ginevra 1975 e Id., *Le Langage de la rupture*, PUF, coll. «Perspectives critiques», Parigi 1978.

¹² Cfr. E. Goffman, *Asiles. Etudes sur la condition sociale des malades mentaux*, Minuit, Parigi 1968.

¹³ Cfr. M. Foucault, «La folie et la société», *Dits et écrits* III, 1978, pp. 63-78, e Id. *Le Pouvoir psychiatrique*, Seuil, coll. «hautes études», Parigi 2003.

¹⁴ L'espressione «Outsider Art» ha origini anglosassoni. Gli sviluppi odierni sono in forte relazione con la Folk Art, principalmente negli Stati Uniti d'America. Questa designazione è stata utilizzata inizialmente nel 1972 come titolo del libro omonimo di Roger Cardinal. Furono gli editori a sceglierlo, non l'autore, che non apprezzava questo termine. Nel contesto inglese è stata poi ripresa da Colin Rhodes. Nel contesto francese possiamo ricordare tre riferimenti all'"art outsider" (da notare l'inversione dell'epiteto che tende a francesizzare l'espressione), vale a dire l'opera di Christian Delacampagne (1989), il catalogo curato da Laurent Danchin e Martine Lusardy (1999) e la traduzione dell'opera di Maizels (2003). La designazione «outsider art» suggerisce fondamentalmente una separazione tra un'arte "interna" al mondo dell'arte istituzionalizzato e un'arte "esterna" ad esso, ma indica anche che i creatori sono *fuori* dalla società (delle arti) visto che essi stessi sono qualificati come "outsiders", cioè come individui declassati.



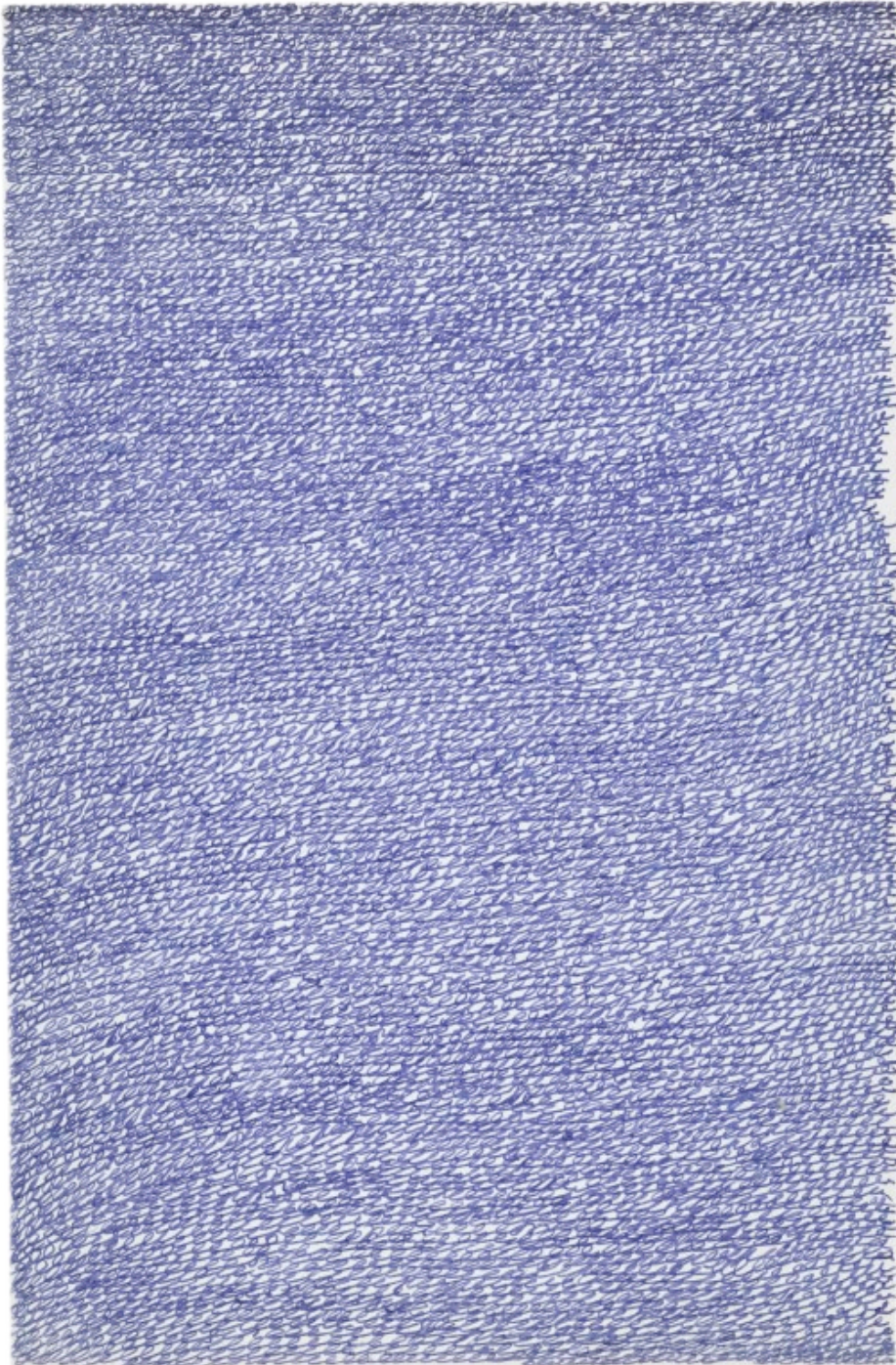
Joseph Heuer, inchiostro, mina di piombo e matita colorata su carta (1907-1908), Collection de l'Art Brut, Losanna

Alterità e "scritti brut"

Per continuare ad affrontare la questione dell'alterità nella sfera dell'Art Brut mi concentrerò (in quanto linguista e teorico della poetica) sugli scritti asilari ormai considerati come ad essa correlati. Dopo Jean Dubuffet, il grande promotore degli "scritti brut" è naturalmente Michel Thévoz¹⁵, che rivela ad esempio l'opera di **Josef Heuer**.



¹⁵ Il termine fa riferimento al titolo della raccolta eponima di scritti asilari, coordinati nel 1979 da Michel Thévoz. Un anno prima, l'ex direttore della Collection de l'Art Brut aveva introdotto teoricamente questi testi nel suo saggio *Le langage de la rupture*. Queste due opere, tra le altre, concretizzano l'« antologia dello scrivere brut », progettata da Jean Dubuffet nel 1971 e mai realizzata.



l'integrazione stessa di questo 'altro' nel linguaggio, nel cuore della linguistica, che è la vita stessa del linguaggio. Nella prospettiva di una teoria del linguaggio sul tema dell'alterità, quest'ultima non corrisponde ad alcuna figura dell'*altro* come potrebbe essere configurato nel contesto dell'Art Brut (ad esempio 'l'autistico', 'il matto' o 'il barbone'), dal momento che queste figure sono tutte basate su un individuo in carne e ossa.

In definitiva, nella prospettiva di una teoria del linguaggio (o meglio di una poetica) l'alterità non è affatto sinonimo di esclusione: essa integra il linguaggio e concerne dei soggetti sempre-già-messi-in-relazione da ogni enunciato, dei soggetti che vi si riconoscono l'un l'altro.

Se l'Art Brut continua a mettere in discussione le nostre concezioni non è quindi in quanto tale (che potrebbe significare d'altronde?), ma per la sua relazione con la questione dell'alterità, ovvero con il modo in cui questa è stata definita o concettualizzata.

Piuttosto che differenze, esterne, la poetica porta invece a riconoscere ciò che Glissant chiama "diversità", ovvero individuazioni che, come tali, sono interne ad uno stesso insieme (in questo caso la comunità della lingua). Così considerata, la questione dell'alterità si distingue da una concezione spesso "vittima del fascino dell'abisso", che ignora oltretutto le sue fondamenta e il cui orizzonte sfugge spesso come un'assenza reiterata senza sosta. Al contrario, se il linguaggio ha senso in un "altro ordine" (rispetto a quello esclusivo del segno e di tutte le rappresentazioni e le politiche convenzionali del linguaggio che ne derivano) è a condizione che faccia valere un'alterità integrata in se stesso. È ciò che accade, ad esempio, nell'opera di **Justine Python** o in quella di **Jill Galliéni**, dove il segno, per aver senso, non può fare a meno del gesto.

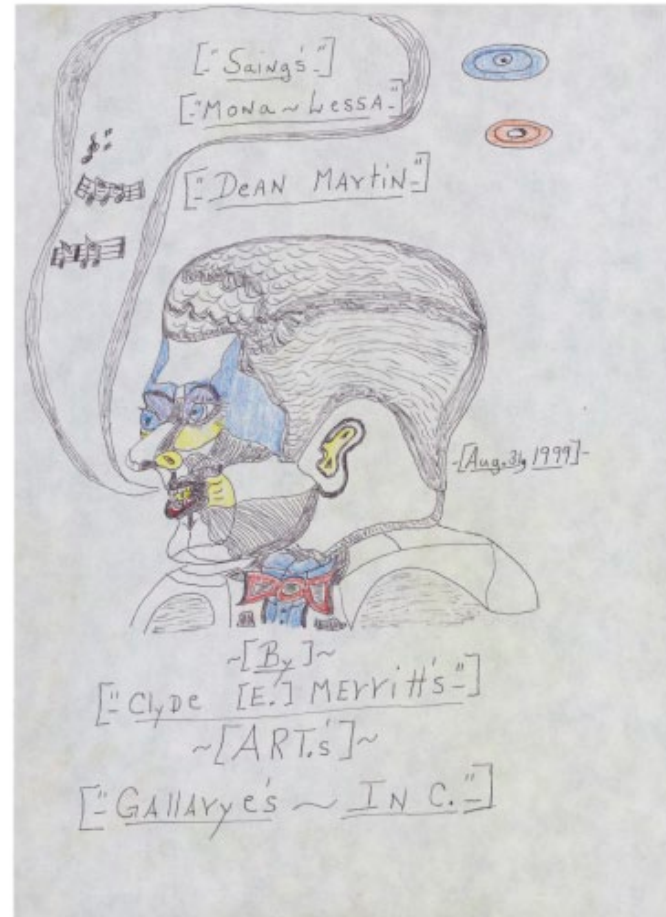
In entrambe le opere, le parole, le frasi tipografiche, i generi discorsivi o la disposizione retorica (concettualità analitiche tutte prestabilite, appartenenti all'"impero logicista e tecnicista" del segno) non sono sufficienti per razionalizzare un linguaggio che per avere valore li oltrepassa continuamente. Ogni discorsività, apparentemente neutra perché istituita scientificamen-

te, genera esclusione: non essendo in grado di spiegare i fenomeni che la oltrepassano, li esclude simultaneamente.

Così è anche per l'opera di **Gene Merrit**, dove immagine e testo si intrecciano e la scrittura non può essere inquadrata attraverso il prisma della punteggiatura convenzionale, o per quella di **Giovanni Bosco** in cui, per esempio, la lettera "C", dotata di un occhio che è quello di un interlocutore immaginario, per significare non può essere ridotta a una lettera alfabetica.

Più in particolare, le opere qui riprodotte operano tutte per una **designazione critica del discontinuo**, il discontinuo che esiste tra le categorie linguistiche prestabili: ogni dimensione del linguaggio, infatti, *significa insieme* (quanto meno in potenza). Se prendiamo in considerazione ancora una volta l'opera di Python, ci si accorge che vi è un continuo del linguaggio perché questo fa corpo con se stesso: il gesto o la mano non corrispondono a questa o quella parte separata dell'anatomia di un individuo escluso che, a monte, ha prodotto empiricamente questo o quel testo, ma diventano delle istanze significanti del linguaggio stesso nella misura in cui incorporano tali elementi per aver un valore, un senso, ai nostri occhi. Il segno non ha più dunque senso unicamente come rappresentazione del linguaggio, ma vale anche come una mano (del linguaggio) che permette di identificare un soggetto del linguaggio (e non più un individuo recluso o bandito) e conferirgli del valore come specificità artistica. Secondo questo punto di vista, in effetti, il linguaggio non è più designato attraverso categorie preesistenti (segno, genere discorsivo, ...), ma come un soggetto (in questo caso "un Python", così come, ad esempio, siamo portati a dire "un Picasso" per nominare un dipinto che esprime il linguaggio pittorico di quest'ultimo).

In ogni caso, il segno tende verso altre significanze - ed è per questo che il linguaggio riguarda anch'esso la questione dell'alterità; un'alterità linguistica, che altro non è che il soggetto nel linguaggio, ovvero una funzione antropologica dell'individuo, spesso fraintesa o ignorata: quando si nomina



Gene Merritt, Dean Martin Saing's Mona Lessa (1996),
Collection de l'Art Brut, Losanna

un linguaggio attraverso un cognome (e/o un nome) è infatti proprio di un soggetto (di un "regime della soggettività") che si parla. Ci si rende ben conto così che **criticare il segno** non significa evaderlo, più o meno sovversivamente. Criticare il segno non significa dispensarsene e ancor meno eliminar-

Soggetto ~ Nel ~ Linguaggio ≡ F [INDIVIDUO]

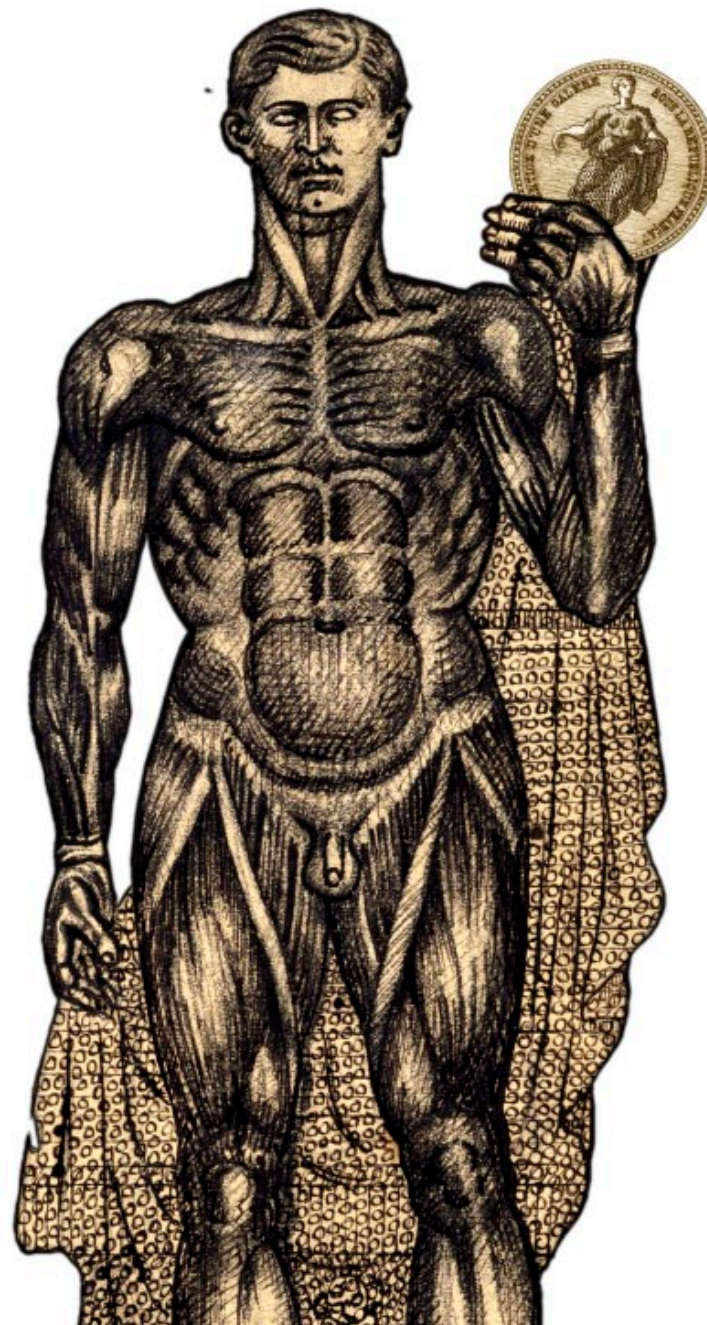
□ Ritorno a Hodinos □



di Lise Maurer

I disegni enigmatici di un incisore di medaglie, comunardo e matto - Nella vicenda della loro ricezione si riflette la storia delle idee sulla follia tra XIX e XX secolo

Sono molte le opere appartenenti alle collezioni di Art Brut che ci conducono verso sentieri dimenticati della Storia che non avremmo mai imboccato senza i loro autori. Con la mirabile opera di **Hodinos**, si presenta a noi la vicenda censurata della Comune di Parigi che viene riproposta con insistenza nella ripetizione della scritta "**comunardo**". Ci viene narrata la vita difficile dell'apprendista e poi del soldato semplice di seconda classe. La storia del XIX secolo e i suoi stereotipi accademici, la storia della **medaglia**, essa stessa coacervo di memoria sin dall'antichità riportata in auge da Pisanello, sono tutti fatti che solleticano la nostra curiosità. "**Dieci volumi di medaglie per sapere cosa sia una medaglia**", dirà Hodinos nel suo saggio biografico. Di quale conoscenza si tratta? Nell'incrocio dei percorsi, della grande Storia e della storia individuale, l'opera di Hodinos ci pone degli interrogativi su una questione centrale: '**cosa costituisce patrimonio culturale?**'





Emile Hodinos Josome è il nome dell'incisore di medaglie che sceglie **Ernest Ménétrier**. Nasce a Parigi il 21 settembre 1853. Poiché diviene orfano di padre all'età di otto anni e di sua madre durante l'adolescenza, sono i suoi parenti a gestire gli affari del padre, un ricco panettiere. Dopo aver trascorso gli anni della scuola in collegio, all'adolescente viene trovato un posto da apprendista presso un famoso incisore di medaglie e segue i corsi di disegno presso l'Ecole de Médecine. Da parigino, assiste all'assedio di Parigi, alla **Comune del 1871** e al massacro della Settimana di sangue. Il giovane è un comunardo come lo sono i suoi maggiori, artisti come Courbet o Manet. Al suo ritorno dal servizio militare, entra all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi, ma alla fine del secondo anno, all'età di ventitré anni, viene internato per turbe psichiche: "eccitazione maniacale accompagnata da allucinazioni". Questi avvenimenti precedenti e fondamentali della sua vita segnano i suoi scritti, in cui vi si fa continuo riferimento. Tutta la sua produzione, datata tra il 1880



e il 1902, è realizzata alla La Maison Spéciale de Santé di Ville-Evrard Ces, nei pressi di Parigi, dove l'autore morirà nel 1905. Hodinos si era rifiutato di dedicarsi all'incisione fin quando fosse stato privato della libertà, così i suoi lavori sono realizzati con **inchiostro di china e matita**, abilmente disegnati nel recto e nel verso, creando "un effetto da medaglia". Ogni disegno è accompagnato dal nome dell'artista e dalle sue sette qualifiche: modellatore, plasmatore, inventore, compositore, disegnatore, riduttore, incisore di medaglie. Seguendo, nel corso degli anni, la ricezione di quest'opera, si dipana una storia delle idee che va dall'arte psicopatologica all'Art Brut. In nome della scienza e della proprietà ospedaliera, i disegni classificati a formare degli album, accuratamente cuciti, furono tolti a Hodinos mentre era ancora in vita. "**Quasi tutte le mie medaglie su carta mi sono state prese**", scriverà lui. Un disegno proveniente dalla collezione del dottor Sérieux, dal titolo *Pulizia*

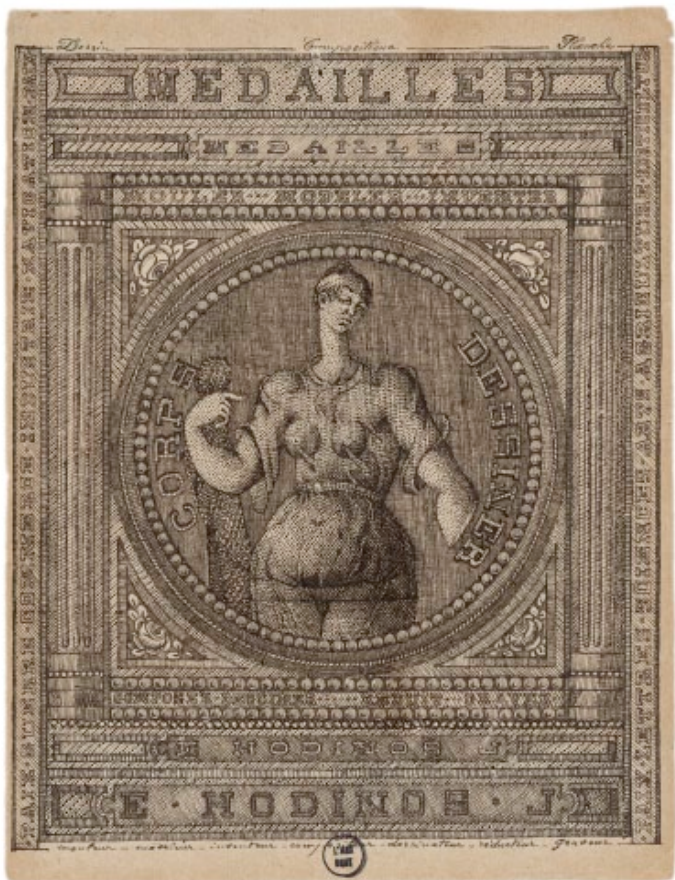
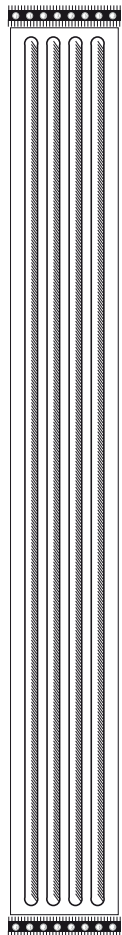


Fig. 1 - Emile Josome Hodinos, Corps dessiner (1876-1896),
Collection de l'Art Brut, Losanna

degli attrezzi, raffigurante un'imponente allegoria femminile che offre il seno prosperoso a un personaggio maschile molto piccolo, sarà pubblicato nel 1907 da **Marcel Réja** nel suo testo *L'art chez les fous*. Sotto uno pseudonimo da scrittore, il dottor **Paul Meunier** sposta lo sguardo e il giudizio: se "l'esaasperazione di un qualunque carattere a scapito dell'insieme" è considerato come il sintomo di una patologia, essa può essere ugualmente comparata al manierismo del sulfureo Marcantonio Raimondi, l'incisore di Raffaello. Vent'anni più tardi, nel saggio *L'art et la folie*, **Jean Vinchon** riconosce lo



spessore della riflessione di Hodinos sul linguaggio, ma formula un giudizio estetico peggiorativo sul suo lavoro. La ristampa dell'opera, nel 1950, porterà alla luce alcuni disegni della collezione **Auguste Marie**. Costui aveva inaugurato, dal 1905, un museo dedicato alla follia presso il manicomio di Villejuif, nei pressi di Parigi. La sua collezione, ricca di disegni di Hodinos, verrà esposta in una galleria parigina nel 1928. Da allora i disegni viaggiano. La celebre **collezione Hans Prinzhorn**, ad Heidelberg, si arricchirà di alcuni disegni grazie alla mediazione di **Ladislav Szecsi**, che organizzerà anche una mostra negli Stati Uniti e nel 1936 donerà al MoMa alcuni disegni in occasione della mostra *L'art fantastique, Dada et le surréalisme*. In Francia durante la guerra, sotto pseudonimo, il poeta Paul Eluard opporrà al concetto funesto di "arte degenerata" alcuni testi tratti da diverse fonti, tra cui una parte proveniente da ospedali psichiatrici, riunendoli in un medesimo gruppo: *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*. Già da molto tempo i poeti e gli artisti surrealisti erano stati attratti dalla follia e dalle sue creazioni, incuriositi dalla medianità pur prendendone le distanze.

L'opera di Hodinos uscirà definitivamente dall'ambito ristretto dell'espressione legata alla patologia grazie all'operato di **Jean Dubuffet**, al quale la vedova di Auguste Marie donerà la sua collezione. Non dimentichiamo – quand'anche la cosiddetta Art Brut divenisse un fenomeno di moda – l'audacia del gesto di Dubuffet nel mettere insieme in una stessa collezione opere provenienti dagli ospedali psichiatrici e creazioni di autori marginali rispetto al mondo dell'arte ufficiale. Non scordiamoci, inoltre, il momento storico nel quale ha luogo questo doppio spiazzamento: è un artista a selezionare le opere che vengono a far parte di un insieme denominato "art brut". Nel 1973, la collezione Auguste Marie fu oggetto di una presentazione nel fascicolo n. 9 de *L'Art brut*. Un articolo di **André Wolff** trasmette in modo efficace e completo la sensibilità di Hodinos. Inoltre, gli scritti di **Michel Thévoz**, di maggiore diffusione, contribuirono al risveglio di un pubblico più ampio. Così, io mi avvicinai all'opera di Hodinos grazie a una monografia, pubblicata in occasione della retrospettiva allestita presso la Collection de l'Art Brut di Losanna, nel 1994. Per tutta la città, grandi manifesti mostravano un disegno



Fig. 2, Fig. 3: Emile Josome Hodinos, Medaglie (1876-1896), Collection de l'Art Brut, Losanna

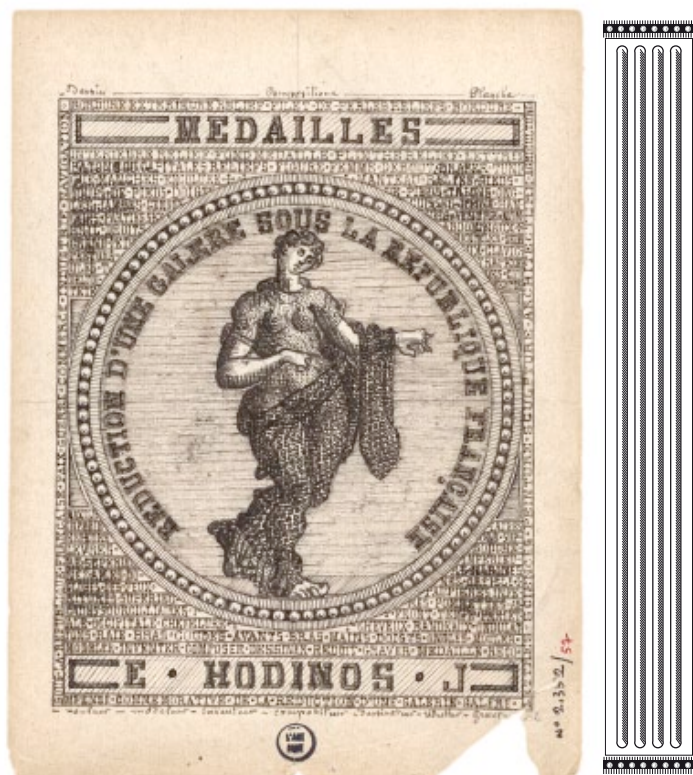


Fig. 4 - Emile Josome Hodinos, Réduction d'une galère sous la république française, (1876-1896) Collection de l'Art Brut, Losanna

di Hodinos dal titolo *Corpo disegnato* (fig.1), era un evento!
 Con l'apertura del LaM a Lille Métropole, nel 2010, per la prima volta sono state riunite in uno stesso contesto arte moderna, arte contemporanea e art brut. Vi sono esposti alcuni disegni di Hodinos provenienti dalla collezione de *l'Aracine*, incrementata da nuove acquisizioni. È necessario approfondire la genealogia delle opere provenienti da differenti collezioni, studiare la loro circolazione, soffermarsi sulla progressione del loro valore di mercato. Sebbene i disegni di Hodinos siano sparsi, la ricca collezione Auguste Marie ha favorito una ricostruzione ideale degli album originari, seguendo la struttura dei disegni e aiutandosi con le indicazioni dello stesso Hodinos.

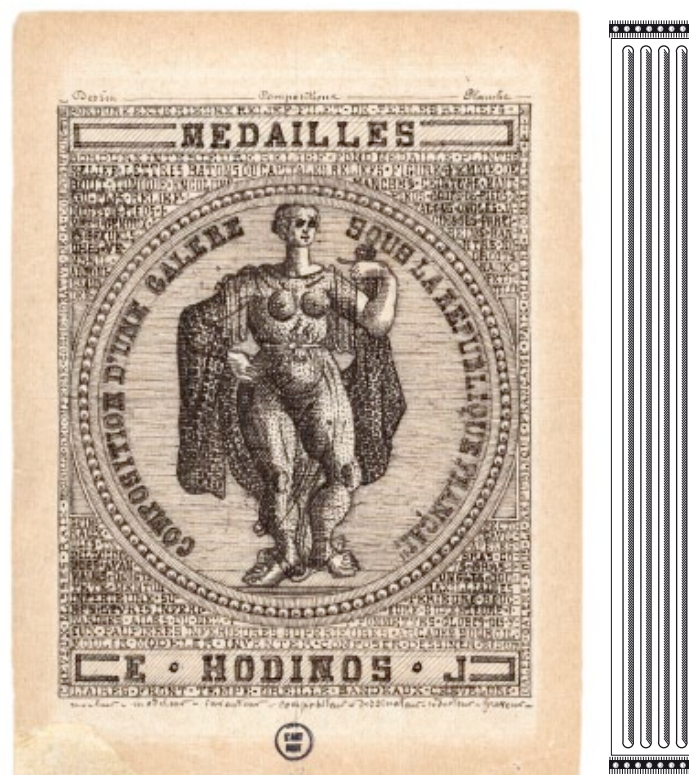


Fig. 5 - Emile Josome Hodinos, Composition d'une galère sous la république française, (1876-1896), Collection de l'Art Brut, Losanna

L'opera si articola in tre grandi momenti: quello dei lavori preparatori descrittivi delle medaglie, i grandi e i piccoli album e, su carta blu, una ripresa della visione d'insieme a impostazione enciclopedica, senza dimenticare i numerosi schizzi.

La rappresentazione della medaglia si evolve nel corso degli anni, passando dalla presenza di **intelaiature** architettoniche, colonne e architravi alla totale assenza di incorniciature. Hodinos indaga con sistematicità le molteplici componenti della medaglia, ampliandone al massimo le possibilità. Attraverso i suoi eccessi, denuncia le lusinghe dell'accademismo e smonta gli stereotipi celebrativi dell'arte della medaglia. Ossia, un contropiede esemplare

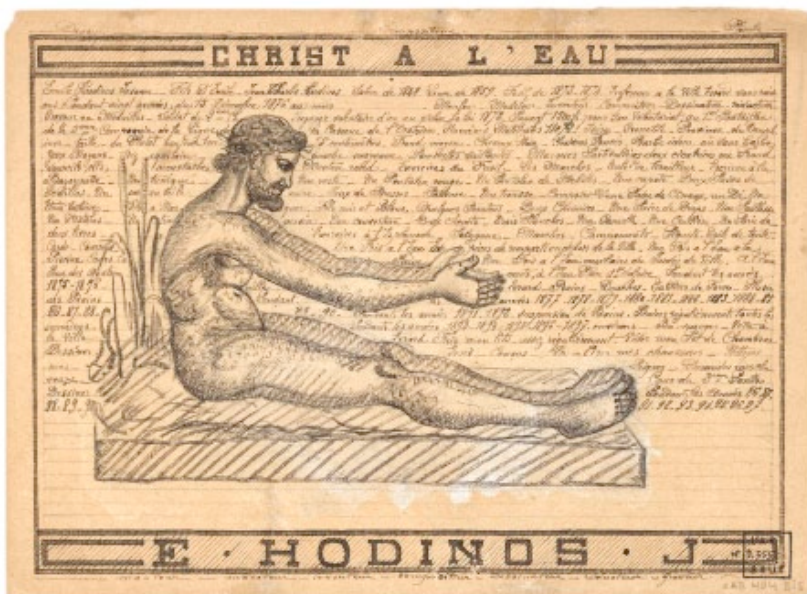


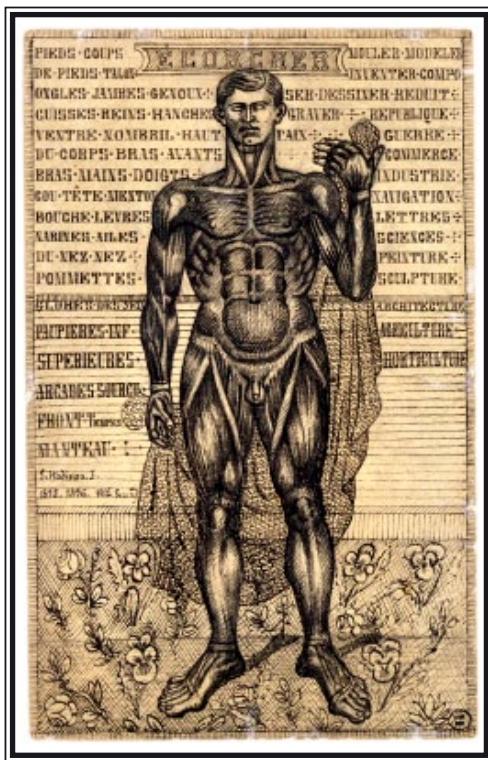
Fig. 6 - Emile Josome Hodinos, *Christ à l'eau* (1876-1896), *Collection de l'Art Brut*, Losanna

nelle variazioni di **galera sotto la Repubblica Francese** (fig.2, 3,4, 5). Questo metodo di ricostruzione sequenziale dell'opera ha consentito di scoprire, con mia grande sorpresa, nelle articolazioni di passaggio da un album all'altro, differenti versioni a proposito del padre. Gli **elementi biografici**, scritti in modo ripetitivo, trovano il loro sviluppo in brevi testi presentati sotto l'innovativa forma di definizioni, secondo la moda nascente dei dizionari, nuovi luoghi di memoria. Una **temporalità** si dipana dall'espressione grafica al testo scritto. Una poetica dove regna l'equivoco. L'immagine agisce come potenziale opificio di letture e di tempi "anacronistici"¹ tra loro. Lo spazio lasciato al lettore è trascurabile!. La lettura di un'opera mette in moto una

• • • • •

1 G. Didi-Huberman, «l'image-combat», *Devant le temps*, Ed. de Minuit, Parigi, 2000.

dinamica tra il tempo del ricercatore e quello dell'autore studiato. Senza le ricerche dell'Oulipo, senza **Pérec** e le sue enumerazioni, sarebbe stato possibile considerare le produzioni di Hodinos in modo diverso rispetto a un segnale di dissociazione? E dispiace che **Umberto Eco** esponendo al Louvre *Les vertiges de la liste* (La vertigine della lista) non abbia avuto consapevolezza di quelle di Hodinos! Senza **Roland Barthes** e la sua scrittura per frammenti, senza **Bernard Noël** e la forma a dizionario scelta per la sua *Histoire de la Commune*, quella di Hodinos sarebbe stata inammissibile. D'altra parte, senza Anton Müller l'opera di Tinguely avrebbe trovato lo stesso slancio? Gli apporti di scrittori o artisti del nostro tempo permettono letture nuove così come gli artisti riconoscono l'influenza delle creazioni brut sui loro lavori. Una dialettica si mette in moto tra differenti campi di ricerca. **Lacan** preferirà una lettura strutturale ad un'interpretazione del presunto inconscio dell'artista e rinnova l'apprendimento dell'opera d'arte. Appaiono così dei nuovi elementi. La recente scoperta della cartella medica ci informa che si dichiarò molto frettolosamente Ernest Ménérier: "incurabile" e "interdetto per sentenza". Ritroviamo menzionati degli episodi di stato d'agitazione con manie di persecuzione causate dai Gesuiti e questo appello ripetuto: "giustizia". Tuttavia, l'internamento a vita evidenzia l'**internamento abusivo**. La firma di Ernest Ménérier, espropriato dei suoi diritti, privato dei suoi beni, non ha più alcun valore giuridico dal 27 novembre 1880. È probabile che quest'invalidazione non abbia fatto altro che aggravare la fragilità dell'istanza simbolica del padre che l'episodio da cui è scaturito l'internamento lascia supporre. Hodinos si sente "obbligato a incidere". Egli si metterà all'opera il giorno dell'amnistia ufficiale dei comunardi, il 14 luglio 1880. La **medaglia Villeggiatura**, che presenta una figura femminile con un innaffiatoio (coll. *l'Aracine*), celebra il gusto dell'epoca per la villeggiatura. Questa 'mitologia' dei borghesi parigini nutre l'ideale umanistico di **Marandon de Montyel**, medico e direttore di Ville-Evrard, autore de *La nouvelle méthode d'hospitalisation des aliénés par la méthode de la liberté*. Libertà di lavorare nei campi "per divenire un malato libero in villeggiatura, i più agitati scrivono e disegnano". Hodinos non si lascia abbindolare. Possiamo leggere nel rovescio della medaglia: "**firma - decadenza...possibile...sviluppare ampiamente**".



Emile Josome Hodinos, *Écorcher* (1876-1896),
Collection de l'Art Brut, Losanna

Hodinos inventa una filiazione al nome di Hodinos: un antenato, Charles Hodinos, e poi il padre Emile Jean Charles Hodinos, generalissimo delle armate della Repubblica. Questo glorioso padre rivoluzionario, soldato del 1848, verrà assassinato da un delatore bonapartista dopo che l'autore ebbe fatto ricorso alla versione del figlio redentore. Il disegno **Cristo con l'acqua** (fig.6) ci presenta la testimonianza eccezionale di un internato, emblematica dell'idroterapia, dei suoi bagni e degli abusi che implicava. Eleva il dramma personale a quello trasmesso dalla storia religiosa e dalla storia dell'arte. Il ricorso al

mito di Cristo non tralascia il riferimento alle date più significative della storia della Comune, punto forte dell'opera. L'invenzione del fac-simile di un atto giuridico, su due facciate, rivelerà la necessità della creazione del nome Hodinos. Grazie a un montaggio sottile e complesso che si appoggia sulle istituzioni della Repubblica, il suffragio universale, il servizio nazionale e il popolo, padre e figlio riconquistano i loro nomi e il loro stato civile. Sono riconosciuti come: "l'incisore Hodinos".

Basandosi sulla tradizione numismatica secondo cui il marchio dell'incisore è rappresentato da una lettera e da un simbolo denominato "differente", esplorando la medaglia come matrice sino a svuotarla riconferendole il suo valore di moneta di scambio, Ernest Ménérier ha restaurato il suo cognome

e il patronimico fino a questa oscillazione finale, così commovente: "**Io ero, o piuttosto io rappresentavo, il sangue o la sciabola di E. J.Ch. Ménérier dal 1848** Lasciato come dimenticato in quest'Epoca dopo l'inchiostrazione".

In un recente lavoro, la storica **Claire Murat** rende nota al grande pubblico la sua attenta lettura degli *Annales médico-psychologiques*.² L'autrice sintetizza così il giudizio degli alienisti verso i comunardi: "o vengono guardati come criminali che la giustizia deve perseguire o sono considerati come folli da internare, sia che la loro malattia sia ereditaria o morale". Ci ricorda, inoltre, "l'antico progetto di **Esquirol** di basarsi sul discorso della follia per ridare forza al racconto della nazione", progetto valido ancora oggi.

"Il campo dell'arte inizia con la parola differente" scriveva **Carl Einstein**.³ Questa visione non sembra essere in consonanza con la ricerca di Hodinos? La sua opera eccezionale presenta ancora molti enigmi



Nota bibliografica

Marcel Réja, *L'art chez les fous*, Mercure de France, Parigi 1907; Jean Vinchon, *L'Art et la Folie*, Stock, Parigi 1924; André Wolff, *La collection du Dr Marie*, «Cahier de l'Art Brut», N°9, Paris, 1973; Michel Thévoz, *Le langage de la rupture*, PUF, coll. Perspectives critiques, Parigi 1978. Michel Thévoz, *Ecrits bruts*, PUF, Parigi 1979; Lise Maurer, *Hodinos*, «Cahier de l'Art Brut» N°18, Lausanne, 1994. Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, 1997.

Traduzione dal francese di Marina Giordano



² Claire Murat, *L'homme qui se prenait pour Napoléon. Pour une histoire politique de la folie*, Gallimard, Parigi 2011.

³ Carl Einstein, *Bebuquin ou les dilettantes du miracle*, 1912, trad. Liliane Meffre, Les presses du réel, Digione 2000.

Laure Pigeon. La tessitura del segreto

Un filosofo esplora il mistero del labirinto grafico di una celebre artista della Collection di Dubuffet provando a rispecchiare nella scrittura "l'indecisione feconda" delle sue forme visionarie

di Alessandro Delcò

Alla vista dei disegni di **Laure Pigeon**, di una finezza, sapienza tecnica e concentrazione straordinarie ci si ritrova senza parole, tanto più che si tratta di un'artista autodidatta, di una "outsider" in senso autentico¹. La mente erra in cerca di un qualche appiglio, pur minimo, che le consenta di orientarsi, cioè di non rimanere sgomenta o semplicemente in preda all'affetto al contempo gratificante e paralizzante dell'ammirazione. Ma come liberarsi dal fascino di un'opera d'arte senza per questo cadere nel disincanto più prosaico? Quale strategia intellettuale inventare per far sì che la malia continui a esercitare il suo effetto elettrizzante senza che la lucidità venga meno? È mai possibile che la ragione integri nelle proprie procedure le istanze dell'ispirazione, le potenze dell'immagine, i fantasmi, le forze e gli influssi dello spirito senza deragliare a sua volta?². Non è forse seguendo questa via che può raggiungere un tipo di funzionamento più intenso, se non più alto? Ecco a quali interrogazioni ci solleva il semplice venire a contatto con le opere a prima vista così marginali di Laure.



¹ Un interessante tentativo di sistemazione tipologica si trova nell'editoriale di Mario Perniola "L'outsider, un lavoratore instancabile?", in *Agalma* (2007), n° 14.

Laure Pigeon (1882-1965) ha realizzato segretamente centinaia di disegni di ispirazione medianica nella solitudine del suo appartamento nella regione parigina, dove ha vissuto dopo la separazione nel 1933 dal marito. Scoperti alla sua morte, sono salvati dall'intervento di Dubuffet.

² Problema cruciale per Kant. Cfr. specialmente *I sogni di un visionario spiegati con i sogni della metafisica*.

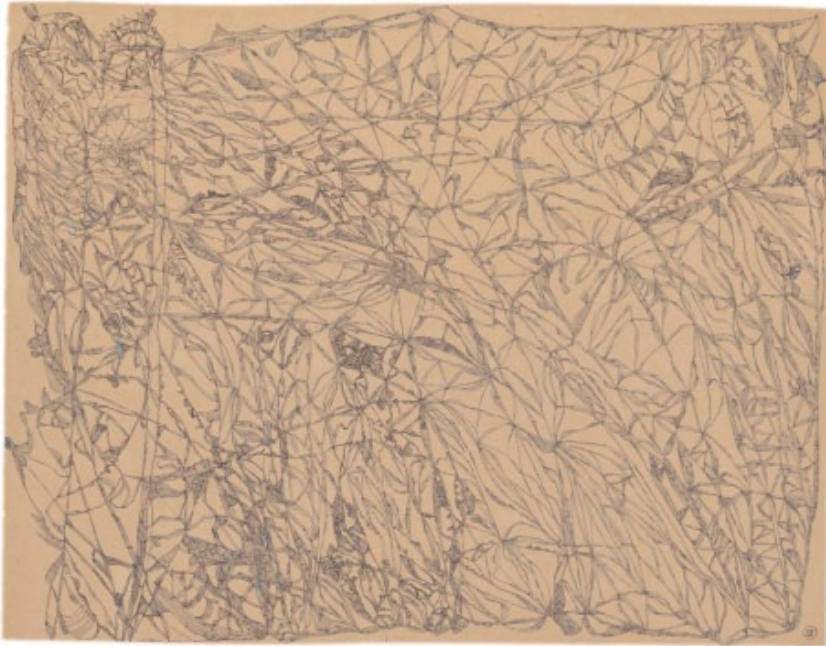


Fig. 1 - Laure Pigeon, *Commencé le 3 juillet 1935, terminé le 21 septembre 1935, 1935*
 Photo : Marie Humair, Collection de l'Art Brut, Lausanne

Riprendiamo. Daccapo: siamo persi di fronte a tanta ricchezza. Tanta spontaneità ci avvolge in uno stordimento insieme gradevole e perturbante. Profluvio grafico, sovrabbondanza d'invenzioni visive. Troppe linee ci vengono incontro, troppi cammini ci seducono, insidiosi. Li vorremmo poter imboccare tutti insieme, come in un viaggio ubiquitario, ma la disciplina inflessibile del discorso non ce lo permette. *Logos* ordina di non cedere alle sirene del delirio panico... Dobbiamo accontentarci di muoverci su un piano meno sublime, abbassare le nostre pretese; dobbiamo scostarci dal fulcro delle operazioni se vogliamo poter enunciare qualcosa di intelligibile riguardo a ciò che vediamo. In altri termini, per evitare che il canale s'ingombri fino all'aporia, siamo costretti a dire una cosa per volta, passo passo, con ordi-



ne, rispettando le regole della sintassi, che ci piaccia o meno³. Dobbiamo da bravi inanellare significati il più possibile univoci in fila indiana, e farli scorrere l'uno dopo l'altro, pazientemente, se vogliamo poterci far capire. Altrimenti ci aspetta l'oceano della confusione semantica⁴.

Aggrappiamoci allora a quanto ci è dato vedere, affidiamoci alle virtù della descrizione⁵. Soprattutto, per non sprofondare nel dubbio estremo, confidiamo nella veracità dei fenomeni, anziché sospettarli di continuo di essere meri simulacri.

Cosa ci si propone incontestabilmente? Ebbene, un fitto, movimentato **groviglio di linee** (fig. 1). Questo è quanto ci appare di primo acchito, con l'evidenza di un dato che non ammette remora. Ma a questa prima incontrovertibile impressione d'insieme ne succede subito un'altra, vale a dire il fatto che quest'insieme, per quanto agitato, anzi tumultuante, è lungi dall'essere puro disordine. Infatti, a dispetto della multiversità delle linee, del loro accavallarsi e cozzare le une contro le altre - a tratti ciò crea delle aree ristrette assai compatte, irregolari insenature di densità -, un **ritmo** si disegna. Certo, un ritmo difficile, contrastato, alterno e alternante, paragonabile per certi versi a quello di un tessuto diversamente innervato a seconda delle zone. Qui la pulsazione è marcata, martellante, altrove si nota appena, ed è proprio questo suo vario distribuirsi a produrre la complessità del ritmo, questo gioco di correnti che non vanno d'accordo, questo ribollire di ribelli vite



³ Nel corso di una meditazione di rara bellezza, Susanna Mati si imbatte in questo nodo. Cfr. *La decisione di Platone. Sulla "condanna dell'arte"*, Il Melangolo, Genova, 2010, p. 27.

⁴ Aristotele, *Metafisica*, IV, 1006 b 5-15

⁵ Non è mia intenzione presentare qui un vero e proprio studio critico su Laure Pigeon. Vorrei tentare un esercizio un po' diverso: accostarne l'opera riducendo il più possibile gli ammortizzatori culturali, per farne risaltare l'impatto creativo. Per un prezioso approfondimento, segnatamente dei rapporti tra disegno e scrittura in L.P, mi permetto di rinviare all'articolo di Lise Maurer "Laure Pigeon, la ménade bleue", in *Essaim* (2009), n° 23, pp. 7-21.

minuscole, questo sciamare di punte e di viluppi, di creste e di tangenti. Si passa da regioni ad alta tensione, dove sembra improbabile poter soggiornare tanto il *dissidio* la fa da padrone, a regioni dove il clima pare più mite, dove la conflittualità pare diradarsi per lasciare spazio a momenti di tregua, a inserti di alata sospensione. Per un attimo qui sembra possibile sposare la corrente che spinge serena al largo... Senonché presto ci si urta di nuovo al muro di una linea irriducibilmente avversa, che sia linea di fronte che sbarra il cammino o linea di contorno che lo rinchiude alla stregua di una palizzata, quando non si è catturati da un vortice fatale. A voler seguire il moto ondivago di queste molteplici traiettorie confliggenti si ha la sensazione di vivere al ritmo lacerato del mondo tutto (dà adito a una combinatoria folle composta di infinite sequenze possibili, dove di continuo emergono corpi incarcerati, sguardi allucinati, volti stralunati⁶, embrioni di forme strangolati sul nascere).

Quel che colpisce a un esame più particolareggiato dei lavori di Laure - stavo per dire dei suoi delicatissimi ricami - è l'arte di articolare le linee dentro tragitti che non temono di aprirsi alla vertigine del possibile, che rimangono insomma ricettivi all'eventualità più remota, alla curva più rischiosa, alla biforcazione più temeraria. A ogni istante, grazie alla **perizia "visionaria"** della mano, si rinnova la massima disponibilità all'avventura, anche a costo di ritrovarsi in un vicolo cieco, come se quel vagare, quel zigzagare, quell'imbricarsi e affollarsi fosse la condizione di una fuga nell'oltre, a velocità superiore, o forse, più schiettamente, la definizione medesima del viaggio⁷. Non già un viaggio inteso come semplice spostamento da un punto a un altro nello spazio - fenomeno fisico-metrico senza conseguenza alcuna sul piano esistenziale -, ma vero e proprio percorso iniziatico dove a ogni passo, a ogni

• • • • •

⁶ Analoghe presenze si incontrano a volte in Klee. Cfr. *Piccolo mondo, Gradazione cristallina, Giardino singolare*, ecc.

⁷ H. Michaux, *Aventures de lignes*, prefazione al libro di Will Grohmann *Paul Klee*, trad. it. M. Dala Emiliani, Garzanti, Milano, 1991. E come non pensare alla straordinaria *Passeggiata* di Walser?

Fig. 2 - Laure Pigeon, *Commencé le 9 novembre 1935, terminé le 8 décembre 1935*, 1935, Photo : Marie Humair, Collection de l'Art Brut, Lausanne



crocicchio si verifica uno snodo, si pronuncia una decisione, si erige lo spartiacque solenne di un prima e di un dopo. Detto altrimenti, ogni momento dell'itinerario implica una trasformazione dell'esperienza nell'integralità delle sue dimensioni, tanto psichiche quanto corporee quanto simboliche. Tutto si gioca nella puntualità dilatata di questo qui e ora che traccia di volta in volta la linea di un destino - erranza perfettamente contingente in sé, che però si tramuta, sotto la stretta congiunta del tratto e delle circostanze, della punta che iscrive e della vita che preme, in decreto della necessità, o meglio, in senso, che è poi direzione e facoltà di proseguire. Ma senza garanzia: perché per continuare bisogna che la trasformazione si trasformi di nuovo, incessantemente, che insomma lo strappo si ripeta superando la paura dello scacco (la quale è il rovescio della volontà di padroneggiare il processo creativo)⁸. Proprio come per passare da una composizione alla successiva (fig. 2) occorre che la metamorfosi continui, ma non banalmente,

• • • • •

⁸ Sulla necessità di rinunciare a ogni disegno direttivo e a ogni finalità per potersi disporre alla creazione, vedi John Cage, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, trad. it. D. Bertotti, *Testo e immagine*, Torino, 1999, *passim*.

ossia come prolungamento di uno stesso regime di attività della linea. Se questo fosse, non potrebbe darsi trasformazione alcuna. Non ci sarebbe che stanca riedizione dello stesso, benché i cambiamenti di facciata potrebbero indurre a credere il contrario, come avviene d'altronde il più delle volte... Ciò significa che la metamorfosi, prima ancora che mutazione di elementi esterni, dev'essere l'invisibile metamorfosi di se stessa⁹, a partire dalla quale il visibile cambia aspetto. Ecco allora in quest'altra opera affacciarsi un'organizzazione analoga, eppure nello stesso tempo sensibilmente diversa. È soprattutto il ritmo a cambiare, o la scansione. Se nella prima opera esaminata le linee si addensavano a tratti fino a ingorgarsi, ovvero a creare delle zone dove la circolazione si faceva più lenta e oltremodo accidentata, quando non addirittura impossibile, quasi che l'eccesso di connessione producesse la sconnessione¹⁰, qui invece assistiamo a una **relativa fluidificazione**. Non che il loro gioco si semplifichi al punto di introdurci in un universo trasparente, come tale immediatamente decifrabile, questo no, dato che con ogni evidenza non si esce da una **configurazione di tipo labirintico**. Permangono insomma innumerevoli tortuosità, molte sono le zone di attrito, e non mancano i punti dove la compattezza si raggruma e insiste testarda. È che abbiamo sempre a che fare con una molteplicità di formazioni rudimentali simili a larve o embrioni, con un microcosmo vitale esuberante ma fondamentalmente disarmonico, dove domina un senso di frammentazione, di dislocazione e di deformazione, e anche di costrizione, che paradossalmente, però, non esclude una certa agilità (queste creature *in statu nascendi* oscillano tra l'oppressione indotta da una natura troppo prolifica, in preda a una generatività abnorme, e l'anelito alla libera espansione di sé). Ma i fili



⁹ Aspetto perfettamente intuito da Matisse. Cfr. *Ecrits et propos sur l'art*, trad. it. M. Lamberti, Abscondita, Milano, 2003, p. 238.

¹⁰ È anche, in un altro ordine, il requisito per poter cogliere con lucidità il profilo della propria epoca. Giorgio Agamben ha consacrato magnifiche pagine in questa chiave alla questione del "contemporaneo". Cfr. *Nudità*, Nottetempo, Roma, 2010, pp. 19-32.

che stringono questi esseri gli uni agli altri sono ancora troppi, talmente tanti da diventare lacci, cappi crudeli, stante che sono le loro linee generatrici, alle quali per definizione, come le marionette, non potranno mai sottrarsi¹¹. Tuttavia, come detto, qui altro è il ritmo, tendenzialmente più chiaro, più arioso. C'è di nuovo spazio per il vuoto, anche se si presenta soltanto a pezzi, qua e là, sempre imprigionato tra corde e fili e strani geroglifici. Ogni tanto si apre un interstizio tra le maglie, un varco si fa strada dove potersi infilare, pur sapendo che la promessa sarà di breve durata. Si torna a respirare. Per stringere il discorso, **quel che cambia è il genere di tessitura**, pur nella costanza della messa in forma generale. E d'un tratto, sulla destra, in prossimità del bordo, compare un enigmatico rettangolo, vagamente diviso in quattro fasce sovrapposte. Ora, questo riquadro non solo divide la composizione in due parti ben distinte, anche per la maniera in cui sono internamente articolate, ma fa altresì pensare a una grande porta, a una specie di porta dei misteri che squadrerebbe una realtà sovraempirica. Nel primo segmento, quello che sta più in basso, pare di intravedere una volta, cosa che sembra mettere sulle tracce di una grotta o di un antro dove si celebrerebbero riti altamente acroamatici. Ma la scena che vi si profila, quantunque presenti qualche tratto antropomorfo, resta talmente avvolta nell'indeterminato da non permettere alcuna ulteriore approssimazione, così che in assenza di note dirimenti ci si perde nella congerie delle congetture più contraddittorie. Ed è indubbiamente una delle ragioni del fascino di questi disegni - forse la più potente - l'aver saputo rimanere sulla soglia, l'aver avuto la capacità di trattenere all'ultimo momento la forma dal rivelarsi.



¹¹ Ciò vale pure, tipicamente, per i personaggi di Soutter, come ha mostrato con grande finezza Michel Thévoz. Essi sono infatti imprigionati nella trama originaria di una potenza anonima universale, cifra della nostra condizione. Cfr. *Louis Soutter, L'Age d'Homme*, Losanna, 1989, p. 90.

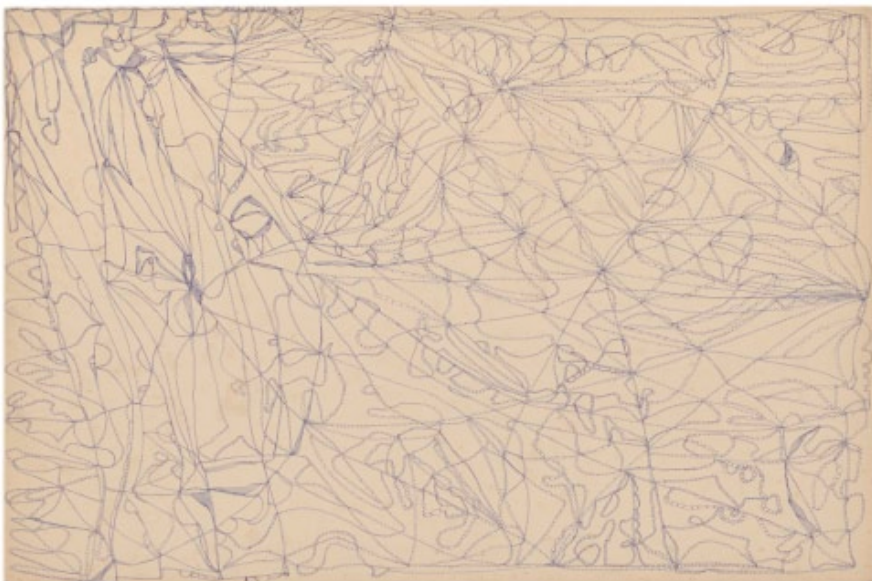


Fig. 3 - Laure Pigeon, *Terminé le 22 janvier 1936, 1936*
 Photo : Marie Humair, *Collection de l'Art Brut, Lausanne*

È quanto viene alla luce in una successiva tappa di questo percorso (fig. 3), perché **qui il ritmo si distende ulteriormente**, e la forma si dipana, si srotola per così dire, ma solo fino a un certo punto, conserva cioè volutamente una certa timidità. Direi che si dispiega soltanto quel tanto che basta affinché possa apparire emergendo dal caos primordiale, senza per questo abbandonarsi alla pulsione teleologica che la spinge verso il proprio compimento. Qualcosa in essa resiste o ripugna alla realizzazione; l'entelechia non fa per lei; preferisce di gran lunga lo stadio della potenzialità sempre aperta all'altro a quello della determinazione perfetta dove non c'è più nulla da ricercare. L'essere in formazione della forma è molto più ricco che il suo essere



ormai lì, data una volta per tutte e interamente dischiusa, forma assolutamente formata senza più alcuna possibilità di tramutarsi¹². Ma è proprio in ragione di questa reticenza, di questo suo non offrirsi (o offrirsi con riserva), che non ci è dato nominare specificatamente quanto vediamo. Perché in realtà vediamo e non vediamo, vediamo sì, ma senza poter vedere fino in fondo, come se ci venisse sottratto l'ultimo segmento del processo di focalizzazione, quello che consentirebbe di distinguere, di identificare, e poi di designare precisamente. Rimaniamo perciò sospesi in uno strano elemento, che non è né il *flo* completo né la precisione che squadra¹³. Siamo presi nel gioco di queste reti, felicemente involuppati in questi intrichi senza inizio né fine, ostaggi delle infinite reticolazioni cui danno adito. E lo siamo proprio nella misura in cui non possiamo porre fine allo stato di fluttuazione enunciando categoricamente di che si tratta, avvalendoci della forza separatrice dell'astrazione. Se ci lasciassimo tentare da questa soluzione - non merita altro nome che quello di attentato logico! -, falsaremmo da cima a fondo la preziosa per quanto cognitivamente un po' esasperante... esperienza che l'arte ci dà l'occasione di vivere. Sta quindi a noi inventare un tipo di discorso che sia atto a rispecchiare l'indecisione feconda delle forme che i disegni di Laure sanno suscitare.

Di nuovo, in virtù della sottodeterminazione morfologica di cui si diceva sopra, ciò che qui vagamente mostra le apparenze del vegetale non può dirsi in tutta esattezza vegetale (è tale e non è tale, è già da sempre in potenza anche altro, la sottodeterminazione rovesciandosi in sovradeterminazione). Come stupirsi allora che si carichi di valenze geometriche, psichiche, organiche, materiali in linea di principio perfettamente antitetiche alla sua natura prima? Congiunzioni strane avvengono tra ordini eterogenei della realtà,



¹² Punto, questo, ben evidenziato per esempio da Luigi Pareyson. Cfr. *Teoria dell'arte. Saggi di estetica*, Marzorati, Milano, 1965, Parte II, cap. 3, § 6.

¹³ Un elemento vago ma tipico, che ricorda per certi versi le "essenze morfologiche" di Husserl. Cfr. *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, Libro I, sezione III, § 74.

interferenze stridenti che il groviglio medesimo delle linee suggerisce. Ma sempre siamo al di qua (o al di là) della soglia di una possibile identificazione univoca, sempre ci muoviamo sul margine oscillante che fa sì che una cosa dica se stessa e il proprio inesauribile supplemento in pari tempo, sfrangiandosi in una varietà di figure concomitanti. Così, più lo sguardo si appunta sull'opera per cercare di metterla a fuoco, più essa si sottrae alla sua presa determinante, più sfuma in un'efflorescenza di configurazioni ogni volta diversamente ordite. Tanta è la complessità delle intramature che lo sguardo non può coglierle tutte ad un tempo ma unicamente elucidarne una porzione, con i suoi nodi, i suoi intrecci, le sue frange, i suoi orli vibranti, di modo che ogni volta che indugia rischiarata una regione circoscritta soltanto, cui corrisponde un nuovo paesaggio, radicalmente diverso dal precedente. Insomma, a ogni centro visivo corrisponde un'altra periferia, a ogni punto provvisoriamente nitido fa eco più in là - appena discernibile con la coda dell'occhio - una intrecciatura differente¹⁴, e le versioni si succedono rapide come in un caleidoscopio, senza che ci si possa decidere per l'una piuttosto che per l'altra. Il carosello non ha fine, proprio perché non è dato attingere la visione totalizzante, onnipervasiva e onnicomprensiva, quella che fisserebbe la carta definitiva di quel territorio, che porrebbe la verità ultima della cosa. Il gioco delle connessioni conosce un'ulteriore modulazione notevole nell'ultima opera trascelta da questa serie (fig. 4), che ne comprende tante altre. Qui gli accenti cadono ancora in un altro modo, cioè si raggruppano secondo altre ripartizioni, anche se, come nel lavoro precedente, sono ben visibili alcune linee di forza della composizione (non era il caso nel primo disegno, e neppure nel secondo, dov'erano imboaccate dallo straordinario pullulare delle componenti grafiche, come annegate in uno stato di cose quasi magmatico). Pur rimanendo discernibili, qui le direttrici fondamentali sono esposte a un nuovo infittirsi della trama grafica, quasi che il mistero,

• • • • •

¹⁴ Viene fatto di pensare a una monadologia ormai intaccata da un'irrimediabile disarmonia.

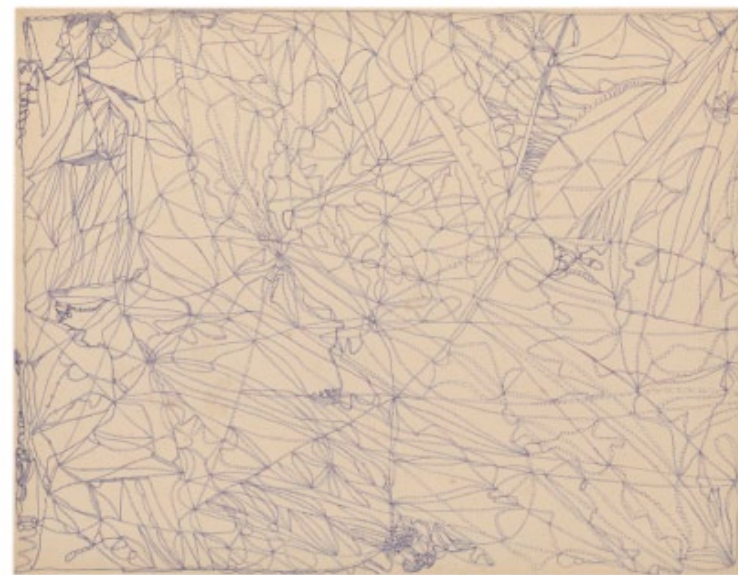


Fig. 4 - Laure Pigeon, *Terminé le 15 février 1936, 1936*,
Photo : Marie Humair, Collection de l'Art Brut, Lausanne

dopo una breve schiarita, tornasse a dominare imperturbato. A meno che quest'altra tessitura alluda a un'altra geografia del segreto, anzi alle molteplici geometrie che lo sottendono, o addirittura alle innumeri costellazioni che in filigrana lo lasciano qualche volta trasparire. Congiunzioni e agglomerati temporanei che ne suggeriscono l'inestricabilità e l'illocalizzabilità. Non si sa dove cercarlo, se nella microconcrezione materiale più infima o nel fenomeno cosmico più smisurato. Forse che vada inseguito altrove? Nella profondità insondabile della nostra anima? I tragitti tormentatissimi che questo disegno porta alla luce parrebbero confermare tale congettura. Il segreto abita l'altra faccia del mondo, che non è il suo altro assoluto ma il rabesco di un'impossibile interiorità corporea, ossia la "vegetazione" che risulta dalle produzioni ad un tempo rigogliose e inquietanti della nostra causalità psichica.



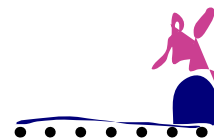


Fig. 5 - Laure Pigeon, 30 novembre 1955, 1955, Photo : Marie Humair, Collection de l'Art Brut, Lausanne

L'ultima opera sulla quale intendiamo soffermarci brevemente, posteriore alle altre di un ventennio (fig. 5), ma in qualche modo strutturalmente affine, segna un apice ulteriore in questo straordinario periplo tra le contrade dell'invisibile. Già sul piano della tecnica balza all'occhio una differenza rilevante: Laure è passata dal disegno filiforme allo stilo all'uso propriamente pittorico dell'inchiostro. Non è tutto: oltre al salto dimensionale dalla linea alla superficie, qui interviene la **scoperta fondamentale del colore**. Un colore profondo, che si situa **tra l'indaco e il blu notte**, aggravando quel che già la resa morfologica mette avanti. Alle curve ansiose, alle lingue increspate, ai vortici turbinosi, alle emergenze fantomatiche viene ancora ad aggiungersi,

secondo una ferrea logica figurativa (benché quasi nulla di rappresentativo vi faccia capolino), la componente spaziale che irradia dall'elemento cromatico, così che il tutto diviene ancora più vasto, imponente, abissale, cementato. Ogni volta che una silhouette vorrebbe prendere forma, subito si fa riacciuffare dalla dinamica originaria, la quale la trascina nel ciclo interminabile delle proprie sfiguranti metamorfosi. Niente può dunque fissarsi. Non appena intravedi una sagoma - che sia di ieratica profetessa, di vestale, o di volatile oracolare -, già si è persa nell'eterno fluire delle cose. Immagini bisbigliati colloqui tra creature eteree, ti figuri oscuri cerimoniali, infuocate veglie, almanacchi. Come la crisalide allunghi le antenne a captare i segnali del destino. Invero nulla sai di quanto qui si consuma, né di ciò che ti attende, se fasto o nefasto.

Rispetto alla serie precedente, già caratterizzata da un'estrema densità di rapporti, c'è un notevolissimo **compattarsi della composizione**, dovuto in primo luogo a un inedito, potente effetto di massa, anche perché l'opera sembra avvolgersi su se stessa a custodire gelosamente il proprio segreto¹⁵. Non fosse che qua e là la tonalità varia grazie al sopravvenire di una radura, non fosse che qualche improbabile squarcio balugina nel fitto delle volute corpose¹⁶, o un lembo di bianco orla il mostro coeso senza nome, la compattezza assoluta finirebbe per averla vinta. Allora l'ultima parola spetterebbe alla saturazione che tutto riconverte nell'indefinito, e anche il senso del segreto svanirebbe ✕



¹⁵ L'opera resta in larga parte estranea al suo stesso autore, cosa che in buona logica non fa una grinza, se l'artista non è che un *medium*. Su questo aspetto ha insistito in particolar modo Marcel Duchamp. Cfr. *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris, 1994, pp. 187-189. Sempre su questo aspetto, vedi pure le precise notazioni storiche di Lucienne Peiry, nel suo bel volume *L'art brut*, Flammarion, Parigi, 2010, pp. 16-20.

¹⁶ Singolarità che non è sfuggita a Dubuffet. Cfr. *La double vie de Laure*, in *Prospectus et tous écrits suivants I*, trad. it. R. Barilli, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 397.

Dall' *autofiction* all'utopia individuale: Adolf Wölfli

La scrittura dell'utopia nello spazio di una cella – Le recenti retrospettive a Lille e Praga hanno messo in luce il carattere complessivo della sua opera

di Pauline Goutain

Un buon numero di artisti, tra i più significativi nel panorama dell'Art Brut, ha scelto la scrittura per reinventare una parte della propria realtà. Sia che si manifesti in un contesto di reclusione o di isolamento sociale, la scrittura rappresenta per molti un mezzo per esplorare la propria identità, cercando il proprio 'io' nei meandri dell'immaginazione per dragarne i frammenti sulle rive del foglio.

"**Autobiografia immaginaria**"¹, si potrebbe dire, dove l'immaginazione s'insinua nel reale attraverso la grafia e dal reale fugge attraverso il suo contenuto.

• • • • •

¹ Questo termine è stato impiegato in particolare da Elka Spoerri per definire gli scritti di Adolf Wölfli.



Anche "**Autofiction**", dove sempre permane la realtà del creatore, poiché come afferma l'autore di questo concetto, **Serge Doubrovsky**²:

"il movimento e la forma stessa dello scrivere sono la sola iscrizione possibile del sé. La vera traccia indelebile e arbitraria totalmente autoprodotta e autenticamente fedele."

Mezzo di risarcimento per alcuni, - **Joseph Heuer**³ contabilizzò in piccoli quaderni i danni e gli interessi che le Alte Autorità dovevano alla sua persona, mischiando in questo processo i suoi ricordi d'infanzia -, la scrittura può ugualmente rappresentare la pietra filosofale che assicura la resurrezione del proprio io - come nell'opera di **Aloïse** dove, attraverso un apparente fenomeno alchemico, le parole costituiscono i luoghi della reincarnazione⁴.

Veicolo di un pensiero individuale che ama molto spesso elaborare fabulazioni, la narrazione nelle opere di Art Brut sfugge regolarmente dai binari della tradizionale cronologia degli avvenimenti vissuti; si volge piuttosto verso un mondo singolare fatto di segni, di simboli e di segnali propri che si avvicinano a ciò che **Harald Szeemann** ha



2 S.Doubrovsky, *Fils*, Paris, Edition Galilée, 1977, p.4: "[...] finzione, di avvenimenti e di fatti strettamente reali; se si vuole *autofiction*, l'aver affidato il linguaggio di un'avventura all'avventura del linguaggio, al di là della compiutezza e della sintassi del romanzo, tradizionale o innovativo."

3 Joseph Heuer (1827-1914) viene internato dal 1860 fino alla sua morte. Trasferito all'ospedale di Bel Air nel 1900, viene curato dal Dr. Ladame dal 1907. Grazie a quest'ultimo i suoi disegni e i suoi scritti sono stati conservati e trasmessi a Jean Dubuffet negli anni '40 per incrementare la sua collezione (cfr. *Le Cabinet du Pr. Ladame*, « L'Art Brut », 3, Publication de la Compagnie de l'Art Brut, Parigi 1965, pp.81-89).

4 Aloïse (1886-1964) è internata nel 1918 presso l'ospedale di Cery a Lausanne. La sua opera ha inizio alla fine degli anni 20 sotto forma di scritti, con rari disegni a matita nera. Diceva di sé di essere morta al mondo antico, Aloïse inventa allora un insieme di parole-chiave - *la terra nera*, il fiore di zolfo, il mappamondo di *Sans-souci* - attraverso le quali si incarna e che le permettono di resuscitare nel teatro del suo essere. (cfr. J. Porret Forel, *La voleuse de mappemonde, les écrits d'Aloïse*, Ed. Zoé, Carouge 2004).

definito "**mitologia individuale**". D'altra parte, è proprio sotto questa etichetta che l'opera di **Wölfli**, venuta a patti con il mito - il mito di sé - venne presentata nel 1972 dinanzi al grande pubblico, alla Documenta 5 di Kassel. Ad ogni modo, l'opera di Wölfli - creazione totale, cristallizzante scrittura, musica e disegno, realizzata mentre era internato presso il manicomio di Waldau in Svizzera (1895-1930) - va oltre la semplice mitologia per sconfinare nel terreno dell'utopia per mezzo di una dimensione essenziale: lo spazio. In effetti, il racconto di sé passa in Wölfli attraverso il viaggio, la scoperta e la conquista di nuovi territori; si poggia, sul piano dell'immagine, su riferimenti spaziali totalmente rimaneggiati; e si stabilisce, concretamente, dopo una deriva immaginaria di più di 25.000 pagine, in un'architettura di 2 metri d'altezza all'interno della sua cella. Di fronte a questa impresa creativa che esplora tutte le possibilità e impone nello spazio stesso del reale la potenza tutta dell'immaginario, è necessario soffermarsi sull'idea di 'utopia individuale' e cercare di chiarirla riferendosi ai differenti livelli della sua creazione - narrativa, pittorica e materiale⁵.

La reinvenzione di una vita passata

Come se la redazione di un'autobiografia reale⁶, in risposta alla richiesta degli psichiatri al momento del suo ingresso in ospedale (1895), gli permettesse di chiudere l'uscio a una vita di sofferenza e di dolore, Adolf Wölfli inizia,



5 Questa volontà di rileggere l'opera di attraverso il concetto di utopia emerge da esposizioni retrospettive recenti - *Adolf Wölfli Univers*, 9 aprile - 3 luglio 2011, presso il LAM, Lille; *Adolf Wölfli, créateur de l'Univers*, 22 gennaio - 27 maggio 2012, alla Stone Bell House di Praga -, che hanno permesso di comprendere il carattere complessivo della sua creazione, soprattutto attraverso la ricostruzione della sua cella.

6 Wölfli redige questa autobiografia sin dal suo ingresso in ospedale nel 1895. Decide di dividerla in cinque capitoli: *I miei primi anni*, *Eventi fatidici successivi e giudizi*, *La casa di correzione*, *Rivelazione della luce del giorno*, *Conclusione*.





dal 1908, a riscrivere la sua realtà totalmente, cominciando dal suo vissuto precedente. Dal 1908 al 1912, ritorna ai momenti felici della sua infanzia, e offre a se stesso, attraverso il racconto, la giovinezza regale di un esploratore, eliminando povertà e difficoltà iniziali. Il suo vissuto presente nell'isolamento della sua cella è allora traslato in uno spazio-tempo antistorico e senza limiti, in un'utopia creativa dove gli è possibile superare le frontiere,

inventare territori sconosciuti - come il Sudmeridiano⁷, isola immaginaria dell'Oceano Pacifico - o reinventare quelli già noti popolandoli di "curiosità" - come "fragole giganti" o "scimmie civilizzate al lavoro"⁸.

Ma la sua **utopia letteraria** non si riduce a una semplice fantasia dello spirito. Essa è una vera e propria (reale) pianificazione del futuro⁹, una proiezione della sua esistenza per gli "anni a venire" che egli sa già da prima che saranno vuoti.

Così, la sua realtà immaginaria si costruisce in quattro differenti tappe¹⁰, capitoli di più di mille pagine ciascuno, articolati in più anni ove, rinascendo dalle sue ceneri, s'invola sempre un po' più lontano nel suo universo utopico, per separarsi definitivamente dal reale in un non-luogo di gloria eterna.

Verso un mondo senza ritorno

Per Adolf Wölfli importa poco la realtà materiale della reclusione; il suo vero luogo è quello dell'immaginario, dove egli conduce una vita utopica ben al di là dei limiti reali, un'esistenza senza la comune misurazione. Con il nome di **Sant'Adolfo** e poi di **Sant'Adolfo II**, inizia a costituire il proprio



⁷ *Viaggio nel continente submeridiano, dalla culla alla tomba*, Quaderno N°4, 1911. [Il quaderno, come i documenti e le altre opere citate, si trovano presso la Fondazione Wölfli, Kunstmuseum, Berna].

⁸ *Viaggio d'esplorazione in Africa e in Grecia*, "Quaderni geografici", N°6, 1912.

⁹ Nel 1912, ad esempio, progetta la realizzazione di un «Libretto musicale» in più di otto anni, e per condurre a buon fine la sua impresa, si preoccupa dei materiali necessari (riserva di carta e di colori).

¹⁰ La sua opera narrativa e pittorica si articola in quattro parti: *Dalla culla alla tomba*, 1908-1912; *Quaderni geografici e algebrici*, 1912-1916; *Quaderni con canti e danze*, 1917-1922; *La marcia funebre*, 1928-1930.



regno dal 1912, grazie a un potere conquistato con l'immaginazione. Così, spingendo sempre un po' più lontano l'eccesso proprio dell'utopia, radicalizza la sua impresa letteraria di reinvenzione del mondo elaborando la **Creazione Gigante di Sant'Adolfo**: un progetto di quattro anni che vuole essere ricostruzione geografica, architettonica, e sistema di riferimento dello spazio terrestre, centrato attorno al suo creatore onnipotente. I paesi conosciuti sono rinominati (la sua provincia natale, in particolare, perde il suo nome originario – Schangnau – per essere ribattezzata Casa di Sant'Adolfo); territori inesistenti vengono inventati e direttamente conquistati; nuovi edifici sono eretti; l'euforia immaginativa è spinta fino all'esplorazione delle sfere cosmiche (**Viaggio sulla stella Werrant di Santa Maria**, in particolare). Tutto cresce nell'universo di Adolf Wölfli, e si riferisce a elementi che non appartengono più all'ordine delle cose terrestri. Di fronte alle dimensioni incommensurabili della sua creazione immaginaria, Adolf Wölfli istituisce

dunque un sistema numerico specifico – cioè smisurato come la cifra Zorn, numero di 27000 cifre con il quale designa la sua fortuna – per conferire al suo progetto totale un ordine coerente – o piuttosto l'aspetto di un'ordinata incoerenza. E decide poi di non raccontare più "il suo contrario", ma di "cantare musicalmente"¹¹.

Così come il suo mondo implicava nuove basi di misura, la sua traduzione musicale non può aver luogo senza la ristrutturazione dell'ordine musicale. Egli elabora allora un metodo di composizione a partire da parole, cifre e ripetizioni che possono arrivare fino a 10000, generando un ritmo sonoro e fonetico intrascrivibile di primo acchito. Quest'associazione di segni, veri crittogrammi musicali della sua utopia, mostra sino a che punto possa essere condotto l'immaginario utopista. Investito esclusivamente della sua alterità, la priva di ogni riferimento, e dunque di ogni identificazione.

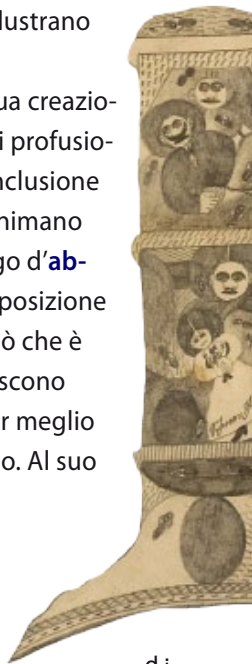
La rappresentazione della sua utopia

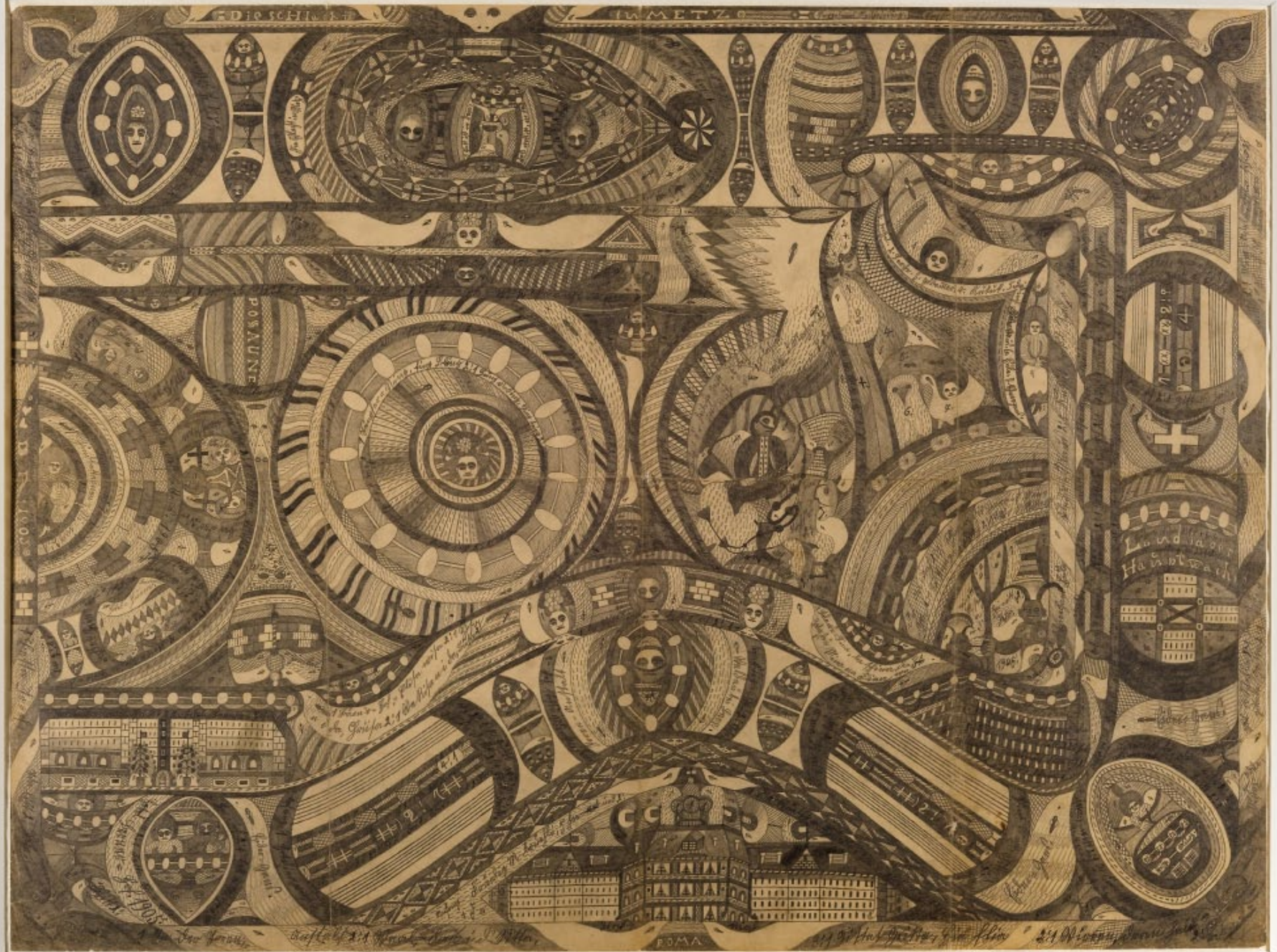
L'utopia individuale di Adolf Wölfli non si limita alla sua opera narrativa e musicale. Prende forma anche attraverso una serie di disegni che la illustrano rinforzando visivamente il suo carattere utopico.

Rispondendo a quegli stessi principi di ordine e di eccesso della sua creazione immaginaria, le sue opere grafiche generano un'impressione di profusione che scaturisce dal riempimento totale della superficie e dalla inclusione coercitiva di elementi del suo mondo. Queste forme organiche l'animano di un flusso vitale e mettono in atto una trasformazione in un luogo d'**abbondanza; ma non di disordine**. Gli schemi geometrici della composizione reintroducono infatti una misura permettendo l'ordinamento di ciò che è rappresentato: le **bordure decorative** in primo luogo, che costituiscono una cornice al mondo raffigurato e una fortezza alla sua utopia per meglio isolarla dallo spazio reale intorno, confermandola come non-luogo. Al suo



¹¹ Fine del quaderno N°14 dei «Quaderni geografici e algebrici», p.132.







interno, architetture, paesaggi e abitanti prendono posto secondo assi ben precise che rispondono al principio cosmico di simmetria o appartengono a una rete che permette di muoversi dentro la sua creazione, in ogni caso costituiscono punti di riferimento in uno spazio demoltiplicato, irreali, che si estende indefinitamente a partire dal centro dove compare il creatore.

La sua cella: un'utopia concreta?

Se l'opera di Wölfli assume l'andamento narrativo e i tratti pittorici di un'utopia, spinge anche il suo principio fino ad una sua materializzazione spaziale. La costruzione immaginaria del suo mondo è di certo compiuta grazie alla sua narrazione e alla sua rappresentazione, ma al contempo si è realizzata concretamente nel recinto della sua cella. In effetti, al suo arrivo a Waldau, se una porta si è chiusa sulla realtà, un'altra si è aperta sulla soglia di questo spazio di rinascita. Adolf Wölfli ha impiegato questo nuovo luogo di vita come un territorio autosufficiente, una sorta di vuoto originario che ha alimentato con il suo immaginario utopico per infine abitarlo, edificarlo, colmarlo, attraverso il **proprio schema di perfezione**, separandolo sempre un po' più dal mondo reale. Centro di questo luogo, Adolf Wölfli ne ha dipinto i



Particolare dell'allestimento della mostra Adolf Wölfli Univers, LaM, Villeneuve d'Asq (Lille, Francia) 2011

confini (soffitto e pavimento, muri ricoperti di disegni¹²) e ha costruito progressivamente la sua utopia con delle architetture parallele corrispondenti al suo percorso immaginario, cioè con torri molto alte che si elevano verso la volta celeste del suo spazio autistico.



¹² Nota d'osservazione sulla sua vita da internato, 24 marzo 1907: «Egli ricopre le porte e i muri di pitture e disegni». Inoltre, appare nelle fotografie al centro della sua cella circondato dei suoi disegni. Anche se la disposizione mirava al mettersi in scena in funzione della foto, ci rivela la concezione che egli aveva della sua cella: un luogo di cui era il maestro creatore.



L'opera di Wölfli potrebbe essere, dunque, considerata come il compimento estremo dell'Utopia; ma la storia di questo concetto ha mostrato che i progetti immaginari dell'uomo lasciano sempre intravedere, in vista del bene sociale, una parte di praticabilità (come è stato confermato con le utopie moderne). In Wölfli, invece, questa dimensione viene svuotata progressivamente dal rafforzarsi degli steccati che imprigionano la sua creazione. Queste barriere si costruiscono a vari livelli – a livello materiale con i muri della sua cella, a livello semantico con i suoi sistemi incomprensibili totalmente reinventati -, ed edificano, pagina dopo pagina, il recinto di un delirio individuale esistenziale.

Il fuoricampo spaziale e temporale dell'utopia non è più, allora, posto come una nozione a priori, ma si realizza rendendo concretamente impraticabile il suo mondo. In ragione di un vuoto scavato da un'alterità troppo forte, il progetto utopico di Wölfli si taglia fuori da ogni luogo comune e va alla deriva verso costellazioni immaginarie dove l'onnipotenza del creatore recide ogni possibilità di ormeggiare

Traduzione dal francese di Marina Giordano



Universo Farf

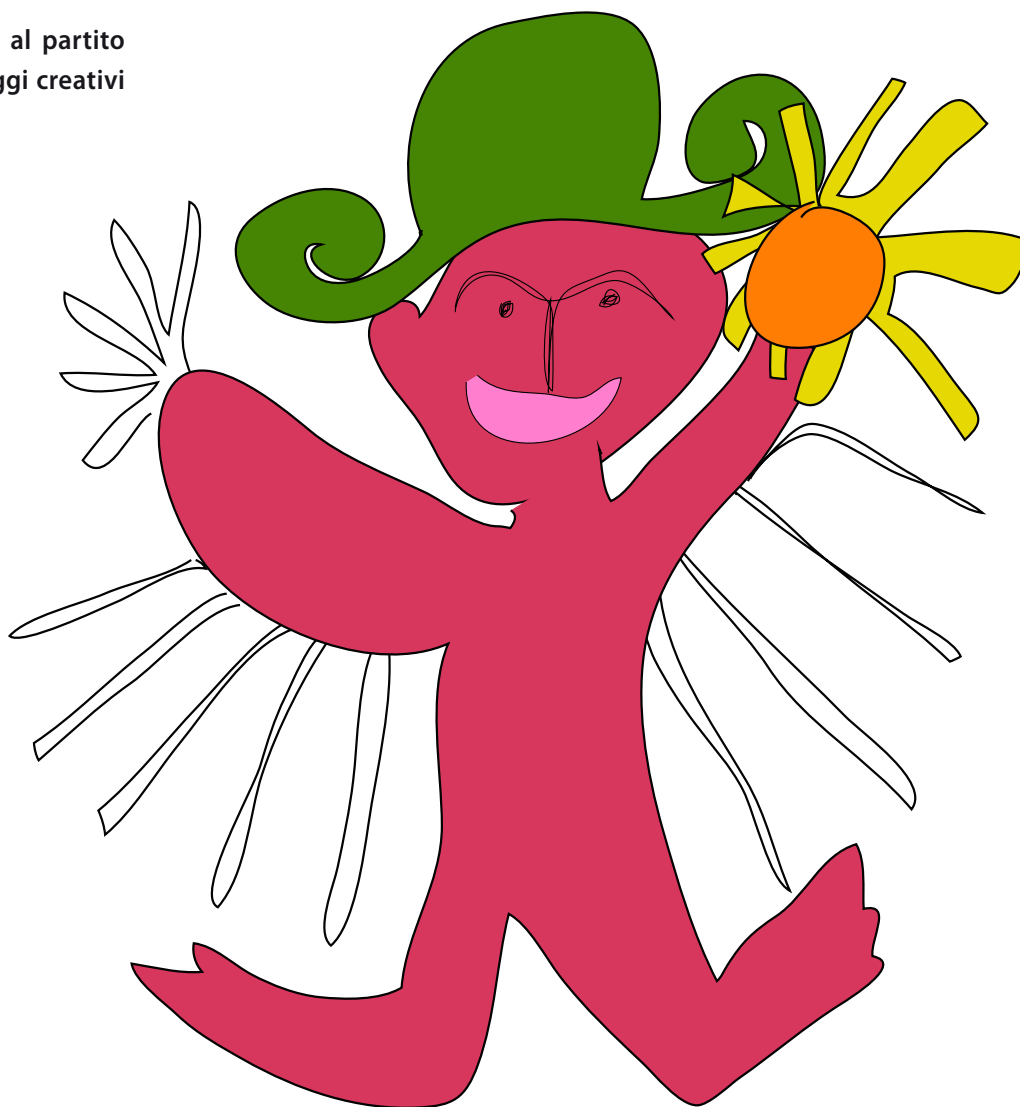
I *papillons* di Giordano Falzoni per Dubuffet ed il *milieu* culturale parigino



di Roberta Serpolli

La vicenda di un giovane artista italiano tra adesione al partito dell'Art Brut e suggestioni surrealiste – Nei suoi messaggi creativi si profila una poetica dell'artisticità diffusa

«Cos'è la farfalla nella neve? La farfalla è l'anima del pittore da salvare dal freddo. È l'anima del pittore ancora legata attraverso il cordone ombelicale. Cos'è l'uomo di neve? La Grande Madre o l'immagine del padre, o tutt'e due? E questa farfalla tutta rosa che vien fuori dalla neve, che cos'è? Il pittore che nasce? Cioè è lui che nasce in quanto pittore, in quanto anima? Cioè la pittura è l'anima? E così questa primavera che fa il suo ingresso nel grande freddo, è l'ingresso della pittura nella vita del pittore?»¹

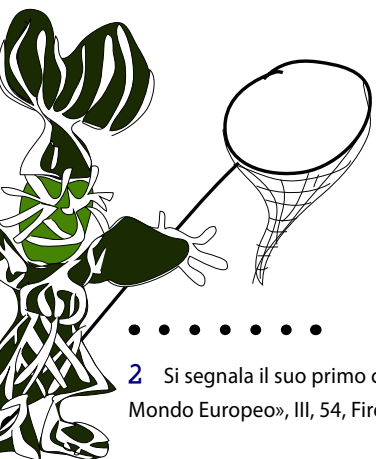


• • • • •
¹ Giordano Falzoni in *Il Grande Freddo*, regia di Alberto Grifi, video, 1971, 20'. Youtube video: <http://www.youtube.com/watch?v=YzclTbae1F8>.



Giordano Falzoni, Papillon, 1948 c., Collection de l'Art Brut (Neuve Invention), Losanna

Autore autodidatta e primo critico dell'opera di **Jean Dubuffet** in Italia², **Giordano Falzoni** entra precocemente nel *milieu* culturale parigino del dopoguerra interessato alle poetiche della marginalità, sviluppando la sua produzione artistica giovanile nell'ambito dell'Art Brut, di cui diviene il



• • • • •

² Si segnala il suo primo contributo sull'opera di Jean Dubuffet: G.Falzoni, *Jean Dubuffet*, «Il Mondo Europeo», III, 54, Firenze 1 novembre 1947, p. 12.

corrispondente italiano negli anni tra il 1947 ed il 1949.³ Portavoce di uno sconfinamento tra **differenti generi** di produzione artistica - costante che ricorre nella sua opera successiva al periodo brut - Falzoni opera nell'ambito di suggestioni culturali quali il Surrealismo e l'Informale, ma anche il repertorio immaginifico di **Paul Klee** e del **gruppo CoBrA**. È tuttavia alle posizioni anticulturali di Jean Dubuffet che il nostro artista guarda con continua sollecitazione, entrando in contatto con il maestro francese già nel 1947 e durante ripetuti soggiorni a Parigi, assicurando così la sua adesione alla neonata **Compagnie de l'Art Brut**.

In questi anni, a partire dai contatti con Dubuffet, Falzoni intesse una serie di relazioni intellettuali e personali con alcune delle personalità più rilevanti per gli sviluppi artistici del periodo. La scoperta delle modalità impiegate per stringere o consolidare rapporti con personaggi verso i quali sentiva una profonda affinità intellettuale, è stata abbastanza sorprendente ed inattesa e ci consente di analizzare anche la sua produzione pittorica accanto a quella di stampo critico.

Giordano omaggiava i destinatari delle sue lettere con piccoli dipinti, acquarelli o pastelli su carta, che avevano per soggetto delle **farfalle**. I **papillons** erano un modo per iniziare una corrispondenza, uno scambio di idee oppure un omaggio cortese ad una consolidata amicizia. Pur prendendo spunto dalla realtà e dalla natura, crea sin dalle opere giovanili un particolare mondo poetico popolato di farfalle, volatili e piccoli insetti destinati a diventare veicolo per nuove collaborazioni professionali e rapporti umani. Attraverso queste aleatorie testimonianze, che riscosero approvazione ed entusiasmo

• • • • •

³ L'attività di corrispondente dell'Art Brut intrapresa da Falzoni è testimoniata negli archivi della Collection de l'Art Brut di Losanna che conserva inoltre, nella sezione denominata Nuova Invenzione, le sue opere (Cfr. R. Serpolli, 1947-1949. *Giordano Falzoni negli anni dell'adesione all'Art Brut e del contributo critico su Jean Dubuffet*, in *Jean Dubuffet e l'Italia*, a cura di S. Cecchetti, M. Vanni, Silvana Editoriale, Milano 2011, pp. 93-101; Id., *Sulle tracce dell'Art Brut in Italia: Giordano Falzoni corrispondente per Jean Dubuffet*, in «Rivista dell'Osservatorio Outsider Art», n. 3, ottobre 2011, pp.120-135).



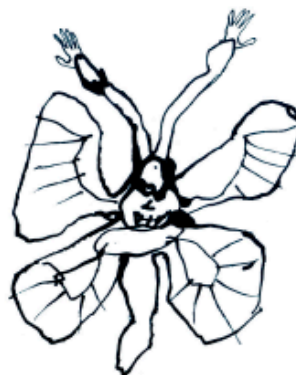
Disegni di Giordano Falzoni,
inchiostro su carta, 1949 e 1948

nei circoli culturali parigini, si delinea un panorama abbastanza variegato di rapporti, i cui protagonisti sono, oltre naturalmente Dubuffet: Jean Paulhan, Maurice Auberjonois, Michel Tapiè, Jacques Berne e André Breton.

Le farfalle inviate tra il 1947 e il 1948 creano una vera e propria catena di messaggi, diffondendosi rapidamente insieme all'idea sottesa di un superamento dei consueti veicoli della comunicazione verbale e visiva. Erano infatti immediate, quasi quanto i comunicativi ed enigmatici *papillons surréalistes* - brevi volantini pubblicitari creati nell'ambito del "Bureau des recherches surréalistes" -, coinvolgenti, e in più l'immagine, per l'originalità della modalità di diffusione, consentiva di lasciare un ricordo discreto, una traccia del loro mittente.

Evidentemente strategiche da un punto di vista comunicativo, tanto da divenire il tratto caratteristico della produzione e del *modus operandi* di Falzoni, le farfalle potevano accompagnare le lettere verbalmente creative scritte dal nostro autore, oppure essere inviate da sole, cosicché il contenuto

J'ai donc eu l'idée de demander à Fourcade s'il ne serait pas disposé à revendre le sien ; sur quoi il l'a apporté à moi



magasin mais je temporise un peu pour le prendre et le payer dans un esprit de marchandage ; je veux qu'il baisse un peu le prix qu'il avait d'abord formulé et que je trouve trop prétentieux .

Bonne soirée affectueux

Jean

P.-S. De tirer les clichés au soir c'est , je crois , bien ; mais de les tirer au non-encens en attendant sur le rouleau plusieurs



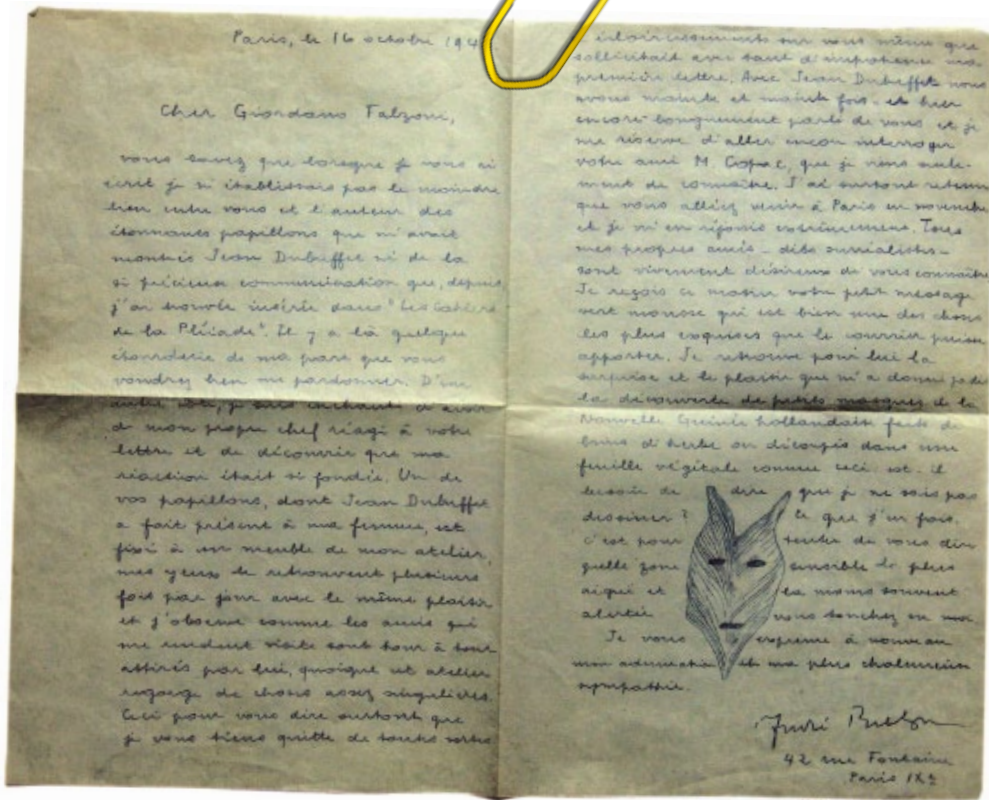
différentes encres n'était pas une mauvaise idée non plus . Par ailleurs je donne mon entière approbation à toutes vos vues concernant le titre et tous les arrangements du livre , et plus généralement à vos vues concernant quoi que ce soit , à quoi je souscris d'avance .

del messaggio si identificava con l'iconografia visiva del messaggio stesso. L'immagine della farfalla diveniva dunque emblema e veicolo del concetto di messaggio creativo al di là dei confini geografici.

Lungi dall'essere concepita per cristallizzarsi in un museo, l'opera esprimeva tutto il suo potenziale di transitorietà e, affidata alle mani del destinatario, chiamava in causa l'elemento effimero della sua durata e quindi del suo stesso messaggio. Dubuffet tuttavia, provvedeva, nel caso di un esemplare inviatogli nel luglio del 1947, a installarlo in un piccolo vetro e ad appenderlo nella sua stanza⁴. L'apprezzamento da parte del maestro francese è testimoniato, del resto, dall'esposizione di un *papillon* alla mostra inaugurale

• • • • •

⁴ Come si evince dalla lettera di Jean Dubuffet a Giordano Falzoni, mercoledì 16 luglio [1947], inedita e dattiloscritta (con correzioni a mano di Dubuffet), Collezione privata.



Lettera di André Breton a Giordano Falzoni, Parigi 16 ottobre 1948

del **Foyer de l'Art Brut**, ma anche dalle sue considerazioni sul linguaggio sperimentale delle lettere creative di Falzoni. Il sottile **non-sense dell'ortografia**, l'impiego di una terminologia mai affidata al caso, né all'automatismo, ma risultante da un'integrazione tra elementi onomatopeici e segno grafico, erano ritenuti da Dubuffet elementi innovativi ed esemplificativi di una rifondazione del linguaggio al pari della pittura che egli stesso andava investigando⁵.

• • • • •

⁵ Lettera di Jean Dubuffet a Jean Paulhan, venerdì [15 agosto 1947], in J. Dubuffet, J. Paulhan, *Correspondance 1944-1968*, Éditions Gallimard, Paris 2003, p. 449.

A Dubuffet e ai circoli intellettuali che ricevevano i colorati *papillons* non doveva essere sfuggita la componente maieutica di questa operazione, così come il suo movente ludico, la sua proposta di partecipazione ad un coinvolgente gioco dell'arte. Falzoni cerca essenzialmente l'affinità tra l'oggetto e il suo possessore: invia a volte piccoli disegni personalizzati, arricchiti di elementi antropomorfi che si associano alla natura dei destinatari e che possono essere scelti in base alla propria disposizione d'animo o inclinazioni. Nel 1947, ad esempio, invia da Firenze all'indirizzo parigino di Dubuffet, una serie di *papillons* dedicati ai nuovi amici che si riuniscono scegliendo, in un gioco ironico e compartecipato, gli esemplari da collezionare in base al proprio gusto estetico⁶.

Alcuni *papillons* giungono anche al padre del Surrealismo, **André Breton**, con il quale Falzoni entra in contatto sin dai mesi della fondazione della Compagnie de l'Art Brut. Un esemplare notevole è conservato presso il Centre Georges Pompidou di Parigi, proveniente dall'atelier di Breton. La **vicinanza al Surrealismo**, che in quel momento viveva la sua tarda ma non meno operativa stagione artistica, ha modo di consolidarsi agli inizi degli anni '50 quando Falzoni produce alcuni testi per le nuove riviste del gruppo⁷. Considerato a tutt'oggi uno degli esponenti principali del Surrealismo italiano, l'artista getta le premesse dell'orientamento della sua successiva produzione nel 1954, quando Breton gli tributa una mostra personale presso la galleria *À l'Étoile Scellée*, scrivendo per l'amico italiano del versi allusivi in

• • • • •

⁶ Lettera di Jean Dubuffet a Giordano Falzoni, 13 ottobre [1947], in parte inedita e dattiloscritta (con aggiunte autografe di Dubuffet), Collezione privata. Partecipavano a questo incontro ludico, oltre a Dubuffet: Michel Tapié e Maurice Auberjonis.

⁷ Tra questi si segnalano le illustrazioni per *Almanach Surréaliste du demi-siècle*, «Nef», 7, 63-64, Parigi, marzo-aprile 1950, pp. 106-108; ed il testo *Réponse à l'enquête "Situation de la peinture en 1954" de "Médium"*, in *Situation de la peinture en 1954, enquête dirigée par Charles Estienne et José Pierre*, «Médium», 4, gennaio 1955, p. 53.



riferimento ai suoi *papillons*: «A giorno / sur la pointe de résédas / vers la source / le papillon / de Giordano». ⁸

I *papillons* sono, a voler considerare l'attività di Falzoni nel suo complesso, una significativa anticipazione del concetto di **artisticità diffusa** che lo porterà nei decenni successivi alla creazione di un vero e proprio **Universo Farf** in cui ognuno può, in sintonia con il dubuffettiano 'chiunque è pittore', accedere alla creatività ⁹.

Sfatando il mito dell'unicità dell'opera e mettendo in discussione il concetto di autorialità, Falzoni invita a disgelare l'animo umano - come recita la citazione in apertura - attraverso la pratica artistica. L'inizio di questo processo risale proprio agli anni parigini in cui il nostro disegnava sui muri farfalle, case ed altri segni incompiuti, lasciando dei gessetti per i passanti che volessero completarli: ulteriore incursione nel territorio dell'effimero.

In opposizione ad un'idea evoluzionistica dell'arte e della produzione dell'artista, Falzoni continuerà a creare farfalle per tutta la sua esistenza, facendone dono alle persone che incontra sul suo cammino esistenziale. Le inviterà, soprattutto, a liberare la propria creatività immaginando un intero *Universo Farf*: piccoli *papillons* ottenuti con la pressione del colore sulla carta piegata, così da produrre l'immagine attraverso un procedimento speculare. In natura, infatti, tutto ciò che esiste si divide e nasce per moltiplicazione:

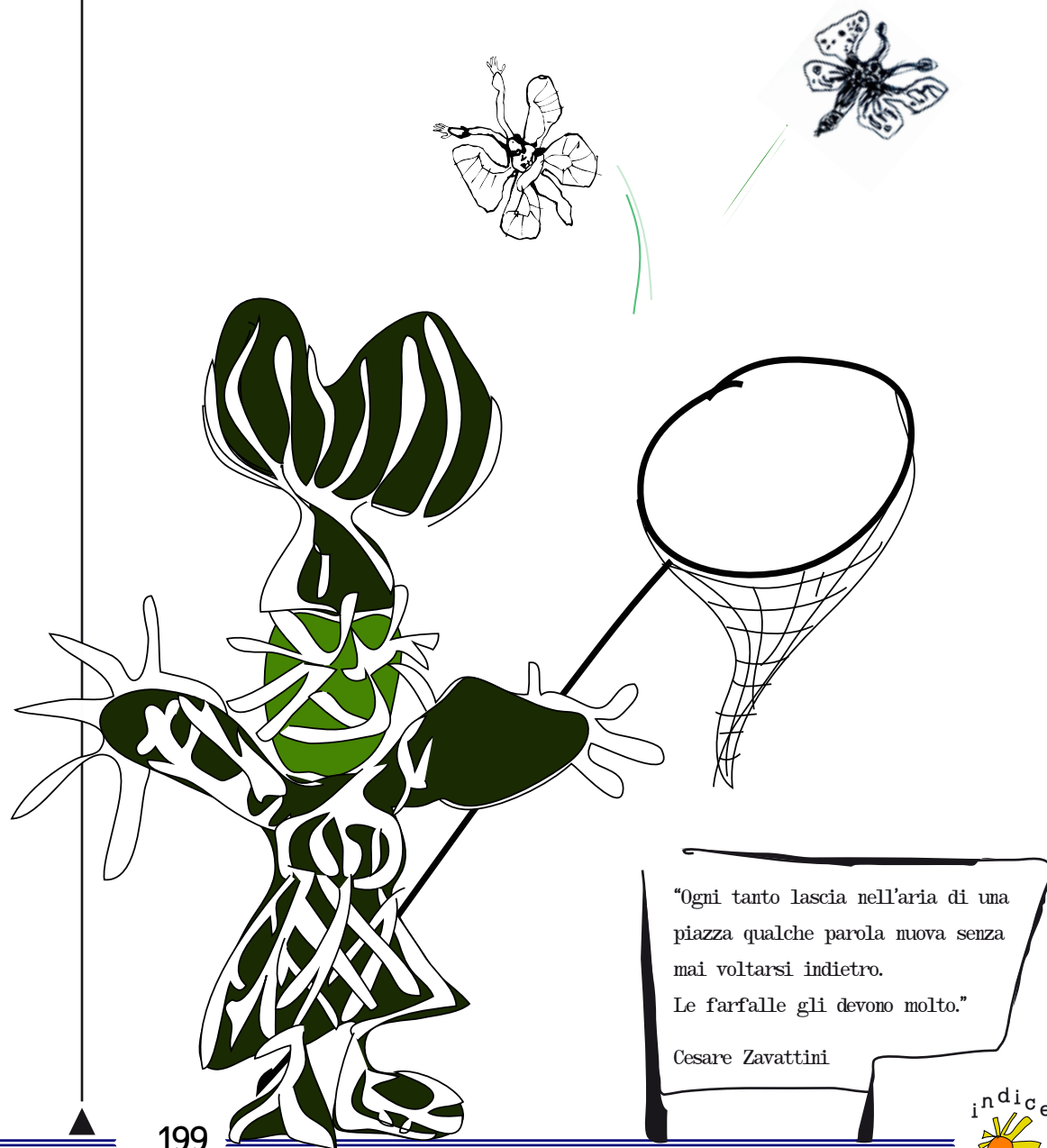
• • • • •

⁸ A. Breton, in *Giordano Falzoni*, brochure della mostra (Parigi, Galerie À l'Étoile Scellée, 10-31 dicembre 1954), Parigi 1954, s.p.

⁹ Questo aspetto della poetica di Falzoni è stato colto in tutte le sue implicazioni dal regista Alberto Grifi nel film *Il Grande Freddo*, cit. Grifi recita: «Tu, Giordano, non sei un pittore che cristallizza la propria creatività soltanto nell'opera d'arte destinata ad essere rinchiusa in un museo, allontanata dalla vita, ma sei piuttosto l'artista che aiuta gli altri a trovare la loro propria creatività.»

Sulla produzione pittorica di Falzoni si rimanda alla monografia, in edizione limitata, a cura di S. Giannattasio, *Lesperienza pittorica di Giordano Falzoni*, Tindalo, Roma 1970, contenente illuminanti contributi di Cesare Zavattini, Giulio Carlo Argan, Robert Benayoun, André Breton, Cesare Vivaldi ed altri.

l'immagine della farfalla, dunque, riflette un rapporto empatico con la natura poiché, ci assicura Giordano, se vogliamo **scimmiettare la natura** dobbiamo farlo dal suo interno ed essere in armonia con lei ●



La Fabuloserie in trasferta: sguardi sulla museografia di Alain Bourbonnais

Come allestire una mostra di arte irregolare? - La concezione creativa di un architetto-artista e il museo come opera d'arte totale

Durante tutta la sua vita di creatore, e ancor più di collezionista, l'architetto **Alain Bourbonnais** (1925-1988) si è interrogato sulla maniera di presentare la sua collezione d'arte fuori norma. Dall'inizio degli anni '70 fino alla sua morte nel 1988, Bourbonnais è andato alla ricerca di un luogo che, a partire dalla sua collezione vicina all'Art Brut e dalla necessità di metterla in mostra, gli permettesse di rendere conto del carattere fuori dal comune delle opere che ha collezionato dagli anni '60.

In che modo presentare una tela, un *assemblage*? Quale luce scegliere per mettere in rilievo un'opera senza sacralizzarla? Come concepire un luogo espositivo per queste creazioni che non sono state pensate per essere esibite in un museo o in una galleria?



di *Déborah Couette*



Un'opera di Sabo (Salvatore Bonura), *La Fabuloserie, Dicy (Francia)*

La Fabuloserie, museo d'arte-fuori-norma situato in Borgogna, a Dicy, è il luogo scelto per rispondere a questi interrogativi. È lì che nel 1960 Alain e **Caroline Bourbonnais** acquistano una tenuta di campagna. Col passare degli anni, capannoni e fienili sono trasformati in sale d'esposizione che prendono la forma di un percorso labirintico partecipe della particolare atmosfera del sito: un luogo che deroga alla neutralità estetica dei musei classici. Al carattere spoglio, Bourbonnais preferisce infatti l'abbondanza, alle pareti bianche predilige i muri neri, invece di cornici e piedistalli eleganti sceglie un arredamento modesto, e sostituisce i soliti percorsi cronologici e tematici con casuali affinità elettive. Questo museo permanente offre un quadro singolare ad una collezione fuori dagli schemi: l'architetto mette il suo sapere al servizio della messa in scena delle sue numerose opere tra le quali possiamo



Fig.1 - *L'Atelier Jacob, Paris v.1972*

citare le produzioni di **Simone Le Carré Gallimard**, **Janot Pesset**, **Emile Ratier** o ancora le opere di due dei diversi italiani, **Podestà** e **Sabo**.

Con questo contributo, che segue il percorso fatto dalla collezione Bourbonnais fuori dalle mura della Fabuloserie, non propongo uno studio storiografico, né tanto meno descriverò le tante mostre alle quali La Fabuloserie ha dato il suo apporto. Mi concentrerò soltanto su quelle mostre che hanno suscitato, per il loro allestimento museografico, un'attenzione particolare. L'obiettivo che mi propongo è quello di misurare l'eventuale impatto che le proposte formulate da Alain Bourbonnais per la messa in scena della sua collezione possono aver avuto sul modo di esporre la sua collezione in manifestazioni temporanee esterne al suo museo. Si tratta, come vedremo, di modalità espositive che giustificano infatti una definizione della Fabuloserie come 'opera d'arte totale'. Lo sguardo di Alain Bourbonnais sulla scenografia dell'allestimento espositivo è stato rivelato in una recente retrospettiva dedicata all'architetto collezionista dall'**art)&(marges musée** di Bruxelles:



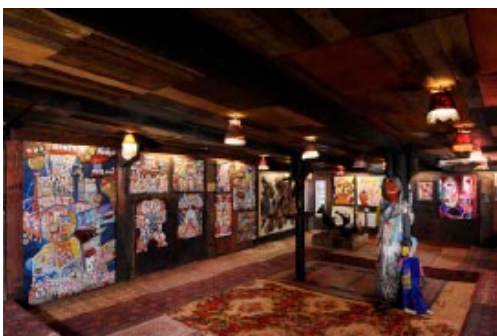


Fig.2 - Il granaio nero, un ambiente espositivo della Fabuloserie

Il favoloso destino dei Bourbonnais¹. Affascinata dalle due vite – la vita professionale e la vita creativa – di Bourbonnais², Carine Fol, direttrice del museo e curatrice della mostra, ha scelto di ripercorrere la storia del “favoloso” destino della coppia di collezionisti dell’arte fuori norma. Diplomato all’Accademia di Belle Arti, nominato Architetto dei monumenti civili e dei palazzi nazionali³ nel 1968, Alain Bourbonnais avrebbe potuto proseguire una carriera all’epoca molto promettente⁴. Il “favoloso” incontro con l’arte fuori dai circuiti modifica però il suo percorso: da architetto, Bourbonnais diventerà uno dei maggiori “promotori” dell’Art Brut e delle forme creative ad essa correlate. Scioccato dall’annuncio del trasferimento della collezione di Jean Dubuffet da Parigi a Losanna, nel 1972 apre l’Atelier Jacob, prima galleria parigina interamente dedicata a quest’arte fuori dai circuiti, allora battezza-



1 *Le fabuleux destin des Bourbonnais*, dal 10/2 al 27/5/ 2012, art)&(marges musée, Bruxelles.

2 Cf. C. Fol, *Le fabuleux destin des Bourbonnais*, p. 3.

3 Titolo conferito agli architetti specializzati nel restauro di un edificio, di un insieme monumentale o nella valorizzazione di un sito classificato per il suo valore storico, archeologico, estetico o paesaggistico. Questo corpo di architetti inizia ad estinguersi a partire dal 1991, per essere gradualmente sostituito da quello degli architetti dei monumenti storici.

4 Negli anni ‘60, A. Bourbonnais realizza i teatri di Caen e del Lussemburgo e la spettacolare chiesa Stella Mattutina di Saint-Cloud, comune della regione dell’Île-de-France.

ta *hors normes* e cioè “fuori norma”⁵. A differenza dei collezionisti della sua generazione – Madeleine Lommel, ad esempio, o Gérard Sendrey⁶ -,

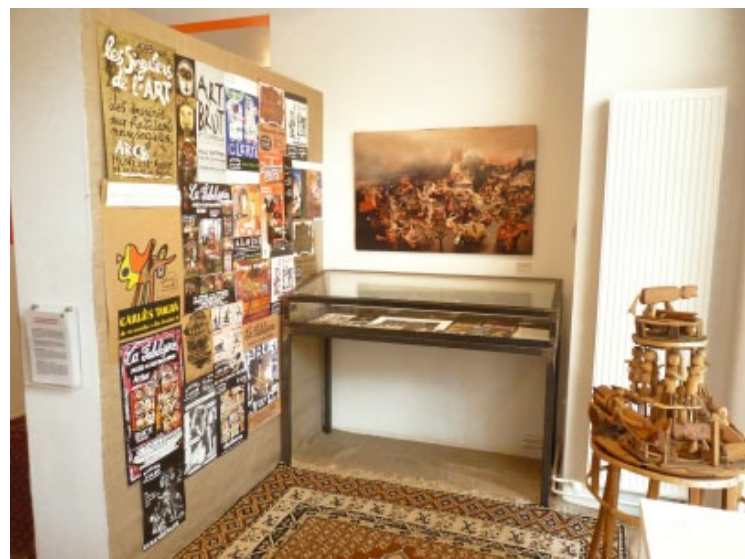


Fig.3 - Un angolo della mostra *Le fabuleux destin des Bourbonnais, art)&(marges musée, Bruxelles 2012*

ta *hors normes* e cioè “fuori norma”⁵. A differenza dei collezionisti della sua generazione – Madeleine Lommel, ad esempio, o Gérard Sendrey⁶ -,



5 Riservando l’esclusiva dell’espressione “art brut” alla sua collezione, Dubuffet suggerisce a Bourbonnais altri appellativi per nominare la sua collezione. Quest’ultimo sceglierà di chiamarla “arte fuori norma”. Cfr. la lettera di J. Dubuffet a A. Bourbonnais del 4 febbraio 1974 (Archivio della Fabuloserie, Dicy).

6 Con l’aiuto di Claire Teller e di Michel Nedjar, Madeleine Lommel (1923-2009) fonda nel 1982 l’associazione L’Aracine. La loro collezione d’Art Brut è esposta, dal settembre 2010, al Musée d’art moderne, d’art contemporain et d’art brut (LaM) di Villeneuve d’Ascq, vicino Lille. Gérard Sendrey (1928) crea nel 1990 il F. C.A.B.I., Fond de Création Artistique Brute et Inventive, oggi presentato nel Site de Création Franche, vicino Bordeaux. Come Bourbonnais, M. Lommel et G. Sendrey appartengono all’universo sociale degli artisti-collezionisti. Pittori, disegnatori, le loro preoccupazioni riguardo all’allestimento dell’Art Brut e delle opere correlate sono minori rispetto a quelle di Bourbonnais, che era innanzitutto un architetto.



Fig.4 - La vie de Mauricette di Francis Marshall, allestita in occasione di Les singuliers de l'art, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1978

Alain Bourbonnais ha testimoniato inoltre un interesse costante alla presentazione delle opere, attenzione dovuta in gran parte alla sua attività d'architetto. Tale dinamica, al centro delle sue riflessioni, non è sfuggita a Carine Fol che ha trasformato lo spazio neutro e bianco del museo di Bruxelles foderando le pareti con tela di iuta, coprendo interamente il suolo con tappeti persiani di color rosso cangiante, e che ha scelto di esporre le opere seguendo una **logica cumulativa**. La presentazione dell'art&(marges musée evoca le prime ricerche scenografiche che Bourbonnais aveva messo a punto nella sua galleria. Rifiutando l'estetica da *white cube*, in piena espansione e quasi onnipresente all'epoca, aveva creato una sorta di caverna di Alì Babà, un "**ventre materno**" dai muri scuri, per ritrovarsi, come usava dichiarare, in uno spazio indeterminato e lasciarsi catturare esclusivamente dalle opere⁷ (fig. 1.2.3). Il fatto che la mostra belga riprenda il dispositivo scenografico di Alain Bourbonnais certifica che si tratta di una componente essenziale della collezione d'arte fuori norma, capace di conferire alle opere un tono, una colorazione particolare. Per un lavoro retrospettivo dedicato all'architetto collezionista, è impossibile sottovalutare tale aspetto che rappresenta probabilmente la chiave del successo della collezione presentata alla Fabuloserie. È in ogni caso questa la conclusione alla quale erano già arrivati **Hans Günter Golinski** e **Sepp Hiekisch-Picard**⁸, curatori della mostra *La Fabuloserie. Musée des diables et des anges* (La Fabuloserie. Museo degli angeli e dei demoni) organizzata nel 2000 al **museo di Bochum** in Germania.

Il nome di questa mostra emblematica si riferisce a quello immaginato da Alain Bourbonnais nel 1977 per descrivere il suo futuro museo: *La Fabuloserie. Maison/Musée des diables et des anges de l'art* (La



• • • • •

⁷ Cfr. Le lettere di A. Bourbonnais indirizzate a Jean Dubuffet nel 1972 (Archivio della Fabuloserie, Dicy).

⁸ Cfr. H.G.Golinski, S.Hiekisch-Picard, "Anges et diables – La Fabuloserie au Musée de Bochum", in *La Fabuloserie, Musée des diables et des anges*. Collection Alain e Caroline Bourbonnais, Museum Bochum 25/11/2000-11/2/2001.



Fig.5 - La vie de Mauricette di Francis Marshall allestita a La Fabuloserie

Fabuloserie. Casa/Museo degli angeli e dei demoni dell'arte). Il termine casa-museo indica da subito il carattere anti-istituzionale del luogo che Dubuffet definisce "anti-beaubourg decentralizzato" o "potente cittadella del marginale": una dimensione che non è sfuggita a Golinski né Hiekisch-Picard. In un articolo dal titolo rivelatore, *Anges et diables - La Fabuloserie au Musée de Bochum*,

per spiegare la trasferta della casa-museo in Germania, i due curatori scrivono: "Durante le riflessioni preliminari e la pianificazione della mostra,



Fig.6 - La vie de Mauricette di Francis Marshall, allestita in occasione della mostra La Fabuloserie. Musée des diables et des anges, Bochum 2000



Fig.7 - Il tunnel, un ambiente espositivo della Fabuloserie



Fig.8 - Sala realizzata con opere della collezione della Fabuloserie in occasione di Indomptés de l'art, Palais Granvelle, Besançon 1986

successive moltiplicavano le variazioni su trame e colori: muri verdi, blu, neri e soprattutto rossi, fatti di carta stropicciata o stampata con motivi che riproducevano listelli in legno, regalavano al museo di Bochum un'atmosfera che evocava quella di un ambiente quotidiano. I piedistalli e i vari supporti espositivi erano costituiti, come alla Fabuloserie, da pezzi di legno dal taglio

è stato rapidamente stabilito che il carattere sperimentale dell'esperienza sensuale racchiusa nella Fabuloserie doveva essere conservato e reso tangibile⁹. Restituzione quasi integrale del particolare universo della Fabuloserie, "la presentazione al museo di Bochum tenta di trasmettere al visitatore l'argomentazione visiva dell'atmosfera di questo luogo unico"¹⁰. L'organizzazione degli spazi imitava il percorso labirintico del museo di provenienza, le sale espositive si sviluppavano secondo un ordine quasi identico. L'ingresso simulava il tunnel del museo (fig.7): le pareti bianche erano scandite da alcove contenenti opere di Giovanni Podestà. Le sale

• • • • •

⁹ H. G. Golinski, S.Hiekisch-Picard, *op.cit.*, p.4.

¹⁰ *Ibid.*, p.8.



Fig.9 - Alain Bourbonnais, Les Turbulents, La Fabuloserie, Dicy (Francia)

irregolare. I disegni e i ricami erano affissi al muro, privi di cornici, secondo un'estetica dell'abbondanza. *La vie de Mauricette*, l'opera di Francis Marshall, che alla Fabuloserie è collocata in una sala a parte, ricevette lo stesso trattamento a Bochum: muri fatiscenti, infradiciati, e i pupazzi disposti entro gabbiette (fig. 4.5.6) Ispirandosi alla Fabuloserie la mostra svelava la sua dimensione di *Gesamtkunstwerk*. I curatori si sono chiesti perché l'Art Brut esposta a Bochum dovesse ricevere uno statuto speciale e godere di un allestimento particolare¹¹. Ma la questione dell'Art Brut mi sembra, in questo caso, meno centrale rispetto alle specificità della particolare collezione di arte fuori-norma riunita da Alain Bourbonnais, che cercherà per due decenni

• • • • •

¹¹ *Ibid.*, p.5.



Fig.10 - Giovanni Battista Podestà, Sala da pranzo, La Fabuloserie, Dicy (Francia)

di mettere a punto un allestimento su misura, anch'esso fuori da ogni schema e per questo capace di accoglierla. Alla Fabuloserie ogni opera sembra aver trovato non un posto ma il suo posto. Il museo costituisce uno scrigno quasi perfetto, forma un insieme indissolubile che genera un'opera d'arte totale e che rivela la personalità di scenografo, ancor più che di regista, di questo creatore di *Turbulents* (fig. 9) Nel 1960, durante una conferenza che riuniva a Berlino numerosi architetti specializzati sul teatro, Alain Bourbonnais dichiara: "l'ideale sarebbe quello di fabbricare un nuovo teatro per ogni spettacolo da interpretare"¹². Mi sembra che l'affermazione illustri perfetta-

• • • • •

¹² Alain Bourbonnais, intervista realizzata a Parigi il 4 maggio 1964 (Archivio della Fabuloserie, Dicy).

mente la sua scelta di trasformare la Fabuloserie in un vero e proprio teatro in cui ogni visitatore diventa attore calandosi nello spazio dell'opera e viene spinto a vivere un'esperienza per immersione. Ma le sue parole rivelano anche il suo punto di vista sull'allestimento di mostre temporanee. Fuori dalle mura del suo Atelier Jacob e della Fabuloserie, partecipa infatti ad esposizioni di successo, come *Les Singuliers de l'art* (*I Singolari dell'arte*), mostra presentata all'interno della sezione ARC del Museo d'Arte Moderna di Parigi diretto da **Suzanne Pagé**, e curata da **Michel Ragon** e dallo stesso Bourbonnais nel 1978; *Outsiders*, organizzata da **Roger Cardinal** alla Hayward Gallery di Londra nel 1979; o ancora *Indomptés de l'Art* (*Indomabili dell'Arte*) al Palais Granvelle di Besançon nel 1986, senza dubbio collaborando direttamente all'allestimento di quest'ultima (fig.8). Infatti, per accogliere 250 opere della sua collezione, si è fatto ricorso all'invenzione di un dispositivo particolare: una sala elaborata grazie ad un assemblaggio di listelli in legno chiaro di quercia, che ricordano i muri dell'atelier che Bourbonnais ha realizzato per i suoi personali momenti di creatività nel parco della Fabuloserie a Dicy. L'irregolarità della parte superiore conferisce inoltre all'ambiente un aspetto sperimentale e precario, simile ai decori teatrali che egli stesso ebbe occasione di realizzare. Questa mostra sembra esaudire in pieno i suoi desideri, già espressi alla fine degli anni '70: "Il carattere Privato di questo **MAGNIFICO MUSEO** sarà un vivaio che faciliterà anche la circolazione delle opere che potranno essere prestate per delle belle presentazioni in provincia o all'estero". Le "belle presentazioni" a cui Bourbonnais fa riferimento sono nel segno del coinvolgimento dello spettatore in un'esperienza sensoriale totalizzante. Se la sua concezione dell'allestimento museografico indica una opportuna modalità espositiva per l'Art Brut, ciò che a mio avviso è ancora più interessante è l'apertura verso nuovi campi di sperimentazione e nuovi modi di pensare il rapporto con l'arte



Traduzione dal francese di Diletta Guidi

Ezechiele Leandro e il santuario dell'arte 'sostenibile'

di Lorenzo Madaro

Storia e ricezione critica dell'artista pugliese, creatore di un museo personale oggi in rovina – La poetica del riciclaggio, l'identificazione con i 'primitivi', le fonti nella cultura del Salento, le assonanze con l'arte contemporanea

«Leandro ha avuto la sfortuna di operare in un luogo geograficamente dimenticato da ogni volontà politica e lasciato al di fuori per secoli, lontano dagli scambi culturali e restio, sempre per incapacità e presunzione politica a raccogliere e recepire qualsiasi forma di cultura artistica e non, che non fosse quella ufficiale: ecco perché è stato quasi da tutti schernito, denigrato e ignorato»¹.

Sono parole dello scultore salentino **Nino Rollo**, trascritte nel febbraio 1981 sul registro delle visite di **Ezechiele Leandro**, una mostra allestita nel Palazzo Ducale di **San Cesario di Lecce**, che per la morte di Leandro, avvenuta a pochi giorni dall'inaugurazione, si è trasformata in un momento di riflessione retrospettiva sul suo percorso.

• • • • •

¹ In *Leandro. Il gusto della creazione*, catalogo della mostra (Galatina, Palazzo Marulli), a cura di A. Serafino, s.l., s.d. [ma 2008], p. 13.





Rollo è sempre stato critico nei confronti del sistema politico e culturale salentino, rivelando quei casi che a suo parere non sono stati adeguatamente presi in considerazione dalle istituzioni locali. Bisogna infatti sottolineare che il Salento nel corso nel secolo scorso è stato teatro di numerosi fermenti legati alle arti visive: dalle attenzioni futuriste ai risvolti novecentisti, dalle ricerche neorealiste alle indagini astratte, informali, concettuali e performative². Il tutto però assorbito, talvolta con un certo ritardo, e sviluppato grazie alle “solite” iniziative autonome, o al massimo dai gruppi d'avanguardia. Sono stati difatti molto rari, e soprattutto discontinui, gli interventi incoraggiati dalle istituzioni pubbliche sul fronte della promozione dell'arte contemporanea, fatta accezione per alcuni recenti casi. Non si può comunque

• • • • •

² Cfr. I. Laudisa, *Arte, in Profili produttivi delle Province Italiane*, Sae, Lecce 1981, pp. 267 – 327.

sostenere che la Puglia – quella jonico-salentina, poiché il resto dell'area ha altre connotazioni culturali – non abbia assorbito e generato rilevanti contributi legati alle arti visive.

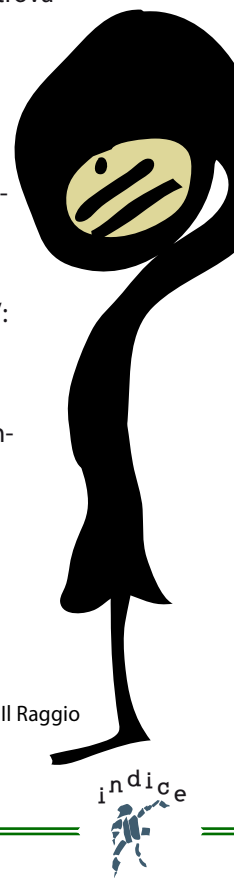
Ezechiele Leandro, da artista culturalmente e socialmente affrancato da ogni movimento o influenza, e al contempo attento nel suo essere a contatto con una cultura profondamente salentina per le peculiarità delle sue visioni, ha sempre agito secondo una coerente via di ricerca. Nonostante taluni “suggerimenti” estrapolati da certa arte contemporanea, rimane in ogni caso un convinto assertore di un percorso atipico e “primitivo”, da non confondere con naïf, categoria che egli ha più volte disdegnato con convinzione.

Da quanto si evince dall'approfondita biografia redatta alcuni anni fa da **Antonio Benegiamo**, nipote ed erede dell'artista, e **Ambra Biscuso**³, Leandro nasce il 10 aprile 1905 a Lequile, paese vicino a Lecce. Dopo essere stato presentato all'anagrafe da tale Adamo Crocefissa, che denuncia il ritrovamento del neonato nato da genitori “ignoti”, il piccolo Ezechiele è immediatamente affidato a una famiglia di contadini. Frequenta per alcuni anni la scuola elementare e viene poi affidato alle cure dei frati del paese. Nei primissimi anni Trenta inizia a lavorare come cementista in una villa salentina, dove conosce tale “maestro Michele”, un mosaicista che poi sarà fondamentale per la sua formazione. Dall'artigiano imparerà i segreti del mestiere che poi applicherà nella realizzazione del suo capolavoro, il “**Santuario della Paziienza**”: un grande giardino popolato da sculture monumentali in cemento associato a materiali di risulta.

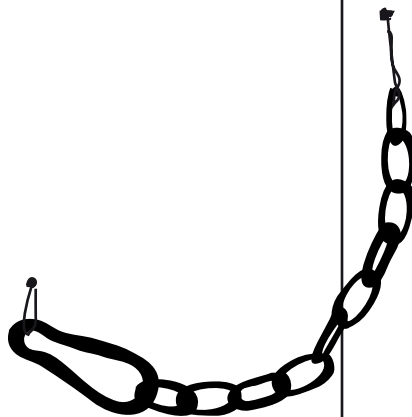
Inizia a realizzare le prime opere intorno al 1932-1933, prima dell'improvviso **trasferimento in Africa**, dove lavorerà quasi due anni come minatore, poiché i problemi economici – nel frattempo si era

• • • • •

³ Cfr. A. Benegiamo, A. Biscuso, *L'opera di Leandro: tre approcci alla sua conoscenza*, Il Raggio Verde, Lecce, 2000.







sposato ed era nata la prima figlia – non gli consentivano di vivere sereno a San Cesario, paese in cui si era trasferito con la moglie. A contatto con la cultura indigena africana, apprende le tecniche di lavorazione del colore, generato da calibrati amalgami tra le terre e le materie naturali, che saranno fondamentali durante la prima fase della sua ricerca pittorica.

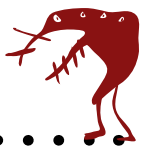
Sono anni di continui sacrifici: lavora come minatore in **Germania** (1936), mentre nel 1939 è richiamato alle armi; nel frattempo nascono le altre due figlie. Nel 1946 apre un'officina di affitto, riparazione e vendita di biciclette, lavora come cementista e rottamaio, utilizzando in seguito il cortile della sua casa come deposito. A metà degli anni Cinquanta costruisce la casa in via Cerundolo, dove impianta le opere plastiche concepite in precedenza. Nel 1957 dipinge la **prima opera** utilizzando come base una vecchia tela ottocentesca, in cui emerge un inconsapevole utilizzo del *ready-made* di duchampiana memoria. Ha inizio così la sua frenetica attività pittorica, dando vita a un immaginifico universo popolato da figure arcane tra sogno e incubo, radici religiose e squarci di imprevedibile visionarietà. La stessa che caratterizza il suo "Santuario della Pazienza", che inizia a costruire nel **1962** nel giardino adiacente al suo personale museo, dove aveva nel frattempo allestito una panoramica della sua attività pittorica.

In pittura, ma è così anche nella sua produzione plastica, Leandro ignora naturalmente ogni regola sintattica e tecnica. Ha un gusto per la decorazio-

ne, soprattutto negli sfondi, e gioca fondamentalmente su alcune specifiche cromie, anche quando ai colori naturali fatti in casa con l'ausilio delle terre, predilige l'utilizzo dei colori ad olio industriali. Cartoni, faesiti, tele, carte da parati, semplici fogli di carta o pannelli di polistirolo: Leandro è vorace, dipinge su tantissimi supporti senza tener conto della loro "durata" futura e con un'urgenza irrefrenabile. Opera su formati medio-piccoli, ma anche di grande respiro, come si evince ad esempio da una serie di grandi opere proposte nel **1992** nel **Palazzo Marulli** di San Cesario in una mostra curata da **Gianfranco Coppola**. Non cito casualmente questa mostra, poiché quest'appuntamento espositivo si è distinto per due aspetti fondamentali: la scelta di opere di grandi dimensioni, e di altrettanta qualità espressiva, e la pubblicazione di un primo contributo esaustivo sul suo itinerario artistico. A firmarlo è **Luisa Elia**, laureatasi all'Università di Lecce negli anni Ottanta con una tesi dedicata a Leandro. Il contributo *Il percorso di Ezechiele Leandro*,



“unico primitivo”⁴, un estratto della sua tesi, si distingue per un’attenzione agli aspetti bibliografici e alla ricostruzione della poetica dell’artista, ma non fornisce dati precisi sulle cronologie – la vera falla che ha colpito anche i successivi studi sull’artista –, e su alcuni sviluppi del suo percorso biografico che tanto incisero nella pratica artistica. Elia individua però i punti essenziali del “metodo” Leandro: anzitutto il rifiuto, già annunciato, della categoria naïf, che l’artista sostituiva con convinzione a quella di primitivo. D’altronde, secondo quanto riportato da Adelmo Gaetani nel 1981, l’artista sosteneva «Non sono come quelli che hanno studiato storia dell’arte ma che prima di farlo di arte non sapevano niente. Io sono primitivo, sogno problemi di 2000 anni fa e per me sono i problemi di oggi. Non appartengo a nessuna corrente, come gli antichi che vivevano di caccia e disegnavano cose semplici [...]».



4 L. Elia, *Il percorso di Ezechiele Leandro, “unico primitivo”*, in *Leandro*, catalogo della mostra (San Cesario di Lecce, Museo Civico, 21 marzo-21 aprile 1992), TorGraf, Galatina 1992, pp. nn. [ma 1-3].



*Io mi rifaccio alla semplicità dei primi artisti, se così si possono chiamare»*⁵. E così come i “primi artisti”, Leandro guarda alla natura e alle credenze popolari, da cui estrae esseri dalle fattezze antropomorfe e animali arguiti da un bestiario fantastico. Nella sua pittura, così come nei gruppi statuari del “Sanctuario della Pazienza”, emergono altresì espliciti riferimenti all’**iconografia cristiana** con scene ispirate alle Sacre Scritture, come la Passione di Cristo, l’Inferno, il Paradiso e il Purgatorio, la Madonna, affiancati a **scene profane**, come il gruppo di musicisti, dove all’interno di un’equilibrata composizione formale emergono gli strumenti veri e propri assemblati al modellato in cemento e a materiali di risulta. Il giardino, costruito con una certa attenzione e visitabile attraverso delle viuzze ricavate tra i vari gruppi statuari – alcuni alti oltre tre metri – è una sorta di labirinto in cui domina quell’**horror vacui** che probabilmente Lean-



5 In A. Gaetani, *Usavo le cose che gli altri buttavano*, in *Leandro*, catalogo della mostra (San Cesario di Lecce, Museo Civico, 1981), s.l., s.d. [ma 1981], p. nn. [ma 10].





dro ha ricavato dalla sua cultura salentina e dalle osservazioni delle facciate della chiese e degli altari. Sono tanti i colori che affiorano dal fantasmagorico micro-paesaggio del santuario, visto l'uso di una miriade di materiali: dai cocci ricavati da vecchie piastrelle, a piatti, bottiglie e bicchieri assemblati a ferri e materiali di riuso, il tutto amalgamato nella dura pelle del cemento, seguendo gli insegnamenti del maestro Michele. Leandro appare consapevole dell'importanza del riutilizzo di **materiali feriali**, comprendendo pionieristicamente che usare oggetti riciclati rappresenta un modo nuovo – e sostenibile – per produrre arte. Questi aspetti affiorano con chiarezza anche nei suoi scritti autobiografici pubblicati soprattutto durante gli ultimi anni della sua esistenza, un altro nucleo dell'universo Leandro che – a prescindere da alcuni casi – rimane tutto da inventariare, studiare e, perché no, pubblicare.

Una questione da considerare è la sua autoconsapevolezza. **Ilderosa Laudisa**, nell'introdurre il catalogo della mostra del 1981, ha scritto che egli è stato «Un autodidatta [...] che ha voluto nascondere dietro la celia e la ribellione quanto veniva apprendendo. E per mantenersi in un clima di



autenticità e coerenza, ha creduto di dover apparire anche più ignorante di quanto non fosse»⁶. Questione nodale quella del *cliché* dell'artista analfabeta e "selvaggio", ma se naturalmente Leandro è da considerare un artista *outsider*, non si può disconoscere che ha certamente digerito e riproposto, come già accennato, suggestioni e visioni provenienti da esempi a lui vicini, come il mosaico della **cattedrale di Otranto** – soprattutto per le rappresentazioni antropomorfe e le attenzioni verso il mondo animale, oltre che per l'impaginazione di alcune scene all'interno di sezioni circolari – e dall'arte del Novecento. Da **Picasso**, anche lui senz'altro stregato dall'arte cosiddetta "primitiva", a **Duchamp**, come si ravvisa in *Scultura in ferro*, lampante riferimento al celebre scolabottiglie, mentre sono evidenti le assonanze, che a molti sono sfuggite, con certi percorsi visivi del contemporaneo **Daniel**

• • • • •

⁶ I. Laudisa, *E da quella bocca usciranno serpi*, in *Leandro*, catalogo della mostra (San Cesario di Lecce, Museo Civico, 1981), s.l., s.d. [ma 1981], p. nn. [ma 1].





Spoerri, soprattutto nel ciclo degli assemblaggi: Leandro ha creativamente preso in prestito tensioni e sviluppi da questi "esempi".

Non è stato quindi (soltanto) il visionario inconsapevole, poiché ha saputo attingere a un *mare magnum* di sollecitazioni visive, integrandole con quel gusto, primitivo appunto, che egli stesso aveva forse assorbito durante la permanenza africana. Pertanto le valutazioni di Laudisa riportate sono da intendere come una propensione, talvolta un po' forzata, dello stesso artista, a raccontarsi come uomo totalmente scervo da cultura figurativa "colta" e totalmente ignaro degli sviluppi dell'arte. Certamente nei primi decenni del suo percorso creativo così è stato, ma, in particolare negli anni Settanta, grazie anche alle frequentazioni con artisti e intellettuali del territorio – penso a **Corrado Lorenzo**, collezionista attento e artista concettuale, a **Ennio Bonea**, docente universitario di letteratura contemporanea a Lecce, insieme al giovane creativo **Francesco Spada** e al critico d'arte Toti Carpentieri, che si è occupato con costanza del suo lavoro, solo per citarne alcune – non si può certo pensare che Leandro sia stato ignaro di determinate emergenze culturali. In più, come ha raccontato **Pietro Marino** in un articolo edito su «La Gazzetta del Mezzogiorno» dopo la sua morte, l'artista era così ossessionato dal rapporto nefasto con i suoi concittadini – che vedevano in lui il personaggio "strano", solo perché aveva costruito un suo mondo fatto di pietre e materiali riciclati all'interno del paesino, e dipingeva esseri e situazioni atemporali recuperandoli da un immaginario contaminato – che sperava di essere invitato alla celebre trasmissione televisiva "Portobello", per essere consacrato e per far quindi comprendere anche ai conterranei la sua complessa operazione⁷. Questo spiega anche la sua "ansia" di essere accettato. Leandro era ben cosciente della sua grande "impresa", il Santuario della Pazienza e il suo "museo personale". Oltre ad aver pagato regolarmente una tassa per l'affissione di un segnale che indicasse il suo museo all'ingresso del paese, auspicava un riconoscimento "ufficiale" che non è mai arrivato. Questo

• • • • •

⁷ Cfr. P. Marino, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 20 febbraio 1981.



si evince anche da una serie di registrazioni audio realizzate dall'artista **Vittorio Balsebre**, in cui Leandro si lamenta perché trascurato dalle istituzioni, dai concittadini, mentre "altrove" il suo lavoro era riconosciuto come un'opera straordinaria da salvaguardare e promuovere. Da una video-intervista, oggi disponibile su youtube⁸, emerge quel senso di frustrazione verso l'incomprensione della gente comune e delle istituzioni verso il suo santuario. E questa sordità, la stessa che aveva evidenziato Nino Rollo, è uno degli elementi di un dramma che si sta consumando, anno dopo anno, da quel 1981. Negli anni il giardino ha subito gravi danneggiamenti dovuti alla mancanza di un'adeguata manutenzione e alla totale assenza di interventi di restauro specialistico. Pertanto versa in uno stato di totale abbandono, mentre



⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=yuwLk3ip2IA> [4 aprile 2012].

nel frattempo l'adiacente spazio destinato dallo stesso Leandro a museo è oramai un ambiente vuoto, e le centinaia di opere – dipinti, terrecotte e assemblaggi – si sono ridotte a pochi esemplari. Il mancato appoggio concreto e duraturo delle istituzioni e l'impossibilità di **Antonio Benegiamo**, erede della casa-museo e di buona parte del Santuario della Paziienza, di gestire autonomamente tutto il patrimonio, sono gli elementi essenziali che hanno provocato l'incuria attuale. Molte opere mobili sono state vendute, altre – in particolare quelle collocate all'esterno – gravemente compromesse nello stato di conservazione, altre ancora depredate, come si evince anche da una recente intervista a Benegiamo curata da **Gabriele Mina**⁹.

Teatro di un recente progetto di arte sociale e performativa diretto da **Cesare Pietroiusti, Luigi Presicce, Giancarlo Norese e Luigi Negro**, intitolato *Lu Cafausu*¹⁰, e al centro di una serie di testi dedicati a Leandro¹¹, il Santuario della Paziienza, è una delle emergenze da affrontare al più presto in un territorio che, pur vantando grande attenzione all'universo cultura e pur vivendo un periodo di visibilità ampia, soffre di irrimediabili contraddizioni. Il "caso" Leandro è uno di questi



⁹ Cfr. G. Mina (a cura di), *Costruttori di Babele, sulle tracce di architetture fantastiche e universi irregolari in Italia*, Eleuthera, Milano 2011, pp. 181-186.

¹⁰ Sul progetto <http://www.lucafausu.tk/> [3 aprile 2012].

¹¹ Per un regesto bibliografico essenziale, cfr. A. Serafino, *Ezechiele Leandro*, in *Artisti Salentini dell'Otto e Novecento. La collezione del Museo Provinciale di Lecce*, a cura di A. Cassiano, R&R Editrice, Matera 2007.

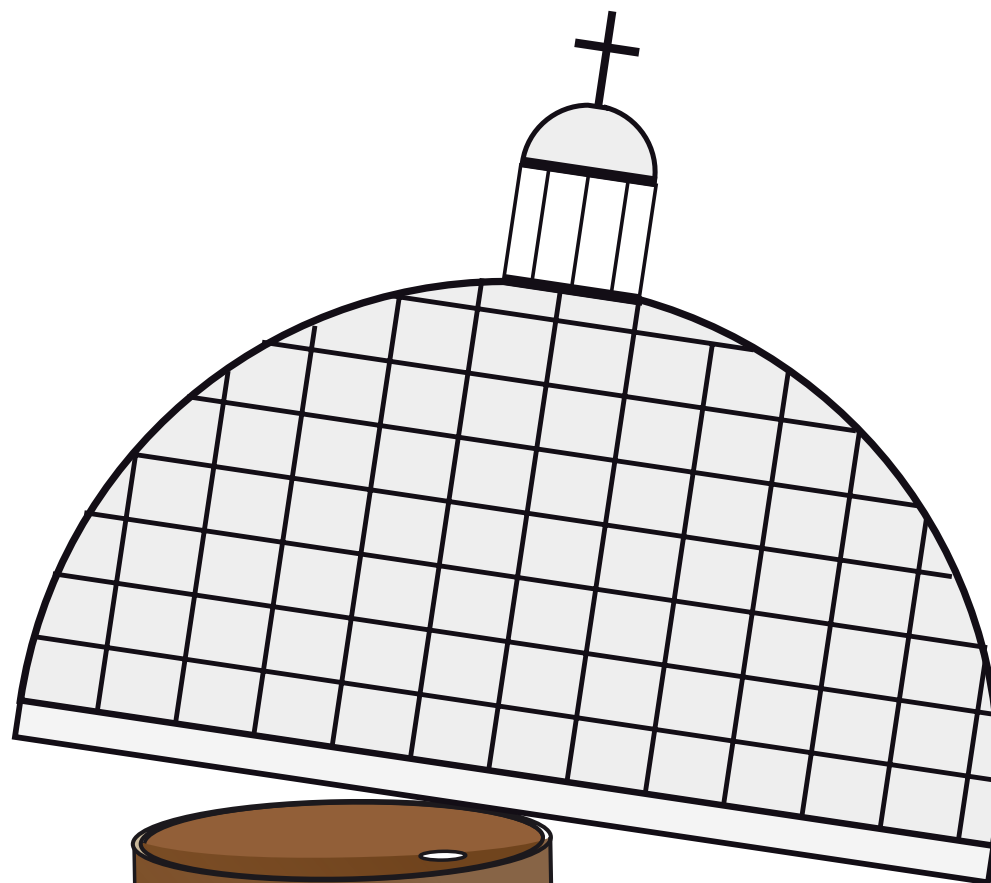
Il monaco e le cicogne. Visita alla Cattedrale Inconclusa di Mejorada del Campo

Don Justo Gallego, a 87 anni, continua a costruire con le proprie mani il suo grandioso edificio in perenne divenire – Tra riciclaggio virtuoso ed eclettismo devoto

di *Enrica Bruno*

Ventuno chilometri a est di Madrid, dall'autostrada M23 si intravede un'immensa cupola incompiuta. Cos'è? Chi, dalla capitale spagnola avanza faticosamente verso est, raggiunge il paese di **Mejorada del Campo**. Resta sorpreso, felice di contemplare l'imponente e sontuosa Cattedrale. Del tutto diversa da quelle visitate sino ad ora. Inconclusa. Il resto del paese sembra costruito su scala più piccola e delicata: le case sono basse, e vi alita un'atmosfera languida rispetto all'attivo cantiere a cielo aperto che si respira nella Cattedrale di **Justo Gallego**. Protetta da immensi nidi di cicogne che come guardiani custodiscono questo gigante tempio non-finito.

Fede, volontà, devozione sono le parole d'ordine che descrivono l'opera di Justo Gallego, Don Justo. Nasce a Mejorada del Campo nel 1925 e da cinquantun anni, giorno dopo giorno, mattone dopo mattone costruisce la sua Cattedrale. Perché?





Ricevendo dalla madre un'educazione molto cattolica, è sempre stato devoto alla Chiesa. A ventisette anni incontra la purezza della Vergine Maria e decide di restare solo nel celibato. **Prende i voti**. Dopo poco tempo **si ammala di tubercolosi** e anche se guarito non può rientrare in convento, non glielo permettono. Ma è per forza necessario un luogo sacro per potere professare la propria fede? C'è bisogno di un'istituzione ecclesiastica per praticare la religione? Don Justo ha deciso di no. Quello che doveva fare come cristiano era costruire una grande chiesa in onore di Dio, del popolo di Mejordada e della **Virgen del Pilar**, patrona della "hispanidad" cui è dedicata la sua opera.

Dal 1961 raccoglie secchi di plastica, lattine, pneumatici, porte, vetri, pezzi di legno, resti di ringhiere, rottami. I mattoni rotti, scartati da una vicina impresa edilizia, vecchi e irregolari sono incastrati gli uni agli altri come se fosse il gioco del "Tetris". È un autentico maestro del riciclaggio. Sa dare una seconda chance ai materiali che sceglie non per decorare il contenitore ma per crearlo. Con chili di cemento e pittura regalati da alcune imprese ha alzato i muri, realizzato le navate, le volte, le scalinate, la facciata, il battistero, i chiostrini, la



cripta, le torri e le cupole. Ce ne sono 25 e la più alta misura 35 metri. Per le colonne ha usato vecchie taniche di benzina e ruote di biciclette poi riempite col cemento¹.

Don Justo non è un architetto. Non è un ingegnere. Non è un muratore. Non ha nessuna formazione. A causa della Guerra Civile spagnola ha dovuto interrompere i suoi studi. Ha cominciato a costruire senza avere alcuna conoscenza se non quella acquisita leggendo libri su cattedrali e castelli. Con la semplicità che contraddistingue un fedele, ha eretto una basilica più vicina all'**estetica romanica** che alla verticalità gotica o alla ridondanza barocca. Ma senza l'imponenza delle fortezze romaniche. Il suo stile è più leggero. Grandi vetrate di luce sono alternate ad alti pilastri. La facciata che



¹ Cfr. L. Rosa-Armengol, *La catedral inconclusa de Mejordada del Campo*, in J.A. Ramirez (a cura di), *Esculturas Margivagantes. La arquitectura fantástica en España*, Siruela, Madrid 2006, p. 224.





si eleva su una sinuosa scalinata, è fiancheggiata da due grandi torri formate da quattro corpi cilindrici e percorse da scale a chiocciola. L'interno misura 50 metri di lunghezza e 20 di larghezza. La pianta è basilicale divisa in tre navate separate da arcate. Le navate laterali portano a un secondo piano: la tribuna. La centrale è coperta da una volta di lamiera ondulata. Le absidi sono due, il transetto è poco sviluppato e come ogni chiesa che si rispetti, non possono mancare il coro e, al livello sotterraneo, la cripta dorata e deco-

rata sobriamente con una sorta di moderno bugnato in calcestruzzo². Cemento, ferro, legno sono disposti in maniera irregolare per creare forme

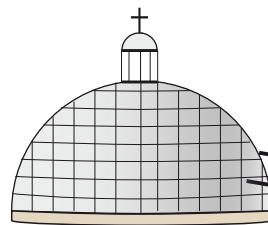
• • • • •

² *Ibidem*, pp. 220-223.



diverse. Sorprendente che sia fatto da una sola persona. È quasi un miracolo vedere al lavoro quest'uomo di ottantasette anni abbigliato con la sua tunica da monaco. Arrampicato sulle cupole a saldare il ferro. Intento a trasportare sulle spalle pesanti travi di legno; immagine che rievoca la processione di Cristo con la croce sulle spalle. Ricorda tanto Gaudì e il suo amore sviscerato per la sua Sagrada Familia a cui dedicò tanta parte di vita fino alla fine. Peculiarità ed eclettismo sono le parole adatte per questo luogo. **La cupola è rinascimentale**, ispirata a quella di San Pietro, la porta principale rievoca la Casa Bianca e la fine delle torri invece il famoso edificio posto al crocevia di Madrid tra la Gran Vía e calle Alcalà. Ma la sua fonte principale di luce e ispirazione è il Vangelo. Solo Cristo gli dà conforto e a Lui offre il suo lavoro come segno di gratitudine per la vita che gli ha concesso e come penitenza per chi non segue il suo cammino.

Ma come ha fatto un ex-monaco rifiutato dalla Chiesa, dopo aver rinunciato a tutto, a costruire questo? Aveva ereditato un terreno di quarantamila me-



tri quadrati in una zona industriale di Mejorada. Alcune parti le ha regalate ai poveri e altre le ha vendute ai ricchi. Ha così comprato un unico terreno più vicino al centro del paese, dove potere costruire la sua Chiesa. Il suo intento è quello di regalare alla gente un luogo di culto. Date le sue proporzioni, la sua magnificenza e l'atmosfera di trascendenza, questo luogo è stato battezzato anche dai suoi concittadini come la "cattedrale".

Non ha avuto permessi ufficiali e ancora meno quello dell'autorità ecclesiastica competente. L'Episcopato rispetterà la sua costruzione quando Don Justo non ci sarà più? Neanche il Comune di Mejorada impone misure di tutela per un edificio costruito senza un piano scritto, senza un permesso e senza nessun tipo di supervisione tecnica, e che per questo resta nell'illegalità. Nessun architetto si è mai prestato ad affiancare il lavoro dell'ex-monaco con un progetto, poco aiutato dal fatto che l'idea complessiva non esiste



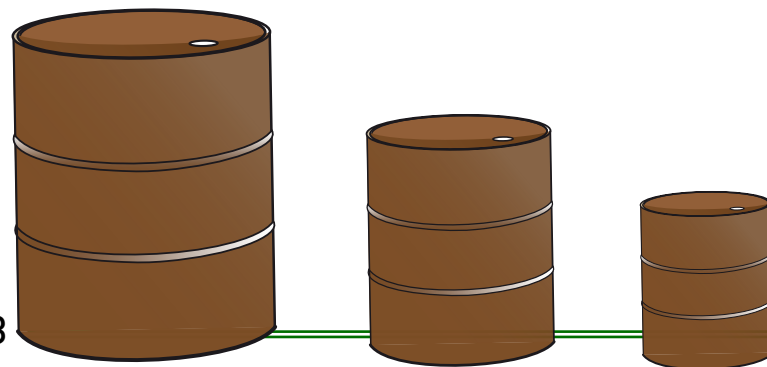


neanche nella testa di Don Justo ma al contrario evolve in corso d'opera. Aiuti economici sporadici provengono da donazioni dei cittadini, dalla vendita di dvd e calendari o dalle registrazioni di documentari o pubblicità che utilizzano questo incredibile luogo come *set* per i loro *spot*. Chiunque vada a trovare Don Justo non si aspetti di essere investito dall'*horror vacui* ornamentale che caratterizza le creazioni *outsider*. La Chiesa è quasi **completamente spoglia**, nuda nelle sue dimensioni strutturali. La misurata decorazione esistente è quella delle vetrate realizzate da Angel, suo braccio destro che si è incaricato di continuare il lavoro.

È sorprendente ritrovarsi dentro quest'opera, non si guarda il contenuto. Si tocca il contenitore, si cammina in bilico sui ponteggi, lungo le travi, sulle impalcature. La pulsione di Don Justo non sta nella decorazione ma prolifica nella creazione dei volumi, non smette mai di abbozzare le forme. Le accenna. Non finisce mai ciò che inizia. Approfitta del tempo che passa e per batterlo non termina mai niente. Non ci sono così parti concluse ma è da cinquantun anni che tutto è in divenire. Non c'è un progetto. Sembra



quasi una gara di velocità tra il pensiero delle forme e la creazione delle parti. Fluiscono nella sua mente e contemporaneamente sono materializzate dalla sua mano virtuosa. Non esiste una data prevista per terminare l'opera e Don Justo non ha fretta. Si limita a offrire al Signore ogni giorno del suo lavoro che Lui gli concede e spera di arrivare a porre l'ultima pietra a coronamento del suo tempio. Ma non sarà che la sua bellezza risieda proprio nel fascino dell'incompiuto? 🌱



La tutela difficile. Il caso di Jeannine Lejeune

L'istituzionalizzazione connessa a ogni progetto di salvaguardia è davvero compatibile con l'essenza anarchica della creatività outsider? - Cronaca di una recente esperienza di impegno collettivo in Belgio



di Brigitte Van den Bossche

Fenomeno poco noto al grande pubblico, l'ambito delle costruzioni 'outsiders', delle opere ambientali dette 'fuori norma' e dell'architettura qualificata come 'spontanea' incontra negli ultimi decenni un **interesse crescente** da parte degli storici e teorici dell'arte. Prova ne sia il numero considerevole di pubblicazioni e studi critici su questo tema singolare¹. Particolarmente documentata in Francia e negli Stati Uniti, questa tipologia di 'autocostruzioni' indica produzioni di opere profondamente ancorate nello spazio privato (interno o esterno, casa o giardino), fino al punto di confondersi con esso o di invaderlo integralmente, realizzate nel corso di diversi anni e con materiali poveri, spesso recuperati o sottratti alla loro funzione originaria. Gli autori sono generalmente persone provenienti da ambienti modesti e spesso prive di una vera formazione artistica o architettonica. Le loro creazioni sono intimamente legate alla loro vita quotidiana e al loro luogo di abitazione – come una sorta di estensione vitale di se stessi.



¹ Il tema delle architetture outsiders e spontanee è riccamente illustrato presso il Centro di documentazione del MADmusée, a Liegi (Belgio). Più in generale, il Centro raccoglie materiali relativi a Art Brut, Outsider Art, arte irregolare, arte dei disabili mentali e tutte quelle forme artistiche considerate marginali.

Al margine di ciò che è comunemente considerato arte o architettura, questo tipo di creazioni non ha mai ricevuto una denominazione stabile e da tutti condivisa. Le definizioni attribuite a queste opere letteralmente eccentriche si contano a decine, provocando la confusione in chiunque voglia abordarne questo soggetto. Tra i termini in uso, citiamo i più noti: *Visionary environments*, *Anarchitectures*, *Giardini immaginari*, *Mondi immaginari*, *Architettura dolce*, *Self-made worlds*, *Gardens of revelation*, *Costruttori di Babele*, *Universi irregolari*, *Dream spaces*, *Architettura fantastica*, etc. In quanto agli autori, vengono battezzati poeticamente come *Ispirati a margine della via*, *Muratori dell'immaginario*, *Abitanti-paesaggisti*, *Mosaicisti dei sogni*, *Rivoltosi del meraviglioso* etc.²

Les Chapiteaux

Jeannine Lejeune appartiene precisamente a questa frangia di creatori singolari e 'costruttori del sogno', che investono ad oltranza il proprio spazio ambientale privato. Dal 1994 questa personalità fuori dal comune trasforma e decora con la sua creatività debordante un sito, originariamente le stalle di un antico maneggio a **Oufflet**, a una trentina di chilometri da Liegi. Le sue intenzioni: farne la propria dimora, un'area di risveglio creativo per l'infanzia e un museo d'arte!, il tutto per mezzo di una materia prima essenzialmente di recupero. Sull'esempio della *Tour d'Eben-Ezer* di **Robert Garcet**, non lontana, l'opera che Jeannine Lejeune edifica progressivamente costituisce un potente monumento d'arte popolare, che testimonia l'inventività fagocitante e 'visionaria' di un'artista che non segue piste accademiche. Intitolato da lei stessa **Les Chapiteaux**, il sito si dispone dentro e attorno a una costruzione rudimentale, situata a margine del bosco e distante un centinaio di metri dalla strada regionale.

• • • • •

² Tutte queste espressioni sono tratte dai titoli di pubblicazioni nella bibliografia internazionale relativa alle opere ambientali fuori-norma e ai loro autori.



Si accede attraverso un viottolo tra due prati. Nell'edificio gli ambienti destinati alla vita quotidiana rappresentano una percentuale minima della superficie totale: sette spazi accolgono l'opera dell'artista. Anche il giardino fa parte di questo *work in progress*. Nel suo insieme l'opera ambientale interna ed esterna è una collezione di assemblaggi di cianfrusaglie, svariati collages, sculture in cartapesta e schiuma di poliuretano, frammenti di decorazioni in *rocaille*, e anche dipinti ad olio³.

Il motore della composizione eterogenea di Jeannine Lejeune? I suoi sogni, lei racconta: **un sogno** l'avrebbe indotta a stabilirsi in questo luogo; sempre i suoi sogni le indicherebbero obiettivi e allestimenti; una visione le avrebbe insufflato il nome *Les Chapiteaux*. La sovrabbondanza degli oggetti assemblati precipita d'altronde il visitatore in un'atmosfera onirica, dove incoeren-

• • • • •

³ Le numerose pitture figurative di Jeannine Lejeune sono di fattura *naïve*.



za e intelligibilità si costeggiano – ma, dopo la prima impressione, il *bric-à-brac* rivela una regia e un certo ordine, dato che ogni spazio è dedicato a un tema specifico.

Atto I: la salvaguardia

Questa utopia materializzata nello spazio non può tuttavia sottrarsi alla realtà della giurisprudenza territoriale; in effetti si scontra con una problematica cruciale: la sua **legalità** e la sua **conservazione**. Situata in piena zona agricola (dove non è possibile stabilire un'abitazione privata) e costruita senza autorizzazione preventiva (trasformazioni e corpi annessi al rudere originario sono numerosi), l'opera *Les Chapiteaux* **infrange doppiamente la legislazione** in materia di gestione del territorio. Le autorità amministrative (Comune di Offlet e Regione Wallonia) sono a disagio di fronte a questa situazione di

infrazione, ma non mostrano una volontà reale di mettere fine a questo stato di cose. D'altra parte, nel corso del tempo, l'impossibilità di migliorare le proprie condizioni di vita e di avere il proprio domicilio ufficiale in prossimità diretta della sua opera provocano in Jeannine una stanchezza crescente, il dubbio sul proseguimento del proprio lavoro anche in relazione al pressante interrogativo sulla continuità futura del sito. Alla fine del 2010 il morale dell'artista tocca il fondo, il proposito di abbandonare l'opera viene espresso più volte.... Ma, proprio durante questo periodo di scoraggiamento, Jeannine Lejeune sollecita il sostegno di diverse persone sensibili al suo lavoro e prende avvio una **mobilitazione scientifica** in favore di *Les Chapiteaux*.

Iniziata congiuntamente dalla Facoltà di Architettura dell'Università di Liegi e dal MADmusée, questa mobilitazione senza precedenti si concretizza dall'inizio del 2011 attraverso la costituzione di un **comitato di tutela**, basato sulla convinzione del valore artistico e patrimoniale del sito e del suo alto potenziale di sviluppo creativo. Frutto dell'incontro tra persone, competenze e istituzioni diverse, il comitato si preoccupa prioritariamente di regolarizzare la situazione di *Les Chapiteaux*: si tratta di ottenere un permesso di urbanizzazione per l'opera-edificio di Jeannine Lejeune sotto forma di 'struttura comunitaria'; le tre condizioni da soddisfare sono l'apertura del sito al pubblico, l'accessibilità a tutti, l'assenza di lucro (questo tipo di struttura può essere costruito in deroga al piano di settore).

I multipli obiettivi, determinati progressivamente dal comitato nelle riunioni successive, diventano atti fondanti di un'associazione intitolata '**Opus Incertum**⁴': oltre alla protezione e alla salvaguardia *in situ* dell'opera già compiuta di Jeannine Lejeune, il comitato si impegna – ovviamente con il consenso e la collaborazione dell'artista – a realizzare un centro artistico di utilità pubblica, a promuovere e diffondere l'opera e la pratica artistica, a studiarne la totalità, a promuoverne lo sviluppo a fini creativi ed educativi, e infine a rea-

• • • • •

⁴ Questa espressione latina designa un insieme architettonico dalle forme e dimensioni irregolari.



lizzare una residenza d'artista in ambiente rurale. Riunendosi regolarmente, il comitato di salvaguardia lancia una serie di azioni tra settembre 2011 e aprile 2012, ognuna delle quali rinvia a uno degli obiettivi predeterminati.

Polo Architettura

I docenti della Facoltà di Architettura dell'Università di Liegi, **Henriette Michaux** (ingegnere e light designer), **Jean-Marie Bleus** (ingegnere e architetto), **Henri Chaumont** (architetto), propongono a una decina di studenti (1° e 2° master) un progetto completo di architettura e di direzione dei lavori a servizio di Jeannine Lejeune e del comitato nel suo insieme. Previsto per la durata di due anni accademici, si articola in tre fasi: la pratica burocratica per la concessione edilizia; i piani esecutivi; e infine la costruzione di una struttura per ospitare l'opera della Lejeune, comprensiva anche di un atelier per il proseguimento del suo lavoro artistico, di una residenza d'artista, di uno



spazio per l'animazione. Durante la stagione accademica le idee progettuali si traducono nella realizzazione di plastici sottoposti al giudizio dell'artista e del comitato, e in seguito affinati dagli autori. Nell'aprile del 2012, viene infine selezionato un progetto, che prevede la separazione tra abitazione-atelier e museo, separazione relativa dato che i due edifici saranno integrati entro una stessa struttura di legno.

Polo Conservazione/Restauro opere d'arte

La museologa **Noémie Drouguet** coinvolge un gruppo di 5 studenti (classe della sezione Conservazione/Restauro dell'ESA St-Luc di Liegi) a riflettere sulla conservazione di un *environment* come i *Chapiteaux*. Questo studio di un caso specifico non è abituale per gli studenti e rappresenta un'esperienza inedita per l'istituzione che lo supervisiona. In effetti, presenta diverse sfide: la dimensione evolutiva dell'*environment* (il sito viene regolarmente riallestito); il tipo di materiali utilizzati essenzialmente 'poveri' e di recupero; la disposizione complessa dell'opera dove installazioni e creazioni diverse si intrecciano. Lo studio, tanto ricco quanto originale, ha un carattere particolarmente stimolante in una prospettiva di salvaguardia dell'opera ambientale e della sua valorizzazione presso il pubblico. Nell'aprile del 2012, gli studenti presentano un inventario dettagliato dell'insieme dei *Chapiteaux*, giardino compreso, e del loro stato di conservazione.

Polo Mediazione culturale

Cécilia Rigaux, studentessa della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Liegi (sezione Comunicazione) si propone di fare una tesi sulla percezione delle produzioni artistiche dette marginali e fuori norma. Frequentando in quest'ottica il centro di documentazione del MADmusée di Liegi, si imbatte rapidamente nel 'caso locale' di Jeannine Lejeune. Incoraggiata dal museo a centrare il suo studio sulla problematica dei *Chapiteaux*, la Rigaut integra fin dall'inizio il comitato con il suo punto di vista di mediatrice culturale. Nel maggio 2012, deposita la tesi, che da un lato sintetizza il trattamento (felice o infelice, ufficiale o personale) riservato alle architetture marginali, e dall'altro analizza con metodo e esaustività tutto il processo di salvaguardia dei *Chapiteaux* intrapreso dal comitato.

Polo Educazione permanente

Il **C-paje** (Collettivo per la promozione dell'animazione giovinezza e infan-

zia), associazione molto attiva nel campo dell'educazione permanente sul territorio della Comunità francese del Belgio, rivendica l'animazione e la creatività come strumenti di coscienza critica ed emancipazione individuale e collettiva, difendendo ardentemente l'accessibilità per tutti alle pratiche di espressione creativa, artistica e culturale. In quanto *environment* di creatività accessibile, il sito di Jeannine Lejeune interessa molto l'associazione, che vi concretizza da qualche anno parecchie delle sue attività: organizzazione di visite per bambini, giornate di scambio e formazione per animatori, etc. Un coinvolgimento che culmina nella produzione, nel 2010, di un **documentario sull'artista** e la sua opera⁵, realizzato tra gli altri da **Jean-Marc Lelaboureur**, fondatore e presidente dell'associazione, che entrando a far parte del comitato, prosegue e ratifica il suo impegno in favore dei *Chapiteaux*, terreno fecondo di sviluppo creativo.



5 Il documentario si intitola *Jeannine Lejeune, Artiste Élément Terre* (co-prod. C-paje - asbl Film et Culture - Communauté française de Belgique). Cfr. www.c-paje.net.

Polo Pubblicazione e Diffusione

Come già in passato per altri *environnements* fuori-norma⁶, il MADmusée si è impegnato con convinzione, già da alcuni anni, nel riconoscimento del patrimonio eccezionale di Jeannine Lejeune. Regolarmente interpellato dall'artista sul tema della conservazione del suo sito d'arte, il museo risponde inizialmente con qualche riserva all'appello al soccorso del 2010, ma la creazione del comitato costituisce infine un quadro operativo solido e coerente per la salvaguardia dei *Chapiteaux*. Perciò, in seno al comitato, il MADmusée si impegna alla realizzazione di un inventario fotografico, bibliografico e audiovisuale dei *Chapiteaux*, alla loro valorizzazione presso istituzioni e organismi iscritti nel campo dell'Outsider Art e dell'arte contemporanea, e anche ad una valorizzazione presso le diverse fasce di pubblico (scuole, associazioni etc.).

Atto II: il rovescio della medaglia

Fin dall'inizio la mobilitazione ha preso corpo e l'entusiasmo è stato collegiale. In seguito le discussioni hanno intensificato lo zelo di tutti. Le riunioni, alle quali partecipava sistematicamente l'artista, hanno spinto il progetto verso la sua concretizzazione formale e giuridica. Molte difficoltà relative alla tutela di quest'opera ambientale sono state sollevate, calcolate e avviate verso la soluzione. Le prime attività, non certo minori (va sottolineato in primo luogo il lavoro degli studenti di architettura), si andavano concretizzando sul terreno...

A questo punto il comitato si è proposto di conferire un carattere di stabili-

• • • • •

⁶ *Un angolo al sole*, giardino di sculture creato da Jean-Pierre Schetz a Jupille, sulle colline di Liegi. Oggi distrutto, questo *environnement* è stato oggetto nel 2007 di un documentario prodotto da C-paje (*Un Coin au Soleil. L'astre imaginaire de Jean-Pierre Schetz*) e di una mostra (accompagnata dalla proiezione del video) al MADmusée, che in seguito ha affidato alla Fabuloserie presso Dicy (Francia) le sculture che è riuscito a salvare.



tà a tutto il lavoro di squadra previsto (a titolo gratuito!) sia da parte degli studenti che degli altri partecipanti: la soluzione migliore individuata da tutti consisteva nella cessione integrale da parte di Jeannine del suo bene al prezzo simbolico di un euro in cambio dell'usufrutto totale del sito esistente e della struttura futura.

Ma è proprio là che tutta l'**operazione di salvaguardia** e di sviluppo del sito **si è arenata**....Perchè l'artista, sostenuta e confortata per diciotto mesi dal comitato, l'artista che desiderava preservare la sua opera e migliorare le condizioni del suo lavoro, **questa stessa artista ha respinto il progetto** in fase di realizzazione. Presa da un sentimento di spossessamento, visibilmente smarrita di fronte all'ampiezza del progetto in corso – che includeva il dono del suo terreno – Jeannine Lejeune ha rigettato improvvisamente e radicalmente l'insieme del processo avviato.

Questo rigetto ha reso di fatto vacillante l'avventura e ha considerevolmente infragilito l'associazione. L'entusiasmo dei membri del comitato si è trovato a mal partito, lasciando il posto all'amarezza. Lo scacco di questa

impresa evidenzia come -in questo tipo di progetti- il risultato dipende da un delicatissimo e intricato equilibrio di forze: il ritiro dell'artista equivale al crollo della struttura portante di un edificio. *Les Chapiteaux* hanno adesso poche possibilità di sopravvivere all'autrice (o alle prossime decisioni dell'amministrazione). Probabilmente non faranno mai parte della storia degli *environnements* fuori-norma preservati. In Belgio gli esempi di costruzioni outsider non sono numerosi, e quando esistono la loro salvaguardia non è garantita che in rare occasioni⁷.

Tutta la difficoltà di questa impresa di tutela pertiene ovviamente alla natura stessa di questa tipologia di opere, edificate sulla base di un mondo immaginario. Il progetto costruito passo per passo dal comitato non è forse diventato antinomico all'oggetto sognato, forgiato e vissuto dall'artista? L'istituzionalizzazione in divenire del sito di Jeannine Lejeune, la sua 'museificazione' è davvero compatibile con l'essenza insita nella creatività dell'artista?



7 Il caso più illustre d'*environnement* conservato in Belgio è la già citata *Tour d'Eben-Ezer* a Eben-Emael, edificata e allestita all'interno durante alcuni decenni da Robert Garcet (1912-2001).

Ricordiamoci che *Les Chapiteaux* sono stati costruiti e assemblati senza autorizzazione da un'artista solitaria, mossa da un senso di libertà irriducibile e in preda a una creatività incessante; in definitiva, questa stessa artista come avrebbe potuto non scontrarsi a un certo momento con un programma definito e ordinato, per quanto democraticamente composto? Pur richiedendo inizialmente lei stessa questo programma, pur essendovi totalmente integrata, l'artista lo ha di colpo rovesciato. E, per una volta, la concretezza ha dovuto arretrare di fronte all'utopia.

Traduzione dal francese di Eva di Stefano



Self-Made Life.

Il progetto ITE per la tutela della Folk Art in Finlandia

di Minna Haveri

ITE art definisce un'arte popolare contemporanea fatta da individui che trasformano creativamente il loro spazio quotidiano di vita
- La prospettiva finlandese rovescia il teorema della marginalità indicando negli outsider i rappresentanti del *genius loci* – La tutela come necessità culturale

In Finlandia la **folk art** contemporanea ha iniziato ad attirare l'attenzione del mondo dell'arte e del grande pubblico nei primi anni 2000, grazie al progetto ITE. L'**acronimo ITE** deriva dalle parole finlandesi **itse tehty elämä**, ovvero, in inglese, *self-made life*: originariamente era solo il nome di un progetto di studio, condotto dall'Unione per la Cultura Rurale e per l'Istruzione, dedicato alla creatività popolare finlandese¹; il termine si è poi diffuso rapidamente, fino a indicare, sia nel linguaggio comune che nel gergo dell'arte, tutto l'insieme delle produzioni artistiche contemporanee folk in Finlandia. Anziché offrire una rigida definizione, la cosiddetta **ITE art** rappresenta, più che altro, un approccio nuovo nei confronti dell'arte folk finlandese, aperto alle molteplici manifestazioni della creatività popolare. È proprio questa apertura concettuale che ne assicura l'esistenza, nel presente e nel futuro. La ITE art è quindi una forma di creatività libera da qualsiasi tradizione; un'espressione folk contemporanea, in cui le caratteristiche popolari e tradizionali dell'artigianato amatoriale vengono rimpiazzate dalle qualità e dall'originalità proprie di un'opera d'arte.



¹ ITE lavora dal 1997 all'inventario e alla documentazione di opere e *environments* di autori autodidatti in Finlandia. Nel 2001 ha dato vita all'ITE Contemporary Folk Art Museum di Kokkola: <http://itenet.fi/>





Veijo Rönkkönen, Yoga park, Parikkala, Finlandia

La ITE art nel contesto più ampio della cultura

Nel settore della cultura visiva finlandese, la ITE art non è la rappresentazione di una marginalità sociale, ma piuttosto il contrario: rappresenta la cultura della gente comune, rientra quindi nella cosiddetta *folk art*. Gli artisti ITE sono sì estranei alle pratiche del mondo dell'arte, ma non per questo socialmente isolati rispetto alle loro comunità.

La ITE art, come l'arte folk tradizionale, enfatizza l'**originalità**, ma secondo strutture e valori diversi. Storicamente, in ambito folk, l'originalità era individuata dalla continuità stessa delle tradizioni e da un lento ritmo nel cambiamento. In quel tipo di arte, la creatività dell'individuo era costretta a seguire un determinato modello, e pertanto le norme e le tradizioni comunitarie

mantenevano il controllo dell'espressione artistica. Nell'ambito della ITE art la situazione è diversa, proprio perché la **rottura con le tradizioni** e la distanza da prassi consolidate ne costituiscono la premessa iniziale. L'autenticità di un'opera ITE risiede nell'**individualità** dello stile e della realizzazione, nell'assoluta originalità di un'espressione che è totalmente libera e priva di modelli. Per definizione, un artista ITE è un artista che si è fatto da sé; la sua produzione è il risultato di un'emozione visiva spontanea, necessariamente legata ad uno stile di vita.

La **spontaneità** stabilisce l'autonomia dai circuiti dell'arte, dal pubblico e dai *cliché* espositivi convenzionali, ma tuttavia non impedisce che queste opere possano essere in qualche modo presenti all'interno del **mondo dell'arte**. Per la stessa natura della ITE art, infatti, ha maggiore rilevanza la connessione tra il fare arte, lo stile di vita dell'artista e la sua quotidianità, piuttosto che l'assoluta esclusione rispetto all'arte ufficiale.

Arte folk contemporanea, arte folk tradizionale, artigianato: sono tutte manifestazioni culturali che esprimono una certa abilità. Le caratteristiche che condividono sono la manualità, l'estetica popolare e il rapporto con la quotidianità. Cultura folk e ITE art sono entrambe locali e legate ad una identità comunitaria; sono generalmente associate al mondo rurale o urbano-rurale e sono considerate il prodotto della gente comune. La ITE art, proprio come l'arte folk tradizionale, è l'arte *della gente/per la gente*; è **prodotta per i propri "pari"**: vicini, amici, compaesani o visitatori casuali.

Espressione artistica folk

L'arte folk finlandese *tradizionale* può essere intesa come l'insieme delle **creazioni popolari** raccolte in vari musei; si tratta pertanto di un processo ormai ultimato. La ITE art rappresenta invece l'espressione **folk finlandese contemporanea**; è perciò viva, qui e ora, all'interno della vita quotidiana. Gli artisti ITE creano le loro opere traendo motivi, stili e modalità di espressione dalle riserve della nostra tradizione folk, combinando liberamente immagini e suggestioni varie con l'iconografia della cultura popolare. Non



Ilmari Salminen all'interno della sua abitazione decorata, Petäjävesi, Finlandia

basandosi sulle pratiche dell'arte moderna colta, ma bensì sull'estetica folk, gli artisti ITE fanno uso di mezzi di espressione, soggetti e contaminazioni che l'arte professionale evita completamente o al massimo ripropone con consapevole ironia. Ciò fa sì che le loro opere da una parte sorprendano continuamente per le loro curiose combinazioni, ma dall'altra appaiano confusamente familiari. La Finlandia è un paese dell'estremo nord in cui la vita richiede sforzi e sacrifici. Per questo motivo il lavoro è sempre stato l'indice di misurazione del valore di un individuo.

Il lavoro è chiaramente una parte importante dell'identità degli artisti ITE – in particolare dei più anziani. Essi ci tengono a sottolineare come l'operosità e l'ingegno li abbiano aiutati nei tempi più difficili, e come le attuali condizioni di vita e di benessere non siano altro che i frutti del lavoro di un tempo. L'enfasi sulle difficoltà trascorse - e sul duro lavoro sopportato - può inoltre indicare, in una certa misura, la loro risposta a chi li accusa di dedicarsi al

divertimento fine a se stesso, al gioco e alla creatività senza restrizioni. Per molti artisti folk contemporanei, fare arte rappresenta sicuramente una condizione privilegiata di libertà, un vero e proprio sogno pagato da una vita piena di lavoro. Altri tuttavia ammettono semplicemente che sarebbe stato difficile vivere senza far nulla dopo il pensionamento, essendo stati abituati a una occupazione costante.

Fino a pochi decenni fa, in Finlandia, molti strumenti e utensili erano realizzati a mano, nelle campagne, e ancora adesso molte persone, per lo meno quelle della vecchia generazione, contano sulle proprie capacità risolutive, quando bisogna riparare macchinari o ristrutturare le abitazioni. Questa idea di **manualità e creatività**, collegata alle proprie faccende quotidiane, è tipica della ITE art. I soggetti delle opere emergono dalle esperienze personali di ognuno e allo stesso modo qualsiasi oggetto a portata di mano può essere utilizzato come materiale. L'intento di molti artisti ITE è quello di trasformare qualcosa di povero o privo di valore, in qualcosa di prezioso e grande, senza mai limitare gli sforzi.

Artisti autodidatti

Anziché rispettare un'ortodossia e ripetere determinate tradizioni, la ITE art fiorisce secondo l'**estetica del bricolage**, ovvero la capacità di saper trovare un **utilizzo nuovo per oggetti vecchi**, originariamente non pensati per quell'uso. Nel migliore dei casi questo tipo di trasformazione può produrre un'opera d'arte interessante e sorprendente.

Una delle caratteristiche più affascinanti della ITE art è il tentativo da parte dell'artista di ricavare un'espressione visiva da un materiale insolito. Inizialmente le opere ITE possono sembrare grezze e *naïves*, ma esaminando attentamente le tecniche utilizzate, non si può far a meno di riconoscere una grande abilità nella realizzazione. Non ci si aspetta che il cemento venga utilizzato delicatamente come il gesso, né si immagina che le scatole di latta per minestra possano trovare un uso particolare nella scultura! Lavorare con materiali che pongono delle vere e proprie sfide artistiche aggiunge senza dubbio valore alla ITE art.



Enni Id, decorazione dell'interno della casa, Padasjoki, Finlandia



I caratteri della crudezza e del primitivismo dell'arte folk contemporanea riflettono la sua originalità e la forza della sua espressione, quella **creatività primordiale** che l'arte colta invidia a tutte le forme di Outsider Art. L'ingenuità tipica della ITE art può essere intenzionale o meno. Come l'arte infantile, anche la *folk art* contemporanea condivide delle caratteristiche con le espressioni più antiche e primitive dell'arte in generale. Forme accentuate, equilibrio simmetrico, assenza di movimento, piattezza dei profili, sovradimensionamento delle teste; tutti elementi ben riconoscibili all'interno dell'arte primitiva e che ritornano nelle sculture degli artisti folk contemporanei. Per superare le difficoltà presentate dal materiale, dalla tecnica e dall'ambiente, gli artisti ITE sono costretti di tanto in tanto ad apportare delle modifiche stilistiche. Ad esempio certe opere alla fine risultano meno leggere e delicate di quanto l'artista avrebbe voluto; oppure diviene impossibile, a volte, ricreare la monumentalità che il soggetto richiederebbe. Non è certo facile lavorare su un materiale se si dispone di strumenti inadeguati; il processo talvolta deve essere semplificato e ci si deve concentrare sugli aspetti più essenziali. Tuttavia arti stilizzati ed elementi visivi appena abbozzati risultano spesso ben più incisivi di un prodotto rifinito. La ITE art è anche piuttosto economica nella sua realizzazione. Mentre gli artisti di professione pensano prima a ciò di cui hanno bisogno per essere capaci di dar forma alle proprie idee, gli artisti folk contemporanei pensano semplicemente a ciò di cui già dispongono e a come trasformarlo in un'opera d'arte. Gli artisti ITE sono relativamente indipendenti rispetto alle pratiche moderne dell'arte, ma la loro libertà di espressione può essere comunque compromessa dalle limitazioni imposte dal materiale, dalla tecnica e dall'ambiente.





Alpo Koivumäki, La savana di Alpo, Kauhajoki, Finlandia

L'arte folk contemporanea come arte della quotidianità e dello stile di vita

Le opere ITE variano per natura e per dimensioni. Un *environment* può contenere una serie di oggetti disposti senza un punto stabilito di osservazione; oppure può assumere l'aspetto di una galleria, di un museo, di un parco di sculture, di un cortile, di una creazione architettonica indipendente o addirittura di un ambiente abitato che ricopre un'intera proprietà.

Aldilà del tipo di opere, il posto migliore, e senz'altro il più naturale, per poterle osservare è generalmente l'**abitazione dell'artista**. Il fatto che la *folk art* contemporanea sia *site-specific* si spiega secondo più livelli.

Innanzitutto la ITE art è, all'interno della **quotidianità degli artisti**, l'attività creativa connessa al loro stile di vita e al luogo in cui vivono. Questi artisti traggono ispirazione dai propri ricordi e dalle proprie emozioni, così come da tutto ciò che si trova nelle immediate vicinanze. L'arte è l'espressione della loro vita e del loro ambiente, ma allo stesso tempo la loro vita e il loro ambiente subiscono trasformazioni per mezzo dell'arte. Le opere ITE sono storie di vita che rispecchiano totalmente i loro creatori.

La produzione di un artista riflette sempre in qualche modo la sua visione del mondo, i suoi valori e il suo concetto di arte. Ma il messaggio dell'arte folk contemporanea è così personale che non può certo avere l'elasticità e la flessibilità dei messaggi del *mainstream*.

Le opere ITE non soltanto dimostrano le abilità stilistiche e manuali dei loro creatori, ma forniscono una prova della loro ammirevole condotta di vita. Molti artisti ITE hanno attraversato tempi bui ed esperienze difficili. Per loro l'arte diviene un mezzo per controllare attivamente la qualità della propria vita. D'altronde l'attività artistica dona gioia e piacere; è un meraviglioso passatempo e offre un canale di espressione, un mezzo per essere osservati, un modo per sentirsi capaci e utili.

Diventare un artista folk contemporaneo può dunque fornire stimoli e nuovi significati per una persona anziana, durante gli ultimi anni della sua vita. Per chi ancora lavora, può rappresentare invece una **fuga dagli affanni** dell'esistenza quotidiana verso un paese sconosciuto di fiabe e desideri nascosti. Grazie alla straordinaria opera di questi artisti lo spazio intorno diventa un



Timo Peltonen, Uomo dell'età della pietra, Korpilahti, Finlandia

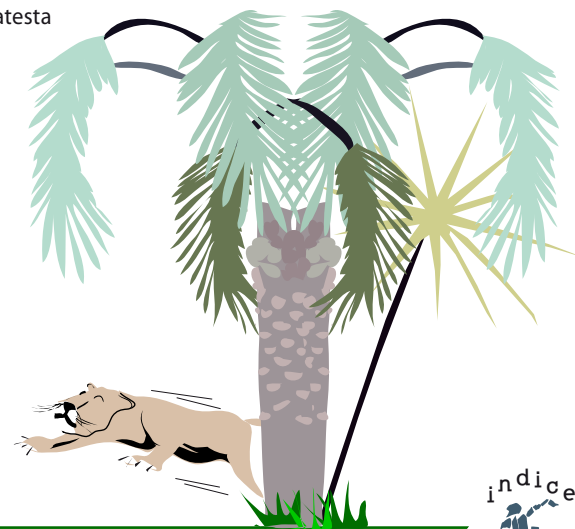
vero e proprio **environment contemporaneo** e, in quanto tale, acquisisce significato artistico e interesse culturale. Gli artisti godono della bellezza e della giocosità che hanno ricreato; l'ambiente così trasformato attrae visitatori e si stabilisce una nuova interazione sociale. È proprio vero che la ITE art riesce ad arricchire le vite dei suoi creatori in tantissimi modi!

Il rumore visivo dell'esistenza quotidiana può facilmente esaurire la forza espressa dalle opere d'arte e farle annegare del tutto, a meno che vengano inserite nel vuoto espositivo-convenzionale del *white cube*; di contro la ITE art si fortifica e si alimenta proprio grazie al quotidiano. Viste nel loro ambiente di provenienza, le realizzazioni ITE configurano un'entità capace di trasmettere un'esperienza artistica viva e preziosa. Legami invisibili uniscono le opere tra loro, l'ambiente, l'artista e tutta la sua vita, passata e futura; una tale rete di riferimenti che nemmeno il migliore architetto esperto in allestimenti riuscirebbe a riprodurre all'interno di una sala. Osservata nel proprio ambiente, la ITE art manifesta quindi con maggiore evidenza il suo significato così ampio e la sua capacità di **stimolare più sensi**; per tutti questi motivi è detta l'arte della *self-made life*



Questo articolo sintetizza gli argomenti della tesi di dottorato sulla *folk art* contemporanea in Finlandia sostenuta da Minna Haveri (Nykykansantaide, 2010).

Traduzione dall'inglese di Marco Mezzatesta

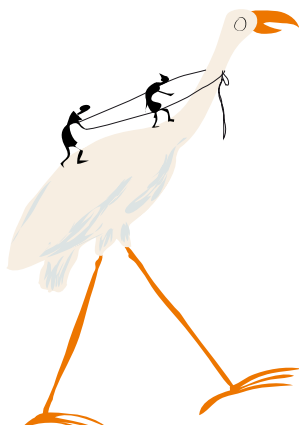


Atlante visionario alla Fondazione Cartier

di Rachele Fiorelli

Dall'arte tribale ai naïfs: storie di sguardi diversi, all'incrocio tra tradizione ed eresia, in una mostra che, in nome dell'autenticità, propone un nuovo modello inclusivo per l'arte contemporanea

“Naïve *art is the art of deep feeling, a cry from the heart*”: scrive Laymert Garcia dos Santos, uno degli autori dei saggi presenti nel catalogo della mostra *Histoires de voir. Show and tell*. Un pianto non per forza di tristezza, spesso un pianto liberatorio, di gioia o nostalgia. Un'esternazione potente e colorata, l'occasione di raccontare la propria storia. 400 opere e 50 artisti, soprattutto provenienti dalle zone equatoriali del pianeta, hanno incrociato unità e molteplicità nella mostra, curata da **Hervé Chandés** coadiuvato da altri ricercatori, e allestita dal designer **Alessandro Mendini** a Parigi presso la **Fondazione Cartier**, dal 15/5 al 21/10/2012, suggerendo che dopo il postmoderno e il postcoloniale un nuovo e differente concetto estetico di modernità si va configurando nella cultura mondializzata.



Kalela (?), 1940 c., Atelier du Hangar, Congo



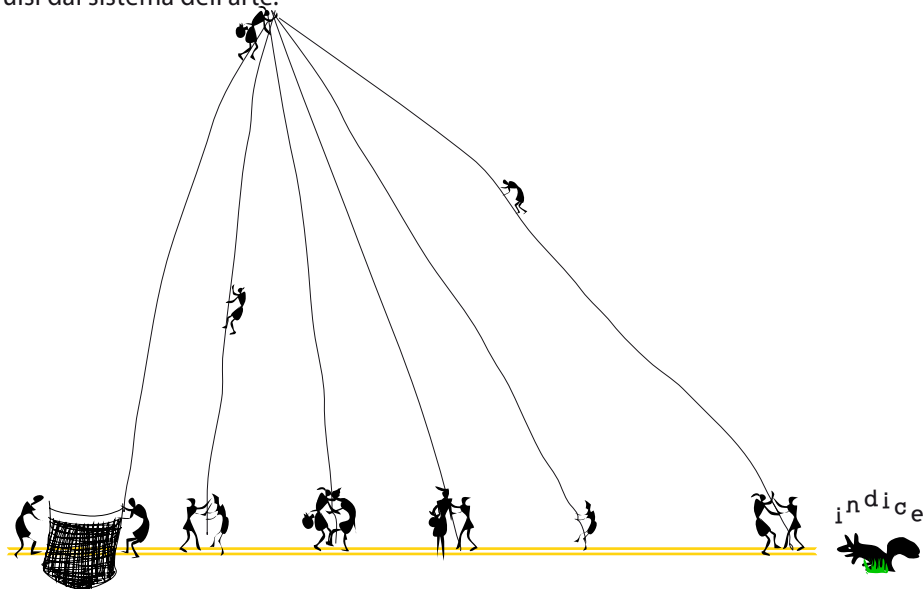
Jivya Soma Mashe, pittura tribale dei Warli, Maharashtra, India

Un **concetto inclusivo** che esplora i territori dell'arte popolare e individua una risorsa salvifica "nella capacità evocativa dell'arte naïve e marginale, che ultimamente recupera smalto, presentandosi come un antidoto al florilegio di immagini patinate e digitali prodotte automaticamente dai rituali consumistici dell'esperienza digitale" (Ivo Bonaccorsi in *Domus*, maggio 2012 <http://www.domusweb.it/it/art/histoires-de-voir/>).

Una scelta mirata, dove il 'post-moderno' Mendini ha rispecchiato il proprio stesso temperamento creativo intessendo una trama connotata dalle presenze del colore e del disegno in un percorso espositivo dove l'uso di

tinte tenui, materiali cangianti e supporti fortemente materici, entrava in contrasto con l'evanescenza dell'edificio. La sede della Fondazione, opera di **Jean Nouvel**, si presenta infatti come la metafora di una continua osmosi tra un esterno lussureggiante e un interno vergine che si lascia fecondare per restituire allo spettatore l'idea di una perfetta compenetrazione tra natura e architettura. L'allestimento voluto da Mendini tendeva invece a spezzare la fluidità frapponendosi tra le opere e il contenitore, frammentando lo spazio attraverso superfici espositive a tinte pastello entro cui si aprivano le "nicchie parlanti" che raccontavano la storia degli artisti, e attraverso la scelta di materiali cangianti sulla soglia di quel **kitsch ludico** ed emozionalmente caldo che sigla da sempre la poetica creativa dell'architetto e designer milanese. Il **percorso non lineare**, giocato sull'esplorazione e la sorpresa, manifestava un'opposizione a ogni discorso razionale sull'armonia naturale, così come evidenziava la necessità della non-coincidenza tra l'incontro proficuo con l'alterità e la velleità di fusione con la medesima.

Mostra ambiziosa che, in un luogo deputato dell'arte contemporanea, ha voluto raccontare quelle che **Alessandro Mendini** definisce "vite estetiche" dotate di una "ipersensibilità umana": storie di sguardi diversi ma che condividono linguaggi e temi, in cui l'elemento grafico, il disegno, rappresenta uno dei *trait d'union* più significativi. Artisti più o meno spontanei, alcuni non completamente privi di conoscenze artistiche e grafiche, altri del tutto avulsi dal sistema dell'arte.





Molto forte il **tema della tradizione**, dell'appartenenza a gruppi etnici e a linguaggi figurativi identitari. A questo proposito, una presenza molto interessante era rappresentata dalla **tribù indiana dei Warli** la cui opera si manifesta in delicatissime trame che raccontano gli episodi più caratterizzanti della comunità. Sono le donne a farsi autrici del racconto mistico, le donne a interloquire con la natura a cui si ispirano per le forme riprodotte e sintetizzate nel cerchio, nel quadrato e nel triangolo. Sono ancora le donne ad accogliere **Jivya Soma Mashè**, abbandonato dalla sua famiglia e unico maschio coinvolto nella creazione del racconto. Mashè oltrepassa i confini delle abitazioni, sulle cui pareti veniva rappresentato il ciclo narrativo e, adottando nuovi codici figurativi, traghetta la pittura della comunità Warli verso nuovi



orizzonti. Nel 2003 l'artista inglese **Richard Long**, durante un viaggio in India, incontra Mashè con il quale intraprende un muto dialogo che porta alla luce, ancora una volta, i parallelismi e la proficua collaborazione tra l'arte ufficiale e quella visionaria, dando luogo a una mostra presso il PAC di Milano nel 2004 curata da **Jean-Hubert Martin**, già ideatore della mitica esposizione **Les Magiciens de la Terre** (Centre Pompidou, 1989), che ha segnato l'irruzione eretica degli sciamani nel mondo dell'arte e a cui idealmente *Histoires de voir* si ricollega. Storie di sguardi meticci che incrociano culture e visioni, come l'artista giapponese **Tadanori Yokoo** e del suo personalissimo e consapevole tributo alla pittura di **Rousseau il Doganiere**. Oppure **Hans Sherfing** (1905-1979), danese appassionato di zoologia, che, durante la sua esperienza car-



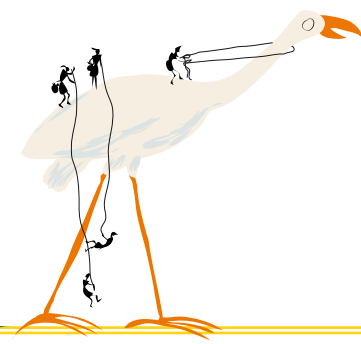
Nilson Pimenta, 2008, *Pavillao das Culturas Brasilianas*, San Paulo

ceraria a causa della sua ideologia politica in contrasto con quella ufficiale, inizierà a dipingere gli scenari africani a lui cari, guardando alla giungla e ai suoi abitanti come luogo di evasione mentale. I suoi panorami popolati da pacifici animali sono una risposta alla società del periodo post-bellico: ancora una volta il sogno di un mondo incontaminato costituisce la chiave di fuga da una realtà soffocante. Altre storie, altre immagini quelle proposte da **Josè Da Silva**, brasiliano che si approccia da adulto alla pittura: canale di comunicazione per raccontare la vita nelle *fazendas*, ma anche mezzo per una ricerca formale evidenziata nella ripetizione di moduli e cromie.

Dalle foreste alle campagne fino ad arrivare alle metropoli. Questo il tema scelto da **Mamadou Cissé**, senegalese che a 18 anni si trasferisce in Francia. Da sempre appassionato al disegno, ma privo di qualsiasi educazione artistica, durante le lunghe ore notturne in cui lavora come guardiano, confrontandosi con il silenzio e la solitudine, Mamadou riprende a dise-

gnare. Procede con metodo iniziando con il quadrettare il foglio, da qui la sua personalissima descrizione topografica che ha sempre inizio dai luoghi caratterizzanti delle città: "Per me l'essenziale in una città è cercare ciò che la simbolizza". Non solo simboli e cromie, ma anche l'auspicio che le città africane possano assumere le caratteristiche delle città europee: "Mi proietto nel futuro, quando saremo nove miliardi sulla terra. Le nostre città si estendono talmente in orizzontale, mentre nulla ci impedisce di scendere o salire. In Africa si potrebbe pianificare le città con più intelligenza".

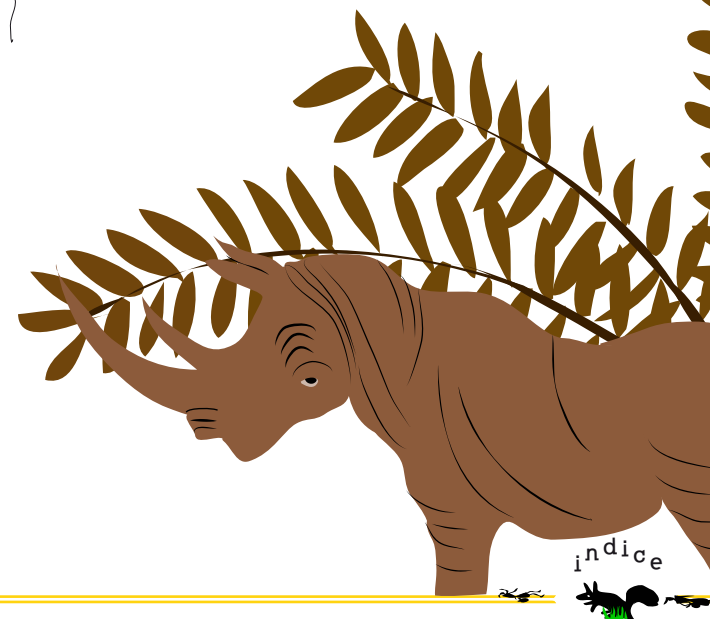
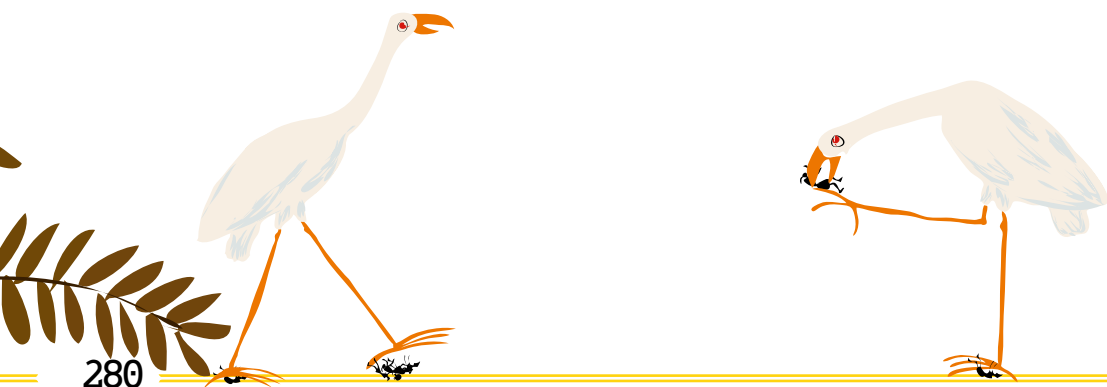
Storie di singoli creatori spontanei ma consapevoli del loro ruolo, storie collettive di una comunità, ma anche storie dal mondo coloniale come quella appassionata dell'**Atelier du Hangar**, fondato in Congo nel 1946 da **Pierre Romain-Desfossés**, esploratore francese che regala supporti e colori, cercando di non interferire con lo spirito e il linguaggio creativo degli artisti locali. La mostra e oggi il suo catalogo costituiscono un nuovo atlante visionario, che si aggiunge alla sempre più ricca cartografia dell'universo *outsider*, anche se in questo caso l'ambito più corretto di riferimento è quello della **folk art contemporanea**. Definizioni che oggi, nel terreno incerto e complesso del dibattito attuale, tendono sempre più a sovrapporsi. Sottile è anche il confine tra *folk art* originale e semplice artigianato locale, che può rischiare di venire sovrainterpretato da un'antropologia del desiderio. Senza dubbio la ricerca, assidua e critica, sulle testimonianze folkloriche rappresenta il contesto da approfondire per identificare origini e modelli della produzione *outsider*, ma l'Altro nell'arte è sempre il frutto di un'interazione complessa tra radici culturali e istanze soggettive, e la sua qualità estetica consiste semmai nello scarto rispetto ai linguaggi tradizionali.





Mamadou Cissé, 2011, collezione André Magnin, Parigi

Histoires de voir ha narrato le storie di chi spicca il volo, di chi rilegge le sue tradizioni e di chi è capace di adottarne altre. Storie dove il concetto di appartenenza fluisce spontaneamente insieme a quello della disappartenenza; dove sembra prevalere la serenità, quasi *new age*, della convivenza tra tradizione e cambiamento, senza quella nota amara che inevitabilmente accompagna ogni progetto eretico. Il rischio è quello connesso a ogni esplorazione nei territori dell'arte grezza, autodidatta e spontanea cercando forme e valori da opporre all'uniformità della globalizzazione: sovrapporre il **vecchio mito rassicurante** del 'buon selvaggio' al complicato percorso intrapreso dall'artista alla ricerca di se stesso, dei suoi fantasmi e di quelli della comunità a cui appartiene.





L'avventura del collezionismo. Il Museum Haus Cajeth a Heidelberg

Nella città di Prinzhorn e della sua storica raccolta, un altro piccolo museo racconta la passione di una coppia di collezionisti per i "primitivi contemporanei" - La scoperta dei creatori italiani

di Naida Samonà

Era la prima volta che programmavo una visita al **Museum Haus Cajeth** di Heidelberg e, chissà perché, mi ero convinta di doverlo scovare in qualche piccola stradina periferica della cittadina tedesca. Mi sono piacevolmente sorpresa, invece, quando durante un giro in piena *Altstadt* mi sono trovata davanti agli occhi la piccola insegna ovale del museo, scritta con tratto infantile che già prepara al **magico mondo primitivo** che si svela al suo interno. Il museo ospita, in una dimora barocca, la collezione di Outsider Art raccolta dall'eccentrico ormai ultraottantenne **Egon Hassbecker** nell'arco di tutta la sua vita. Entro nel palazzo intenzionata a cercarlo e a fargli delle domande sulla sua vicenda di collezionista e sulle ragioni e le circostanze che lo hanno avvicinato all'arte irregolare. Ad accogliermi trovo, invece, **Barbara Schulz** che da quarant'anni è la moglie e la compagna d'avventure e di scoperte di Hassbecker e che ormai, data l'età avanzata del marito, dirige il museo e il bookshop nella Haspelgasse.





Minna Ennulat

Barbara è una donna accogliente, molto energica ed entusiasta della possibilità di condividere la sua passione per questo tipo di arte. È contentissima che qualcuno dall'Italia sia venuto a visitare il Museo anche perché, mi dice, la loro collezione è piena di artisti italiani. Passiamo due lunghi pomeriggi insieme durante i quali mi racconta la storia di come lei e suo marito sono diventati *collezionisti* (usa proprio il vocabolo italiano).

Sebbene i primi acquisti di Hassebecker avvengano negli anni '60, è alla giovinezza di Egon che si deve far risalire la sua passione verso tutto ciò che era *outsider* perché non inquadrato nella "vita normale": lui stesso, infatti, fin da bambino rifiutò la disciplina scolastica e quella domestica imposta dalla madre e si ritrovò in un'estrema solitudine.

Durante la Seconda Guerra mondiale venne richiamato alle armi per finire ben presto in un campo di prigionia in Siberia. Per cinque lunghi anni visse

in condizioni durissime, tanto dure che ancora oggi Barbara si domanda come sia riuscito a sopravvivere! In quella zona così ostile Egon scopre però un'umanità molto affettuosa e premurosa ed è così che comincia a nascere in lui un grande interesse per la *cultura popolare russa* e, più in generale, dell'Europa dell'Est, interesse che manterrà per tutta la vita.

Quando torna in patria, nel 1949, è un uomo molto malato, senza un polmone e senza alcuna formazione lavorativa. Riceve dal governo tedesco un piccolo indennizzo che gli consentirà di occuparsi dei suoi interessi artistici e letterari senza affanni per il sostentamento quotidiano.

Nel 1965 apre nella piccola città di Eberbach am Neckar una libreria-galleria in cui espone, tra gli altri, il pittore *Ehrhardt*. Nella casa di quest'ultimo Hassbecker scopre due quadri di *Minna Ennulat*, una governante di origini contadine nata nella Prussia orientale ed emigrata molto giovane con la sua famiglia, che aveva cominciato a dipingere in tarda età per rievocare, attraverso le immagini e i colori, la sua terra natia. I primi elementi della collezione di Hassbecker furono proprio alcuni quadri della Ennulat.





Giovanni Concettoni

Dopo questo primo incontro folgorante Egon comincia a interessarsi all'arte naïf. Scopre il libro *Die naïve Kunst in der Tschechoslowakei* scritto nel '67 da **Arsen Pohribný** e **Stefan Tkáč** e parte per l'Europa dell'est per cercare pittori naïf come **Natálie Schimdtová**, **Fevronia Soudia**, **Ondrej Šteberl**, presenti adesso nella collezione permanente del museo. Ben presto nel suo linguaggio sostituisce alla parola naïf (che in tedesco ha una sfumatura di disprezzo) la parola 'primitivi', ispirandosi al libro di **Wilhelm Uhde** *Cinq maîtres primitifs* (*Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine*) del 1949.

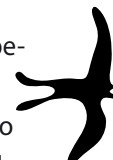
Inizia ad esporre le opere acquistate e ad incrementare sempre di più la sua collezione di *Primitive Malerei* e nel 1979 il sindaco di Heidelberg lo invita a trasferire la collezione ad Heidelberg. Nasce allora il **Museum Haus Cajeth**, "fratello minore", come lo chiamano adesso, dell'importantissima Collezione Prinzhorn. Intanto Hassbecker incontra e sposa Barbara Schulz. Anche lei si appassiona all'arte 'primitiva' contemporanea e comincia a viaggiare con lui alla scoperta di nuovi maestri: insieme scopriranno la pittura outsider



italiana nella zona della Bassa Padana. Nell'estate del 1979 i coniugi Hassbecker erano partiti con la macchina per trovare una zona in cui si potessero fare delle lunghe passeggiate (le cosiddette *wanderung* tipiche dello spirito tedesco). Il tempo meteorologico però non li aiutava: pioveva e c'era freddo e i due decisero di continuare a muoversi verso sud. Si fermarono, finalmente soddisfatti, in un luogo incantevole: Guastalla sulle rive del Po in Emilia Romagna. Anche lì però la loro passeggiata era destinata a non andare a buon fine perché i due non riuscirono a trovare sentieri abbastanza lunghi. Stanchi di questi tentativi andati in fumo chiesero agli abitanti del luogo di indicare loro un museo nelle vicinanze e qualcuno gli indicò il **Museo Cesare Zavattini** a Luzzara, a pochi chilometri da lì. Arrivati al museo a Barbara ed Egon sembrò un destino fortunato quello che aveva fatto fallire la loro *wanderung*, perché trovarono una raccolta di quadri che corrispondevano esattamente al loro gusto per l'arte primitiva e per i quali si entusiasmarono immediatamente. Si appuntarono i nomi e si fecero dare gli indirizzi dei molti autori ancora viventi esposti in quelle sale, li andarono a trovare e cominciarono a mettere insieme la loro incredibile collezione di italiani.

Comprarono opere di pittori già scoperti come **Pietro Ghizzardi**, **Nello Ponzi** o **Enrico Benassi** e naturalmente fecero anche nuove scoperte. **Giovanni Concettoni**, per esempio, era tornato a settant'anni nelle Marche dopo decenni trascorsi lavorando in Argentina come operaio in una fabbrica di laterizi. Al suo ritorno aveva cominciato a dipingere. Utilizzava i suoi quadri come strumenti per diffondere il suo credo intriso di comunismo e cristianesimo mescolati insieme con uno spirito magico-popolare. Nei suoi quadri gruppi di personaggi della storia più recente affiancati a personaggi storici o alla Madonna e a Cristo, sono disposti frontalmente come icone sacre e accompagnati da didascalie scritte in un italiano stentato.

Un altro pittore presente in collezione, **Albino Menozzi**, era andato in Etiopia per lavorare come operaio dopo la prima guerra mondiale. Lì aveva contratto la malaria che gli avrebbe procurato sofferenze per tutta la vita. Aveva iniziato a dipingere durante una delle tante degenze in ospedale. Tornato in patria aveva riempito la minuscola soffitta in cui viveva dei suoi





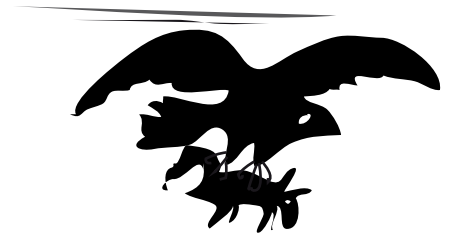


dipinti in cui, rievocando visioni del passato, disponeva nello spazio sagome di uomini, di animali e di edifici in uno stile infantile che contrastava con l'espressionismo accentuato del colore.

La scoperta più importante per gli Hassbecker fu l'arte di **Pellegrino Vignali**, un contadino analfabeta di Canossa di cui raccolsero **più di 600 opere** fra quadri, disegni, schizzi e sculture in legno e pietra. Il linguaggio artistico di Vignali è fatto di pochi elementi simbolici essenziali: l'essere umano, femminile e maschile, l'animale quadrupede, l'uccello, l'albero che, alla stregua di idoli primitivi, si ripetono in composizioni piatte e antinaturalistiche in cui gli elementi che accennano alla figurazione, resi attraverso segni semplici e netti, si combinano con grafismi di natura del tutto astratta.

Barbara Schulz ricorda bene gli incontri con Vignali, che lei chiama affettuosamente "**il nostro Picasso**", e racconta di come le loro visite annuali al suo paese e il loro entusiasmo nei confronti delle sue opere lo incoraggiassero a proseguire con il suo lavoro.

Lo stesso entusiasmo anima ancora i coniugi Hassbecker sempre alla ricerca di nuovi maestri e di persone che, come loro, coltivano una passione nei confronti dell'Outsider art e condividono la missione di studiarla, diffonderla e salvare opere e frammenti di vite che altrimenti andrebbero perdute nell'oblio della storia degli ultimi



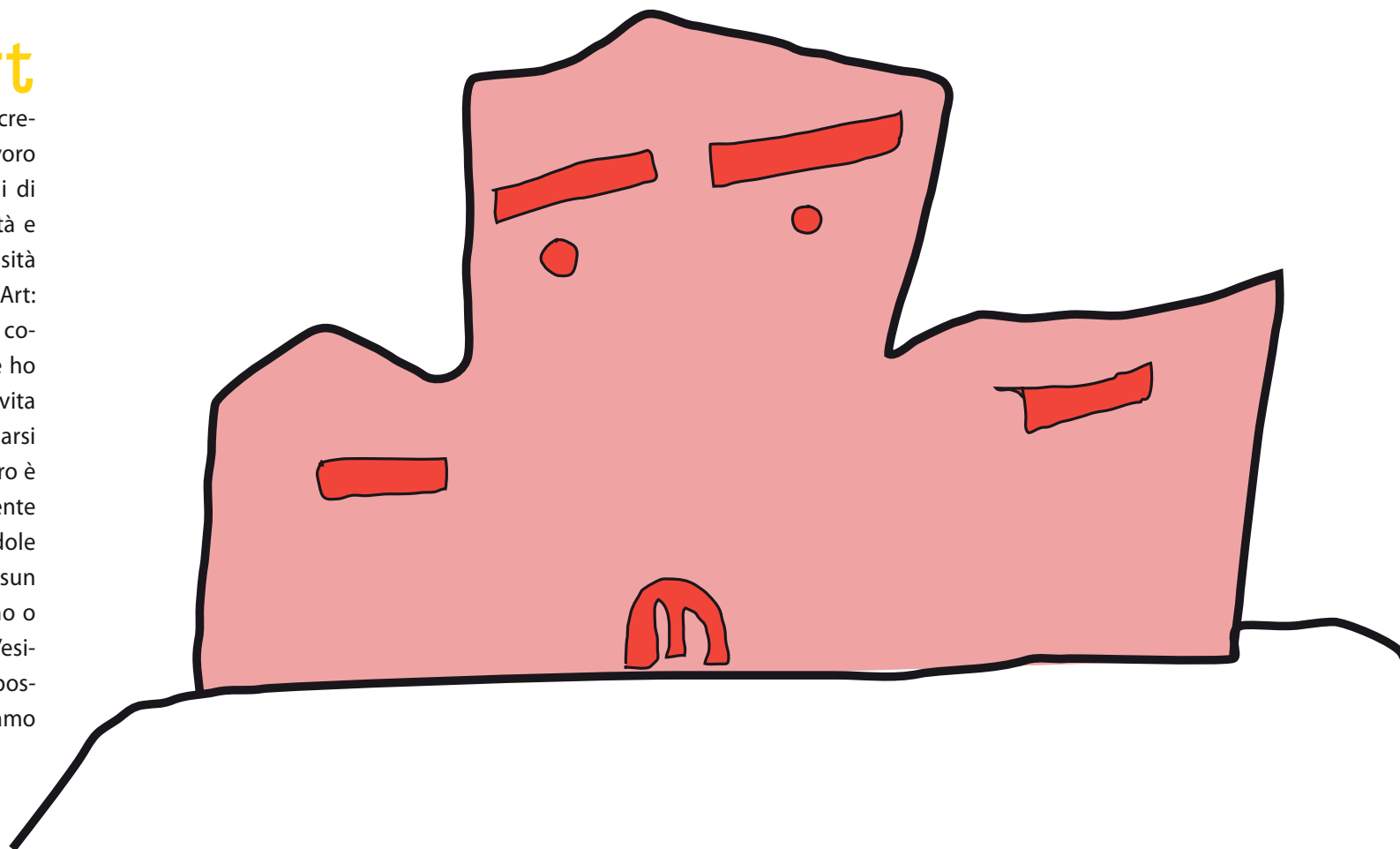
Nuove proposte a Treviso: gli artisti di Tra OutsiderArt

di Gabriele Tiveron

Le mostre d'esordio di un progetto che nasce dall'esperienza negli 'atelier protetti' - Il curatore presenta le opere di Mario Pellegrini e Dario Condotta

Tra OutsiderArt

è un tramite tra mondi: un progetto culturale creato per scoprire, promuovere e sostenere il lavoro artistico di persone che operano in situazioni di marginalità, e che si distinguono per la qualità e originalità delle loro opere. È nato dalla necessità di formalizzare il mio interesse per l'Outsider Art: da dieci anni conduco laboratori d'arte in varie comunità riabilitative della provincia di Treviso e ho conosciuto molte persone con le loro storie di vita estrema e con i loro modi particolari di relazionarsi all'arte. Ciò che più mi interessa di questo lavoro è l'atto stesso della produzione, indipendentemente dal risultato. L'arte guarda alle cose disponendole in una prospettiva infinita senza preporci nessun fine, non tende a nessun ideale di bene, buono o bello, è piuttosto un modo di relazionarsi all'esistenza. La sua vocazione è di farci vivere il più possibile aperti e di trasformare ciò che chiamiamo 'male' in occasione di ascolto e di ricerca.





Mario Pellegrini

Mi attrae come una persona si relaziona al foglio bianco (o nero, marrone, rosso, giallo, verde, trasparente che sia), al colore, al segno, allo spazio del laboratorio. Sono affascinato dalle pareti del laboratorio, dagli accumuli di materiale vario, di vecchi disegni, di prove di colore, di pennelli sporchi e secchi che è "un peccato mortale" buttare via, dai banchi diventati vere e proprie opere d'arte informale, dai discorsi che si fanno mentre si lavora, dai silenzi profondi. Un laboratorio non è un corso, non ha nulla a che vedere con il professionismo. Non accumula un sapere. È una cosa diversa. Un laboratorio è un'occasione per imparare facendo. Per quanto mi riguarda, il senso più profondo di un laboratorio d'arte è quello di favorire l'apertura al mondo, di relazionarsi in modo costruttivo con l'esistenza, e di rendere "la vita già bella - citando Mario Pellegrini- ancora più bella". È propriamente questo

"di più" che svela l'inclinazione di un laboratorio. Per questa ragione tengo a precisare ai partecipanti che si avvicinano per la prima volta al laboratorio che questo non vuole avere **nessuna finalità**, neppure quella terapeutica, ma che è l'occasione per scoprire e coltivare i propri talenti. Questo non significa che non possa avere effetti terapeutici, ma certo non me li pongo come fine. Il primo evento pubblico organizzato da Tra Outsider Art è stata la personale di **Mario Pellegrini** (Castelfranco, 1956). Egli ha sulle spalle un passato pesante, ma pur avendo vissuto la non-esperienza del manicomio è ancora in grado di ragionare e, soprattutto, di imparare e di mettersi in discussione. Ovviamente quel tipo di trattamento l'ha profondamente segnato e ai suoi problemi personali si è aggiunto l'abbruttimento dell'istituzionalizzazione forzata. Il suo lavoro artistico è iniziato cinque anni fa e ha attraversato diverse fasi. Inizialmente disegnava in modo incostante ed era molto irrequieto, difficilmente disegnava per più di quindici minuti. I primi lavori erano prevalentemente a soggetto erotico, poi si è spostato sul tema dell'amore. Infine, nella fase più recente, ha iniziato a concentrare la sua attenzione sul tema dell'**autoritratto** o, come meglio dice lui, sull'**"auto-disegno"**. Il suo stile è fresco e spontaneo: con precisi segni di grafite traccia la figura nel foglio, disegnando "quello che bisogna fare"; non ha ripensamenti e quello che fa "lo fa così perché è solo così che va fatto", anzi, direbbe ancora lui, "**è importantissimo che venga fatto così come viene fatto**". Un aspetto che adoro dei suoi disegni è il risvolto ironico sempre rintracciabile.

La sua **prima mostra** *Chi è questa persona umana? Auto-disegni di Mario Pellegrini*, inaugurata nell'aprile 2012, ha segnato una tappa molto importante nel suo percorso artistico e relazionale. Slegando l'iniziativa dalle solite modalità istituzionali, cioè mettendo in evidenza l'aspetto artistico piuttosto che quello sociale, si sono create le condizioni per un incontro più autentico con Pellegrini e il suo lavoro.

Questo tipo di approccio ha suscitato una buona risposta del pubblico superando tutte le aspettative, sia nel caso di questa mostra che nella successiva dedicata a Dario Condotta. Molte persone si sono avvicinate con sincero interesse al lavoro degli autori presentati, acquistando i disegni per il loro valore artistico e non per finalità caritatevoli. I soldi ricavati dalle vendite (il





50% va all'autore, l'altro 50% al progetto Tra OutsiderArt) permetteranno così di costituire un fondo che verrà utilizzato per proseguire il programma sostenendo i costi dei prossimi eventi.

La mostra di esordio del nostro progetto e contemporaneamente del nostro autore riguardava opere recenti sul tema dell'autoritratto. Da due anni Pellegrini disegna volti, sempre molto simili tra loro; ciò che cambia sono i colori, la posizione del foglio e le frasi che scrive sopra. Per lui disegnare questo volto in tale modo è fondamentale, soprattutto è imprescindibile seguire una certa ritualità: il disegno inizia tracciando dei piccoli segni nel centro in alto del foglio. Questo primo approccio è quasi una firma dell'autore, che può essere interpretata come un'apertura, uno scorcio su qualcos'altro che offre la possibilità di osservare ciò che sta oltre la propria immagine. Da questi **primi tratteggi** che segnano la riga in mezzo della capigliatura, fa scendere a cascata i capelli, poi il naso a emme, gli occhi, le sopracciglia, la bocca, il collo. Alcune volte inserisce delle variazioni e aggiunge dettagli insoliti, ma si tratta di eventi rari. Solitamente la costruzione del disegno è sempre uguale, ed è proprio questa **serialità** a rendere interessante il suo lavoro.





L'opera di Pellegrini offre molti spunti per interrogarsi intorno alla questione dell'identità. La credenza in un'identità unitaria e fondante dell'essere di una persona si è rivelata la causa di molti pregiudizi. Ed è ciò che emerge dal suo lavoro. Con le sue opere ha colto che la sua identità, il suo nome, l'immagine che egli ha di se stesso, non sono qualcosa di univoco, qualcosa che determina la sua "persona umana", la sua essenza, ma che quest'ultima consiste nell'apertura ad **innumerevoli interpretazioni** e domande che non trovano risposta. Molte le possibili ipotesi, molteplici le letture. In realtà chi sa chi siamo? È nella relazione con l'Altro che troviamo qualcosa. Alla domanda "Chi è questa persona umana?" Mario Pellegrini risponde: "Potrei essere io, oppure tu, oppure lei oppure lui, oppure voi. Invece è Adriano Celentano." Dopo la personale di Mario Pellegrini, Tra Outsider Art ha organizzato la mostra dedicata al lavoro di Dario Condotta (Treviso, 1962), che vive nella stessa struttura e frequenta i miei laboratori da quasi sei anni. L'idea romantica che per fare arte sia necessaria una non ben definita forma di libertà decade quando penso a **Dario Condotta**. La prima comunità in cui abbiamo iniziato a lavorare insieme è stata una residenza aperta, dove ciascun ospite era libero di entrare e uscire senza troppe restrizioni. A quel tempo Condotta era molto trascurato, dormiva tutto il giorno e fumava più che poteva. Coinvolgerlo nel laboratorio era veramente difficile, le rare volte in cui si lasciava convincere disegnava al minimo delle sue potenzialità e **data-va il disegno con date assurde**, come 20.000 o 1100 d.C.. Gli educatori hanno deciso di affidarlo a una struttura protetta dove poterlo seguire 24 ore su 24, togliendogli la possibilità di essere libero. Lavoro anche presso quest'altra struttura e ho potuto osservare il suo miglioramento: la vita di "clausura" gli ha dato nuova vita, sia nell'aspetto fisico che in quello relazionale. A volte, infatti, la libertà può essere difficile da gestire. A volte alcune persone hanno bisogno di un ambiente che li protegga fornendo regole sicure, così come di una guida e di un maestro, che li stimoli valorizzando i loro talenti.

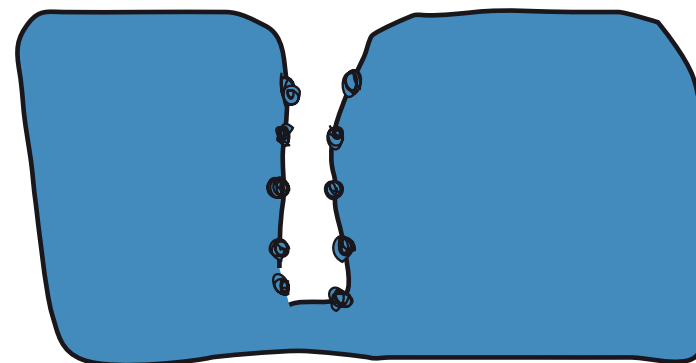




A distanza di un paio d'anni, Dario ha preso confidenza con il disegno e partecipa al laboratorio con impegno, producendo opere molto elaborate che indagano "la trasformazione", una ricerca che lo ha portato ad esplorare prima le viscere dell'uomo, per precipitare quindi in quelle del demonio e poi risorgere fino a Dio ritornando infine all'Uomo. Nei suoi disegni racconta anche le sue "storielle" apparentemente assurde, ma affascinanti se non giudicate secondo la logica comune. L'ultima che ha disegnato, ad esempio, racconta di un uomo morso da un leone, poi curato dal dottore e infine guarito trasformandosi nell'uomo-leone. È interessante notare, anche se Dario considera i suoi racconti da prendere alla lettera senza annettervi altri reconditi significati, come in questa storia la guarigione consista in una trasformazione, e non in un ritorno a uno stato precedente. Ho sottolineato quest'aspetto curando nel maggio 2012 la sua mostra // *miracolo della Trasformazione*. Anche in questo caso, l'esposizione in una galleria cittadina non faceva riferimento a finalità sociali, presentandosi esclusivamente come un evento culturale che si rivolge al pubblico: senza esibire né nascondere qualcosa, ad esempio la questione del disagio psichico o sociale, ma nel proposito di celebrare compiutamente il lavoro creativo di una persona.

Fine

Contatti: tra.art@virgilio.it, g.tiveron@virgilio.it



Gli autori dei testi

Enrica Bruno, giovane storica dell'arte, studia i fenomeni artistici di confine; vive a Palermo e collabora con l'Osservatorio Outsider Art.

Vincent Capt, membro del CrAB, ha conseguito il dottorato in Linguistica presso l'Università Parigi 8; attualmente assistente presso l'Università di Losanna, si occupa dei linguaggi dell'esclusione.

Marco Carapezza insegna Filosofia del linguaggio presso l'Università di Palermo; i suoi interessi più recenti riguardano la teoria dei linguaggi e della mente, di cui ha trattato con riferimento a Frege e Wittgenstein.

Déborah Couette, membro del CrAB, dottoranda in Storia dell'arte presso l'Università di Parigi I Sorbonne, ha in preparazione una tesi sulla storia della collezione di Art Brut dell'Aracine.

Alessandro Delcò, filosofo, insegna Estetica all'Università di Parigi VIII; tra le sue pubblicazioni un saggio su Merleau-Ponty (PUF, Parigi 2005) e una lettura critica di *Inferner Park* di Paul Klee (-36° Edition, Les Bayards 2011).

Eva di Stefano insegna Storia e Fe-

nomenologia dell'arte contemporanea presso l'Università di Palermo; dirige l'Osservatorio Outsider Art e la sua rivista.

Rachele Fiorelli, giovane storica dell'arte ed esploratrice di itinerari outsider, si occupa di museologia e progetti di cultura sostenibile; vive a Palermo.

Pauline Goutain, membro del CrAB, si è occupata di Art Brut già durante gli studi all'Ecole du Louvre e ha in corso il dottorato in storia dell'arte presso l'Università di Parigi – Ouest Nanterre.

Minna Haveri, ricercatrice indipendente presso la Aalto University di Helsinki, si occupa di Folk Art contemporanea e di Outsider Art ambientale in Finlandia.

Pavel Konečný, già sovrintendente dei monumenti ad Olomouc (Repubblica Ceca), dove ha anche diretto il teatro comunale, collezione dagli anni '70 opere di Outsider Art e ha curato rassegne e pubblicazioni dedicate ad autori dell'est europeo.

Lorenzo Madaro, giovane storico dell'arte e curatore molto attivo

nel suo territorio, collabora per le arti visive all'edizione pugliese di "la Repubblica"; risiede a Campi Salentina (Lecce).

Lise Maurer, psichiatra e psicoanalista, conduce a Parigi dal 2003 un importante seminario interdisciplinare sull'Art Brut (GREC, Gruppo di Ricerca e Studi Clinici); ha pubblicato saggi monografici su autori irregolari come Hodinos, Jeanne Triplier, Laure Pigeon.

Marco Mezzatesta, giovane storico dell'arte, ha vinto il Premio Francesca Jacona della Motta (I ed., 2012) per un progetto di ricerca presso il MACC di Caltagirone sull'artista outsider Francesco Giombarresi; vive a Catania.

Gabriele Mina, insegnante e antropologo, vive a Savona; si occupa di architetture e *environments* spontanei, su cui ha pubblicato un volume (elèuthera, Milano 2011) e cura l'archivio on line www.costruttori-dibabele.net.

Caterina Nizzoli, critico d'arte e specialista di Art Brut, coordina le attività dell'Atelier Asfodelo a Borgo Val di Taro presso Parma e dirige con Nicola Mazzei la galleria "Rizomi art brut" a Torino.

Daniela Rosi, curatrice di mostre e responsabile culturale del Centro di riabilitazione neurologica "Franca Martini" a Trento, dirige l'Osservatorio Nazionale Outsider Art presso l'Accademia di Belle Arti di Verona.

Naida Samonà, storica dell'arte, lavora tra Palermo e Roma nel campo della didattica museale e del giornalismo culturale.

Roberta Serpolli ha in corso un dottorato di ricerca in Storia delle Arti presso le Università Ca' Foscari - IUAV di Venezia; conduce i suoi studi in Italia e presso il Getty Research Institute di Los Angeles.

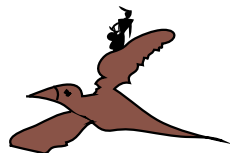
Gabriele Tiveron è insegnante di filosofia e da dieci anni conduce laboratori artistici in comunità psichiatriche in provincia di Treviso; cura a Treviso il progetto Tra OutsiderArt.

Brigitte Van den Bossche, storica, attualmente responsabile del centro di documentazione del MADmusée di Liegi, ha dedicato una ricerca decennale alla costituzione di un fondo documentario sull'architettura outsider.

Crediti fotografici

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

- 16:** Foto Massimo Trenti, Modena (1989)
- 17, 18:** Foto Maria Antonietta Spadaro, Palermo (2012)
- 19, 20, 21:** Foto Gianni Nastasi, Palermo (2012)
- 22, 27:** Foto Maria Antonietta Spadaro, Palermo (2012)
- 24-25, 26, 28, 30-31, 32, 33:** Foto Gianni Nastasi, Palermo (2012)
- 29:** Foto Eva di Stefano, Palermo (2012)
- da 34 a 51:** courtesy MACC, Caltagirone. Foto Vincenzo Piluso
- da 52 a 67:** Foto Pavel Konečný (2012)
- da 68 a 79:** courtesy Museum Haus Cajeth, Heidelberg.
Foto Naida Samonà
- 80:** Archivio Nizzoli, Parma (foto tratte da D. Menozzi, *La scultura naïve*, Reggio Emilia, 1972)
- 82:** courtesy Halle Saint-Pierre, Parigi
- 83, 85, 86, 89:** Archivio Nizzoli, Parma (da un invito per mostra, Parma 1968)
- 84:** Collezione Nizzoli, Parma
- 87:** Archivio Nizzoli, Parma (foto tratta da R. Margonari, *Naïfs ?*, Parma 1973)
- 88 in alto:** Archivio Nizzoli, Parma (dipinto riprodotto su un volantino, 1970)



88 in basso: Archivio Nizzoli, Parma (scultura riprodotta su un volantino, 1995)

da 90 a 110: courtesy Daniela Rosi, Osservatorio Nazionale Outsider Art, Verona



da 111 a 128: Collezione Pavel Konečný, Olomouc (Repubblica Ceca)

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

135: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Sara Baehler

136: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Garance Dupuis

138: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Sara Baehler

141: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Julie Casolo

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

145: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Marie Humair

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

148, 149: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Olivier Laffely

150: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Marie Humair

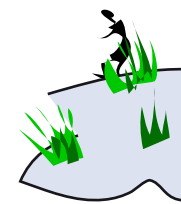
152, 153, 154, 155: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna.
Foto Olivier Laffely

156: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Amélie Blanc

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

da 162 a 172: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Marie Humair

178: courtesy Adolf Wölfli Stiftung, Kunstmuseum, Berna. Foto: DR



180, 182-183, 185: courtesy LaM , Villeneuve d'Asq (Lille). Foto Philip Bernard

186: courtesy Adolf Wölfli Stiftung, Kunstmuseum, Berna. Foto DR

190: courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Olivier Laffely

192: Collezione privata. Foto Pietro Nocita

193: in J. Dubuffet, *Poirer le papillon. Lettres de J. D. à Pierre Bettencourt*, Éd. Lettres vives, Castellare di Casinca 1987. Foto: Roberta Serpolli

194, 196-197: Collezione privata. Foto Pietro Nocita



202, 203: courtesy La Fabuloserie, Dicy (Francia)

204: courtesy La Fabuloserie. Dicy (Francia). Foto J.F.Hamon (2008)

205: © art)&(marges musée, Bruxelles (2012)

206: © Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1978)

208 in alto, 209: courtesy La Fabuloserie. Dicy (Francia). Foto J.F.Hamon (2008)

208 in basso: courtesy La Fabuloserie. Dicy (Francia). Foto Sophie Bourbonnais (2000)

210: courtesy La Fabuloserie, Dicy (Francia). Foto d'archivio

211: Foto Deborah Couette (2011)

da 216 a 228: Foto Lorenzo Madaro, Lecce (2012)

da 232 a 243: Foto Enrica Bruno, Palermo (2012)

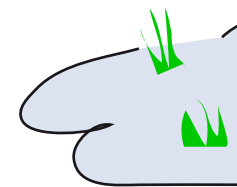
da 244 a 255: courtesy Centro di documentazione del MADmusée, Liegi

da 260 a 270: Foto Minna Haveri, Helsinki

da 273 a 280: Foto Rachele Fiorelli, Palermo

da 284 a 290: Museum Haus Cajeth, Heidelberg. Foto Naida Samonà

da 294 a 300: courtesy Tra OutsiderArt, Treviso



<http://outsiderart.unipa.it>
outsiderart@unipa.it

