Osservatorio Outsider Art

marzo 2011 - numero 02

OSSERVATORIO
OUTSIDERART
UNIVERSITÀ DI PALERMO

HTTP://OUTSIDERART.UNIPA.IT
outsiderart@unipa.it

In copertina e pagine seguenti rielaborazione grafica di opere di Othman Khadraoui

Rivista dell'Osservatorio Outsider Art

No.2 marzo 2011

Direttore scientifico
Eva di Stefano

Direttore responsabile
Valentina Di Miceli

Comitato scientifico
Domenico Amoroso, Ludovico Corrao, Eva di Stefano, Enzo Fiammetta, Marina Giordano, Vincenzo Guarrasi, Teresa Maranzano

Segreteria di redazione
Sarah Di Benedetto

Progetto grafico e impaginazione
Luca Lo Coco

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 2011 Rivista dell'Osservatorio Outsider Art

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

Othman Khadraoui

Indice

Editoriale

di Eva di Stefano — p.08

Memorie

Il mimo Gérard Foucaux. Un "Outsider di ritorno" in Sicilia

di Pier Paolo Zampieri — p.12

Esplorazioni

Nel giardino segreto di Santamaria

di Rachele Fiorelli — p.26

Giombarresi e la scienza di "astrosità"

di Lorella Di Gregorio — p.36

Io sono una stella (e le stelle si muovono). Intervista a Melina Riccio

di Gustavo Giacosa — p.48

Othman Khadraoui e le radici della libertà

di Federico Costanza — p.60

Per un più rapido accesso agli articoli, si clicchi sopra i corrispondenti titoli o numeri di pagina

Approfondimenti

Arte contemporanea, art brut e nuove tecnologie
di Laurent Danchin p.70

Stimare l'inestimabile. L'art brut e il suo mercato
di Christian Berst p.84

Architettura fantastica in Spagna: "un mundo artístico al réves"
di Giulia Ingarao p.98

Percorsi Visivi

Ambienti visionari in Sicilia: il santuario dell'eremita
di Eva di Stefano p.110

Focus

Luigi Lineri e la memoria del fiume
di Daniela Rosi p.150

Report

Nel castello degli irregolari. Visita al Museo Charlotte Zander
di Eva di Stefano p.158

Il LaM: un museo per l'arte moderna, l'arte contemporanea e l'art brut
di Roberta Trapani p.172

Da Dublino a Manchester: la nuova casa della collezione Musgrave Kinley
di Sarah Di Benedetto p.186

American Folk Art Museum: alla ricerca delle origini
di Rachele Fiorelli p.194

Note informative

Gli autori dei testi p.206

Crediti fotografici p.208

Editoriale

"In un mondo utilitaristico, attraversato dal fitto reticolo delle relazioni significanti, in un universo pratico nel quale ogni cosa viene investita d'una funzione e di un valore d'uso e scambio, l'entrata del clown fa saltare alcune maglie della rete, e nella pienezza significante dei significati ammessi apre una breccia per la quale potrà spirare un vento d'inquietudine e di vita. Il non-senso, che il clown porta con sé, avrà allora, in un secondo tempo, valore di 'messa in dubbio', di sfida alle nostre certezze".

Così scriveva Jan Starobinski in un saggio straordinariamente suggestivo, Ritratto dell'artista da saltimbanco, rivisitando il mito del clown, ricorrente figura di identificazione per artisti e poeti tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo. Se agli artisti, Picasso in testa, piacque identificarsi con questa immagine iperbolica, al centro dell'arena ma fuori dall'ordine borghese e ai margini della vita economica, fu perché l'identità stessa dell'arte moderna era divenuta dissidente e problematica. La vocazione estetica si collocava fuori dall'orizzonte utilitarista, il linguaggio nuovo era deviante o parodistico rispetto ai valori socialmente dominanti, dunque il clown - agile e balordo – era una perfetta metafora di questa nuova forma della malinconia che si alimentava di una libertà già destinata allo scacco finale.

"Il clown è colui che viene da un altro luogo, il maestro di un passaggio misterioso, il contrabbandiere che supera le frontiere proibite [...] - scrive ancora Starobinski - La sua apparizione ha come fondale un abisso spalancato, dal quale si slancia verso di noi [...]. Questa boccata di gratuità ci impone di riconsiderare tutto ciò che si riteneva tranquillamente necessario. Così proprio perché anzitutto assenza di significato, il clown attinge il significato supremo di contraddittore: nega tutti i sistemi di affermazione preesistenti e introduce nella massiccia coerenza dell'ordine costituito il vuoto...". Se all'alba della modernità gli artisti dissidenti rappresentarono se stessi come saltimbanchi dal volto derisorio o smarrito a seconda dei casi, nell'essenza mercuriale del clown – intruso, vittima, giocoliere - continua a condensarsi ancora oggi il paradigma ambivalente della condizione di outsider che presuppone un inside organicamente strutturato da rispecchiare, rovesciare o deformare per suggerirne le fondamenta illusorie. Il suo naso rosso è il nostro viatico nel viaggio tra gli artisti senza patente, gli intrusi dell'arte e le loro creazioni illegittime, misconosciute, devianti. Dunque, non a caso, apriamo questo secondo numero della nostra rivista con la vicenda esemplare di Gérard Foucaux, raccontata da Pier Paolo Zampieri: il mimo venuto in Sicilia da un "altrove", mercuriale messaggero di libertà finché il sistema, ricompattandosi, lo respinge in quei margini a cui la sua stessa libertà lo condanna.

Non sono del resto infrequenti tra i nostri artisti clandestini atteggiamenti clowneschi, ad esempio Sarino Santamaria, di cui riferisce Rachele Fiorelli, divertiva con la sua levità scherzosa i turisti di Favignana e riempiva l'isola con il suo multiplo e caricaturale autoritratto in veste di re-buffone, ai cui pochi esemplari rimasti il tempo, erodendo la pietra di tufo, ha conferito tratti drammatici. Così nelle capriole verbali e nelle rime spontanee della genovese acquisita Melina Riccio, intervistata da Gustavo Giacosa, si esprime una natura funambola di messaggera dell'altrove. Personaggi "astrosi", cioè detentori di una saggezza liminare, secondo un vocabolo coniato da Francesco Giombarresi, artista irregolare di cui, nell'articolo di Lorella Di Gregorio, si propone anche la produzione scritta.

Arte come motore di libertà: è il tema al centro del nostro discorso.

Direttamente dalla Tunisia, dove l'imprevista rivoluzione di gennaio ha scatenato lo tsunami che attualmente travolge i regimi nordafricani svelando l'incoercibile desiderio popolare di democrazia, giunge l'articolo di Federico Costanza che presenta Othman Khadraoui e le sue inedite creazioni di autodidatta islamico fuori dagli schemi, a cui dedichiamo la nostra copertina stavolta molto "mediterranea". La poetica semplicità dei suoi diluvi, delle sue arche, dei suoi hammam, è un messaggio di serenità che rende giustizia all'anima profonda del popolo tunisino.

Anche le esplorazioni in Sicilia arricchiscono il paesaggio dell'Outsider Art con una nuova scoperta: Israele, eremita siciliano e straordinario autore di un caleidoscopico santuario in cima a una montagna, al quale dedichiamo una sequenza di immagini che danno testimonianza, anche se solo in minima parte, di questa sorprendente ed eroica opera decorativa. Israele è uno dei rari "costruttori spontanei dell'immaginario" che "abitano poeticamente il mondo": una tipologia d'artista non necessariamente irregolare, a cui il LaM, il nuovo grande museo di Lille, ha dedicato nello scorso autunno la sua mostra inaugurale, e la cui qualità "margivagante" (marginale e stravagante) è stata già indagata in una ampia ricerca coordinata tra le università spagnole, di cui qui riferisce Giulia Ingarao.

Queste opere ambientali, che si tratti di costruzioni o di insiemi decorativi, di installazioni o di originali musei personali, pongono l'ineludibile problema della loro tutela e conservazione: in queste pagine Daniela Rosi lancia un accorato appello per la protezione della singolare "dimora delle pietre" di Luigi Lineri presso Verona. Appello che facciamo subito nostro, estendendolo alla Sicilia dove si fa ormai sempre più urgente un intervento conservativo dei murali di Bosco a Castellammare del Golfo, mentre il caso del santuario di Israele impone di immaginare nuovi strumenti giuridici per tutelarne l'esistenza nel futuro.

La dimensione internazionale dell'Outsider Art e la vitalità delle istituzioni dedicate è testimoniata in questo numero dalle splendide immagini che illustrano i reportage da Bönnigheim (Germania), da Lille, da Manchester e da New York, presentando quattro differenti tipologie di musei e collezioni, ciascuna delle quali mette a fuoco le problematiche inerenti alla complessa, e non univoca, definizione di campo e alle conseguenti strategie. In particolare, due importanti nodi del dibattito contemporaneo vengono approfonditi in questo numero: i rapporti tra inside e outside, alla luce dell'attuale debolezza critica dell'arte contemporanea, sono tematizzati nel saggio di Laurent Danchin, che abbiamo l'onore di ospitare nella nostra rivista, mentre il dinamico gallerista parigino Christian Berst discute del nuovo mercato dell'Art Brut, fenomeno in grande espansione, e della sua legittimità.

L'apprezzamento internazionale ricevuto dalla nostra rivista al suo esordio ci incoraggia a proseguire e, presentando questo secondo numero, ho la gioia di ringraziare tutti coloro che hanno fatto pervenire all'Osservatorio parole di fiducia insieme a quanti hanno offerto la loro collaborazione a questo e ai prossimi numeri, ai musei e ai fotografi che ci hanno generosamente messo a disposizione bellissime immagini.

Eva di Stefano

Il mimo Gérard Foucaux. Un "Outsider di ritorno" in Sicilia

di Pier Paolo Zampieri

Dalla Francia a Messina – Da mimo di successo a emarginato – La parabola di un artista di strada come specchio della città - Verso una sociologia della marginalità

Da un francese ad un altro. Fu Michel Foucault a trasformare radicalmente il problema della marginalità e il tema dell'esclusione in sociologia[1]. Davanti a ciò che viene "escluso" da un perimetro sociale, o dall'*ordine di un discorso*, il vero problema non è mai la sua "reintegrazione". Magari fosse così semplice. Quell'esclusione, secondo Foucault, è semplicemente il luogo privilegiato per cogliere i veri meccanismi (taciti) del potere che regolano l'"interno". Di più, quel "luogo", spesso, è il motivo ultimo che unisce tacitamente la comunità dei "normali". Quasi tutta la riflessione filosofica\sociologica di Foucault è legata da questa intima convinzione. I carceri, i manicomi, la clinica, i gulag, le fabbriche, i luoghi di reclusione\esclusione in genere, non sono mai degli "errori" del sistema ma sono quasi sempre la pagina bianca sui cui si impone l'inchiostro del potere. Dei veri e propri dispositivi di *normalizzazione*, delle sentinelle della "norma" poste quasi sempre sul confine. Senza quell'esclusione il potere non avrebbe un vero "luogo", reale e allo stesso tempo simbolico, di esercizio e di irradiazione. In ultima analisi l'"escluso" è la vera fonte segreta del "dentro".

1 In realtà pose il problema nel pensiero in generale. Semplicemente è stata la sociologia ad "appropriarsene".

A fianco: rielaborazione grafica da Clown *(1930) di Camille Bombois*

È **c**on questa convinzione, e con questo *pathos*, che Foucault ci invita sempre a porre il nostro sguardo sui margini e sui marginali. Le stanze troppo chiuse, gli spazi troppo aperti e gli esclusi sono insomma una cosa molto seria che ci riguarda maledettamente da vicino. È impossibile, ad esempio, comprendere il significato del manicomio se non lo si mette in relazione alla grande stagione della ragione illuministica. Il matto è semplicemente ciò che resta fuori dal discorso, e dalla "luce", del *cogito* illuminista. Senza di lui, la ragione non avrebbe avuto davvero un luogo, meglio un corpo, dove imporsi e (auto)legittimarsi. Storicamente, ci racconta il francese, nasce prima la stanza di un manicomio e poi il matto da rinchiudere che diventa davvero tale solo lì *dentro*. Prima non era così[2]. È questa la conclusione che soggiace al suo monumentale *Storia della follia nell'età classica*[3]. In breve per occhi attenti il margine, l'escluso, l'Out, non è mai un semplice problema, è sempre il vero centro[4] del discorso, e dell'analisi.

Bene, fatta questa lunga premessa metodologica, veniamo adesso, all'altro francese, quello col cognome quasi uguale al filosofo, quello che faceva il mimo e che dalla Francia scelse la Sicilia come seconda casa. Quello che con qualche approssimazione si potrebbe definire un artista Outsider di ritorno. Gérard Foucaux nato a Darnétal e con una storia fatta di abbandoni familiari, orfanotrofi, fughe e circhi, piombò come un alieno a Messina, alla fine degli anni '70, e incendiò le voglie artistiche di una città. Col suo

2 Prima dell'avvento della ragione come episteme di riferimento, i matti, erano spesso soggetti visti in relazione col divino e comunque non soggetti di reclusione.

3 M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, BUR, Milano, 2000, (1972).

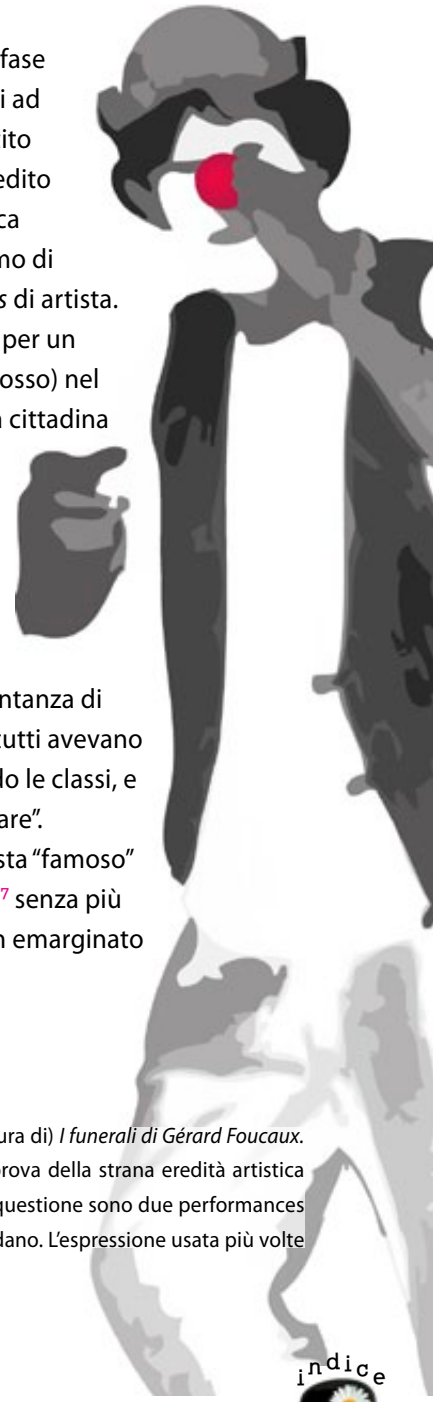
4 A ben vedere mettere il fuori al centro è una prassi di conoscenza molto più diffusa di quanto normalmente si creda. Non è questa la sede per affrontare con completezza tale problema, invito però a riflettere su come scienze quali l'antropologia o le teorie evoluzioniste-naturalistiche, siano sempre andate "fuori" a cercare risposte che ci spieghino l'origine del "dentro". Non credo che il ragionamento di Dubuffet sia stato molto diverso.

© Enrico Borrometi

cerone, il suo fisico scolpito, la sua cifra artistica surreale, il suo passato mitico portò l'arte semplicemente dove a Messina non era giunta prima, nelle piazze, nelle strade, nelle scuole, nei programmi televisivi locali e non solo. Non saprei come dirla meglio, Gérard faceva odore di libertà e aveva il dono di trasformare quei metri in cui si esibiva in un *altrove* evocativo. La sua arte mimica trasformava quelli che erano semplici passanti in un pubblico e letteralmente li strappava dalla routine quotidiana. Produceva una specie di *choc* dentro le solide mura dell'abitudine. Forse, a ben vedere, è questa l'essenza stessa del mimo (o delle arti che fanno del *fuori* il loro spazio d'azione) che non a caso è un'arte costruita sull'assenza della parola in opposizione ai poteri codificati, che siano essi accademici, democratici, artistici, o teatrali presuppongono sempre un palazzo con dentro una qualche dittatura della parola. La caratteristica del mimo, e di Gérard che fu un signor mimo, è che invece ti coglie quando non sei "preparato", e lo fa in silenzio, e lo fa con tutti, anche con chi non ha mai pensato di comprare un biglietto per evadere dalla routine. Gérard però non si limitò solo alla strada, calcò anche i maggiori teatri cittadini, ma ogni festa, manifestazione, evento che voleva darsi un tono "altro" chiamava quel mimo francese bello come solo certe persone irriducibilmente distanti possono esserlo. In due parole fece innamorare un città intera e più ancora il suo vero pubblico: i bambini. Accarezzò l'infanzia di almeno cinque generazioni di messinesi rendendolo un personaggio molto popolare e molto amato, di quelli che si strattona la mamma e li si indica col dito. Non a caso Gérard fu un raro caso di artista germinale, davvero non sono stati pochi gli artisti della città che hanno deciso di diventare tali davanti a "delle mani volare" ma curiosamente non lasciò né un erede né una "scuola"[5]. In sintesi il francese ebbe il rarissimo privilegio di abitare l'immaginario collettivo di una città (di provincia)[6].

Eppure se protraiamo lo sguardo oltre la prima fase (siciliana), solo vent'anni dopo ci troviamo davanti ad un quasi emarginato, un uomo non più bello, vestito sempre con dei bellissimi Gilet colorati, con un credito illimitato nei bar ma senza più nessuno che lo cerca per spettacoli. Diciamo un emarginato eroico colmo di dignità a cui comunque tutti riconoscono lo *status* di artista. In tale condizione Gérard morì in quasi solitudine per un tumore alla gola (che per un mimo è un bel paradosso) nel dicembre 2008, tranne unire poi tutta la comunità cittadina nel giorno della sua morte in una strana epifania. Un funerale "pubblico" davanti ad un popolo trasversale composto da assessori, artisti, gente comune, operatori culturali, *zalli*, registi, tutti uniti da una sensazione quasi di tradimento e di colpa. Un funerale con bolle di sapone, clown col naso rosso in chiesa e una sorprendente rappresentanza di classi sociali differenti uniti da solo un elemento: tutti avevano visto almeno una volta, spesso da bambini, quando le classi, e i ruoli, sociali ancora non esistono, "delle mani volare".

È a ben vedere una strana storia. Perché un artista "famoso" finisce la sua vita in una stanza di 5 metri quadrati[7] senza più offerte di lavoro o complicità artistiche? Perché un emarginato



5 Anche se mise su una vera e propria scuola di mimi: "*la cage aux folles*".

6 Per un sintesi della sua vita artistica vedi P.P. Zampieri (a cura di) *I funerali di Gérard Foucaux. Un mimo francese in Sicilia*, Terrelibere.org, Catania, 2009. A prova della strana eredità artistica di Gérard è interessante sottolineare che i pilastri del libro in questione sono due performances letterarie rispettivamente a cura di Mario Ferrara e Giulia Giordano. L'espressione usata più volte in questo testo "delle mani volare" è di Mario Ferrara.

7 Anche quello spazio angusto odorava di libertà.

raccoglie centinaia di persone e titoli sui giornali al suo funerale? Insomma che cosa è successo tra questi due momenti? Che cosa ha trasformato l'ambiguità in\out di un mimo di successo in un vero e proprio *Outsider*[8] di ritorno?

Ritengo che dare una risposta di stampo meramente psicologico, o biografico, sia fortemente riduttivo. Sarebbe un'argomentazione che non tiene conto della più grande opera che Gérard ci ha lasciato: da artista di strada vero[9], il mimo francese ha somatizzato perfettamente la

8 Non si può considerare Gérard Foucaux un'artista Outsider tout court, perché anche se la sua arte è figlia di una necessità artistica che fa della strada il suo scenario è vero che però Gérard veniva da una scuola importante, quella del grande mimo Marcel Marceau. Per una messa a fuoco del concetto di artista Outsider vedi E. di Stefano, *Irregolari. Art brut e Outsider Art in Sicilia*, Palermo, 2008, Kalós.

9 Quando parlo di artista di strada vero intendo una dimensione che trascende la distinzione professionale. Per Gérard la sua arte e la sua vita erano, se non coincidenti, in perfetta osmosi.

città, una città che è stata la sua casa perfetta prima e la sua ancora più perfetta tomba poi. Seguire la sua traiettoria artistica, e marginale, vuol dire trovarsi la radiografia artistica (e non solo) di una città che ha visto un enorme fermento teatrale alla fine degli anni '70, un fermento che non potendo canalizzarsi in strutture istituzionali, perché quasi assenti, ha investito di quell'urgenza il *socius* della città e i suoi luoghi vitali dando vita ad un'eredità ancora oggi presente[10]. Solo che quell'energia creativa, a volte troppo "ideologica", ma sempre libertaria, è stata successivamente canalizzata dalle logiche della burocrazia e della presunta professionalizzazione (politicizzazione?) dell'arte. Le istanze del "dentro" hanno vinto. Per chi stava "fuori" da quei palazzi, da quel Teatro neonato[11], non c'era più spazio. Neanche se era artista, soprattutto se era artista. Per dirla con Foucault non era più dentro il nuovo "ordine del discorso". Le istanze di libertà e quelle artistiche in lui irrimediabilmente unite da una poetica esistenziale si erano ormai biforcate. Bisognava scegliere. Quella stagione era finita. Se vogliamo leggere davvero Foucaux con Foucault, possiamo dire che è come se l'energia viva, a*normale* del "fuori" fosse stata incanalata nel "dentro" e il prezzo per entrare dentro la gestione dell'improvviso denaro pubblico era la *normalizzazione* nella migliore delle ipotesi. Da questo punto di vista la figura di Gérard, e la sua vicenda, è stata a tutti gli effetti una figura tragica e forse, in questo, davvero siciliana[12] *tout court*. Solo con questa

10 Non è un caso che Messina ha prodotto a livello nazionale ben pochi cantanti, scrittori, musicisti, mentre sono davvero molte le persone che sono "uscite" dal teatro. Ancora oggi gira una battuta illuminante nella città: "qual è dopo il calcetto lo sport più praticato a Messina? i laboratori teatrali". Ed è vero.

11 Dopo un lungo restauro il teatro Vittorio Emanuele verrà inaugurato nel 1985.

12 Non è questa la sede appropriata ma anche l'Opera dei Pupi, esempio di arte popolare siciliana che conserva gelosamente i propri codici e li tramanda per sangue, o per bottega, e non per accademia, ha seguito una traiettoria simile.

© Enrico Borrometi

© Arturo Russo

chiave di lettura si può rispondere alle domande precedenti. Il risultante di questo lento processo vedrà quelle piazze, quelle strade diventare deserti sempre più grandi con lui sempre più solo. Rispetto invece che applausi. È in questo senso che è corretto parlare di emarginazione eroica. Gérard, mimo, anarchico, artista germinale, *malucarattere*, protagonista di nottate e bevute leggendarie, non nascose mai le stigmate di quella sconfitta "politica". Ogni giorno, in tarda mattinata, lo si poteva incontrare proprio al *Bar Torino*, quello di fronte al maggior Teatro cittadino, e anche se ci andava in qualità di semplice utente, ogni passante riconosceva in lui l'artista. Anche qui c'è un paradosso notevole, dubito che le stesse persone avrebbero saputo riconoscere quelli che *là dentro* ci lavoravano e facevano "davvero" gli attori.

Voglio dirla cruda, nessuno andrà mai ai loro funerali e sicuramente non ci andranno le persone comuni o chi li ha semplicemente conosciuti in scena. Senza quell'energia esogena i teatri cittadini, nonostante i proclami culturali, i curricula sventolati, i tabelloni con le luci, rischiano davvero di essere frequentati quasi esclusivamente da addetti ai lavori. Senza un *fuori* osmotico il vero problema del *dentro* è sempre l'autoreferenzialità. In generale è un bel problema, nel teatro, nell'arte, e in Sicilia, forse lo è ancor di più

Nel giardino segreto di Santamaria

di Rachele Fiorelli

Il destino paradossale delle teste in tufo dello scultore di Favignana – Distrutte in gran parte le sculture un tempo visibili in tutte le strade dell'isola, si salvano quelle che lo stesso autore nascose alla vista affidandole a un giardino segreto - La storia dell'incontro tra due outsider: l'ex-cavatore di tufo e la straniera

La farfalla della Egadi, Favignana, spiega le sue ali sul mare, si allunga e si sfrangia in mille anfratti cercando di ritagliare il suo spazio nella vastità del blu. Anche Zio Sarino cercava il suo spazio, un po' buffone un po' folle sgomitava tra la gente dell'isola per emergere. La sua "voce", il suo distinguersi tra gli isolani gli venivano dati dal tufo, la pietra di cui Favignana è ricchissima e che per molto tempo costituì l'unica risorsa dell'isola.

© Rachele Fiorelli

Rosario Santamaria era un *pirriaturi,* l'estrattore di tufo; fin da bambino il suo fiato e il suo sudore si sono impastati con la polvere sollevata durante le estrazioni. Polvere matrigna, letale, che più che garantire lavoro, sopravvivenza, ha segnato la condanna a morte dell'artista, tropo saturo di quelle polveri sottili subdolamente annidate nei suoi polmoni.

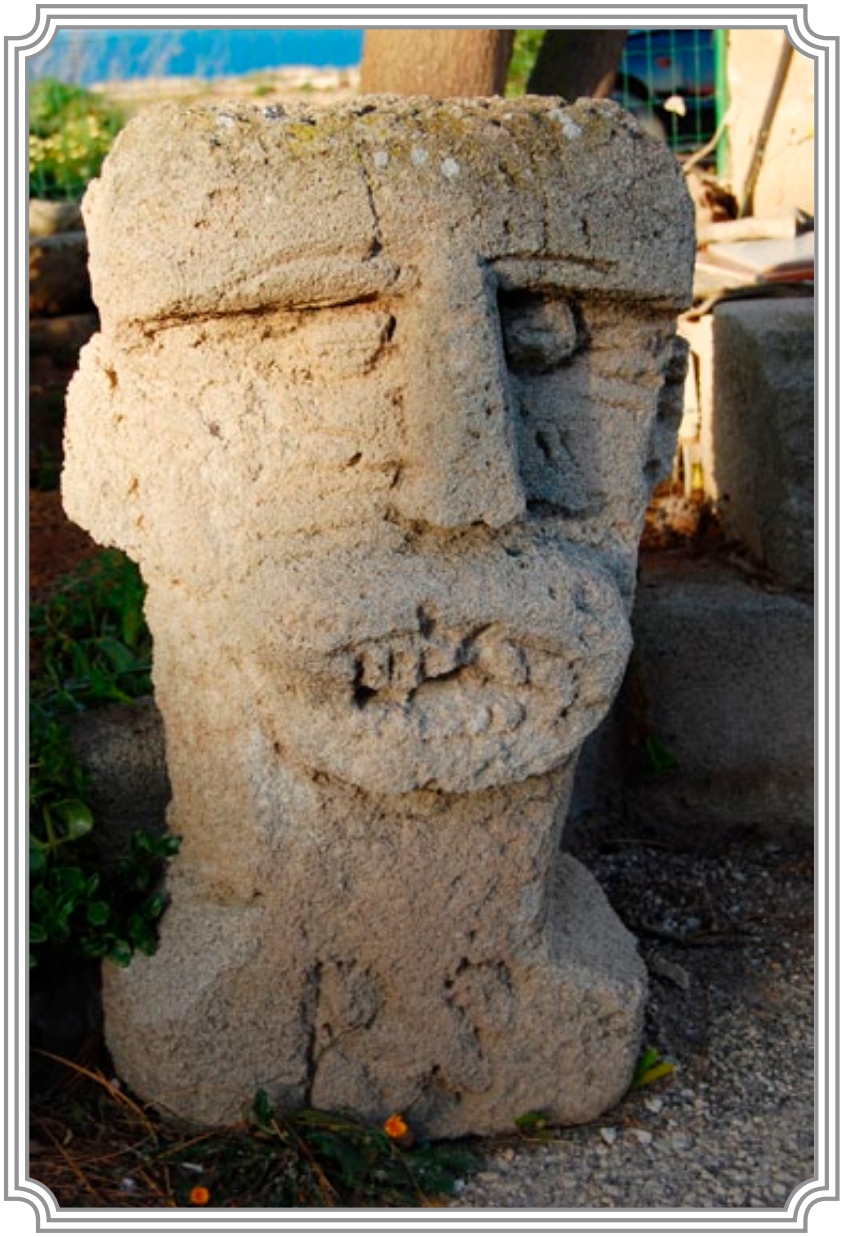
La risorsa di questo uomo bambino, benvoluto dagli isolani e amato dai turisti, è la sua forza creatrice, la sua sfrenata e innocente fantasia che ancora a sessant'anni, quando inizia a scolpire, gli consente di guardare alla vita con occhi stupiti e curiosi. Come per molti dei visionari è un incontro fortuito a dare una svolta alla sua vita, un pezzo di legno imbevuto di mare e arso dal sole gli richiama alla mente un impulso, forse fino a quel momento ignorato, una spinta vitale che dà inizio alla sua produzione. Da quel momento gli occhi di Sarino si spalancano definitivamente, l'isola natia non è più quella conosciuta ma un mondo popolato di creature che devono venire fuori. "So soltanto che gli alberi e i rami li osservo attentamente e che essi mi rivelano un mondo nascosto", dirà Santamaria, così da un pezzo di legno ecco sbucare l'animale che vi si era rintanato; troppo spaventato per mostrarsi aspettava una mano amica che lo invitasse a uscire.

Un concio di tufo, che costa fatica a estrarlo ma che si lascia plasmare come morbida argilla, diventa prima un volto, poi cento, poi mille; spuntano come i funghi dopo un temporale, popolando le viuzze dell'isola sorridendo agli isolani dall'alto di una cassetta della posta, da dietro un muricciolo tirato a secco. Zio Sarino si ritrae in ognuna delle teste, sono le mille sfaccettature del suo animo profondo e scanzonato, sono le terre lontane che i suoi occhi hanno visto e che ora vagano avidi di novità per i confini di Favignana.

Da giovane si è imbarcato come mozzo o marinaio, sulle navi mercantili. Destinazione? Il mondo intero. Non si hanno notizie fondate sui luoghi che ha visitato ma come anche per Bentivegna, il viaggio ha un valore importantissimo, è la chiave che apre soglie fantastiche, è la *clè des champs* descritta da Breton che porterà Sarino a dire "Il mondo è un'altra cosa, il mondo non è certo Favignana".

Al ritorno si sposerà ma non avrà mai figli, forse è stata questa libertà dal ruolo di capofamiglia a permettergli di esprimersi. Come ha detto anche suo nipote, in fondo la mancanza di figli è stato un bene per Sarino, troppo impersonato nel suo ruolo di fanciullo non avrebbe saputo interpretare quello di padre. La moglie, dal canto suo, non ha mai manifestato grande interesse per la produzione del marito, era solo il passatempo di un personaggio esuberante.

Rosario sa bene che la dimensione dell'isola gli va stretta, le sue teste non sono considerate opere d'arte ma le "stravaganze" di una mente forse un po' limitata, di una persona che dopo aver lavorato nelle cave, essersi imbarcato per terre lontane, avere svolto una breve, comicissima parentesi, come vigile urbano, adesso vuole dare alla sua vita una piega bizzarra. Frugando nella memoria dell'isola



la concezione dell'artista che emerge è quella di un personaggio che "dice le cose in faccia".

Santamaria però è consapevole del suo lavoro, apre un piccolo atelier nella piazza principale di Favignana, firma le sue opere e le espone con orgoglio. Chi si innamora di quest'uomo alto e magro, con il naso sporgente e gli occhi ridenti, sono i turisti che ogni anno affollano l'isola e che quando arrivano vengono salutati da Zio Sarino con affetto. In realtà Santamaria scruta le facce dei forestieri con attenzione, soppesa i loro sguardi e istintivamente distingue i viaggiatori dai semplici turisti. Proprio come quella volta che si rifiutò di regalare il suo veliero a una persona troppo insistente, che già pregustava il piacere di portare a casa uno strano souvenir, preferendo donare la sua nuova creazione alla Signora A.

Già, perché non si può capire fino in fondo Santamaria senza conoscere la Signora A e la sua storia.

Questa donna non è originaria di Favignana, viene dal continente, lontano dal mare, lontano dalle logiche dell'isola, è un' outsider , sarà sempre "la straniera".

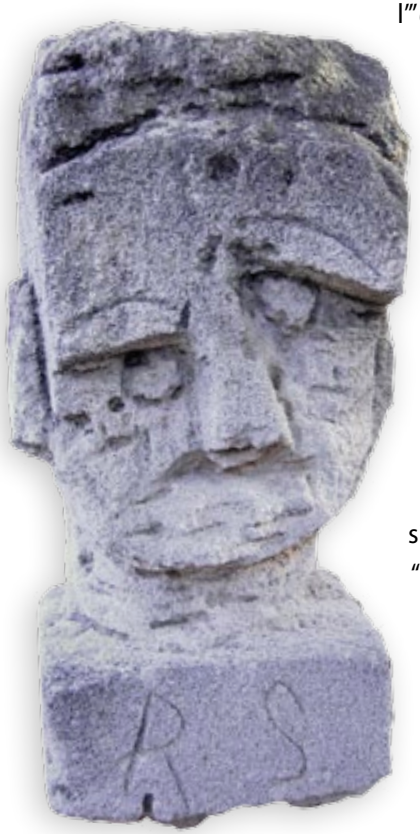
A Favignana la si vede raramente perché in estate vive rintanata, non ama gli sguardi della gente, come Santamaria anche lei sceglie chi merita la sua attenzione e chi no. Se però si ha la fortuna di entrare nelle sue grazie è generosa e pronta a raccontarsi e a raccontare. Qualche volta durante l'inverno, quando l'isola è vuota, la si incontra seduta al tavolino di un bar, un bicchiere di vino le fa compagnia, la sedia vuota di fronte a lei è un invito silenzioso a sedersi, ad ascoltare le sue storie.

Istintivamente Zio Sarino e la Signora A si riconoscono, sono due anime affini separate dallo spazio e dal destino ma finalmente ricongiunte. Proprio a lei vengono affidati gli ultimi tesori di Santamaria, quei pochi sopravvissuti alla superficialità dei favignanesi. Solo un promessa viene strappata in cambio del prezioso dono: che le sue teste si consumino con il trascorrere del tempo, che il mare, il vento, la terra si rimpossessino di quello che l'artista ha preso in prestito. Ma Sarino non è un ospite indiscreto, promette a sua volta che qualora dovesse resuscitare tornerà a riprendersi le sue opere, a togliere il disturbo.

La Signora A mantiene ancora oggi quella promessa, rispetta la volontà dell'artista e come una leonessa che difende i suoi cuccioli, vieta di curiosare nel suo giardino segreto dove si trovano le teste. Non vuole sottostare alla logica del profitto, se anche queste opere avessero un valore enorme a lei non importerebbe. Non risponde alla figura della mecenate così come per altre persone protettrici degli outsider, riconosce il valore delle teste ma non è disposta a esibirlo e a specularci.

Le teste di Sarino hanno nasi enormi e occhi spalancati, sorrisi sinceri, enigmatici, buffi, stupiti, fioriscono sulle loro bocche. Le barbe di alcune sembrano mosse dal vento e la pelle rugosa e scavata sembra quella dei pescatori di Favignana. Alcune hanno strani cappelli in testa, sembrerebbero quasi gli elmi di un antico e lontano esercito, forse una traccia dei viaggi passati.

In altre si scorgono delle somiglianze incredibili con opere come l'"*Urlo*" di Munch e il "*Bacio*" di Brancusi, ancora una volta la conferma che esistono archetipi comuni a tutti i creatori, artisti di professione e non.



Strani e grassocci animali popolano il giardino della Signora A, tartarughe tufacee, quelli che potrebbero essere scambiati per cani o maiali e la fiera testa di un cavalluccio marino. Nelle teste del giardino segreto di Favignana vive e palpita il cuore della vera isola, quello più autentico, più incontaminato, il giardino degli avi, il giardino dei ricordi, il giardino dell'isola che era ieri e oggi non è più.

Domandando in giro agli abitanti di Favignana si ricevono solo sorrisi bonari e accondiscendenti, "non c'è più nulla", dicono, "lasciate stare, ormai è andato tutto distrutto quando hanno rifatto la via del porto". Poche sono le opere disseminate lungo l'isola, non si ha nemmeno la certezza assoluta che siano di Santamaria. Così per i pochi che seguono le orme di questo artista si

prospetta una difficile caccia al tesoro, l'incuria che le ha distrutte da un lato, e la gelosia di chi le protegge dall'altro rendono ardua la ricerca.

Il cimitero di Favignana è affacciato sul mare, la brezza marina accarezza le lapidi bianche augurando agli ospiti del luogo un dolce riposo.

Anche Zio Sarino dorme in questo luogo, cullato dallo sciabordio delle onde e vegliato dai guardiani che ha scolpito lungo la costa, il suo sonno è sereno i suoi occhi giocosi vagano già per luoghi inesplorati. Non resta molto della sua storia ma quel poco è impresso anche nella sabbia, polvere gialla, lunare i cui frammenti ci raccontano ancora dell'avventura di Sarino. La prova tangibile del suo passaggio resta la casa diversa dalle altre, semplici blocchi tufacei, è colorata, viva, così chiassosa in quella silenziosa stradina. Camminando lungo la viuzza assolata, passando davanti a quella che era la sua porta, da dietro la soglia sprangata si sente ancora la sua risata*

* L'articolo è il risultato di una recente ricerca sul campo dell'autrice e completa con dettagli finora inediti quanto già scritto su Santamaria (cfr. E. di Stefano, *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalos, Palermo 2008, pp.97-106). Si è scelto di mantenere l'anonimato dei personaggi citati, come la Signora A, per proteggerne la privacy.

indice

ombarresi e la scienza di “astrosità”

Giombarresi e la scienza di “astrosità”

di Lorella Di Gregorio

Brut, Naïf, Espressionista: la ricezione critica dell’autodidatta di Comiso - Giombarresi scrittore tra colori e canti - La vocazione enciclopedica - Note di lettura in chiave psicoanalitica

Una tendenza ricorrente negli artisti irregolari è quella di utilizzare il *medium* scrittura, unitamente al *medium* pittura, integrandolo nelle opere figurative come motivo decorativo. Walla, Wölfli, Schulthess, Scarlatella[1] alternano e integrano questi due *media* con modalità personali.

Francesco Giombarresi va oltre: la scrittura non entra nei suoi dipinti, ma è una produzione parallela alla pittura. Nato a Modica nel 1930, inizia a lavorare nell’età del gioco, e a dipingere nella solitudine dei pascoli iblei, con la natura come unico referente, su supporti e con materiali non proprio pittorici. Giovane padre di famiglia vive a Comiso e poi emigra: taglialegna ma sempre pittore di fiori e facce, architetture e vedute. Giombarresi legge molto, e scrive… Sperimenta, progetta e non è l’*homo faber* che la famiglia e il paese si aspettano. Dopo qualche mostra locale, esce fuori dai confini provinciali e viene portato alla ribalta negli anni ‘70 da Leonardo Sciascia che gli dedica, sul «Corriere della Sera», l’articolo che gli procura la notorietà. Espone in Italia, Europa, e sbarca anche in America. Dopo varie traversie ritorna a Comiso e alla miseria. Muore nel 2007.

• • • • • • •

1 Per quest’autore siciliano ancora sconosciuto cfr. D. Amoroso, *Nicolò Scarlatella, artista, poeta, filosofo nella collezione del Museo di arte contemporanea di Caltagirone*, in “Rivista dell’Osservatorio Outsider Art” n. 1, ottobre 2010, pp.19-23. Sugli altri autori citati c’è un’ampia bibliografia internazionale.

La storia critica di Giombarresi inizia alla fine degli anni Sessanta. Nel 1967 Emanuele Mandarà scrive *Dalla vanga al pennello*[2], titolo emblematico di un orientamento figlio del proprio tempo, che prosegue nelle parole che Giuseppe Traina scrive nello stesso anno definendo quello giombarresiano un «istinto quasi primordiale»[3]. Leonardo Sciascia nel 1969 spende le ormai note considerazioni sul "pittore-contadino", seguito da Renato Majolo nel 1975. Luigi Tallarico parla ancora nel 1987 del «ruolo dell'artista popolare e naïf»[4]. Ma dieci anni dopo l'articolo di Sciascia, Mario Guidotti lo chiama "falso naïf"[5], tuonando addirittura «smettiamola con Giombarresi pittore-contadino, naïf, aurorale e altre definizioni del genere»; seguirà il testo che Maria J. Iemmolo nel 1989 dedica al nostro artista, finché nel 2004 Nunzio Zago in occasione di un'importante mostra organizzata a Comiso afferma che «La qualificazione di pittore naïf, però, inadeguata, alla resa dei conti, per il Doganiere Rousseau, lo è, altresì, in qualche modo, per Giombarresi, che infatti in varie circostanze, pur professandosi autodidatta, l'ha rifiutata a vantaggio di un'anagrafe più colta, genericamente espressionistica»[6] e parla anche di una «lezione del colore-luce, di ascendenza impressionista», mentre nello stesso catalogo Paolo Nifosi lo considera "cesellatore di luce"[7].

Nel 2005, Domenico Amoroso gli dedica una mostra al Museo d'Arte Contemporanea di Caltagirone, riconoscendone per primo l'appartenenza all'*Art Brut*, e riferisce che, messo al corrente di questa nuova "casella", Giombarresi ha vissuto questo nuovo orizzonte critico serenamente, quasi con una sensazione di liberazione! Dopo questa consacrazione, Eva di Stefano lo accoglie *post mortem* tra altri sette artisti irregolari nel suo libro sull'*Art Brut* in Sicilia.

Sul Giombarresi pittore, di "francobolli" come di grandi tele, molte parole sono state spese, ma c'è un Giombarresi scrittore che è tutto da indagare: la scrittura è il rovescio della medaglia figurativa, non creazione minore ma omologa che, copiosa, ha riempito agende e quaderni dell'artista senza mai essere stata indagata in modo sistematico.

L'umano bisogno d'espressione è qualcosa di atavico, legato al disagio stesso dell'esistenza, il sentimento dell'infinito di Pascal, Leopardi, Borges, è una necessità fisiologica: il "piacere funzionale"[8] di Kafka, la "funzione sana e

2 E. Mandarà, *Francesco Giombarresi dalla vanga al pennello*, in "Italia e le Venezie", 15 giugno 1968.

3 G. Traina, *Francesco Giombarresi*, Galleria Club Il Chiodo, Vittoria 1967.

4 L. Tallarico, *La lingua degli irregolari*, in "Il secolo d'Italia", 7 ottobre 1987.

5 M. Guidotti, *Non un "caso" ma un artista*, in Catalogo della mostra di F. Giombarresi, Palazzo della Provincia di Ragusa, 20-24 gennaio 1972.

6 N. Zago, *Omaggio a Francesco Giombarresi*, in *Catalogo delle opere di Francesco Giombarresi (1984/2004)*, Salarchi Immagini, Comiso 2004, pp. 11 e 12.

7 P. Nifosi, *Il Cesellatore di luce*, in *Catalogo delle opere di Francesco Giombarresi (1984/2004)*, Salarchi Immagini, Comiso 2004, p. 13.

8 F. Kafka, *Racconti*, trad. it. Mondadori, Milano 1970, p. 510.

necessaria"[9] di Proust.

Secondo Freud, a scrittori e poeti si deve la scoperta dell'inconscio, un bisogno d'espressione che va di pari passo con la necessità di trasformare l'"energia libera" in "energia legata", esigenza imprescindibile ed "economica" del nostro sistema psichico, per soddisfare il bisogno di elaborazione mediante il gesto della pittura, o la parola scritta. Questa urgenza di fissare è un movente essenziale per Francesco Giombarresi; egli ha in mente un sapere, per lui universale, e ha bisogno di fermare i concetti che pullulano in lui. Per questa ragione inizia a nominare i tomi della sua

• • • • • • •

9 M. Proust, *Il tempo ritrovato*, trad. it. Einaudi, Torino 1963, p. 40.

enciclopedia mentale, formata da moltissimi volumi distribuiti tra agende e quaderni (alcuni soltanto titolati, altri interamente riempiti) in cui si toccano argomenti tra i più vari e in stili diversissimi.

L'esigenza d'espressione di cui l'opera è il più succoso dei frutti possibili, essendo una modalità di riparazione, usa strumenti che molto hanno in comune con quelli utilizzati nel lavoro del lutto: l'abreazione come scarica emozionale avente funzione liberatoria e la "diabolica" coazione a ripetere; per non parlare poi dei classici procedimenti onirici della condensazione, dello spostamento, della negazione, etc., tutti rintracciabili nel lavoro artistico. In questa prospettiva la censura non ha il ruolo di seppellire per sempre il rimosso, ma quello di offrirci una pala con la quale riesumare ciò che essa ha seppellito! Non è forse quello che fa la retorica in letteratura? E di retorica, seppur rudimentale, si serve anche il nostro autore.

C'è poi la questione dell'identificazione: Melanie Klein in *Sull'identificazione*[10] afferma che il fatto che il soggetto senta di avere molto in comune con un'altra persona è frutto della proiezione di parti di sé nell'oggetto della sua attenzione: si tratta dell'"identificazione proiettiva" che spesso agisce, inconsciamente, nella costruzione di un personaggio letterario.

Per esempio, in uno dei suoi taccuini Giombarresi ci racconta la sua esperienza dell'incontro con un uomo col quale sentiva di avere molte cose in comune:

> Verso l'Anno 1950, io con la mia intelligenza riusci a conoscere l'Astrosità di un uomo, di circa 50, anni dove da solo abitava nella sua Fattoria, in cui teneva circa, 200, Specie di Animale, sia Volatile, e sia quduadadi […] io sono riuscito a conoscere questo uomo, quando sono stato ospite nella sua tenuta, e Fattoria, di cui, io scoprì le altri qualità, ed astrosita […] tu gia ai

10 M. Klein, *Sull'identificazione*, in AA.VV., *Nuove vie della psicoanalisi*, trad. it. Il Saggiatore, Milano 1966.

sofferto gia da piccolo, ed e anche per questo che tu diventerai anche grandi, pur facendo milioni di sacrifici, mentre io già sono quasi molto completo, a guardare, le stelle, nel cielo, e poi studiamoli a guardare, la luna, il sole, le pianeti, i movimenti delle luce, e dei colori, per potere capire, ancora io cosa posso fare e scoprire che cosa, è la naturà, e che cosa ci a dato la vera Natura, per me e il grande principio fondamentale di cui io posso fare , e avere secondo, te la mia Scienza di Astrosità.

Nella figura del maestro spirituale che il nostro ancora giovane artista conosce e descrive, egli ritrova un *alter ego*, che loda proprio per le caratteristiche che accomunano questi due "personaggi", protagonisti della storia di un "ricordo", che è un punto fermo nel flusso ondeggiante della memoria e, spesso, ha anch'esso una funzione catartica, trasformando il dolore in piacere: il tempo, infatti, "corregge" il passato, ma purtroppo non sempre l'arte "risolve", piuttosto solleva temporaneamente.

Poesia e prosa implicano percorsi psichici differenti, nel senso che il linguaggio lirico rende tutto più ambiguo, perché non c'è racconto né una "narrativa" *consecutio temporum*, perché è volutamente frammentario, e i procedimenti retorici sono già insiti nel linguaggio che non vuole raccontare ma rappresentare.

La natura di pueta e pitturi[11]	**La natura di poeti e pittori**[12]
Sugnu pueta e sugnu pitturi	Sono poeta e sono pittore
E mi diletto in mille occasioni,	E mi diletto in mille occasioni,
Di cori lu ringraziu lu Signuri	Di cuore ringrazio il Signore
Picchì pittannu pittu cû passioni.	Perché dipingendo dipingo con passione.
Passu li iorna cû punzedda 'n-manu	Trascorro i giorni coi pennelli in mano
E mi cunzuolu di veru cristianu	E mi consolo da vero cristiano
O pi' la puisia scrivienu canti	O per la poesia scrivendo canti
Ringraziannu l'angili e li Santi.	Ringraziando gli angeli e i Santi.
Aduru tantu la vera natura	Adoro tanto la vera natura
Chi guvirnata è di lu Signuri	Che è governata dal Signore
E la rifazzu cû cincu culura,	E la rifaccio con cinque colori,
Pittu lu mari, la terra, lu suli.	Dipingo il mare, la terra e il sole.
La farfalla chi và di scjuri 'n-scjuri	La farfalla che vola di fiore in fiore
In quarchi quatru la ripittu 'ntatta,	Su qualche quadro la ridipingo intatta,
Nun c'è gioia chiù ranni pu' 'npitturi	Non c'è gioia più grande per un pittore
Quannu la so' pittura è bona fatta.	Quando la sua pittura è benfatta.
Cû la pittura campu e tiru avanti	Con la pittura vivo e tiro avanti
E la puisia la fazzu pi' spassu,	E la poesia la faccio per diletto,
Accussì, tra li culura e li canti	Così tra i colori e i canti
Cû gran piaciri la me vita passu.	Con gran piacere la mia vita trascorro.

11 F. Giombarresi, *Raccolta di poesie*, Stampe Poidomani, Comiso 2007, p. 5.

12 Traduzione dell'autrice.

Cinque quartine di decasillabi e endecasillabi a rima ABAB e AABB, con assonanza semplice nella seconda quartina (*Signuri-suli*) e continue allitterazioni, specie nel verso 4 (*Picchì pittannu pittu cû passioni*). Tanto la metrica quanto la retorica di Giombarresi sono del tutto spontanee, dovute sicuramente alla lettura e all'ascolto di versi molto noti, e a una memoria di rima siciliana (che naturalmente scompare nella traduzione in lingua - natura/colori, fiori/pittore - come scomparve dalla metà del XIII secolo nelle copie fatte dagli amanuensi toscani di quei gloriosi versi che diedero alla Scuola Siciliana quei meriti che anche Dante le riconobbe nel *De Vulgari Eloquentia*) non necessariamente percepita tramite studio, ma da un orecchio interno attribuibile alla cultura e alla tradizione popolare.

Giombarresi usa le parole: *passioni* (passione) e *gioia*, riferendosi alla pittura, e *cunzuolu*, (consolo, presente indicativo di "consolare") e *spassu* (diletto) riferendosi alla scrittura, ci tiene infatti a sottolineare che "*Cû la pittura campu e tiru avanti*", e che quindi c'è una diversa finalità nelle due attività: la prima è il mezzo di sostentamento, la seconda modo di divertimento, ma non solo, non a caso usa il verbo "consolare".

Perché, quindi, in particolari momenti della sua vita l'individuo sente l'esigenza di esprimersi con la scrittura con conseguenza quasi di conforto (come l'infante col grido)? Non si tratta di mero appagamento del desiderio, come nei sogni ad occhi aperti o nel gioco, ma di bisogno di riparare. Come scrive Stefano Ferrari riferendosi alla scrittura «attraverso i suoi ritmi e i suoi caratteri essa scandisce e dà forma al disordinato flusso della nostra psichicità, veicolando e controllando altresì, come abbiamo visto, quella specie di pulsione identificatoria che presiede ed alimenta la macchina artistico-letteraria»[13]. L'atto dello scrivere toglie spazio alla sofferenza come un forellino nel cranio decomprime un ematoma cerebrale: sollievo!

13 S. Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su lettura e psicologia*, Laterza, Roma – Bari 2007, p. 89.

indice

Io sono una stella (*e le stelle si muovono*)

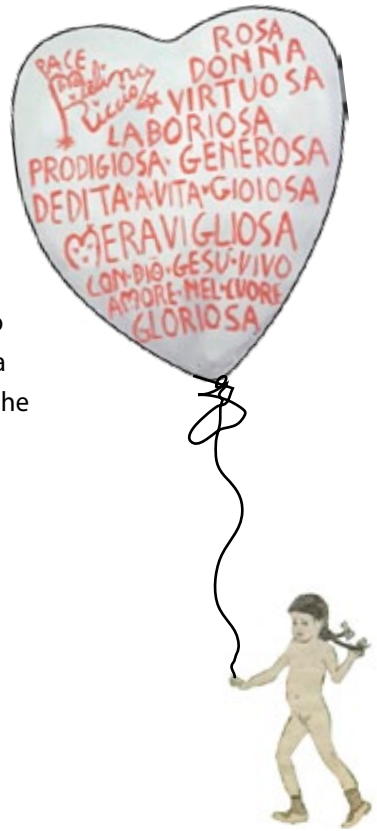
Intervista a Melina Riccio

"Dal letame nascono i fior", cantava De André – A Genova un'artista vagabonda recupera gli scarti e scrive messaggi d'amore sui muri per salvare il mondo - Nelle sue parole il racconto di una luminosa dissidenza

di Gustavo Giacosa

Melina Riccio nasce l'11 aprile 1951 ad Ariano Irpino (Av). Fino all'età di 33 anni conduce una vita comune occupandosi del marito, dei suoi tre figli e lavorando come modellista. Nel 1983 presenta alla fiera MACEF una sua realizzazione, un copriletto dipinto a mano con abat-jour e tende coordinate. L'incontro con i possibili acquirenti, preoccupati solo del profitto le svela 'il marcio del mondo interessato solo al guadagno'. La delusione subita in questa esperienza, vissuta in un periodo di serio affaticamento, causato dall'intenso lavoro e dalla cura dei tre figli piccoli, provocano un esaurimento nervoso, in seguito al quale viene ricoverata in un reparto psichiatrico. In ospedale chiede aiuto a Dio, non vuole più vivere in una società 'che per colpa dei soldi non sa apprezzare le cose belle ed il lavoro delle persone'. Riconosce il segnale atteso in una mela marcia abbandonata. La sente vicina a sé per via del suo marchio, *MELINA* e perché vede se stessa come 'mezza marcia e mezza buona', scartata dalla società come quella mela gettata via. Decide di fare un patto con i frutti della natura: 'Voi mi date la forza io vi dò la vita'.

Brucia allora i suoi soldi e sentendosi chiamata da Dio lascia la famiglia per andare alla ricerca della verità. Sente che se riuscirà a proteggere la natura, proteggerà anche i suoi figli. Si reca ad Anagni, in Vallepietra, per vedere il santuario della Santissima Trinità, perché vuole comprendere, non vuole più 'vivere con i misteri'. Al suo arrivo, dopo un viaggio estenuante incontra soltanto 'porte chiuse e murate'. Non la convincono nemmeno le statue che raffigurano la SS. Trinità. Poi, al margine di un piazzale si affaccia da un dirupo e vede sul fondo un immondezzaio; per lei è come vedere il mondo, come se Dio le volesse dire: 'Il mondo finisce così, che cosa fai per salvarlo?'. Prende in mano una bottiglia, la guarda e si rende conto che non sono importanti né forma né etichetta, ma quello che c'è dentro. Riempie la bottiglia con un cuore di carta che per lei è la 'luce della vita'. È nuovamente ricoverata in ospedale, dal quale prova a fuggire. Inizia così, per Melina un periodo di profonda sofferenza in cui chiede al Signore il perché di tanto dolore. Il cuore le dice di resistere e, nelle lunghe giornate trascorse all'ospedale, utilizza carta strappata per creare le sue prime opere. Tempo dopo si trasferisce a Genova dove inizia a disegnare e scrivere con grafia minuta sui contenitori dei giornali e i bidoni della spazzatura. Il suo bisogno espressivo cresce via via assieme alle dimensioni del tratto e alla diversità delle tecniche utilizzate. Il muro, supporto senza confine diventa allora il prezioso alleato nella diffusione dei suoi rimati messaggi di pace, che arrivano ormai in tante città italiane.



La mostra "Noi, quelli della parola che sempre cammina" curata da Gustavo Giacosa e svoltasi a Genova dal 3 al 30 settembre 2010 presso il Museoteatro della Commenda di Prè, ha rappresentato per Melina la prima occasione di presentare l'insieme della sua opera tessile, grafica e video e di vederne riconosciuto il valore artistico.

G.G: Quale senso riveste per te il tuo lavoro?
M.R: In tutti questi anni di sacrifici e penitenze ho maturato una purificazione interiore. Quindi, salvo l'anima di ogni cosa, e come si può vedere, ogni cosa, anche quella più sudicia, che io recupero e tratto con amore costruisce un mondo migliore, cioè il paradiso. Questo sistema è logorato dal inferno perché tutto è un bidone, che rischia la distruzione. Quindi con la mia buona azione recupero tutti : belli e brutti. Perché ci sia salvezza e non 'monnezza'.
G.G: Hai definito la tua una 'opera esoterica'. In che senso?
M.R: Il linguaggio esoterico non è fatto da parole ma di contenuti, di lavoro. È lavoro morale quello che salva l'anima di ogni cosa. Tutto ha un'anima che l'uomo non riconosce più, perché abituato a vedere le cose dal lato materiale e non è più a conoscenza di ciò che è l'anima. Perché l'anima è energia che si trasmette con le mani. Con le mani possiamo tanto costruire quanto distruggere, e ora si sta distruggendo il mondo. Per evitare la distruzione io recupero e rinnovo. E quindi più le cose si fanno bene, più si perfeziona nell'anima, più si conosce Dio e più si arriva alla pienezza della salvezza. I miei messaggi da prima molto modesti si sono andati via a via perfezionando, completando. Io non ho bisogno di qualcuno che mi

AMORE
CERTO
CASTO
BELLO
2009 I SOGNI
DIVENTANO REALTÀ
scopri dio RE
SOLO CON dea
SANTA
melina Riccio
di
prima unica REGINA
MADONNA
perla PACE arte
Salva vita
MONDO
TUTTI
RICREA
VIVA
PROCREA
GRATIS
Melina Riccio
Europa
unica
grazia
Italia
Genova
Melina
Riccio
Casta
Regina
Pace
giusta
Arte
azione
Genera
Vita
Felice
Bella
SANA
MITÀ
CAMPIONA
REGINA
ANGEL
FAMIGLIA
dio
amare
stile
ITALIA
MAXIMA
MELINA RICCIO
SUPER SERIA
energia
cura arte
ECONOMICA
RISORSE
BELLE
MONDO
BUONO
EQUO E SOLIDO
Scegli
REGINA
UNICA
PORTO
A
BENE PA
LIBERA
ITALIA
libero
Genova
Europa
ROMA
NAPOLI
cuore
speciale
Unica
riccio
melina
regina
geniale
grazia
arte
bene
Domina
tutt
Italia
mondo
GENOVA
COMUNE
difesa

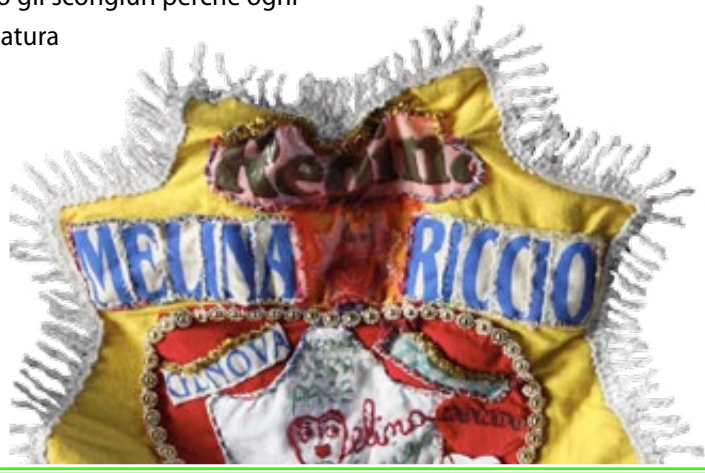
dica brava, che mi dia dei meriti. È il buon Dio che ha preso corpo nel mio cuore e mi dà sia la forza sia la capacità di recuperare ogni cosa con tanta santissima buona volontà, porto benessere a tutta l'umanità dall'eternità e costruisco vita di primissima qualità.

G.G: Avverti un'evoluzione nel tuo lavoro? Quale tecniche adoperi?

M.R: Certo, ogni giorno che passa c'è un'evoluzione. La tecnica? Il lavoro costante. Mai fermarsi, chi si ferma è perduto. Anche quando sbaglio vaglio. Lo sbaglio mi serve per riflettere. Mai demoralizzarsi, mai abbattersi, mai deludersi. Questa era una coperta sudicia che io ho recuperato, l'ho messa alla finestra e ho pregato il buon Dio che con la sua pioggia la purificasse. Si è purificata abbastanza, sono rimasti i segni…ma sono i segni del tempo perché sono anni che è rimasta alla finestra. Questa è la conferma da Dio che io salvo lo spazio e la gente e che lui ha accettato il mio sacrificio e il mio lavoro. E quindi io vado avanti, lui saprà come dovrà andare, io non programmo niente. Oggi non sapevo che incontravo te. Ogni cosa avviene secondo la volontà di Dio. Se qualcuno mi vuol conoscere, lo può fare leggendomi, attraverso il mio lavoro, perché 'domani' vuol dire, 'do le mani'. Solo attraverso le mani si costruisce futuro.

G.G: In quale occasione utilizzi la pittura e in quale il ricamo e il collage?

M.R: Dipende da quello che trovo. Non faccio una scelta a priori. Io cammino osservando tutto e mi piego con umiltà a ogni cosa che il buon Dio mi fa incontrare. Se è una cosa da mangiare, la dò alla natura o ai pesciolini, se invece è una cosa sudicia che merita di essere distrutta dal mondo, faccio gli scongiuri perché ogni impura spazzatura sparisca dal



mondo. Se una cosa mi dà dei segnali che può essere recuperata, se sento dell'energia buona, io la riprendo con tanto amore, la purifico e la rinnovo. Mi evolvo, mi perfeziono. Non provo mai schifo di niente, perché lo schifo porta il tifo…perché se nessuno si piega a levare lo sporco, in modo umile e corretto, arrivano le malattie.

Se uno si vuole perfezionare, si deve piegare alle cose più sudice, più umili. Perché il mondo è un immondezzaio. Ora chi ha l'umiltà di piegarsi a pulirlo, ricostruisce il paradiso; perché quando Dio ha creato il mondo, ha creato un paradiso terrestre. Oggi tutto è 'un inferno' perché tutto è in mano alla 'carta quaderno'. 'Si va a scuola per consumare la suola', e i ragazzi non sanno più lavorare. Perché il lavoro bisogna farlo con le mani. Non c'è più rapporto con la natura che è la mamma di tutti, non c'è più rapporto umano perché gli anziani vivono una lunga agonia negli istituti. Non esiste più la famiglia e il buon Dio aspetta me per ricostruire i rapporti umani con amore nel cuore, che è Dio vivo e vero. Ricostruire la famiglia e far sì che la società si ripiglia. Liberi da religioni e istituzioni.

G.G: Che tipo di lavoro dovrebbe portare avanti l'artista?.

M.R: Essere libero di valutare qualsiasi cosa. Non c'è legge. Nessuna legge più regge. Il cuore di ognuno si corregge. Cercare di fare tutto al meglio, con la massima intelligenza, pazienza e accortezza. Non c'è una legge che dice: 'Devi fare così, ecc…' nessuno deve comandare un altro, perché ognuno deve sviluppare il proprio talento e capire… Si può dare l'esempio. Io posso dare l'esempio, ma non posso dire a tutti 'dovete fare così' perché un'altra persona è portata per un'altra cosa o magari il buon Dio da lui chiede cose diverse.

G.G: Quando è iniziata questa missione per te?

M.R: È iniziata a trentatré anni, Gesù è morto a trentatré anni, Dio mi ha chiamato a trentatré anni. Ero nel pieno della completezza materiale, però il buon Dio mi ha messo alla prova per vedere se ero disposta a seguirlo. Io con umiltà ho scelto di seguirlo, anche se amavo tanto mio marito e i miei figli. Ma il buon Dio aveva bisogno di una persona, perché nella conferenza di Omar Aivanov e nel libro della conoscenza del bene e del male si diceva che Gesù è venuto per cambiare il mondo, però ciò non è bastato. Perché,

indice

se per fare nascere un figlio ci vogliono un uomo e una donna, per trovare la nostra umanità ci voleva il sacrificio di una donna. Io ho sentito un tuffo al cuore e ho detto: "Signore, se vuoi, io mi offro!" e allora lui ha iniziato a parlarmi nella coscienza. Non ti parla come a 'quelli che sentono le voci', è nella propria coscienza che si sentono il bene e il male, quindi è lì che si recepisce l'energia divina.

G.G: Quindi tu non 'senti le voci'?

M.R: Ma quali voci! Io capto. Ho il tatto del divino contatto! L'uomo l'ha perso perché non tocca più niente con le mani 'usa sempre i guanti ed è ricco solo di pianti'. Perché non ha più rapporto diretto, ma infetto. Tutte le cose hanno un'anima, io tocco tutto con le mani, la sporcizia cade per terra dalle mani, e Dio dice di raccoglierla con le mani. La natura non può accettare che la gente getti la spazzatura, poi arriva la macchina e trita tutto. Credono così di pulire mischiando tutto… Ma è distruzione totale. Bisogna invece cominciare tutto da capo. Dio ha creato il mondo perché l'uomo ne avesse cura. Oggi tutti vogliono essere padroni di tutto e non curano niente. Invece Dio ci lascia gestori di tutto ma padroni di niente.

G.G: Come è avvenuto l'incontro con il maestro Omar Ivanov?

M.R: Ho letto i suoi libri. Lui era una persona eccellente che si alzava all'alba, come bisogna fare, salutava il sole, perché il sole è l'occhio di Dio che illumina la mente. I giovani alterando i ritmi della giornata hanno perso il contatto con la vita. Ci vuole l'ordine del creato, non 'l'ordine degli avvocati'. Rispettare l'ordine del creato e seguire l'ordine della natura. Oggi si mangiano cibi di fabbrica, cose che vengono dall'estero e i prodotti locali vengono fatti marcire, buttati. Ma se la natura ci dà dei prodotti in un dato periodo dell'anno è perché il corpo avrà bisogno di quei prodotti. E se ogni luogo, regione, nazione produce determinati prodotti è perché in quel posto c'è bisogno di quelli. Oggi si mangiano i gelati e i rapporti si sono raffreddati. Tutta roba prodotta con un giro di lavoro che la fa arrivare priva di energia vitale. Perché nel cibo, la parte fisica nutre il corpo, ma l'amore che si mette nel farlo, nutre l'anima.

G.G: Questo tuo messaggio ha un viaggio da compiere…

M.R: Certo, io sono una stella e le stelle si muovono. Come Zorro lascia il suo segno di spada, io lascio un segno d'amore. E quindi dove vado lascio i miei messaggi da come vengo ispirata, da quello che trovo, dalla situazione che incontro.

G.G: I tuoi messaggi ricordano le intenzioni e talvolta la struttura dei detti popolari…

M.R: Detti che nascono dal cuore. Il cuore è la fonte di ogni cosa. Più puro è più emette saggezza, più fosco è, più le parole vengono fuori ingarbugliate. Come tutte le cose… da una matassa ingarbugliata si fatica a tirare fuori il filo.

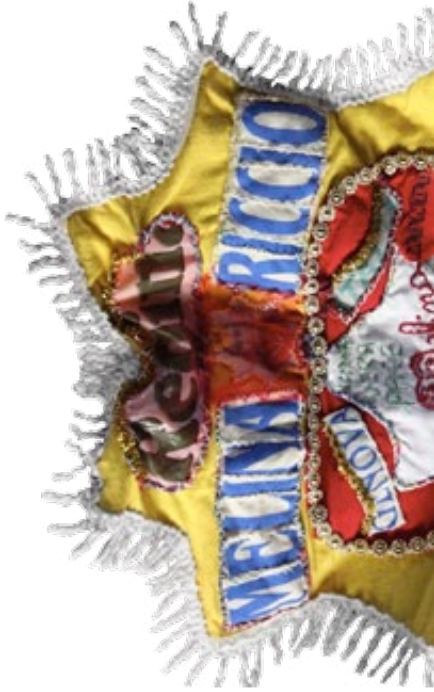
G.G: La tua è stata una scelta di vita radicale…

M.R: Scelta…scelta… si, sentivo che sarei stata una persona che avrebbe dovuto fare qualcosa d'importante. Ma non riuscivo a capire cosa fosse. Poi man mano, tramite il mio nome, sono andata alla ricerca e a Roma ho trovato i segni che dicono che ognuno di noi è una divinità. Man mano che ci si purifica si è illuminati.

G.G: Perché Roma?

M.R: Perché R.O.M.A è A.M.O.R. Roma dovrebbe diventare la capitale mondiale dell'amore. Oggi Roma è la capitale di Satana, perché ci sono lo Stato e la Chiesa che sono una spesa. Lo stato ricatta il corpo e la Chiesa ricatta l'anima. Lo Stato produce tabacco, armi, tiene le persone in divisa, documenti, tutte cose che portano via l'anima alla gente e stanno logorando l'uomo. Le Chiese ricattano l'anima con preghiere inutili, fanno pregare le statue ma ignorano le persone, tengono vivi i morti nelle croci e quindi sono la nostra croce. Invece Gesù ha solo detto amatevi gli uni con gli altri. Più si ama, più si conosce Dio, perché l'amore è la risposta a ogni perché

Melina



indice

Othman Khadraoui e le radici della libertà

di Federico Costanza

Nella Medina di Tunisi un artista popolare reinventa con fantasia la tradizione – La forza espressiva della semplicità condensa l'anima del paese – Il ruolo dell'arte contemporanea tunisina nel cammino verso la libertà

Esiste il nome di un luogo in Tunisia che evoca ormai l'"eroicità", entrato a forza nell'immaginario collettivo e nella storia dei tunisini. Eroicità che nel mondo arabo è spesso sinonimo di "sacrificio". Sidi Bouzid è quel nome, la città in cui nasce, il 1 Febbraio 1938, Othman Khadraoui.

Sidi Bouzid è la città in cui si è immolato, dandosi fuoco, Mohamed Bouazizi, il giovane laureato disoccupato che col suo sacrificio ha dato inizio alle proteste che, in appena un mese, hanno portato alla Rivoluzione del 14 Gennaio 2011 e al rovesciamento del regime di Ben Ali in Tunisia.

Sidi Bouzid è città dell'entroterra tunisino, in quel cuore agricolo e pastorale di un paese ancora diviso fra modernità e profonda tradizione, una terra che accetta sulle spalle il peso di secoli di illustre storia mediterranea, di popoli e identità diverse, ma anche il confronto con un presente che segue dinamiche del tutto nuove.

La Tunisia è terra di tali e tante contraddizioni. L'arte in Tunisia vive queste contraddizioni

e maggiormente le espressioni artistiche contemporanee. È consapevole di aver da sempre giocato un ruolo: ancor più oggi, essa è espressione di libertà, un modo per esprimere la propria individualità, per imporsi al mondo. Sotto questa lente va osservato il lavoro di artisti che in vari settori hanno voluto proporsi agli occhi dell'Occidente: chi, allievo di una qualsiasi accademia, ha seguito dei maestri e chi, in quanto autodidatta, ha proposto la "sua" Tunisia, imponendosi all'interesse di molti appassionati d'arte stranieri.

Nascono così l'arte e il mestiere di Othman Khadraoui, giovane analfabeta del "bled" (il "paese", intendendo il Sud rurale), venuto a cercar fortuna nella capitale Tunisi durante gli anni Settanta. Allievo del programma statale di alfabetizzazione vanto del Presidente Habib Bourguiba, padre della Nazione, Khadraoui riunisce in sé le esperienze paradigmatiche di intere generazioni di tunisini che, non volendo o non potendo emigrare all'estero, decidono di mettere a frutto l'arte dell'arrangiarsi che, da queste parti, è anche sinonimo di genialità e capacità artigiane. È così che, utilizzando materiali e oggetti ritrovati per strada, assi di legno – preferibilmente legno di palma – recuperate da casse, antichi bauli, vecchie porte e finestre, inizia l'esperienza artistica di Othman Khadraoui, con il vetro, della colla e i pochi colori di scarsa qualità che riesce a procurarsi. Giocando con le sue visioni e con la destrezza nell'intagliare artigianalmente il legno, comincia a riempire i vuoti e i rilievi delle superfici lignee, creando bassorilievi con colori vivaci, rivestendo infine le opere con vetri. Dopo una prima fase, comincia a scolpire il legno per realizzare delle teste. In altri casi dipinge direttamente su vetro. In tutta la sua produzione traspare l'esigenza forte, primitiva, selvaggia di esprimersi, di dar voce alle proprie emozioni. La sua è un'insaziabile smania produttiva, ogni superficie su cui lavorare la può soddisfare.

Khadraoui dipinge centinaia di tavole, come un bambino scarabocchia fogli di carta, tovaglioli, tavoli, muri. Non segue stili, non ha scuole, la sua formazione nasce laddove la vita lo ha cresciuto. Dal lavoro sui campi all'arrangiarsi per campare. Padre di sette figli in un quartiere popolare della grande capitale, deve guadagnarsi da vivere con quello che ha, con il recupero di materiali vari. La sua è un'inquietudine di vita, che segue, come sui binari di una ferrovia, un percorso valoriale solido, forte, che emana da un'educazione antica, fatta di principi saldi: il lavoro, la fatica, le conquiste della vita.

Nella pittura di Khadraoui c'è la semplicità di un universo netto, definito, chiaro. I soggetti, seppur appena abbozzati, non hanno bisogno di altre interpretazioni. Non esistono modelli speculativi cui ricorrere, gli basta esprimere pienamente un fiume di sensazioni, ma lo fa senza proporre chiavi di lettura, come un bambino raffigura il suo universo-mondo, la sua sfera protettiva. La sua è una pittura animata di esseri viventi, di contadini e personaggi, di volti, di elementi, ricca di animali e insetti, come le laboriose api, o gli uccelli. È la natura che lo circondava a Sidi Bouzid, quella che riemerge forte dai ricordi e si riversa nella rappresentazione infantile di tutto un mondo. Khadraoui è come un piccolo principe che scopre il mondo: il suo segreto è "essenzialmente invisibile agli occhi".

La condizione di marginalità definisce solo esteriormente la sua produzione artistica: ha dalla sua parte il senso del dovere, quella stabilità emotiva che gli dà forza. Sta tutta lì la serenità che emana dal suo lavoro alacre, che ricorda la sacralità popolare dei *pingisanti* siciliani. Osservare le semplici rappresentazioni pittoriche di Khadraoui è come entrare dentro il mondo pieno di vita di un bambino, seguire le sue emozioni e le sue inquietudini attraverso immagini ricche di colori e di luce. Si tratta di un mondo quasi magico: ogni essere che lo popola è portatore di ricordi e significati. È giusto tuttavia definire Khadraoui, com'è stato detto, un

"bambino non troppo giovane": questa visione infantile prelude infatti a una comprensione più adulta del mondo che ci circonda. L'immaginario espressivo dell'artista tunisino rappresenta la serenità, seppur nel senso di un ritorno alla concretezza di una vita fatta di lavoro e fatica (l'ape, ma anche l'asino, che aiuta il lavoro degli uomini nei campi) e alle certezze raggiunte attraverso questo tipo di vita: la casa (spesso presente sullo sfondo delle opere), la famiglia e i figli (sotto forma di gruppi di animali o coppie di individui). Sembra come entrar dentro un mondo riservato, intimo, ma accogliente al suo interno, di cui l'autore ci vuole rendere partecipi: è l'universo dei ricordi, delle sensazioni e delle emozioni, ma è anche il luogo in cui affondano le sue radici.

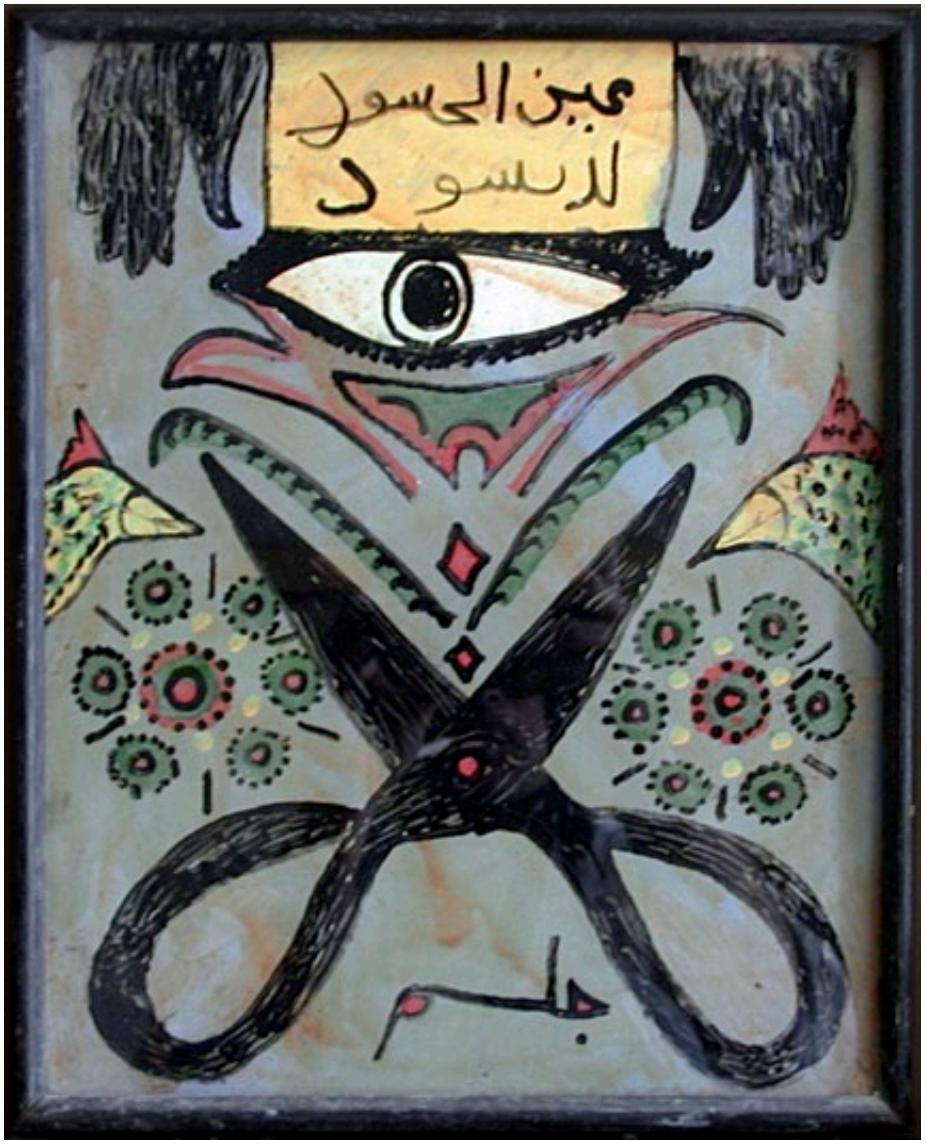
Rappresentando l'*hammam*, Othman Khadraoui lo descrive come un luogo in cui fede e purezza si congiungono, ad indicare la profondità della tradizione religiosa e popolare, le proprie radici, per l'appunto. Anche nei chiaroscuri della luce, l'hammam rivela i codici e le consuetudini della tradizione popolare; stavolta non è più la campagna, ma è il rituale del bagno purificatore a svelare i personaggi che popolano l'arte di Khadraoui. All'interno di porte ed elementi architettonici dai colori e decori caratteristici, si svolge un mondo di regole e consuetudini: la divisione uomini-donne, i differenti ambienti e servizi offerti alla clientela e, ancora, una rappresentazione arricchita da colori vivaci o contrapposti, a rendere un quadro sereno della vita quotidiana, che rispecchia anche il carattere di un popolo.

All'inizio della sua avventura artistica, Khadraoui lavora per i commercianti della Medina di Tunisi. Centinaia di sue opere sono vendute per pochi dinari, confuse alla miriade di oggetti di produzione artigianale e di souvenir di più o meno raffinata qualità del suq. Pian piano, questa cospicua produzione comincia a essere notata e viene invitato a esporre in grandi collettive, nelle quali, ormai ufficialmente, la sua produzione è ascritta a quella dei pittori cosiddetti *naïf*, pur discostandosene in maniera netta.

Dalla prima esposizione sull'arte naïf in Tunisia, organizzata presso la Galleria Driba agli inizi degli anni Novanta, l'arte ufficiale

tunisina comincia a rendergli omaggio e a vedere in lui un esponente di quella corrente autodidatta che nel paese rappresenta una rottura rispetto a quell'orientalismo di maniera stereotipato da certa accademia. Almeno fino all'ultimo periodo, durante il quale la sua produzione è sensibilmente diminuita a scapito di un lavoro di tipo seriale ad uso e consumo di turisti e venditori di souvenir. Nondimeno, Khadraoui ha conservato negli anni il suo umile profilo di lavoratore, attaccato ai valori propri della sua tradizione popolare e rurale.

L'arte tunisina contemporanea ha continuato a giocare un ruolo importante nell'espressione della libertà, in un paese in cui la censura ha costituito per decenni la museruola di una classe di intellettuali e artisti ben più avanzata di quanto non si volesse far credere. È ancora questo oggi il ruolo degli artisti in Tunisia, quelli che agiscono e hanno sempre agito al di fuori dei canali ufficiali del riconoscimento governativo. E Othman Khadraoui da Sidi Bouzid, pur non facendo parte di alcuna scuola, ha espresso tutto il senso di questa riscossa, l'esempio di un'arte considerata "primitiva", "popolare", che attraverso l'uso libero e pieno della propria libertà espressiva ha ben rappresentato l'anima di un intero paese



Arte contemporanea, Art Brut e nuove tecnologie

di Laurent Danchin

Chi **è oggi l'artista? - Quali sono le ragioni del successo attuale dell'Art Brut?**

Quale **sarà il futuro prossimo dell'arte?**

Tra **Inside e Outside, il critico francese denuncia il sistema attuale e propone due vie d'uscita**

Un **contributo al dibattito sulla crisi dell'arte contemporanea**

A inizio maggio del 2010, invitato a tenere una conferenza sull'Art Brut presso l'École des Beaux-Arts di Nantes, mentre mi trovavo in aula magna, davanti a un centinaio di studenti, soprattutto ragazze, stavo sistemando le mie diapositive quando uno dei pochi ragazzi che erano lì, probabilmente uno che aveva molta dimestichezza con il programma PowerPoint, quasi intenerito di vedermi senza computer o chiavetta USB, mi disse, con grande prudenza:
"Sapete signore, l'arte non è più come ai suoi tempi. L'artista, oggi, è come un imprenditore. Noi non siamo qui per apprendere la padronanza degli strumenti". E per bilanciare questa frase, incredibile da sentire al secondo anno di una scuola d'arte, aggiunge: "Ma noi dobbiamo averne le nozioni di base almeno per poter lavorare con i tecnici con una certa sicurezza".

Rielaborazione grafica da opera di Raymond Reynaud

OUTSIDER...

Mi riesce benissimo fare l'idiota. Allora, fingendomi sorpreso, gli risposi: "Ah, ma è geniale! Allora, se ho ben capito, se vuoi fare una cosa così obsoleta come, ad esempio, un dipinto, vai a trovare un povero tizio che si chiama Paul Klee o Rembrandt o Dubuffet, ed egli lo farà al tuo posto. O se vuoi girare un film o un video non hai che chiederlo a dementi del genere di Spielberg, Bergman o Eisenstein, e loro faranno il lavoro al posto tuo. Ma risulterà come una tua opera, perché sei tu che hai avuto l'idea di partenza!"

Vedendo la sua aria sconfitta, ho capito che egli non coglieva l'ironia e che non conosceva nessuno di quei nomi. Non era colpa sua: la storia dell'arte, nell'attuale sistema dell'istruzione scolastica, è la parente povera, quando non si ferma agli ultimi venti o trent'anni, non di più.

Si potrebbe disquisire a lungo sulla povertà, persino sulla stupidità di una concezione simile, e innanzitutto perché sembra ignorare che Rembrandt, Rubens ed anche Dubuffet erano loro per primi a capo di vere e proprie "piccole e medie imprese", ma ciò si applica perfettamente al contempo a quelle star internazionali proposte in questi ultimi tempi all'ammirazione del grande pubblico: Jeff Koons, Damien Hirst o quel Takashi Murakami, recentemente presentato da Jean-Jacques Aillagon nel magnifico *showcase* che è divenuto ormai il castello di Versailles. Artisti tipicamente 'contemporanei' che, in effetti, con la complicità del loro

Mr. Imagination

...INSIDER

mercante (gallerista), sono soprattutto temibili uomini d'affari (o businessmen lasciato___all'inglese), geni del marketing ferrati in tutte le tecniche della diffusione attraverso i media. Come quelle banche molto importanti «*too big to fail*», troppo grandi perché vadano in fallimento, e che sono le sole a essere sopravvissute al disastro economico per aver saputo fagocitare tutte le altre, per quanto tempo questi prodotti superficiali della *financial art* saranno ancora in grado di restare in corsa? E proseguiranno a lungo a esistere parallelamente ad altre visioni artistiche, più modeste e meno ciniche? Piuttosto furbamente nessuno potrebbe dirlo. In ogni caso non è il genere d'arte che amo e che difendo.

La maggior parte degli artisti proposti come modelli al mio gentile studente, ottimo allievo del sistema attuale, ha la caratteristica di 'lavorare su': sul corpo o sulla materia vivente, sull'identità sessuale, sui codici della rappresentazione, sui riti funebri, sul concetto di serialità o di ripetizione, l'alterità, le frontiere, lo spazio industriale, la storia dell'arte o l'immaginario della società dei consumi, ecc.... Come degli universitari che problematizzano un argomento di tesi, questi artisti si collocano dunque consapevolmente in un'ottica esterna rispetto al loro oggetto di studi e si credono

Mr. Imagination

indice

Raymond Reynaud

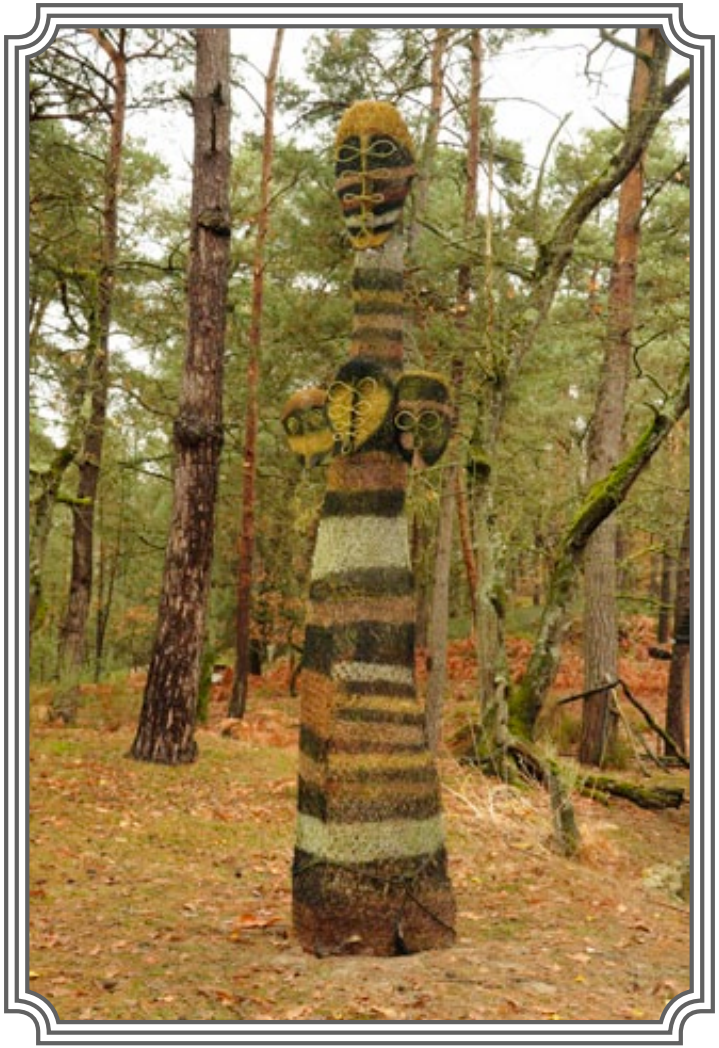
Jean-Luc Giraud

'moderni' perché alla stessa maniera di tecnici specializzati o di ingegneri di ultima generazione, agli antipodi rispetto a tutta la pratica artigianale che li ha preceduti, mimano il processo industriale e svolgono una parodia o

un rimescolamento di tutti i luoghi comuni della cultura di massa, facendo eseguire ad altri quella piccola 'idea' che, sul mercato, è chiamata a divenire il loro *trade mark* (marchio di fabbrica).

Non c'è più il senso del saper fare né dell'intelligenza della mano in queste opere che, remake scolastici di Sol LeWitt, possono essere realizzate altrettanto bene per e-mail o per telefono e dove il contatto con la materia è delegato a figure 'subalterne'. A malapena, al limite, un occhio da vetrinista o da grafico, d'architetto d'interni o di scenografo di studi televisivi e, alla fine, misere installazioni, spesso assortite, per mascherare la mancanza di un'ispirazione autentica, guidate da un gusto per lo scandalo basato sul disgusto o sulla blasfemia e che punta, secondo il principio-base della pubblicità, ad aggredire per mortificare lo spettatore giocando sulle sue paure e i suoi istinti più bassi. Mentre ci si dovrebbe piuttosto impegnare per piacergli al fine di elevarlo, come prevede la funzione tradizionale dell'arte in ogni cultura che si rispetti.
Abili o no, gli artisti che amo si pongono all'interno, non all'esterno delle loro fonti d'ispirazione. Non lavorano 'sulla' sofferenza, la follia, la morte… Vi si trovano dentro, prigionieri delle ossessioni che li guidano. E mi sembra paradossale, d'altra parte, che per il fatto di tenersi spesso al margine dell'insegnamento artistico e del mercato dominante, siano considerati piuttosto come degli '*outsider*', mentre sono loro, al contrario, i veri '*insider*' della creazione. Ma oggi, nelle scuole e nei dipartimenti di arti plastiche, nessuno sembra più sapere cosa sia veramente un artista e tutti, ad ogni modo, vorrebbero diventarlo, con la stessa facilità con la quale ci s'iscrive per conseguire un diploma di matematica o d'informatica. Eppure l'esempio di tutti i grandi creatori ci mostra che l'essere artista è, in effetti, una condizione naturale prima di essere un mestiere e che molto spesso non si sceglie di esserlo: si è scelti, cosa che è molto diversa, e in alcuni casi ci si difende da ciò. In fondo, per il suo stesso modo di essere, il vero creatore sa più o meno di essere irritante, e trascorsi gli anni della giovinezza, non ha alcun bisogno di

indice



Chomo

insistere nella provocazione. Invece, farebbe di tutto per mostrarsi il più normale possibile e passare inosservato. L'arte, o meglio la creazione, non è una scienza né un concetto astratto. È innanzitutto un istinto, una necessità vitale, una mania, o si ha per lei un'attrazione e una predisposizione che la vita s'incarica poi di realizzare o no secondo le circostanze. Vero o falso, gli artisti sono molto numerosi. I veri creatori, invece, sono rari e rientrano nell'eccezione.

Fatte queste osservazioni, è decisamente difficile prevedere quali saranno i grandi artisti del futuro e le tendenze dell'arte di domani. Il genio è per sua definizione imprevedibile e la probabilità che compaia troppo imponderabile e casuale per rientrare in un'analisi sociologica. Ciò che è certo, comunque, è che a tutti i livelli e su scala mondiale, stiamo attualmente vivendo un cambiamento di paradigma, per ragioni che derivano sia da trasformazioni politiche, economiche e sociali sia dall'evoluzione delle tecniche. I tempi cambiano, la sensibilità comune è in profondo mutamento e va facendosi strada un pubblico sempre più folto, alla ricerca di opere forti nelle quali riaffiora l'esigenza di un Senso (significato), lontano dagli infantilismi dei remix dei Dj o dai gadget facili di un'arte di puro divertimento. In questa generale mescolanza di tradizioni, stili e influenze, credo di poter individuare, a mio parere, due tendenze: come nel Rinascimento, una apparente regressione verso le radici più antiche, come se si volesse far ripartire l'arte su basi diverse, e contemporaneamente un'apertura senza limiti alle nuove tecnologie.

L'apparente regressione si manifesta innanzitutto attraverso l'incredibile successo attuale dell'art brut e di tutti i suoi derivati – art singulier, outsider art, arte fuori dalle norme, ecc. –, le forme, cioè, più ispirate della creazione autodidatta che si sviluppano, spesso in modo eclatante, al di fuori delle scuole e del circuito commerciale: dunque senza alcun vincolo né obbligo professionale, solo per una necessità personale e per il semplice piacere di lavorare. Poiché spesso si dimentica troppo facilmente che sono sempre esistiti due approcci all'arte, uno più colto, l'altro più popolare, e che alle forme più prestigiose dell'arte colta si è sempre opposta una pratica più modesta, tanto più toccante quanto più primitiva. Ora questa pratica, contrariamente a quanto spesso si sente dichiarare a proposito dell'art brut, non solo non è chiamata a scomparire, ma manifesterebbe piuttosto una tendenza a svilupparsi, come contrappunto della sofisticazione tecnologica generale e antidoto libertario della normalizzazione burocratica delle società. In tutti i territori del mondo – Africa, Asia, Europa, America del Nord, America Latina, paesi arabi – si troverà

Jean-Luc Giraud

sempre, anche se con nuovi appellativi, una categoria di persone che agiscono da autodidatti solitari, contro il vento e le maree, per dar forma, con metodi elementari, alle visioni e alle credenze che li ossessionano, ed è presso questi autori che ci si deve aspettare di trovare a volte le opere più sorprendenti.

Ma la regressione alle sorgenti della figurazione visiva assume anche forme più colte e si manifesta, nei professionisti più dotati, attraverso un generale ritorno al disegno, alla pittura e alla scultura, sebbene in contesti spesso inediti, ricorrendo spesso all'impiego delle nuove tecnologie. Come spiego più dettagliatamente nel mio ultimo saggio, *Le dessin à l'ère des nouveaux médias*[1], un nuovo medium non sopprime quello che gli fa concorrenza, ma lo rivitalizza obbligandolo a porsi in modo differente. Il computer e l'immagine digitale, strumenti e materiali oggi imprescindibili per tutti gli artisti visivi, giovani o meno giovani, hanno la particolarità di abolire le frontiere tra tutte le forme, tradizionali o contemporanee, di immagine e tutti i generi corrispondenti – immagine fissa e mobile, 2D e 3D, fotografia, cinema, disegno, pittura -, e grazie ai miracoli di programmi come Photoshop, sono in grado, tra le altre cose, di porre fine negli stessi media moderni, in particolare nel

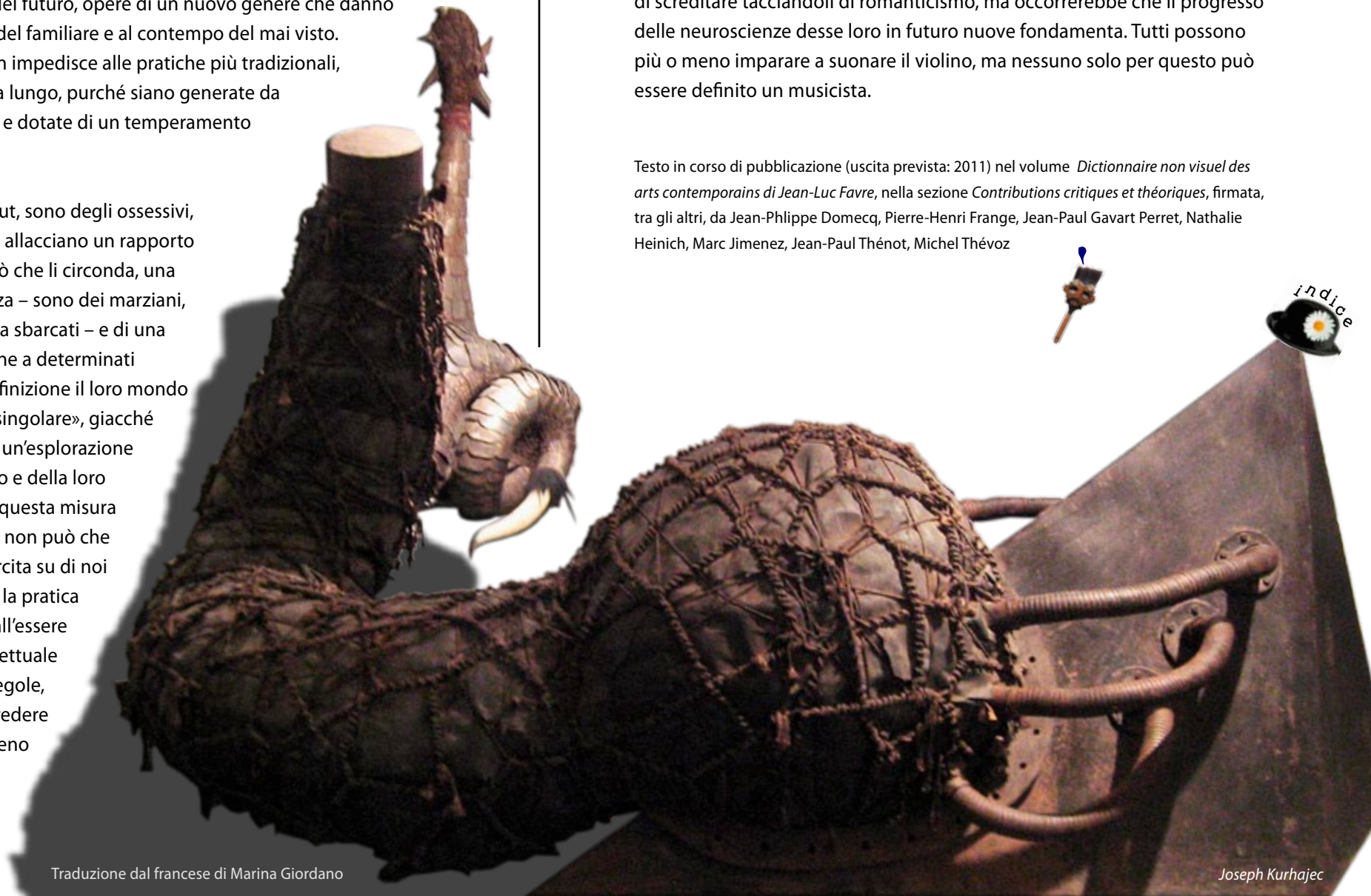
Chomo

1 Editions lelivredart.com, Parigi 2009.

caso dell'immagine cinematografica, alla dittatura del realismo fotografico, reintroducendo nell'immagine meccanica le infinite possibilità della fantasia, una dimensione puramente mentale, dunque, che fino a questo momento era riservata esclusivamente al disegno e alla pittura. È in questo nuovo spazio visivo, dove il tradizionale si mescola al numerico e il pensiero alla semplice copia del reale, che occorre aspettarsi, secondo me, le creazioni più geniali del futuro, opere di un nuovo genere che danno la bizzarra impressione del familiare e al contempo del mai visto. Cosa che comunque non impedisce alle pratiche più tradizionali, però, di stupirci ancora a lungo, purché siano generate da personalità ipersensibili e dotate di un temperamento forte.

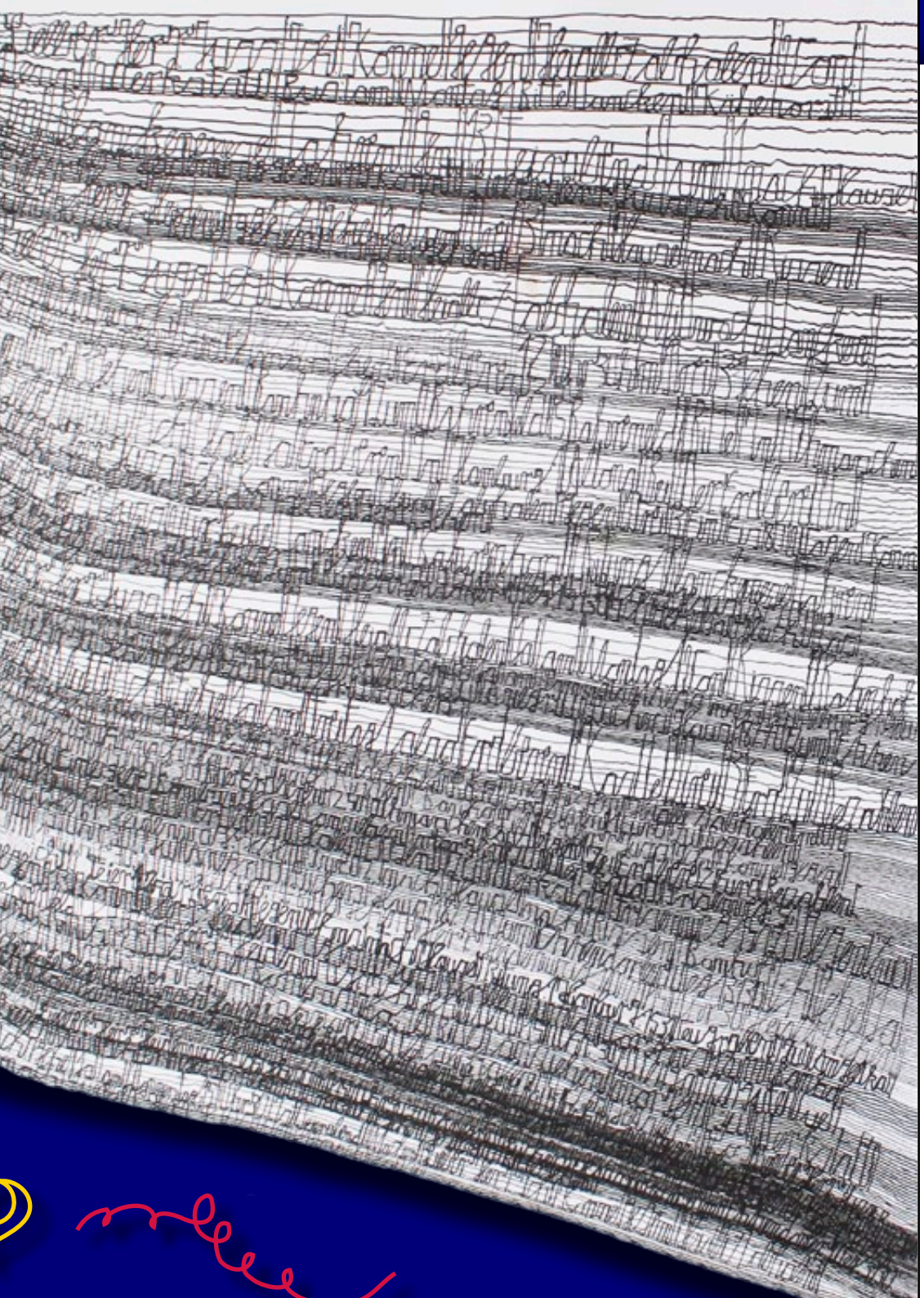
I grandi artisti, colti o brut, sono degli ossessivi, dei mostri d'energia che allacciano un rapporto molto particolare con ciò che li circonda, una relazione fatta di distanza – sono dei marziani, o abitanti di Sirio appena sbarcati – e di una forma estrema di reazione a determinati aspetti della vita. Per definizione il loro mondo è forzatamente unico, «singolare», giacché è emanazione diretta di un'esplorazione dei limiti del loro destino e della loro singola individualità. In questa misura è anche imprevedibile e non può che sorprenderci. Ma se esercita su di noi una tale presa, è perché la pratica della creazione, lungi dall'essere un semplice gioco intellettuale obbediente ad alcune regole, come si vorrebbe fare credere all'università, e ancor meno l'illustrazione letterale di un concetto o di un'idea, coinvolge una dimensione più oscura, nella quale l'incosciente si mescola indivisibilmente con il cosciente. Se esiste un aspetto ludico nell'arte, l'arte vera non può essere ridotta soltanto a questo. Occorre smetterla con l'immagine astratta dell'essere umano, che nega la diversità delle attitudini e l'estrema varietà degli individui. Il «dono», il «genio» passano oggi per concetti di un'altra epoca, che si tenta di screditare tacciandoli di romanticismo, ma occorrerebbe che il progresso delle neuroscienze desse loro in futuro nuove fondamenta. Tutti possono più o meno imparare a suonare il violino, ma nessuno solo per questo può essere definito un musicista.

Testo in corso di pubblicazione (uscita prevista: 2011) nel volume *Dictionnaire non visuel des arts contemporains di Jean-Luc Favre*, nella sezione *Contributions critiques et théoriques*, firmata, tra gli altri, da Jean-Phlippe Domecq, Pierre-Henri Frange, Jean-Paul Gavart Perret, Nathalie Heinich, Marc Jimenez, Jean-Paul Thénot, Michel Thévoz



Traduzione dal francese di Marina Giordano

Joseph Kurhajec



Stimare l'inestimabile. L'Art Brut e il suo mercato

di Christian Berst

L'Art Brut si può vendere? - Il punto di vista di un noto gallerista francese – La genesi di un mercato in espansione – Il ruolo dei collezionisti e l'attuale crescita di interesse

Dall'anonimato al mercato

"Esiste un mercato per l'art brut?" si chiedeva Laurent Danchin già nel 1991[1]. A qualche anno di distanza, sembrava rispondergli Michel Thévoz, con il suo articolo dal titolo alquanto definitivo: "L'art brut non si può vendere"[2]. Più recentemente, sintomo che le invocazioni dell'ex conservatore della Collection de l'Art Brut non sono state ascoltate, il sito internet artprice, specialista nel mercato dell'arte, titolava, cifre alla mano: "art brut: folle crescita all'asta".
Si deve pensare pertanto che l'art brut abbia perduto poco a poco la sua verginità o la sua forza, ora che la sua desiderabilità crescente si misura in moneta sonante?

1 L. Danchin, *Y a t-il un marché pour l'art brut ?*, in "Artension", 29 (1° serie), 1991.

2 M. Thévoz, *L'Art brut n'est pas à vendre*, in "Création Franche",16, novembre 1998.

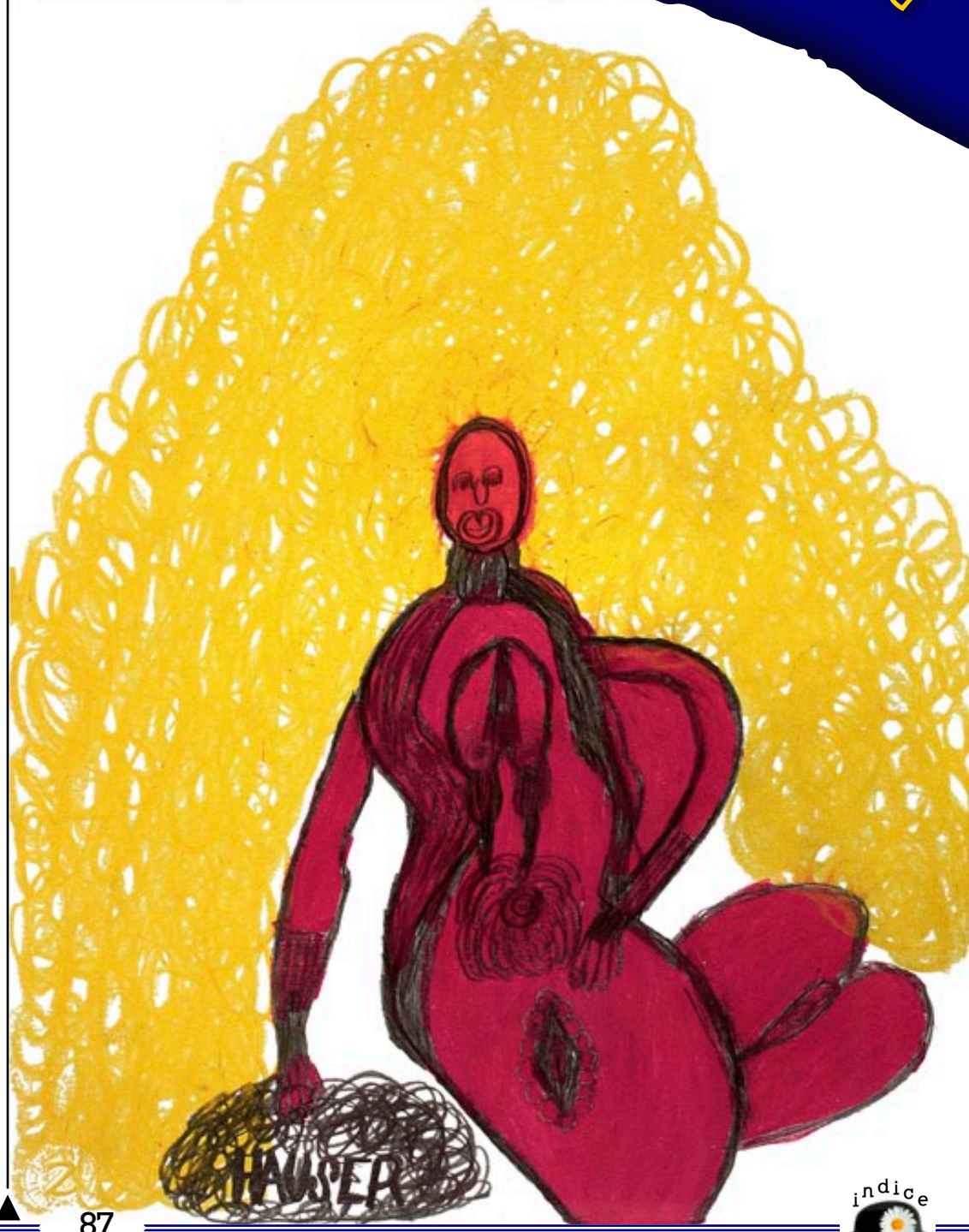
Nella pagina a sinistra, un'opera di Harald Stoffers

I musei, le gallerie e i collezionisti sono degli agenti corruttori oppure, assieme agli zeloti più radicali dell'art brut, non ne formano piuttosto le dighe che la preservano dalla sommersione e dall'oblio?
Quali che siano le risposte e queste domande, l'art brut, un tempo riserva di caccia consacrata esclusivamente a pochi iniziati, conosce, da qualche anno a questa parte, un numero esponenziale di amatori e altrettante ragioni per diventare una "merce" assai ambita.

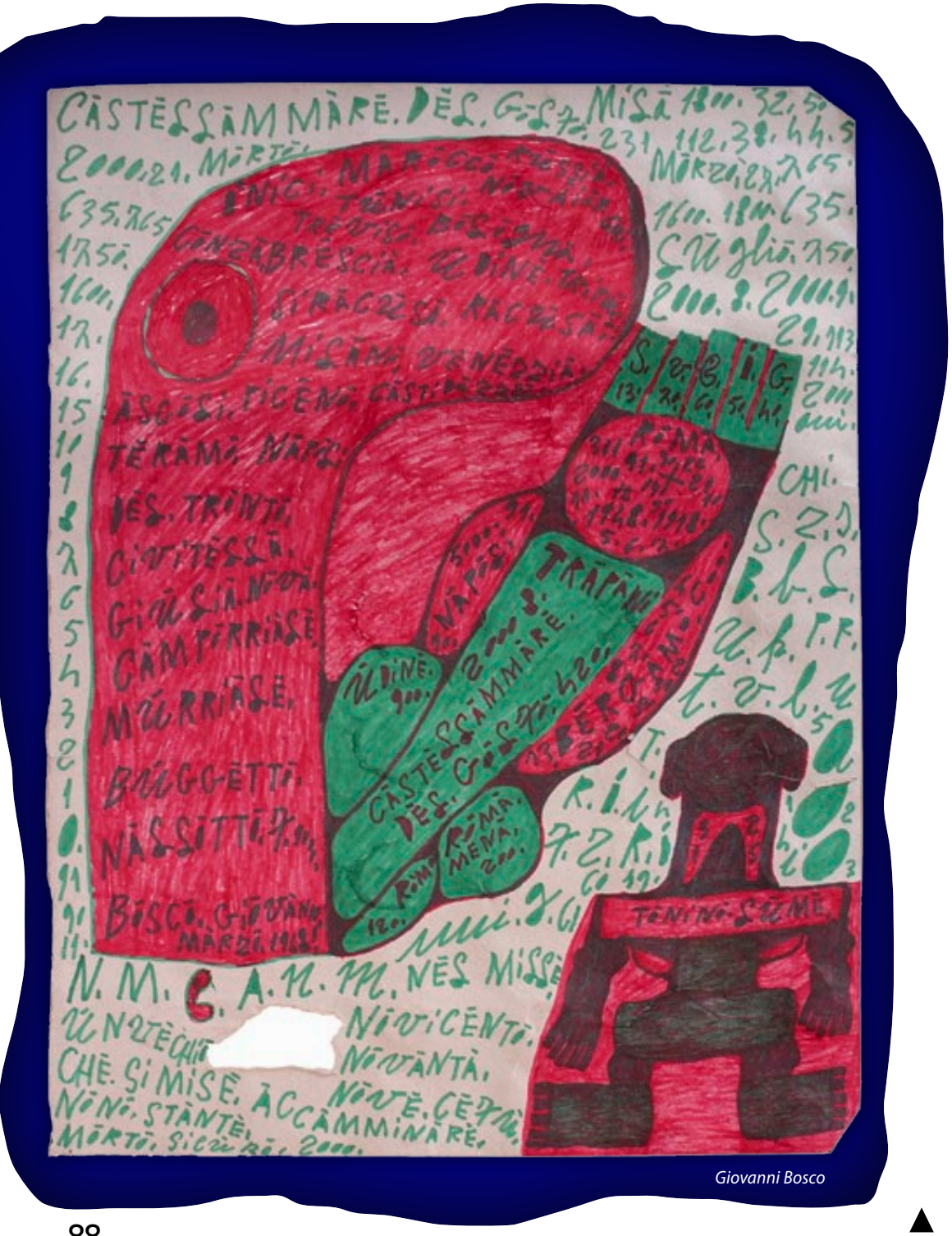
Il paradosso di Dubuffet

Mentre ormai la depredazione, a profitto del mercato, di oggetti di culto sottratti a popolazioni per le quali svolgevano una funzione sacra, ci lascia indifferenti, solitario, contro venti e maree, un ultimo bastione lotta accanitamente contro quest'appropriazione, un bastione chiamato art brut.
Ora, è forse lì la sua prima debolezza: il nome. Come le maschere da cerimonia africane o le statuette votive dell'Oceania, opportunamente qualificate come arte primitiva, "i fiori selvaggi schiusi ovunque all'infuori dei campi arati della cultura"[3] furono, anch'essi, ribattezzati sotto il nome di arte.
"La forza scaturisce dalla debolezza" scrive Paul Valéry. Nel caso dell'art brut, sarei tentato di aggiungere "e viceversa". Poiché Dubuffet, interessandosi all'arte di pazzi, medium, e dell''uomo comune', conferendole una nuova qualità, quella del diamante, e fondendo queste creazioni in un metallo prezioso da cui forgiare nuove armi contro la Cultura, finì così per nobilitare un'arte ch'egli ha sempre voluto modesta.
Questo nuovo status condusse Dubuffet alla ritrattazione finale: la creazione di un museo. Inesplicabile inversione di rotta di chi, avendo acquisito, da artista, il suo spazio nei musei, cercava con ogni mezzo di evitare all'art brut quello che lui stesso considerava come un'indegnità. Il suo ultimo scrupolo, puramente semantico, che gli fece preferire il termine

3 Id., *Dubuffet, collectionneur d'art brut*, www.culturactif.ch, ottobre 2001



Johann Hauser



Giovanni Bosco

'collezione' a 'museo', non ci aiuta a comprendere le sue ragioni. Non più della spiegazione che Dubuffet donò all'amico notaio Jacques Dauchez, quando egli lo interrogò a riguardo di questa museificazione: "sono come il capitano scozzese che manda le sue truppe sulla riva per impedire al mare di crescere"[4].

Voleva forse sottolineare il carattere vano della sua resistenza, l'ineluttabilità di questa fine? Sempre che di fine si possa davvero parlare, visto che è lecito considerare che fu proprio in quel preciso momento che l'art brut cominciò a conformarsi al mercato. Sacralizzando i suoi "classici", facendo emergere i suoi creatori in pubblicazioni che sarebbero diventate un riferimento, sottomettendoli a studi approfonditi che li avrebbero privati per sempre dell'anonimato protettivo, la Collezione dell'Art Brut posava, anche, la prima pietra di un mercato ad hoc.

Una toccante componente romantica

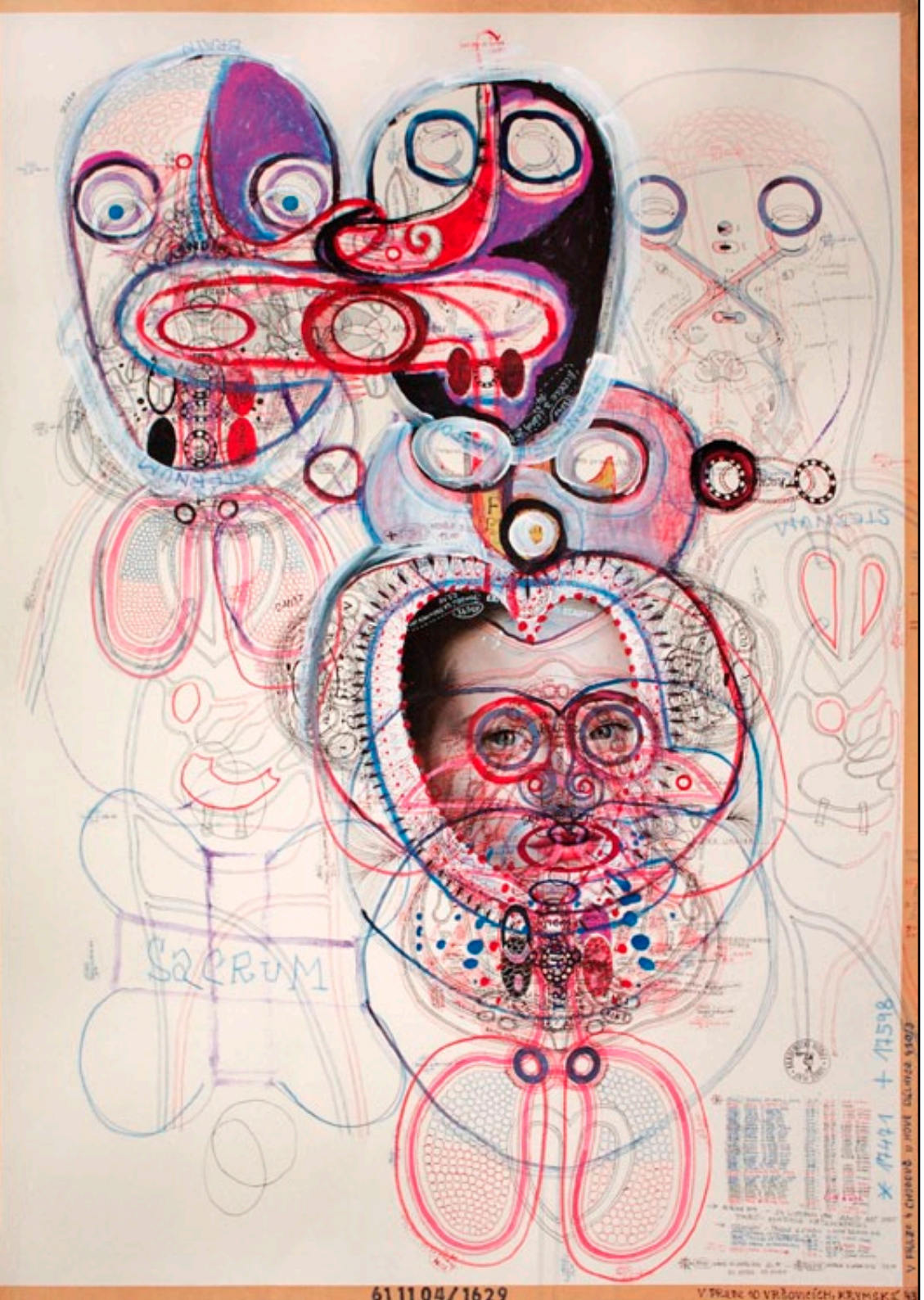
Non passa giorno senza che il mercante che sono diventato non venga interrogato circa la supposta assimilazione dell'art brut da parte dell'avvilente mercato. Gli ideali di gioventù di Dubuffet fanno ancora scuola. Perché? Perché vorremmo che l'art brut, per salvaguardare la sua purezza, sfuggisse alle regole del mercato?

Cosa può giustificare questa posizione, se non la toccante componente romantica dalla quale i suoi ammiratori sono inevitabilmente affetti, io per primo? È alla fonte di questa ricerca di nuove forme di creazione "così poco debitrice all'arte consueta o agli stereotipi culturali"[5] che deve essere cercata la ragione di questa diffidenza verso le regole del mercato.

• • • • • • • •

4 Testimonianza raccolta dall'A. da una conversazione con Jacques Dauchez nell'ottobre 2007.

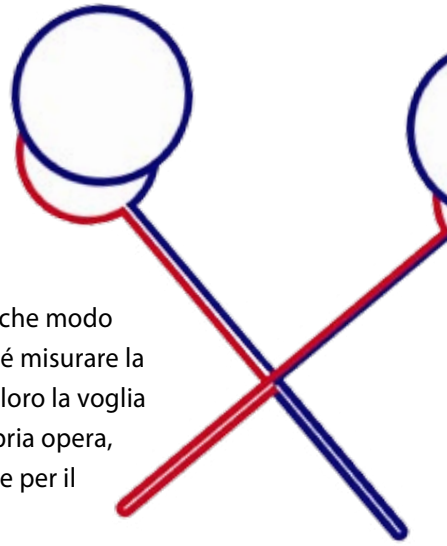
5 J. Dubuffet, *Note sur la compagnie de l'art brut*, (1963) in: Id., *Prospectus et tous écrits suivants*, t. 1, Gallimard, Parigi 1967, p.167.



Mi permetterei, inoltre, di considerare l'atteggiamento di Dubuffet verso questi creatori sotto un'ottica piuttosto simbolica: egli agiva come se questi ultimi fossero delle vestali che coltivavano il suo ideale di arte senza compromessi. Un'arte non vendibile, in senso stretto e in senso figurato.

La genesi del mercato

Quest'arte non è mai stata destinata ad essere venduta. Spesso semplicemente non era destinata ad essere arte. Tuttavia, di controesempi ne esistono, e fra essi ve ne sono d'illustri.
Il medium Lesage, pur facendo modestamente pagare le sue opere a costo di materiale, cui aggiungeva la tariffa oraria del minatore che era, ne ha comunque prodotte per vendere. E che dire del malizioso Wölfli che, presa coscienza dell'entusiasmo suscitato dalle sue creazioni, produceva, in parallelo, della *Brotkunst*, arte alimentare, per finanziare, non solamente il materiale da acquistare, ma anche per migliorare il suo quotidiano con qualche "extra", tabacco, dolciumi...? Queste concessioni l'hanno forse sviato dalla sua grande opera?



Si potrebbero citare molti altri casi di creatori che producono e vendono 'in coscienza', ma sarebbe comunque difficoltoso comprendere in che modo queste licenze alterino la loro produzione nonché misurare la componente impura che rappresenta anche per loro la voglia di piacere. La volontà di essere amato per la propria opera, non è forse una costante per ogni creatore, anche per il più riservato e il più riluttante?
Ci sono, tuttavia, degli artisti brut refrattari alle regole del mercato, senza che per questo ne siano opposti; semplicemente non pensano che li riguardi. Li si può trovare, a volte, negli istituti psichiatrici, ce ne sono ancora, oppure negli atelier chiamati "protetti" o di terapia

Nella pagina a sinistra, un'opera di Lubos Plny

Josef Hofer

dell'arte. Che piaccia o non piaccia a quelli che, un po' troppo presto, hanno voluto credere che l'avvento dei neurolettici negli anni '50, diminuendo la sofferenza, avrebbe ridotto l'art brut al silenzio. Propensione tipicamente giudeo-cristiana al martirio, alla creazione nel dolore.

Parigi -New York, andata e ritorno in *business class*

Come per le altre forme d'arte, anche per l'art brut, sono state le gallerie e le case d'aste, basate sui lavori degli specialisti, e la consacrazione da parte dei musei, che hanno stabilito le basi di una relazione duratura fra questi oggetti del desiderio e i collezionisti.
Una relazione lunga da tessere, anche se gli Stati Uniti, già interessati alla Folk Art, si entusiasmarono, fin dagli anni '70, per gli artisti brut, che qualificarono con il termine di *outsiders*[6]. L'American Folk Art Museum, e altri ancora, accolsero così le produzioni d'art brut. Le gallerie di *folk art* fecero lo stesso. Poco dopo altre gallerie si consacrarono apertamente all'*outsider art*.
Durante questo periodo, il collezionista Alain Bourbonnais aprì a Parigi la galleria dell'atelier Jacob che lo condusse alla creazione della Fabuloserie.
A Parigi, i considerevoli successi pubblici delle esposizioni al Museo delle Arti Decorative, nel 1967 (*L'art brut*, 7 aprile – 5 giugno 1967), poi al Museo di Arte Moderna nel 1978 (*Les Singuliers de l'art*, 19 gennaio – 5 marzo 1978) avevano fino ad allora suscitato poco interesse da parte dei collezionisti e le opere in circolazione venivano scambiate per somme ridicole fra un piccolo cenacolo di amatori. Era quindi lontano dalla "vecchia Europa" che si strutturava il mercato dell'art brut. Durante gli anni '80, la nascita in Francia delle collezioni dell'Aracine, della Création Franche e della Fabuloserie annunciavano una timida rimonta europea. Nel 1990, un articolo di Libération titolava, un po' prematuramente: "L'art brut esce dal ghetto".
Fu ancora negli Stati Uniti, a New York, che, nel 1993, la prima International Outsider Art Fair vide la luce. Sotto l'impulso di questo evento, alcune gallerie coraggiose (Phyllis Kind, Calvin-Morris, Ricco-Maresca, ecc.) stabilirono durevolmente la loro supremazia nel mercato dell'art brut. Contemporaneamente, in Europa, i soli Nico Van der Endt a Amsterdam o Susanne Zander a Colonia si davano da fare sul fronte delle gallerie. Tuttavia nuovi luoghi di esposizione stavano nascendo: a Bruxelles il Musée d'Art et Marges e a Parigi la Halle Saint-Pierre.
Progressivamente il centro di gravità si spostò di nuovo verso l'Europa come testimonia l'apparizione di nuove collezioni private come il Museum of Everything (Londra). In Francia, vanno rilevate le importanti incursioni nel campo da parte di Antoine de Galbert che, in seno al suo centro d'arte parigino, la Maison rouge, offre regolarmente al pubblico la possibilità di iniziarsi a quest'arte.
Infine, l'apertura, quest'autunno del LaM, primo museo "ufficiale" di Art Brut in Francia, marca una tappa decisiva, mondiale, di questo riconoscimento pubblico.

L'art brut e i collezionisti: un idillio nascente

Se si ammette che il collezionare, sotto molteplici aspetti, confina con la patologia, non sarebbe sorprendente che il collezionista trovi un'eco lusinghiera alla sua malattia in quella dei creatori dei quali riunisce le opere. Tale eco sarebbe pagata di ritorno al creatore tramite un guadagno di stima in se stesso non commensurabile a quella che scaturisce dalle relazioni più tradizionali fra un artista 'normale' e il suo collezionista.

> Gérard Wajcman l'ha giustamente sottolineato: "Si riconosce, di conseguenza, una funzione essenziale del collezionista, che diventa colui il quale decreta il pazzo artista e le sue produzioni opere [...] Un mercato che mette il 'pazzo' in posizione di artista, lo re-introduce, realmente e

6 Cfr. R. Cardinal, *Outsider Art*, Studio Vista, New York e Londra, 1972.

simbolicamente, in una relazione sociale dalla quale la malattia mentale l'aveva escluso"[7].

Se inoltre si ammette, una volta per tutte, che un'opera di art brut ha necessariamente un valore, non si può voler tenere ulteriormente lontane queste creazioni dai loro futuri possessori. Il fatto che i meccanismi del mercato rendano alcune opere inaccessibili al grande pubblico dovrebbe far scattare nel collezionista squattrinato un sano stimolo verso la ricerca e la scoperta.

Escludendo gli autori 'storici' (artisti le cui opere sono già entrate nelle collezioni museali), i prezzi accessibili dell'art brut permettono al collezionista la possibilità di acquisire ben più che una semplice opera. Gli permettono una vera immersione nei meccanismi intimi della creazione e un modo per riscoprire un senso profondo; non "fabbricato" dalle convenzioni dell'arte ufficiale, ma, come l'ossigeno, invisibile agli occhi eppure necessario alla respirazione.

Traduzione dal francese di Benedetta Grazioli

7 Gérard Wajcman, *Object of Virtue*, nel catalogo della mostra *L'intime, le collectionneur derrière la porte.* La Maison Rouge. Parigi 2004.

Guo Fengyi

Guo Fengyi

Architettura fantastica in Spagna: un mundo artístico al revés

di Giulia Ingarao

Nota sul volume curato da Juan Antonio Ramírez: Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España (Siruela, Madrid 2006) – La prima indagine sistematica sul fenomeno dei costruttori spontanei

Se la denominazione *Art Brut* caratterizza un'arte spontanea che vive ai margini del cosiddetto sistema dell'arte, Juan Antonio Ramírez, curatore del volume *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*, si appropria del termine perché ne riconosce l'utilità semantica, sottolineandone però la non totale coincidenza tra la mappatura di creativi marginali in Spagna e l'ambito espressivo ormai storicamente delimitato prima da Dubuffet poi da Thévoz[1]. "*Arte bruto*, nel senso di un'arte - spiega Ramírez, professore di Storia dell'Arte all'Universidad Autónoma di Madrid, prematuramente scomparso nel 2009 - poco educata, senza norme, grossolana. Di molte creazioni di questo tipo possiamo affermare che si tratta di «brutalità».

1 Cfr. J. Dubuffet, *L'art brut preferé aux arts culturels*, René Drouin, Paris 1949 e M. Thévoz, *L'Art Brut*, Skira, Ginevra 1980; Id., *Art brut, psychose et médiumnité*, Editions de la Différence, Paris 1990.

Josep Pujiula, Gerona

Josep Pujiula, Gerona

La commozione che provocano, insieme all'evidente sincerità d'impostazione, colloca gli *escultectos margivagantes*[2] al di fuori della dialettica del buono o del cattivo gusto"[3]. La sincerità creativa, elemento che si caratterizza come costante nella rassegna di casi presente in questo volume, rappresenta una garanzia di autenticità che allontana questa arte dall'imbarbarimento estetico proprio del kitsch - dell'abbondanza falsificata carica di sentimentalismi ad effetto . "Non essendo raffinata, - continua Ramírez - è un'arte allo stato grezzo (*en bruto* in spagnolo) e pertanto assai più originale, ovvero vicina all'origine, dell'arte ordinaria/insider"[4].

Il volume è la prima pubblicazione spagnola che analizza sistematicamente il fenomeno della creazione fuori dalla legittimità del sistema dell'arte. I diversi autori – storici dell'arte, architetti, critici d'arte - presentano una serie di interessanti esempi di creazioni sculto-architettoniche bizzarre, fantastiche, ossessive, escludendo a priori dall'analisi le opere grafiche e pittoriche o lo studio di casi di alienazione mentale e creazione infantile, identificati anch'essi dall'Art Brut come aree di ricerca significative. È proprio la difficoltà a delimitare questa peculiare provincia dell'arte e dell'architettura che spinge Ramírez a coniare nuovi termini intermedi per identificare questo fenomeno dai contorni imprecisi, che si caratterizza tanto per la diversità dei casi come per la presenza di alcune costanti che consentono di creare una cornice comune. Oggetto delle analisi raccolte nel volume è l'arte che nasce come

2 "Escultectos" parola composta da "escultores" e "arquitectos" per indicare artisti che sono tanto scultori come architetti; "margivagantes" parola composta da "marginales" e "extravagantes" per alludere tanto alla marginalità come alla bizzarria che caratterizza questo particolare tipo di creazioni.

3 J. A. Ramírez (a cura di) *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*, Siruela, Madrid 2006, p. 39.

4 *Ibidem*.

spontanea forma di affermazione attraverso creazioni ibride tra architettura e scultura; questo genere di produzioni, che si distinguono per bizzarria espressiva, sono già state etichettate come forme di un'arte marginale, inutile, visionaria, schizofrenica. Prendendo le distanze dai concetti chiave dei principali teorici dell'Art Brut, Ramírez considera il processo di identificazione tra segno e sintomo[5] come pericoloso spostamento dalla

Maximo Rojo, Alcolea del Pinar - Guadalajara

5 Cfr. anche A. Dal Lago, *Lo sguardo sostituito. Una nota sul carcere dell'arte,* in G. Ingarao (a cura di) *La creazione necessaria. Arte tra espressione e reclusione*, Istituto Poligrafico Europeo, Palermo 2010, pp. 47-53.

indice

percezione estetica alla vicenda biografica del creatore. L'accostamento tra le bizzarrie di autori sofisticati e creatori analfabeti se da una parte testimonia la non omogeneità del fenomeno, dall'altra svela l'esistenza di un continente creativo di enorme estensione e assai prolifico. Un fenomeno che resiste così ostinatamente all'addomesticamento dell'analisi accademica ha bisogno di un proprio linguaggio critico; "perciò abbiamo inventato parole nuove e composte"[6], commenta il curatore: per spiegare, caratterizzare, ciò che non può essere definito secondo un criterio unico o riduttivo.

Il termine *Esculтecturas*, parola composta da "esculturas" e "arquitecturas", viene così utilizzato per indicare opere ibride in cui gli autori realizzano creazioni architettoniche comportandosi come scultori, o concepiscono le loro sculture con aspirazioni o progetti di stampo architettonico che, il più delle volte, nonostante spesso si tratti di opere imponenti, vengono interamente realizzate a mano da un unico autore. L'espressione *Margivagantes*, parola composta da "marginales" e "extravagantes", viene a

Lino Bueno, Alcolea del Pinar - Guadalajara

6 J. A. Ramírez (a cura di) *cit*., p. 22.

sua volta utilizzata per indicare, attraverso un solo termine, tanto la bizzarria della creazione come la sua eccezionalità, quell'unicità che colloca queste opere ai margini del sistema perché non classificabili all'interno di circuiti o correnti dominanti.

Gli *escultectos margivagantes* hanno origine sociale e livello culturale differente come si evince dai casi citati e analizzati in questo volume: accanto a ricchi e colti creatori di architetture straordinarie in luoghi poco frequentati come Edward James (Messico) o Federico Díaz Falcón (Madrid), Ramírez colloca Lino Bueno e Maximo Rojo, creatori spontanei del paese di Alcolea del Pinar, privi di qualsiasi tipo di formazione scolastica.

Maximo Rojo, Alcolea del Pinar - Guadalajara

indice

Edward James

Edward James, Xilitla (Messico)

Lino Bueno (1848 - 1935) era un manovale analfabeta; nel 1907 inizia a scavare cunicoli all'interno di una rocca di arenaria aprendo nella pietra vani dalle pareti concave per costruire un'abitazione a più livelli. In ogni vano scava una porta o finestra, così che dall'esterno la montagna appare costellata da saltuarie aperture che si intravedono tra il muschio e l'erba che cresce sul dorso della roccia. Unico elemento aggiunto alla struttura originaria della roccia è la ciminiera della stufa che consentiva di riscaldare l'ambiente dove Lino Bueno visse con la moglie e cinque dei suoi quindici figli. La disposizione meticolosa dello spazio traduce un progetto attentamente studiato, dove le caratteristiche tipologiche della grotta scavata nella roccia vengono metodicamente contraddette dai vani ampi, luminosi e privi di umidità. L'aspetto funzionale della costruzione architettonica applicata ad un elemento del paesaggio è accompagnato

Longinos Ayuso

dalla ricerca estetico-decorativa degli elementi che abitano lo spazio: panche, tavolini o poggia-vasi intagliati nella pietra.

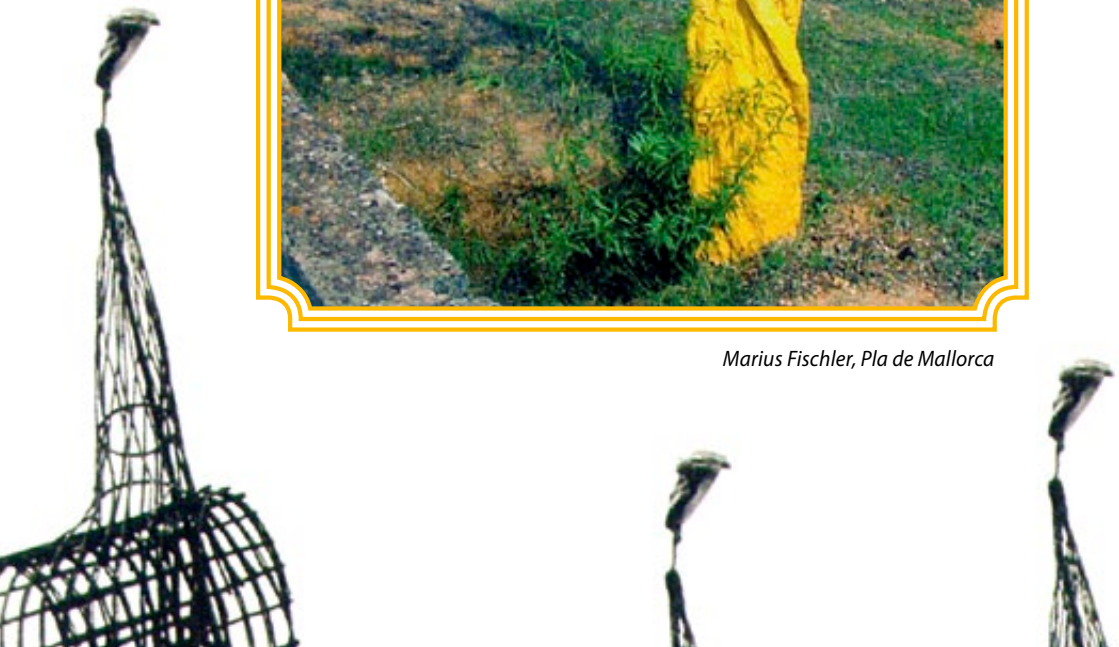
Se Lino Bueno scava nella roccia il suo angolo di paradiso, Edward James, dopo aver a lungo viaggiato prima di trovare il rifugio di pace che cercava, crea nella selva della Huasteca potosina, a Xilitla (Messico), un labirinto di architetture fantastiche dove preservare specie animali e vegetali in via di estinzione. Un luogo per l'esercizio dell'immaginazione privo di qualsiasi logica funzionalità che difficilmente può lasciare indifferenti. Una creazione stravagante alla stessa stregua della *Casa de Piedra* costruita da Lino Bueno

Longinos Ayuso, Toledo

indice

Marius Fischler

Marius Fischler, Pla de Mallorca



ma, a differenza del creatore spagnolo che da solo costruisce un'architettura complessa, come spiega nel suo saggio Julián Díaz Sánchez[7], *Las Pozas de Xilitlas* di James sono una grande opera sculto-architettonica ideata da un solo uomo e realizzata dalla manovalanza di molti.

Altro caso emblematico è quello del contadino Maximo Rojo (1912), autore di un giardino di sculture costruito a pochi passi dalla *Casa de piedra* di Alcolea del Pinar. Le Sculture in cemento realizzate da Rojo sono state disposte in gruppi tematici per illustrare plasticamente e didascalicamente la "Storia" dell'uomo con approfondimenti di natura eterogenea: accanto a racconti più generici di carattere storico-geografico vengono messe in scena leggende, miti, preghiere, aforismi e aneddoti patriottici. I singoli nuclei tematici ordinano il disordine stratificato di questo museo all'aperto percorribile in più direzioni attraverso itinerari che incrociandosi creano racconti diversi. All'entrata del poema visivo in cemento di Alcolea del Pinar, un avviso recita: "le opere sono atti d'amore e non buone ragioni", una sorta di manifesto che, dichiarando la natura istintiva dell'azione creativa, protegge l'autenticità e identità del luogo.

Un'altra interessante esperienza artistica, analizzata dal saggio di María Luisa Sobrino Manzanares, è quella di Manfred Gnädinger (1936-2002), un tedesco di cultura media che nel 1961 si trasferisce nella Costa da Morte, a Camelle. Questo caso ci permette di ampliare ancora l'orizzonte dei creativi *margivagantes* includendo in questa ricca rassegna chi, consapevolmente, sceglie di allontanarsi dal proprio ambiente d'origine per poi, a causa di un trauma, mettere in atto un irreversibile processo di scollamento dalla realtà. Le prime documentazioni della permanenza di Manfred Gnädinger in Spagna, all'inizio degli anni Sessanta, riportano l'immagine di un uomo sempre ben vestito, schivo ed elegante; solo dopo una delusione amorosa la sua vita muta radicalmente. Manfred diventa Man, si libera dei vestiti,

7 J. Díaz Sánchez, *Troglodita y rural. Casa de Piedra de Alcolea del Pinar* (Guadalajara) in J. A. Ramírez *cit*., pp. 340 -347.

del nome e di parte del cognome per vivere in uno spazio *altro* di cui inizia meticolosamente a segnare i confini. Vive al limite tra terra e mare e il territorio attorno alla sua casa diventa un museo di forme in continua metamorfosi: raccoglie alghe, tronchi, ferraglie, residui della società portati dal mare che nel tempo mutano creando uno scenario a tratti inquietante dove la creatività dell'uomo si mescola a quella degli elementi naturali. Non solo raccoglie ed espone i doni del mare, ma decora le rocce tutto intorno rimodellando i confini della sua casa-giardino; l'intervento creativo di Man occupa sempre più spazio, trasformando il paesaggio e risultando tanto invasivo quanto suggestivo. L'opera creata in molti anni verrà distrutta dalla marea di petrolio riversata durante il naufragio della petroliera *Prestige* nel 2002; una catastrofe ambientale che interrompe bruscamente questo sogno eccentrico: solo tre giorni dopo la distruzione del suo regno anche Manfred Gnädinger morirà.

Questa vicenda permette di introdurre un altro aspetto della creatività fuori dal sistema dell'arte: la possibilità di tutela e conservazione delle installazioni ambientali outsider. Argomento trattato in questo libro dal saggio di Juan José Lahuerta sulle Cabañas de Argelaguer (Gerona) di Josep Pujiula: una straordinaria costruzione vegetale oggi demolita perché costruita su un terreno di pubblica proprietà. Un labirinto di costruzioni effimere composto da tronchi, rami e foglie che, sviluppandosi in altezza, dava vita ad un villaggio di strutture filiformi sospese in aria, di cui oggi - nonostante la grande popolarità - restano solo sparute rovine.
Ramírez considera le eccezionali produzioni degli *escultectos margivagantes* assai più vicine ai nidi, alle tane o ai bozzoli meticolosamente costruiti degli animali che alle creazioni primigenie dei malati mentali. Come gli animali, i creativi analizzati in questo volume costruiscono per necessità di protezione dall'esterno, per delimitare uno spazio proprio di dominio, creare un contenitore avvolgente, uterino, che tuteli la libertà di espressione. Nessuno di questi creativi ha vocazione all'anonimato, ma per la marginalità a cui sono costretti dalla società oltre che dal sistema ufficiale dell'arte – che di fatto si traduce nella non valorizzazione e conservazione delle opere – soffrono di quello che Ramírez definisce, citando un proverbio spagnolo,

il *Complejo de Juan Palomo: yo me lo guiso yo me lo como* (Il complesso di Juan Palomo: io lo cucino e io lo mangio), ovvero si tratta di manifestazioni creative che vivono e si espandono in modo autoreferenziale.

Tutte le creazioni analizzate e illustrate in questo libro testimoniano una straordinaria sintesi di solecismo tecnico-artistico e un'evidente – meno inconsapevole di quanto si supponga - beffa alla cultura "alta". È forse proprio questa miscellanea deflagrante, come sostiene Juan Antonio Ramírez, a rendere il fenomeno estremamente scomodo per la critica e la storia dell'arte comune/ufficiale

Edward James, Xilitla (Mexico)

indice

Ambienti visionari in Sicilia: il santuario dell'eremita

di *Eva di Stefano*

Foto di Antonio Ferrante, Rachele Fiorelli, Viviana Lo Verde, Lucia Palumbo

- Vive in Sicilia sulla cima di un monte da 14 anni come un antico eremita, si fa chiamare Israele.

- È un ex- muratore diventato “muratore di Dio”.

- Ha occupato un edificio abbandonato trasformandolo con il suo lavoro solitario in un meraviglioso santuario.

- Ha recuperato e rimodulato gli spazi decorando interamente pareti, pavimenti, soffitti con mosaici e pitture a motivi geometrici, cuori e stelle.

- Il tempio consiste in otto ambienti diversamente decorati attorno a una torre ottagonale e una più sottile torretta circolare.

- Israele continua a lavorare ogni giorno alla sua opera che si estende anche all’ambiente circostante e al sentiero in salita.

- Per tutelare il suo lavoro straordinario non diamo dettagli sul sito; chi fosse interessato a collaborare a un progetto di tutela può contattare la nostra redazione.

Il percorso in salita è costellato di segnali

La stella di Davide, che raddoppia il simbolo trinitario, è un sigillo spirituale

Come in ogni cammino iniziatico
un richiamo alla nostra natura mortale

indice

Il cuore e il sole sono simboli della presenza divina

indice

Gli angeli guerrieri proteggono la dimora all'esterno e all'interno dell'edificio

indice

Sulla parete esterna accanto all'ingresso il monito dell'Apocalisse

indice

Mosaici di ciottoli e frammenti di vetro, pavimenti e soffitti dipinti

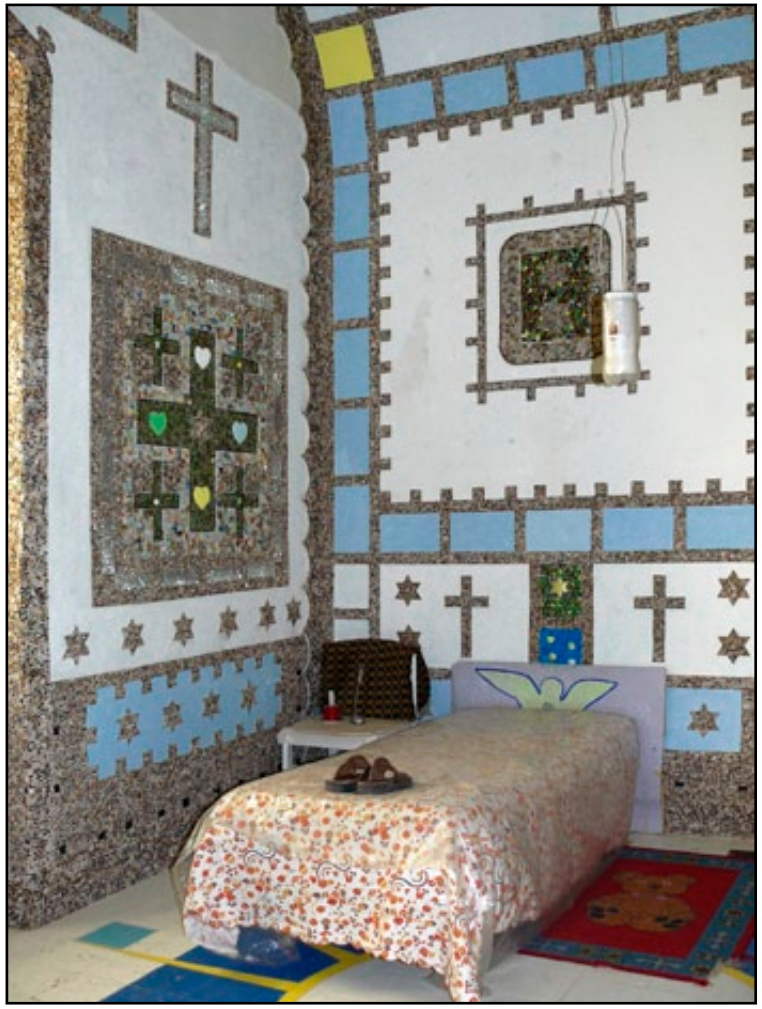
indice

Geometrie armoniose in sapiente equilibro tra le ragioni della devozione e le ragioni dello spazio

indice

È ignoto Dio? È Egli manifesto e aperto come il cielo?
Questo credo io piuttosto. La misura umana è tutta qui.
Pieno di merito, ma poeticamente abita l'uomo su questa terra.

Friedrich Hölderlin

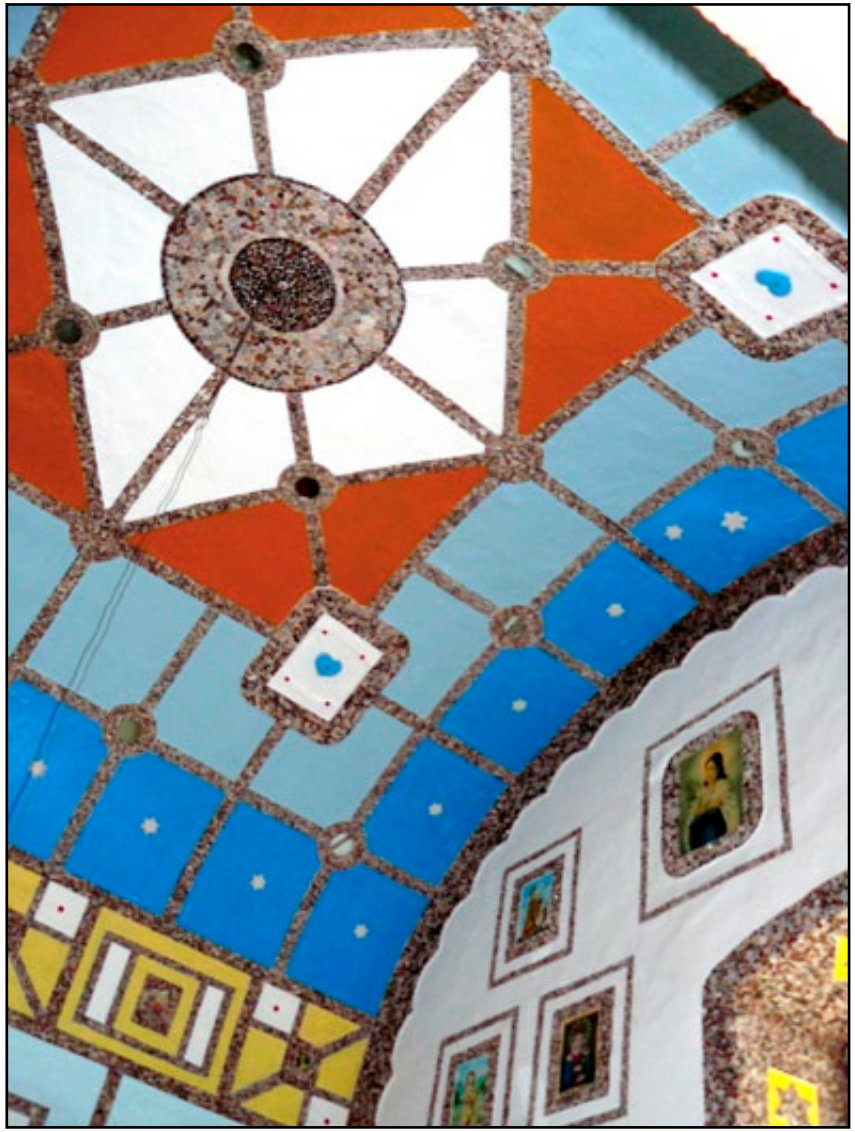


indice

Israele al lavoro: “La mia opera è la mia preghiera”
“ Le immagini comandano loro.
I sogni mi guidano. Sono soltanto un esecutore”

indice

Particolare di uno dei soffitti e veduta parziale della stanza del rosone

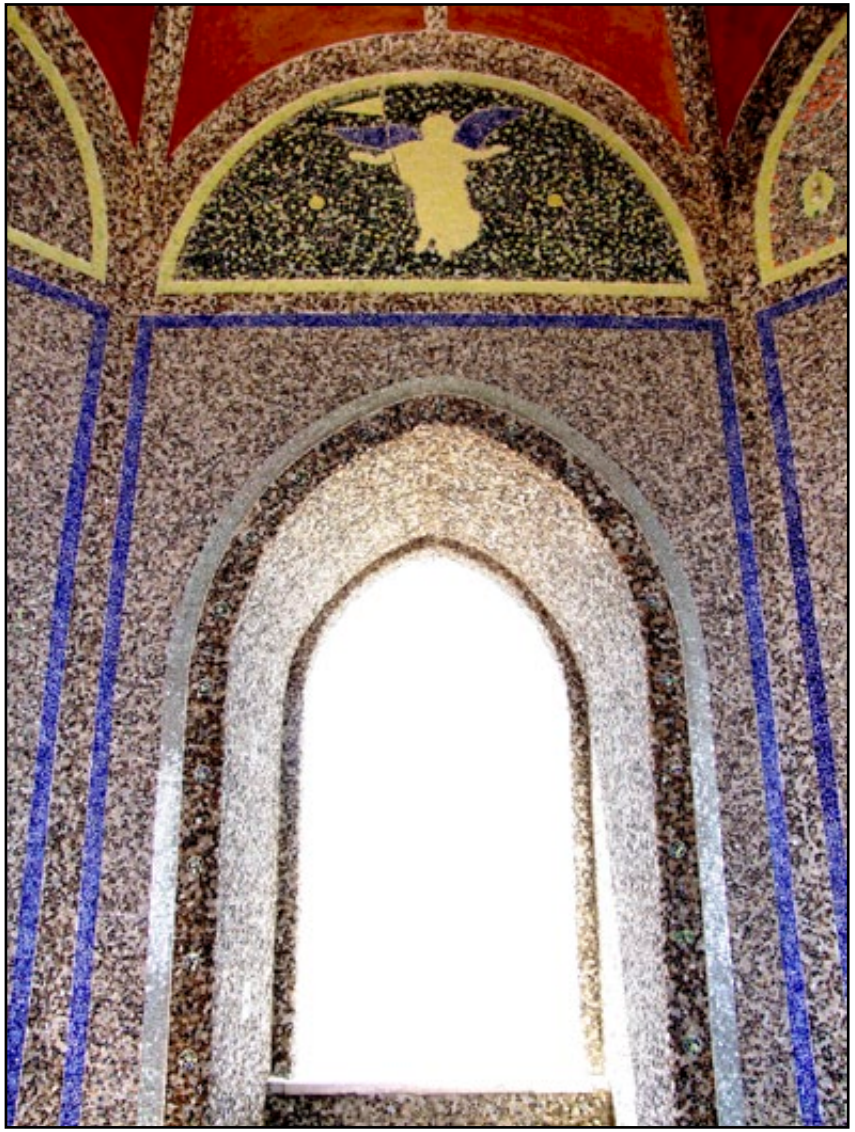


indice

Israele apporta spesso dei cambiamenti al suo mistico work in progress:
il rosone, che nella foto precedente era su fondo bianco,
adesso ha un fondale di mosaico verde

indice

La scala e una finestra della torre



indice

- Il sole sul soffitto illumina l'interno della torre, le finestre a giro aprono una visione circolare del paesaggio, le sette aperture sono dedicate alle virtù teologali e cardinali, l'esperienza estetica si fonde con l'esperienza mistica.

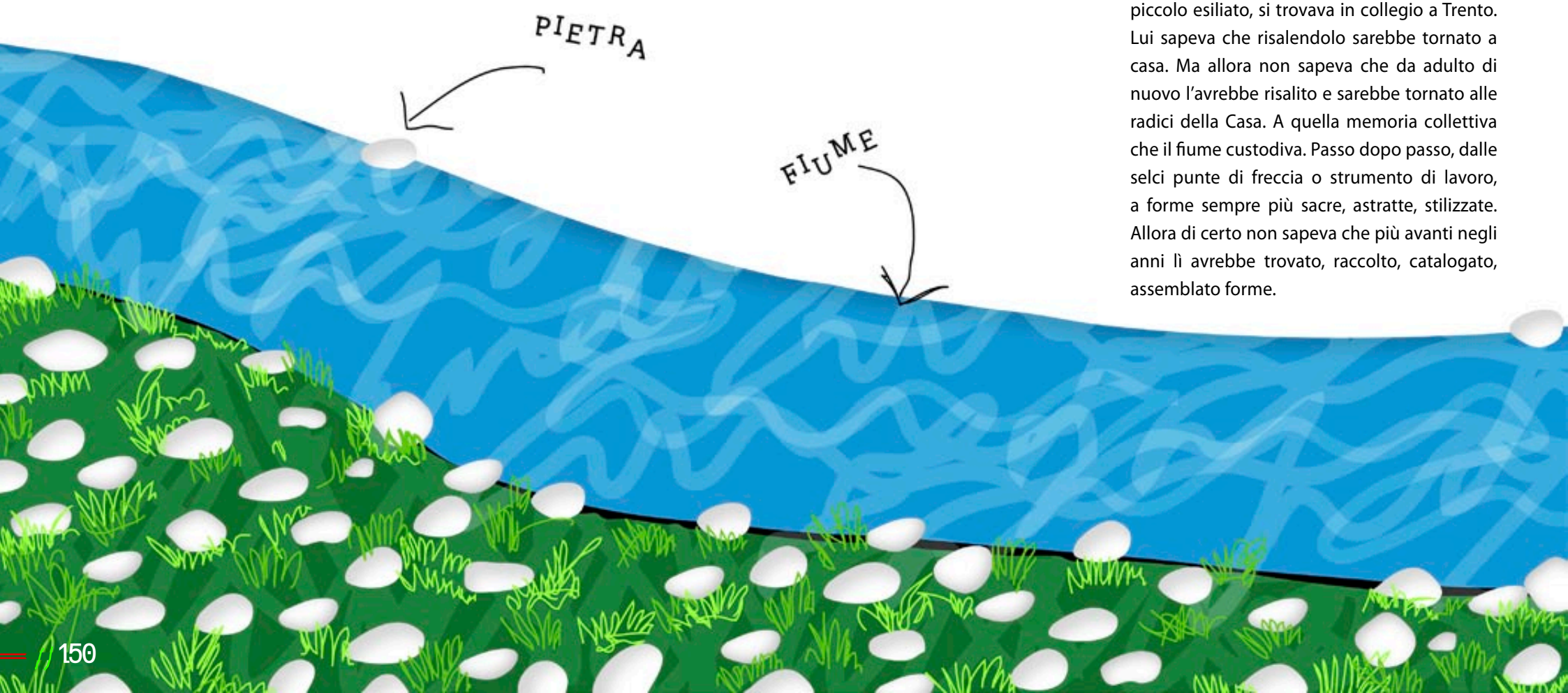
- Architetto spontaneo di una casa dell'anima e di un riparo d'ordine ideale, Israele è uno di quegli autodidatti in fuga dal pragmatismo che sono stati definiti in molti modi: habitants-paysagistes, ispirati del margine, costruttori dell'immaginario, in Francia; margivaganti in Spagna; creatori visionari negli Stati Uniti.

- L'Oltremondo personale di Israele chiede di essere inteso e accolto. Quest'opera totale che ingloba il paesaggio e vi si estende, materializzando un sogno e trascendendo i parametri consueti, va considerata in deroga alle norme come un dono di autenticità poetica.

Luigi Lineri e la memoria del fiume

di Daniela Rosi

Archeologia poetica tra mito e mistero – Uno straordinario museo delle forme dei sassi - La testimonianza dell'artista e un appello per sostenere la casa-museo di Zevio



"La Ricerca" muove da quaranta anni i passi di Luigi Lineri lungo il greto del fiume Adige.

Il luogo è quello di Zevio, in provincia di Verona, dove il tratto per lunghi periodi dell'anno è reso asciutto da uno sbarramento artificiale.

Luigi bambino guardava questo fiume fluire verso la piana dove era la sua famiglia, quando, piccolo esiliato, si trovava in collegio a Trento. Lui sapeva che risalendolo sarebbe tornato a casa. Ma allora non sapeva che da adulto di nuovo l'avrebbe risalito e sarebbe tornato alle radici della Casa. A quella memoria collettiva che il fiume custodiva. Passo dopo passo, dalle selci punte di freccia o strumento di lavoro, a forme sempre più sacre, astratte, stilizzate. Allora di certo non sapeva che più avanti negli anni lì avrebbe trovato, raccolto, catalogato, assemblato forme.

E pensare che l'acqua reiteri all'infinito forme ad angolo retto, pesci, agnelli, bovidi, falli, donne gravide, "onfalos" e uova cosmiche è difficile da credere.
Infatti Luigi non ci crede. E cerca da tanti anni di salvare quelle forme che, destinate alla distruzione e all'oblio, ci restituiscono le memorie di chi ci ha preceduti.
Nella sua casa colonica, nella campagna, Luigi ha installato tutte queste magnifiche forme prelevate dall'acqua, salvate dall'inevitabile "panta rei" del fiume e che sono a disposizione di tutti coloro che le vogliano vedere.
Sono belle queste pietre: una per una. Opere degli antenati. Ma è davvero stupefacente l'allestimento che di queste pietre ha fatto Luigi Lineri. Opera questa sublime: omaggio a chi prima di noi qui ha abitato.
Cosa si può dire di una impresa così titanica, che impegna questo "raccoglitore-artista" da oltre quaranta anni? C'è un metodo. C'è una costanza. C'è una convinzione. C'è una scenografia. C'è un testo sacro. C'è una enciclopedia. C'è una edificazione architettonica.
Queste opere, che nascono come miracoli in luoghi impensabili. Che nascono e pulsano lontano dal rumore inutile di tanto contemporaneo.
Queste opere, così improbabili e così necessarie, che diritto di cittadinanza hanno?
Quale il "telos" di questa impresa?
Viene facile pensare che questo luogo sia un'Itaca.
Un luogo di silenzio, di meraviglia, di religione.
Approdo per ogni "*suchender*" del senso ultimo.

La voce dell'artista
I silenzi
che hanno circondato e circondano queste reliquie
non mi hanno impedito di osservarle e riabbracciarle.
Per decenni sono sceso nell'alveo dell'Adige
a raccogliere, scegliere, portare in salvo.
Per decenni ho ripulito, impaginato, esposto.
Scopo delle mie fatiche
è stato quello di rendere meno pesanti
i debiti di riconoscenza
accumulati nei confronti di chi ci ha preceduto
e onorare i luoghi che mi hanno visto nascere.
Intuizioni, circostanze e tenacia hanno ricomposto
quel poema tridimensionale
che le persone sensibili possono ora ammirare
presso la mia abitazione dove le opere
hanno trovato rifugio.

Luigi Lineri **Zevio - aprile 2010**

Luigi Lineri è nato ad Albaro, Verona, nel 1937. Autodidatta, in ogni forma espressiva.

Artista versatile e poliedrico, scrive poesie da sempre, per le quali ha ottenuto diversi riconoscimenti anche molto prestigiosi. Dipinge e modella la creta, oltre che realizzare sculture con materiali di recupero. Nonostante i risultati di queste espressioni artistiche raggiungano vertici non trascurabili, Lineri si dedica quasi esclusivamente a "la Ricerca", ritenendo che "l'opera collettiva" (quella rinvenuta nel fiume) sia di gran lunga superiore per valore all'opera realizzata dal singolo.

La Ricerca è conosciuta a livello internazionale, ma segue i destini di molte di queste opere singolari. Questi beni collettivi spesso non godono del dovuto sostegno e, pur trattandosi di un patrimonio di tutti, a sostenerne la

indice

fatica, le delusioni e le spese rimane sempre solo l'artefice.
Oggi la dimora delle pietre fatica a reggersi. L'acqua entra dal tetto. Le colle s'allentano. Il luogo avrebbe bisogno di una manutenzione da museo e un museo non può reggersi sulle spalle di un singolo privato in pensione. La sua cura e il suo mantenimento è a solo carico dell'autore, il quale, da solo, fatica sempre più a preservarne la salute e l'integrità. Chiediamo a chiunque possa dare un suggerimento o un aiuto di contattarci e fornirci idee

Nel castello degli irregolari. Visita al Museo Charlotte Zander

di *Eva di Stefano*

Noto per la sua collezione di naïfs, ma presentato attualmente a Parigi "sotto il vento dell'Art Brut", il museo tedesco testimonia come la singolarità della creazione autodidatta sia parte integrante dell'arte del XX secolo - I fiori incandescenti di Séraphine - Il caso di Sava Sekulic

Wolfgang Teucher

Per raggiungere *Zanderland* bisogna prendere, non solo metaforicamente, una via laterale. A Bönnigheim, piccola città antica e trasognata non lontana da Stoccarda, nota principalmente per il vino e i distillati, si arriva infatti scendendo alla stazione più vicina e proseguendo da lì con un bus o con un taxi. Anche il castello tardo-barocco, che fu residenza del signore del luogo, sta a margine del piccolo centro, come una mega-casa di bambole incorniciata dalle quinte fiabesche a trama geometrica delle antiche case a graticcio. Dal 1996 ospita l'eclettica collezione di Charlotte Zander: 4000 opere esposte a rotazione nelle 43 sale, e di cui attualmente una selezione è in trasferta alla Halle Saint Pierre di Parigi fino al 26 agosto.

Zanderland (l'espressione intitola il testo di Jean-Louis Lanoux nel catalogo della mostra parigina) è una regione della fantasia libera da recinti e steccati, dove le frontiere sono permeabili e le etichette rigide - naïf, brut, outsider - non hanno libero corso. Piuttosto sono vasi comunicanti, dove circola quell'irriducibile singolarità che ha colpito al cuore la collezionista.

Charlotte Zander, oggi un'affascinante ottantenne, ha iniziato da giovanissima a raccogliere arte popolare e dipinti votivi, una raccolta poi in gran parte perduta durante dei lavori edilizi nella casa paterna. Dopo un periodo di immersione nell'arte contemporanea più sperimentale (Beuys, Richter, Twombly etc.), l'incontro nel 1962 in una galleria di Colonia con la pittura *naïve* jugoslava risveglia la sua passione originaria per l'immediatezza espressiva. Un ambito in cui diventerà presto un riferimento non solo come collezionista, ma anche come gallerista attiva a Monaco dal 1971 al 1995. La sua missione diventa quella di riportare alla coscienza tedesca opere che, condividendo sia il destino delle correnti artistiche più innovatrici sia quello delle creazioni nate in contesti psichiatrici, furono bollate dal nazismo come 'arte degenerata', dunque antigermanica. Anche i naïfs infatti, a causa della loro aspirazione a trasfigurare il reale seppure con mezzi maldestri, sovvertivano la norma totalitaria e furono cancellati. Un paradosso, poiché era stata proprio la cultura tedesca con il romanticismo a valorizzare la spontaneità espressiva e la matrice popolare, ad aprire la prima finestra alla virtù originaria dell'ingenuità creativa che in seguito sedurrà gli artisti delle avanguardie storiche come Kandinskij. Ricollegandosi idealmente a quest'eredità sensibile, la collezione Zander si configura come un processo di riparazione, che può suggerire indirettamente anche altre prospettive critiche sulla complessa vicenda intellettuale all'origine del riconoscimento estetico dell'arte irregolare.

Non è, del resto, un caso che il primo mercante dei naïfs a Parigi sia tedesco: Willhelm Uhde (1874 -1947), gran frequentatore delle avanguardie e primo marito di Sonia Terk poi Delaunay, anche lui alla ricerca di una spontaneità originaria e incorrotta che scopre nella sua donna delle pulizie, Séraphine pittrice clandestina di strani fiori messaggeri dell'altrove. È il 1912 e ormai il Doganiere Rousseau, scomparso nel 1910, ha finito di sorprendere con le sue giungle immaginarie gli artisti parigini. Casi analoghi non sono frequenti, Uhde aspetta. Anni dopo, nel 1928, organizzerà una mostra di gruppo, tutti autodidatti detti naïfs attorno al nume tutelare Rousseau: André Bauchant, Camille Bombois, Louis Vivin e naturalmente la sua protetta Séraphine Louis. Li chiamerà "i pittori del Sacro Cuore" e promuoverà l'esposizione con un certo successo anche in Germania.

È l'asse portante della collezione Zander - numerosissime le opere presenti di ciascuno degli autori -, attorno al quale si è poi sviluppata l'intera raccolta. Il mio prediletto è Camille Bombois per la nitidezza lucente della sua figurazione non estranea ai modi della Nuova Oggettività, in bilico tra

Camille Bombois

l'intensificazione caricaturale e il sospetto del dramma nei temi del circo e del bordello: quasi un Toulouse Lautrec in versione Déco. Ma, c'è Séraphine che disintegra fin da subito l'etichetta *naïve*, perché introduce la dimensione del perturbante: le foglie e i fiori, che fagocitano l'intero spazio della tela senza intenzione decorativa, aggraziata o consolatoria, appaiono come irriducibili esplosioni carnali e carnivore in una visione rutilante di vita, ma anche vagamente minacciosa. Fiammeggiano come rovi ardenti, cespi corruschi e oltremondani, corolle d'inferno e paradiso, per una botanica dell'anima che sboccia direttamente dall'inconscio.
Sta qui tutta la differenza tra brut e naïf: l'ispirazione di quest'ultimo è diurna, proviene da territori noti e rassicuranti e si proietta consapevolmente verso dimensioni consolatorie e mimetiche; l'artista brut appare invece travolto dalle proprie visioni notturne che lo trainano in regioni sconosciute e spesso perigliose, è infine 'docilmente' soggiogato - come sottolinea Lanoux nel testo per il catalogo dell'attuale mostra parigina - dall'inconscio a cui non oppone resistenza, ma alle cui urgenze ha necessità di dare forma.

Henri Rousseau

Séraphine Louis

Sono territori limitrofi, le frontiere tra brut e naïf sono porose, tra le due rive del fiume dell'arte abusiva e 'non colta' ci sono molti ponti. Dopo il primo nucleo di naïfs storici francesi e jugoslavi, sempre ulteriormente arricchito, Charlotte Zander ha sempre traghettato tra le due sponde, raccogliendo in tutto il mondo autodidatti visionari e outsiders d'ogni tipo, attenta solo

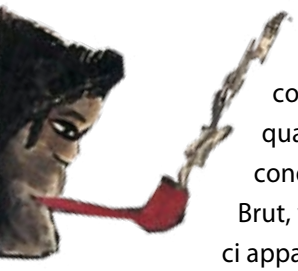
Sava Sekulic

alla qualità e alla singolarità degli autori. Così la sua raccolta comprende molti degli artisti considerati classici dagli esegeti dell'Art Brut: Carlo, Crépin, Forestier, Gill, Lesage, Traylor, Van Genk, Wilson, Walla, Wölfli; e tanti altri meno noti, da Haiti al Marocco, che potrebbero essere definiti secondo i criteri di Dubuffet. Intitolata *Sous le vent de l'Art Brut,* l'attuale selezione

A sinistra, opera di Sava Sekulic

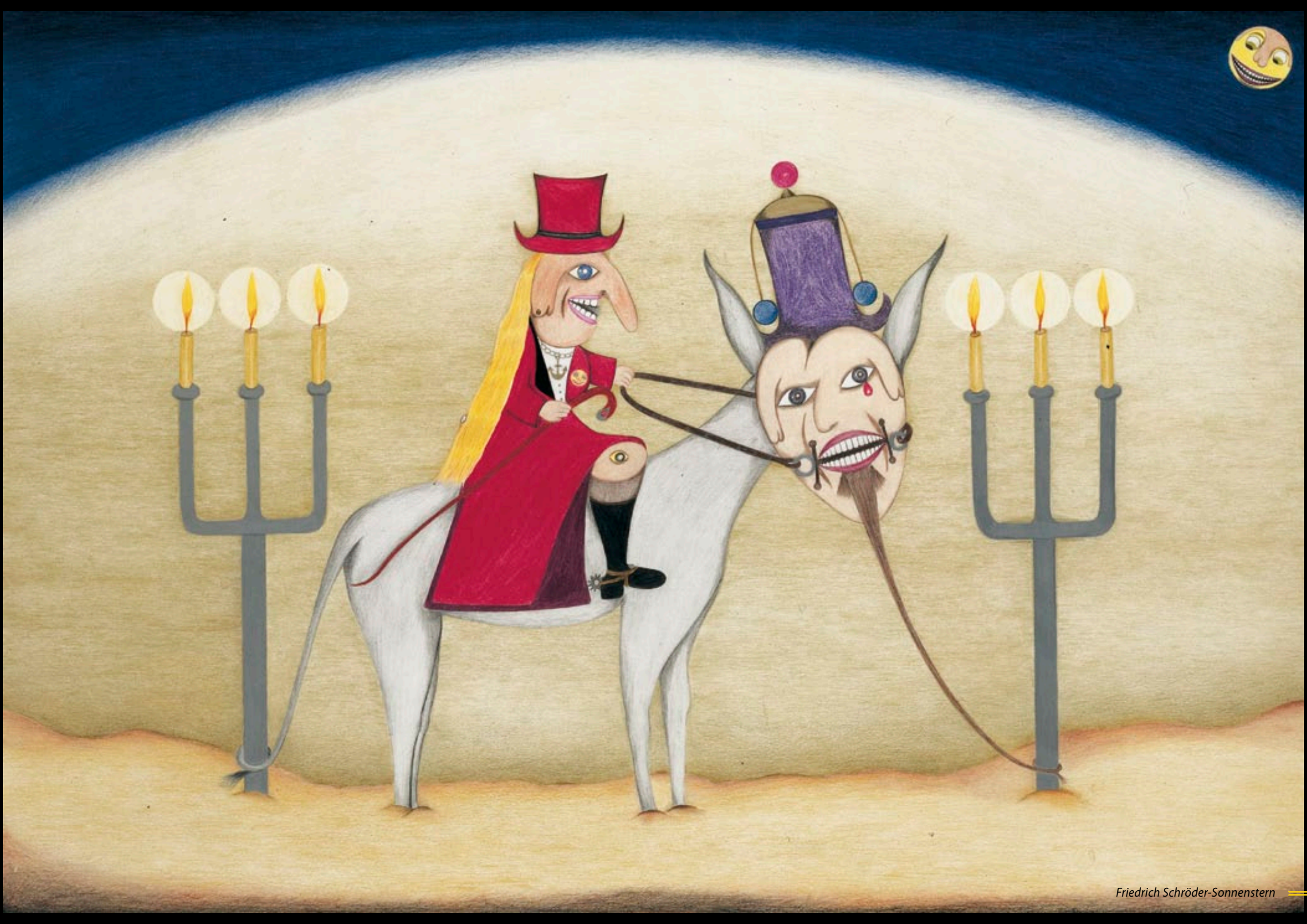
parigina curata da Martine Lusardy, direttrice della Halle Saint Pierre, privilegia questo punto di vista pur spingendo a riflettere sull'aleatorietà delle classificazioni di fronte alla potenza dell'immaginazione, ovvero sul senso profondo del Museo Zander. Ad esempio, in mostra l'Italia è rappresentata, oltre che da Carlo Zinelli presente in tutte le maggiori collezioni del mondo, da Pietro Ghizzardi che, promosso a suo tempo a Luzzara da Cesare Zavattini, nel nostro paese è considerato un naïf, ma i cui corpi femminili intensificati appaiono "agli antipodi", scrive Lanoux, di ogni ingenuità o idillio pacificatore.

Classificazioni e categorie dipendono, infatti, in gran parte dal contesto in cui maturano ricezione e riconoscimento, così era inevitabile che nella patria della pittura *naïve* il caso del croato Sava Sekulic fosse letto in questa chiave. L'artista (1902-1989), ancora poco noto in Francia, è un vero protagonista della collezione dove è rappresentato da circa un migliaio di opere, metà delle quali disegni. Povero, una vita sventurata, un occhio perso durante la prima guerra mondiale, molteplici occupazioni e infine muratore a Belgrado, inizia prima a scrivere versi, poi a dipingere per illustrarli; anche quando, ormai in pensione, la pittura prende il primo posto, è spesso accompagnata da testi poetici. Le sue composizioni stilizzate sono libere da ogni vincolo con la realtà, non la restituiscono in forma fiabesca e stupefatta come nel caso dei veri naïfs, sono invece popolate da personaggi fantastici, ibridi e metamorfici che operano strane congiunzioni in uno scenario fuori da tempo e spazio. Per quanto enigmatici, comunicano un forte contenuto psichico, e ci conducono, come sempre accade con tutti i grandi autori dell'Art Brut, verso un Altrove che non conosciamo, ma che intimamente ci appartiene.



Zanderland non è, dunque, un paese di innocue meraviglie: chi si aggira nel castellotto di Bönnigheim incontra sia diavoli che angeli, si imbatte nell'erotismo satanico di Friedrich Schröder-Sonnenstern, già caro ai surrealisti, mentre incrocia ad ogni angolo gli innumerevoli

Séraphine Louis



Friedrich Schröder-Sonnenstern

Préfète Duffaut

burattini di un Geppetto contemporaneo, Wolfgang Teucher, artista forse non tanto brut o naïf, forse neanche del tutto outsider, che riciclando oggetti e materiali di scarto di ogni tipo ha creato un fantasioso e ludico inventario di personaggi e mestieri, quasi una versione neodadaista, non sappiamo quanto consapevole, del "Teatro delle marionette" di Kleist. E con ciò torniamo al cuore della cultura tedesca, che è nell'anima di questa collezione internazionale.

Nella lingua tedesca due aggettivi di segno opposto mi appaiono particolarmente appropriati per indicare i poli tra i quali oscilla l'ago della bussola del visitatore: *heimlich – unheimlich,* ciò che è familiare, confortevole e intimo – ciò che invece è straniero, non addomesticato, dunque sinistro -, basta il piccolo prefisso *un* per rovesciare il significato, lo *heimlich* può facilmente scivolare nel suo opposto disagevole. Per il romantico Schiller *unheimlich* significa anche qualcosa di più: tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato, ed è in base a questa definizione che Freud elabora la sua teoria del 'perturbante'. L'*Unheimlich* freudiano è l'epifania di un elemento rimosso che ci appare pericolosamente ignoto e allo stesso tempo terribilmente familiare, dunque qualcosa che ci inquieta profondamente.

In questo continuo passaggio dal familiare al perturbante consiste, credo, la chiave del sentimento estetico suscitato da queste opere, così come il permeabile confine tra art naïf e art brut, tra fiaba e disagio. In fondo basta poco, un piccolo prefisso o un dettaglio incongruo, a mutare di segno lo sguardo dell'osservatore e con ciò il senso stesso di un'opera

Il LaM: un museo per l'arte moderna, l'arte contemporanea e l'Art Brut

di Roberta Trapani

Outsider fuori dal ghetto ? – Un'ipotesi di dialogo tra arte contemporanea e Art Brut – Viaggio all'interno del museo inaugurato da pochi mesi presso Lille

Centro di un triangolo immaginario che ha per vertici Londra, Amsterdam e Parigi, il LaM (Lille art Musée) è l'anima di Villeneuve-d'Ascq, "città giardino" creata alle porte di Lille negli anni '70. Concepito nel 1979 per accogliere le 219 opere d'arte moderna donate da Jean e Geneviève Masurel ed una collezione d'arte contemporanea che si arricchirà col tempo, il LaM riapre le porte in settembre 2010, dopo una pausa cantiere di 4 anni. L'importante collezione d'Art Brut che L'Aracine donò nel 1999, con la precisa richiesta di uno spazio espositivo a parte, è oggi accolta in un'innovativa struttura, concepita dall'architetto Manuelle Gautrand: un assemblaggio architettonico di cubi bianchi, ma iridescenti e traforati a merletto, che abbraccia il preesistente edificio in mattoni ideato da Roland Simounet.

A sinistra, particolare da opera di Allan Mc Collum. In alto, opera di Pascal Maisonneuve

L'avvento della collezione de L'Aracine ha inoltre spinto a rielaborare gli spazi preesistenti e il vasto parco di sculture, e ad intensificare le attività pedagogiche e culturali. La biblioteca Dominique Bozo (più di 40000 libri e periodici, di cui 1538 dell'archivio Aracine), per esempio, è stata trasformata in un centro di documentazione e ricerca interdisciplinare sulla creazione del XX e XXI secolo, che concretizza una politica di scambi e collaborazioni tra il museo e le università volta ad approfondire le conoscenze sull'Art Brut, valorizzandone il ruolo in seno ai movimenti artistici moderni e contemporanei.

Il nuovo percorso espositivo è frutto di un dialogo fecondo tra i responsabili delle diverse collezioni. Una trama d'echi e corrispondenze si dipana, infatti, dalle avanguardie storiche all'Art Brut, spingendo quest'ultima a uscir fuori dal ghetto.

La collezione d'arte moderna apre la via con opere fortemente espressive e altre più cerebrali. La fascinazione esercitata sugli artisti d'avanguardia dai prodotti culturali dei popoli dell'Africa, dell'Oceania e dei nativi americani si rivela nelle dionisiache danzatrici di Derain, negli iconici ritratti di Modigliani o nel potente *Nudo maschile seduto* di Picasso, che fiancheggia una massiccia maschera propiziatoria Nimba. "I primitivi, gli artigiani di mosaici ed affreschi, sono uomini esemplari. Auguro agli artisti moderni di fare altrettanto", asserisce Fernand Léger, citato nella visioguida, ricca di documenti da integrare ai sintetici pannelli. In veste d'operaio si ritrae dunque l'artista in *Il Meccanico* (1918), che trova posto vicino ad un paesaggio minerale, irreale e idealmente surrealista, del "pittore giardiniere" André Bauchant. Due regni mitologici personali si schiudono con i paesaggi di Mirò e le architetture d'ideogrammi di Joaquín Torres-García, mentre dieci tele e il plastico di una scultura-abitacolo del ciclo *L'Hourloupe* di Jean Dubuffet introducono nella sezione arte contemporanea.

Costituita nel corso di venticinque anni dai direttori succedutisi al LaM, questa si articola attorno a due assi principali: da un lato, il dibattito intorno

André Robillard

alla pittura con le opere, ad esempio, di Pierre Soulages, Eduardo Arroyo, Martin Barré o la splendida *Le tre capanne esplose in una* di Buren (1999-2000), struttura penetrabile che si scompone nello spazio in innumerevoli quadrati luminosi gialli, rossi e blu e che lo sguardo dello spettatore può, se lo vuole, ricomporre innumerevoli volte; dall'altro lato, il *collage* e l'oggetto, trovato o smarrito. Si susseguono dunque gli adepti dei manifesti lacerati (Raymond Hains, François Dufrêne, Mimmo Rotella e Jacques de la Villeglé) ed una serie di vasi identici, giganti e coloratissimi: i *Veicoli perfetti* del *neo-pop* Allan McCollum. Frammenti di memoria collettiva compongono l'istallazione *Biennale di Venezia, 1938-1993* di Christian Boltanski, che rimanda alla nozione di "arte degenerata" e affianca una mappa intima e crudele della Francia di Annette Messager, composizione di *peluche* mutilati pregna "di una dimensione storica e politica che", sottolinea la direttrice Sophie Lévy, "troviamo anche nell'art brut". "L'idea era di scegliere materiali che si potessero trovare unicamente in casa, in soffitta", ribadisce Messager, "come dire che si può fare arte con quello che si ha in casa. L'art brut è interessante anche per questo […] e poi, nell'art brut ci sono delle donne. La follia al femminile ha il diritto di esistere e creare.".

È la scoperta di un disegno d'Aloïse, nel 1969, a produrre nell'artista Michel Nedjar quella folgorazione interiore che lo spinge ad intraprendere il suo

viaggio nell'arte "sgorgata dalle radici dell'uomo" e a fondare nel 1982, con Madeleine Lommel e Claire Teller, "L'Aracine" (acronimo che sta per *art-racine*, "arte radice"). Dall''84 L'Aracine espone nella minuscola portineria dello Château Guerin (concessa dal comune di Neuilly-sur-Marne), nel 1986 riceve lo statuto di museo e una serie di sovvenzioni utili all'acquisizione di opere maggiori, poi, nel 1995, è costretta a chiudere battenti. La collezione di più di 3500 opere d'Art Brut e Outsider Art raggiunge allora il museo di Villeneuve-d'Ascq.

Tappe importanti fino al 2010 sono la mostra *Art Brut, collection de L'Aracine* (1997), che con i suoi 72000 visitatori legittima la presenza dell'arte irregolare in un museo d'arte moderna e contemporanea, e l'esposizione *Dubuffet e l'Art Brut* (2006), che vede esposta per la prima volta l'opera del pittore-filosofo al fianco di creazioni brut, rivelando nessi profondi, come quelli che legano i progetti monumentali dell'*Hourloupe* e le costruzioni spontanee dei cosiddetti *habitantes-paysagistes*. '*Dubuffet e l'Art Brut*' manifesta lo spirito di trasversalità che anima il LaM, la sua volontà di pensare l'Art Brut non tanto e non più come un universo a parte, ma come un vaso meraviglioso, gravido di strumenti indispensabili per riavvicinarsi all'arte contemporanea con occhi più penetranti. Allestita nel nuovo spazio destinato alle esposizioni temporanee, l'attuale mostra *Habiter poétiquement le monde* (25.9.2010 > 30.01.2011) risponde appieno a questo proposito, invitando a scoprire, in un viaggio trasversale tra arte colta e incolta, le multiformi maniere con cui artisti, scrittori e cineasti descrivono o interpretano l'esperienza poetica del loro essere al mondo. La compulsione, la ripetizione, l'isolamento, il pensiero magico, tutti elementi da sempre considerati propri all'arte "psico-patologica", diventano qui lenti speciali attraverso cui osservare e riscoprire la creazione contemporanea.

indice

Daniel Buren

Estremamente suggestiva, l'istallazione *Abbracci, cose inesplicabili e un verso di R.M.R.* (1977-1993) dell'artista tedesca Anna Opperman, proliferante accumulazione di appunti, disegni, ricordi, rimanda ad un insieme di appuntite figurazioni grafiche della "stilista dell'ombra" Helene Reimann, venditrice di scarpe internata nel 1949 nell'ospedale psichiatrico di Bayreuth: un "muto story-board" di fiori, volti, abiti e mobili, simulacri di quel mondo di fuori che le era stato precluso.

"Abitare poeticamente" è una evocativa citazione da Hölderlin, a cui Savine Faupin e Christof Boulanger, responsabili della sezione Art Brut del LaM, ricorrono anche per denominare una delle sei sale di cui si compone lo spazio "Collezione de L'Aracine" concepito dalla Goutrand: un ambiente arioso, luminoso, essenziale, ma talmente fitto d'opere ed artisti che è impossibile citarli al completo. In un'ampia *hall* introduttiva - alla cui destra si dipartono cinque sale-corridoio allungate e sinuose "come le dita di una mano" - l'essenza anticonvenzionale dell'Art Brut è suggerita dalla stravaganza di linguaggi e medium espressivi: le teste rozze e primitive in pietra di Volvic dette Barbus Müller, gli smisurati acquarelli-collage di Darger, gli arazzi di stracci di Jules Leclercq, le sculture cinetiche a manovella di Emile Ratier (tutte restaurate, ma purtroppo immobili) o l'impressionante *Cloisonné de théâtre*, che in 14 metri di disegni cuciti tra loro racconta la vita allegorica di Aloïse, grazie ad un meccanismo *ad hoc* che arrotola e srotola, a lunghi intervalli regolari, l'esagerata bobina. Il titolo bretoniano *L'art des fous, la clé des champs* indica invece l'ambiente successivo che racconta la preistoria dell'Art Brut, in cui centrale è l'apporto di medici e surrealisti.

L'arcimboldesca maschera *La Regina Vittoria* di Maisonneuve (1927-1928), che Breton fece scoprire a Dubuffet e il LaM ha acquistato nel 2003 alla vendita pubblica dell'atelier del "Papa del Surrealismo", trova posto accanto alle bestie ibride scolpite da Forestier nell'ospedale di Saint-Alban, dove Paul Eluard le scoprì, facendole in seguito conoscere a Queneau e Picasso. Tra gli arabeschi di Pujolle e quelli di Hernandez, spiccano le bamboline-feticcio un tempo appartenute allo psichiatra Gaston Ferdière e i disegni anonimi già nella raccolta del medico Lucien Bonnafé: volti dagli occhi cavi pietrificati in un grido.

"Ammiriamo i folli, i *medium* che riescono a fissare le loro più fuggitive visioni, come tende a farlo, altrimenti, l'uomo che si dà al surrealismo", afferma Breton nel primo numero de "La Révolution Surréaliste". Ne risuona l'eco nella sala dedicata alle visioni cosmogoniche dei grandi pittori medium del nord della Francia. Templi misteriosi popolati da figure fantastiche (Fleury-Joseph Crépin) e colossali architetture-maschere (Augustin Lesage) sono composizioni simmetriche di forme geometriche ed ideogrammi, che rimandano alle già citate opere di Miró e Torres-García. Del minatore Lesage colpiscono inoltre alcuni disegni realizzati sotto ipnosi nel 1912, che precedono inaspettatamente l'automatismo pittorico di André Masson: un magma di forme globulose, cellule microscopiche e spirali celebra l'espressione libera di pulsioni sepolte.

La maggior parte delle opere d'Art Brut sono fragili, ecco perché i disegni che l'infermiera Madge Gill realizzò in *trance* a partire dal 1919 si trovano nascosti dentro pannelli scorrevoli a scomparsa, così come le opere grafiche stipate d'oggetti e immagini familiari di Marco Raugei, allogate nella sala "Traces et objets charges". Qui il valore del ricordo e

Auguste Forestier

Henry Darger

Augustine Lesage

degli oggetti "ritrovati", che anima le riflessioni di artisti contemporanei, riemerge in opere brut come le banconote di carta igienica di Georgine Hu, i fucili-giocattolo di André Robillard o i variopinti involucri protettivi di Judith Scott. Anche la poetica degli oggetti o delle immagini di consumo, ossessivamente iterate da *Nouveaux Réalistes*, *Pop* e *Neo-pop*, riecheggia nelle esplorazioni pittoriche di Lobanov, Paul Engrand o Willem van Genk,

mentre gli *assemblage* ossidati di frammenti meccanici di A.C.M. rimandano al sofisticato concetto di "macchina celibe" a cui Roussel, Kafka e Duchamp diedero corpo.

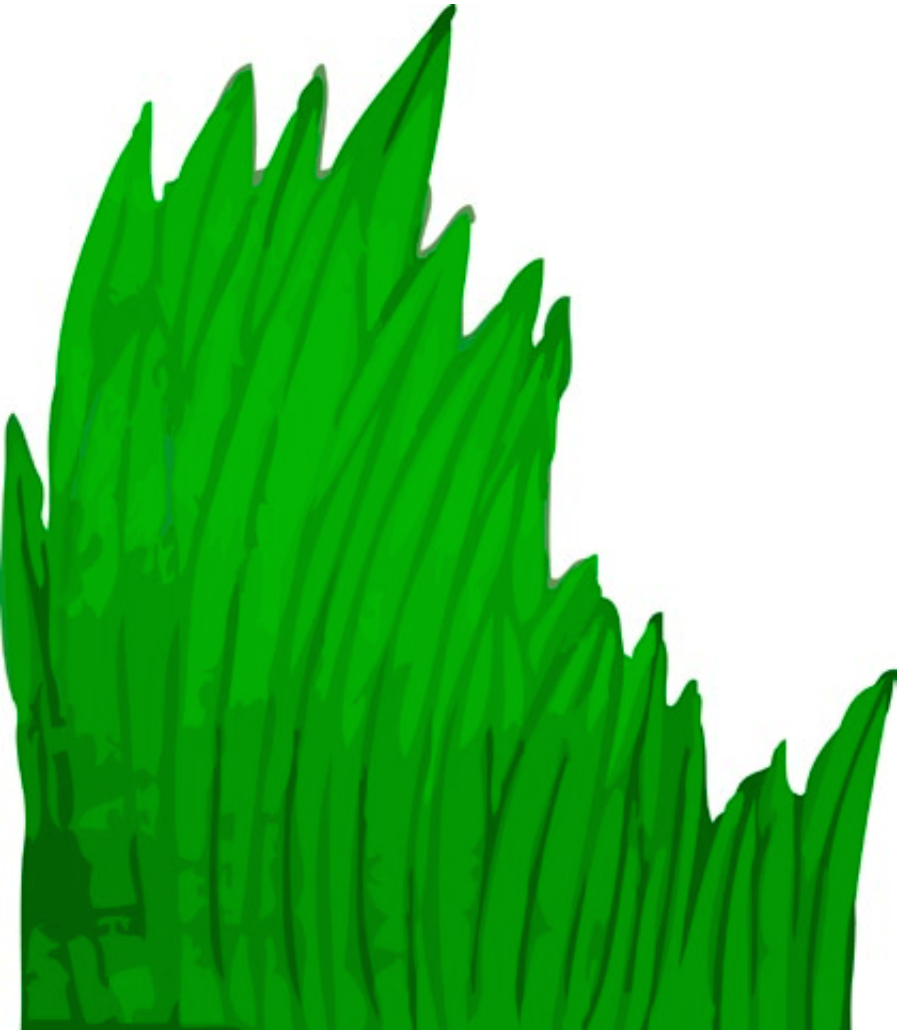
Il LaM ha nei suoi programmi, facendo propria la volontà dell'Aracine, la salvaguardia dell'opera ambientale e lirica (sculture, totem, oggetti in mosaico) degli *habitantes-paysagistes* e presenta dunque anche l'opera ambientale di Joseph Barbiero, di Théo Wiesen e, tra gli altri, di Josué Virgili, il cui *Viso-sole*, una sorta di Gorgone benevola, è stato l'emblema dell'Aracine. A Remy Callot, autodidatta che con un solo braccio ha realizzato un'imponente opera in mosaico sulla recinzione della sua abitazione di Carvin, è dedicato il progetto di tutela e restauro attualmente coordinato da Savine Faupin.

La nostra visita si conclude, aprendo ai fertili interrogativi che l'operazione condotta dal LaM suscita. Se, ad esempio, in un'ottica contemporanea, sembra più che mai legittimo concepire l'Art Brut come uno strumento teorico utile per abbordare l'idea stessa di arte, sono sufficienti dei paralleli di natura estetica o tecnica per assimilare l'Art Brut all'arte "culturale"? Quali rischi si corrono qualificando le produzioni brut come opere d'arte e i suoi autori come artisti, pur con tutte le distinzioni d'ordine sociologico, come auspica Savine Faupin? Un dilemma attuale in un'epoca di passaggio, che da un lato vede superata l'indifferenza istituzionale che portò Dubuffet a donare la sua collezione alla Svizzera, dall'altro vede impennare il riconoscimento culturale e quindi anche il valore mercantile dell'Art Brut. Certo è che da tempo molti sognavano "un luogo in cui le opere di Klee, di Kandinsky e di Matisse fossero accostate a quelle d'Artaud, di Wölfli, d'Aloïse e di Darger, di Dubuffet e di Chaissac, senza distinzione di classe, senza bollettino medico, senza pedigree – senza prezzo? –, unicamente per il diritto che tutte ricevono dal saper alleviare, anche solo per un attimo, la nostra condizione" (Didier Semin)

Da Dublino a Manchester: la nuova casa della collezione Musgrave Kinley

Dopo dieci anni di prestito all'Irish Museum of Modern Art di Dublino, la prestigiosa collezione di Outsider Art Musgrave Kinley ritorna, con il sostegno della Contemporary Art Society, definitivamente in Inghilterra presso la Whitworth Art Gallery dell'Università di Manchester.

di Sarah Di Benedetto



La Musgrave Kinley Collection è la prima raccolta sistematica di Outsider Art costituita in Gran Bretagna. La collezione nasce nel 1981 dalla ferrea volontà di Victor Musgrave e della sua compagna Monika Kinley di reagire al controllo paralizzante esercitato, a loro parere, dagli storici dell'arte sia sui creatori che sui fruitori d'arte; ne consegue la decisione di collezionare solo opere genuinamente originali, intuitive, realizzate da artisti che operano al di fuori del tradizionale sistema dell'arte e delle gallerie. Victor Musgrave, poeta e curatore britannico, si è già contraddistinto nel panorama culturale inglese come direttore della Gallery One di Londra che apre nel 1953. Negli anni Cinquanta e Sessanta, organizza pioneristiche mostre che attirano l'attenzione del pubblico e in più occasioni destano anche accese critiche; di certo le sue scelte espositive in breve tempo procurano alla galleria la fama di uno degli spazi espositivi più avanguardistici della città. "Era un *provocateur*,- così lo ricorda Monika Kinley in un'intervista rilasciata nel 2002 - voleva che le persone pensassero autonomamente, che si domandassero cosa stessero guardando e che non seguissero semplicemente le opinioni già date".

intuition

I primi passi sul sentiero della ricerca seguono la scia delle idee di Jean Dubuffet, a cui Victor era legato da amicizia sia in quanto membro della *Compagnie de l'Art Brut*, formatasi al fine di rintracciare artisti da poter includere nella Collection de l'Art Brut iniziata dall'artista francese nel 1945. Nella nuova raccolta il fondamentale e indiscusso criterio di scelta resta la qualità dell'opera, ovvero la capacità di esprimere quella forte e individuale intensità immaginativa in grado di toccare le corde dell'animo umano.
Già dalle prime acquisizioni di autori irregolari, effettuate dai due collezionisti girovagando per l'Inghilterra e per l'Europa, il loro interesse valica l'originario e ristretto campo designato dalla definizione di *Art Brut* di Dubuffet - la creazione rozza, non contaminata da alcuna formazione artistica e dominata da una perentoria necessità interiore - per rivolgersi anche verso gli autori *outsider*. L'idea di mettere in piedi una collezione e un archivio di Art Brut e Outsider Art nasce, infatti, come conseguenza del successo riscosso dalla ormai leggendaria mostra *Outsiders* alla Hayward Gallery di Londra nel 1979. Victor Musgrave cura l'esposizione in collaborazione con Roger Cardinal, autore del volume *Outsider Art* pubblicato nel 1972 dove per la prima volta lo storico dell'arte ricorre a *outsider* come denominazione più flessibile nell'accogliere le molteplici e variegate produzioni di artisti irregolari noncuranti delle norme del *mainstream*. Per quanto la Collection de l'Art Brut di Losanna sia la loro fonte di ispirazione, essi non posseggono risorse finanziarie tali da poterla emulare. Si tratta di una collezione privata nata da un'idea precisa e messa in piedi con fondi privati, ma senza dubbio portata a maturazione con grande

Judith Scott

entusiasmo, coinvolgimento e passione.
Nel 1984, dopo la prematura morte di Victor, Monika Kinley prende le redini della ricerca, continua ad accrescere la collezione e a curare mostre di Outsider Art. Falliti i tentativi di ottenere un supporto finanziario che permettesse di trovare una sede pubblica a Londra, la Kinley e i suoi amministratori fiduciari concordano il prestito a lungo termine della collezione all'Irish Museum of Modern Art di Dublino sin dal 1998. Il museo irlandese per celebrare l'arrivo della temporanea acquisizione organizza nello stesso anno una grande mostra dal titolo *Art Unsolved. The Musgrave Kinley Outsider Art Collection*.
Dopo dieci anni, quando il nuovo direttore dell'Irish Museum non acconsente a mantenere il prestito a lungo termine, si solleva il problema di individuare una nuova dimora che possa accogliere le opere. La soluzione più semplice sembrerebbe il trasferimento dell'intera collezione alla Tate Modern di Londra - dove già si trova il suo Archivio -, ma la Kinley, ritenendo che la grandezza dell'istituzione potesse andare a scapito dell'impatto delle opere, si rivolge su consiglio del direttore della Tate alla Whitworth Art Gallery dell'Università di Manchester. Il museo inglese nei confronti della tematica e della collezione ha già mostrato un grande interesse culminato nell'allestimento della mostra *Outsider Art. The Musgrave Kinley Collection from the Irish Museum of Modern Art* del 2002.
A marzo del 2010 viene ufficialmente sancito

Dusan Kusmic

indice

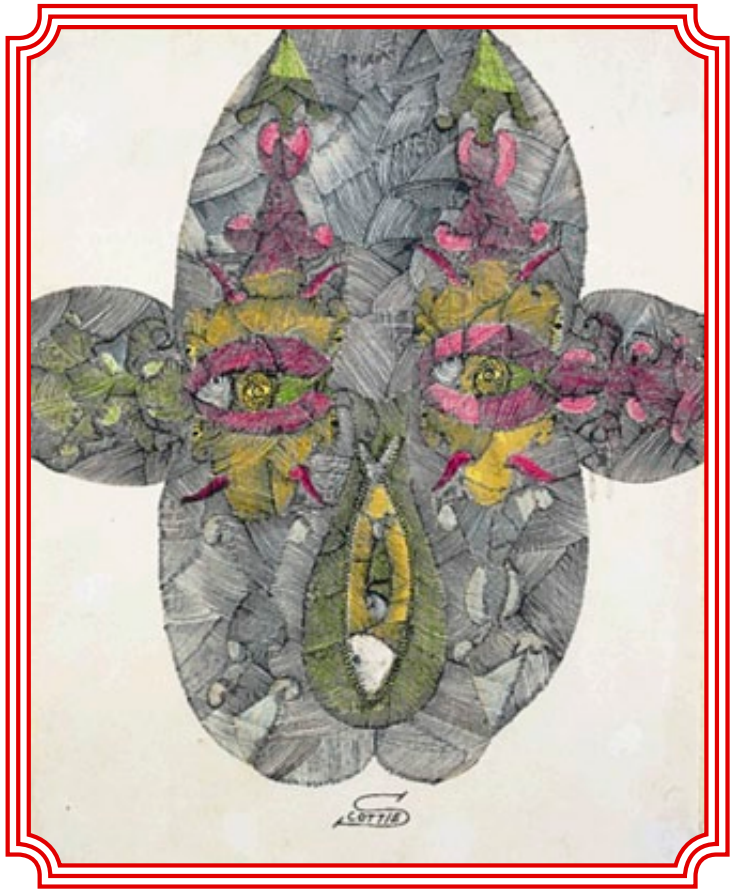
Perifimou (Alexander Georgiou)

l'accordo: la Musgrave Kinley Outsider Art Collection - che conta oggi circa 800 pezzi, tra opere su carta, materiali tessili e sculture - viene donata alla Whitworth Art Gallery. Per celebrare e dare risonanza al rilevante lascito, il museo dispone una mostra dal titolo *Intuition. La Musgrave Kinley Outsider Art Collection arrives at the Whitworth*, inaugurata il 26 giugno 2010 e conclusasi il 13 febbraio 2011. Intuizione, la parola che titola l'esposizione, per quanto breve e semplice, condensa un profondo significato. Quella disposizione naturale, innata quindi, a cogliere prontamente e con chiarezza una verità, quell'attitudine ad arrivare alla conoscenza immediata della realtà circostante, quella via privilegiata e diretta che consente di cogliere l'essenza delle cose non per via di ragionamento, ma per singolare acutezza d'intelletto o di spirito, è ciò che anima la necessità creativa di artisti così particolari. L'irriducibile individualità e visione indipendente che giace al fondo dell'Outsider Art determina che ogni opera sia come una mini-

rivelazione che racchiude in sé mondi intimi, autentici abissi dell'essere. L'esposizione - allestita al primo piano dello storico edificio di fine Ottocento immerso nella quiete di Whitworth Park - si presenta semplice ed elegante al tempo stesso, grazie ad un allestimento ben curato che valorizza i lavori in mostra senza risultare prevaricante. I pezzi presenti sono circa 150 - solo una parte della ricca collezione - ma bastano a palesare l'elevato livello qualitativo dell'intera raccolta. Tra di essi, infatti, figurano le opere di protagonisti indiscussi dell'Outsider Art, acquisiti per lo più prima del dirompere dell'attenzione mondiale nei loro confronti, come l'americano Henry Darger, l'inglese Madge Gill, il croato Sava Sekulic, la ceca Anna Zemankova e l'italiano Carlo Zinelli, a cui è data grande rilevanza, o ancora i celeberrimi Adolf Wölfli, Aloise Corbaz e Scottie Wilson.
La galleria non adopera alcun appesantimento pedagogico o didascalico per mezzo di pannelli esplicativi, ma al contrario sembra aleggiare in essa il chiaro intento di lasciare che siano le opere a prendere la parola senza alcuna interferenza e con quella immediatezza che ha sempre caratterizzato la creatività dei loro autori. Brevi note biografiche sugli artisti sono raccolte in un piccolo opuscolo reperibile in una zona più appartata della sala, dove è stata ritagliata una piacevole oasi per chi volesse addentrarsi ulteriormente nella tematica: su un comodo divanetto sono disponibili per una libera consultazione pubblicazioni cardine come *Art Brut. The origins of Outsider Art* di Lucienne Peiry, *Raw Creation. Outsider Art and beyond* di John Maizels e *Outsider Art from the margins to the market place* di David Maclagan; inoltre, la presenza di uno schermo *touch screen* permette di selezionare dei filmati dedicati ad alcuni di questi singolari protagonisti - come il video su Scottie Wilson o Albert Louden per esempio - per inoltrarsi ancor di più nel loro mondo visionario scoprendo la fondamentale compenetrazione tra vita e attività immaginifica che li caratterizza.
La mostra ha riscosso una buona affluenza di visitatori.
Del resto negli ultimi anni il pubblico palesa un serio interesse e non semplicemente curiosità come in precedenza. "L'Outsider Art sta diventando sempre più popolare in Gran Bretagna, - afferma la giovane curatrice Bryony

indice

Bond - basta pensare al successo conseguito da The Museum of Everything", spazio istituito da James Brett a Londra nel 2009 per aprire al pubblico la sua singolare ed eclettica collezione.
La Musgrave Kinley Outsider Art Collection è la prima del suo genere ad unirsi al patrimonio permanente di un museo pubblico nel Regno Unito e per di più, avendo sede in una galleria d'arte universitaria, le sue opere, anche quando non in mostra, potranno essere messe a disposizione di studenti e ricercatori. Proprio questo aspetto di ricerca e di indagine ha spinto la direzione ad accettare con entusiasmo il lascito come parte del loro patrimonio artistico.
L'acquisizione di un corpus di lavori così forti ed emozionanti lancia una stimolante sfida all'istituzione, la spinge a riflettere sull'origine della pratica artistica, sullo stato attuale dell'arte contemporanea e a mettere in atto un ripensamento critico del confine *inside-outside*. Quali sono i progetti futuri soprattutto dopo e in conseguenza di una tale ingente acquisizione? La galleria d'arte, soprannominata dalla stampa nazionale "la Tate del nord" e che opera a livello nazionale ed internazionale quale importante luogo espositivo di arte contemporanea a Manchester, intende integrare la nuova raccolta nell'ambito della preesistente eclettica collezione d'arte moderna e contemporanea - costituita soprattutto da acquerelli, sculture, lavori tessili e storiche carte da parati, con lavori di William Blake, Ford Madox Brown, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Henry Moore, Barbara Hepworth, Francis Bacon, Eduardo Paolozzi e David Hockney, ma anche da un gruppo di opere di Turner, o da pitture quasi naïves come le scene di vita nei distretti industriali del novecentista britannico Lowry - pianificando varie mostre a carattere tematico che intreccino sempre nuove relazioni tra le raccolte in loro possesso. È una precisa scelta di politica museale: voler avere uno sguardo trasversale, vedere le opere come prodotti dell'arte contemporanea senza vincolarle in classificazioni oppressive, ma sollevando riflessioni e dibattiti a riguardo.
Da sempre l'Outsider Art Collection è stata custodita ed esibita dai suoi creatori Musgrave e Kinley nella speranza che fosse, per i visitatori contemporanei e per i futuri, "un'avventura visuale ricca di molteplici



Scottie Wilson

sorprese", come lo è stato per loro, gli appassionati collezionisti che le hanno dato vita. Oggi questo desiderio ha finalmente trovato la sede permanente in cui avverarsi.

American Folk Art Museum: alla ricerca delle origini

di Rachele Fiorelli

Artista Ignoto

Vicino di casa del MoMa a New York, l'AFAM è un museo "intimo" che propone un universo parallelo – Un viaggio nell'America delle origini, delle minoranze e degli outsider – Vecchi e nuovi orizzonti espressivi ancora privi di una definizione adeguata – A giugno 2011 il museo sarà in mostra a Venezia in occasione della Biennale.

In quanti modi si può percorrere una strada? Due sensi, due direzioni, con il naso all'insù o lo sguardo rivolto verso l'asfalto? In qualsiasi modo il cammino si possa compiere nessuna strada è uguale all'altra; non fa quindi eccezione la 53th street di New York.

Imboccata dalla 5th Avenue l'edificio che subito balena allo sguardo è il MoMa. Tempio dell'arte contemporanea, culla dei nuovi linguaggi artistici, il museo che conserva praticamente tutte le opere presenti nei libri, la cattedrale dell'arte ufficiale. Questa stessa strada, se intrapresa dalla parallela 6th avenue, non mostra un edificio altrettanto appariscente. A comparire è bensì un palazzo più piccolo, più scuro, più materico dell'evanescente vicino. Decisamente diverso anche in contenuti, non Monet né Picasso, nessun Dalì o Rothko, non ci sono orde di turisti in posa davanti la *Notte Stellata* di Van Gogh e il bookshop non è così fornito da avere addirittura una filiale dedicata agli oggetti di design. Cosa conterrà mai questo piccolo museo che deve costantemente vedersela con lo scomodo "inquilino della porta accanto"?

L'American Folk Art Museum ospita il passato dell'America dei padri fondatori, delle tribù di indiani e dei raccoglitori di cotone. È il museo delle minoranze, delle migrazioni, dell'appartenenza sociale e persino della disappartenenza mentale. Questa strana galleria offre molti spunti di riflessione, primo fra tutti la sua collezione. Gli ideatori del museo (fondato nel 1961 dai collezionisti Arthur M. Bullowa, Adele Earnest, Cordelia Hamilton, Herbert W. Hemphill Jr., Marian Willard Johnson, e Joseph B. Martinson) avevano l'ambizione di creare uno spazio che ospitasse le opere al di fuori dei sistemi artistici ufficiali: dagli immensi *quilts*, prima semplici coperte poi arazzi veri e propri, fino ai mostriciattoli in latta di uno sconosciuto autore newyorkese. Oggetti nati senza la pretesa di essere chiamati opere d'arte ma che in questo museo vengono abilitati a pezzi da esporre, frammenti di una storia trascorsa che l'America non vuole dimenticare.

Il museo di New York crea una matassa in cui si intrecciano i fili della folk art, quelli dell'art brut e dell'outsider art. Un groviglio difficile da districare perché la questione terminologica dell'*outsider art* americana è ancora irrisolta. Nuove diciture vengono coniate, nuovi schemi in cui imbrigliare la creatività di questi individui, artefici di oggetti personali, saltimbanchi oppure cittadini di un mondo parallelo che hanno scelto di stare sull'altra sponda della vita e di guardare il mondo come Alice dietro lo specchio. Visitare il Folk Art è un'esperienza a tutto tondo. Il museo gode di una ricchissima collezione frutto soprattutto delle donazioni da parte dei fondatori e costituita in gran parte dai *quilts*, coperte realizzate in patchwork o rivisitate in chiave più contemporanea, e creazioni che rientrano nelle arti visive, spesso realizzate con materiali eterogenei. Anche per motivi

Il Quilt è opera di Jessie B. Telfair, le altre due opere lignee sono di artista ignoto

Louis Monza

Morris Hirshfield

di spazio, il museo espone pochi pezzi alla volta organizzati in mostre tematiche. Al momento della mia visita, nel novembre del 2010, era il turno di *Forming the Figure* sulla rappresentazione della figura umana, dai buffi fantocci in legno della tradizione americana fino alle sculture

policrome e polimateriche dell'indiano Nek Chand. Contemporaneamente, una personale di Eugene Von Bruenchenhein metteva a fuoco questo caleidoscopico autore, che si presentava così: *Freelance Artist, Poet and Scultor, Inovator, Arrow maker and Plant men, Bone artifacts constructor, Photographer and Architet, Philosopher.*

L'allestimento è essenziale, le luci soffuse e colori tenui, sono le opere a parlare a raccontare e raccontarsi. I materiali impiegati sono essenziali, ferro, intonaco grezzo. Si percepisce la volontà di rappresentare anche attraverso la struttura la mente scabra, non educata, degli artisti.

Il Folk Art Museum non è l'unico museo americano dedicato all'arte non ufficiale, a Baltimora si trova un suo prossimo parente, l'American Visionary Art Museum (AVAM). Qui non c'è confusione terminologica, non ci sono miscugli tra *folk* e *visionary art*. Gli artisti di questo museo non rispondono a nessuna tradizione, la inventano. Non si tramandano oggetti o stili, tutto viene creato ex novo e scaturisce da un'assordante voce interiore che l'artista non può ignorare. Il museo di Baltimora si schiera contro le incomprensioni terminologiche, si presenta già dal sito come una finestra su un mondo giocoso, visionario.

Al di fuori delle mura dei musei citati, l'arte dei margini si diffonde in modo così capillare che perfino Christie's, una delle case d'asta più celebri del mondo, ha una sezione dedicata alla folk art. Nell'ottobre del 2002, la celebre rivista americana Art News pubblica un interessante articolo di Annelli Rufus che racconta della straordinaria vendita, avvenuta in quello stesso anno, di una scultura lignea a forma di scoiattolo battuta all'incredibile cifra di 292.000 dollari. Il giornalista riferisce inoltre di altri oggetti tradizionali venduti a cifre considerevoli.

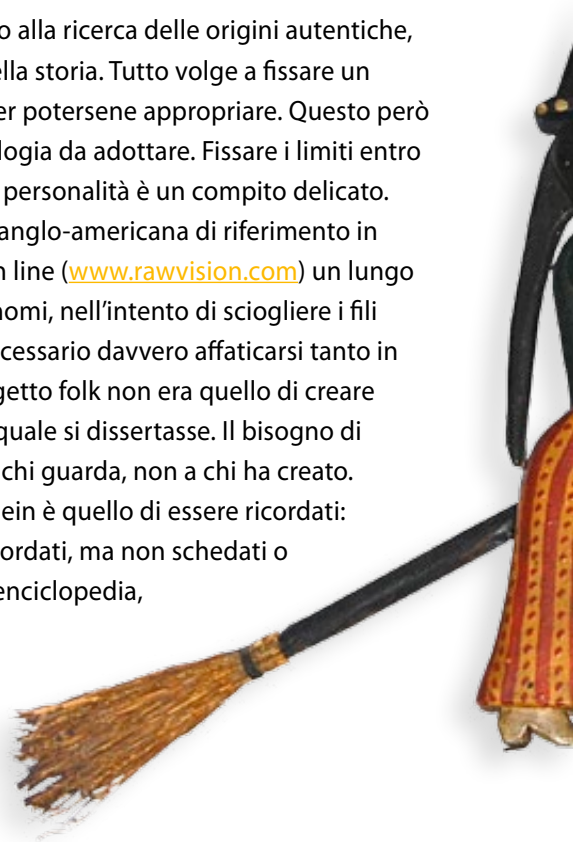
Un altro fenomeno in ascesa è l'emulazione degli outsider da parte degli artisti di professione, come denuncia Brooke Anderson, direttrice e curatrice del Contemporary Center del American Folk Art Museum. D'altra parte Gary Garrels, curatore del MoMA, esorta a guardare alle opere di Picasso o Matisse con occhi spogliati dalle conoscenze storico-artistiche, cioè con uno sguardo 'vergine' come quello degli outsider.

Cosa è, dunque, folk? La produzione dei coloni, dei bambini, degli indiani

oppure anche quella di autori fantasiosi come Neck Chand o medianici come Madge Jill?
Chi sono gli outsider? I 'dis-appartenenti' perché di un'altra razza considerata subalterna come Clementine Hunter, nata e cresciuta nelle piantagioni, o perché profughi come il sofisticato Von Bruenchenhein, figlio di una famiglia tedesca fuggita dall'Europa in guerra?

Ron Rodriguez

Il panorama artistico americano è teso alla ricerca delle origini autentiche, alla musealizzazione di ogni luogo della storia. Tutto volge a fissare un momento, a cristallizzare il passato per potersene appropriare. Questo però non risolve il problema della terminologia da adottare. Fissare i limiti entro cui si muove il fare artistico di queste personalità è un compito delicato.
La rivista "Raw Vision", pubblicazione anglo-americana di riferimento in quest'ambito, fornisce nel suo sito on line (www.rawvision.com) un lungo elenco di denominazioni, categorie, nomi, nell'intento di sciogliere i fili di questa ingarbugliata matassa. È necessario davvero affaticarsi tanto in tal senso? Scopo dell' artefice dell'oggetto folk non era quello di creare un opera che venisse esposta e sulla quale si dissertasse. Il bisogno di categorizzare il sapere è necessario a chi guarda, non a chi ha creato.
L'auspicio di Eugene Von Bruenchenhein è quello di essere ricordati: "*Create and be recognized*", diceva. Ricordati, ma non schedati o fissati alle pagine di un immaginaria enciclopedia, come le farfalle di un collezionista.
Quale pulsione muove i creatori? e cosa sollecita nello sguardo di chi fruisce? a quale bisogno profondo risponde la logica delle definizioni e delle classificazioni?
Visitare l'American Folk Art Museum offre l'occasione di porsi interrogativi di questo tipo, di smontare le proprie credenze e intraprendere un viaggio verso un orizzonte a tinte confuse. Vedere i vertiginosi ghirigori di Theodor Gordon accanto ai disegni di uno sconosciuto artista itinerante del '700 inevitabilmente porta il visitatore a porsi delle domande sulle proprie conoscenze, sugli effettivi confini delle definizioni. Nella caotica New York, crogiolo della diversità, la città in cui il bisogno di novità e di progresso travolge ogni ambito della realtà, il Folk Art Museum offre un momento di riposo. La grande mela non ha spicchi di ugual gusto, l'integrazione è ricercata ma non fino in fondo ottenuta; ecco perché sulle pareti del Folk Art trovano posto i quadri di Ralph Fasanella, figlio di un immigrato italiano.



L'artista racconta dell'inesorabile emarginazione del padre il cui mestiere, fornitore di ghiaccio, non è più necessario con l'avvento del frigorifero: *Joe the Iceman* viene crocifisso, mentre intorno a lui i palazzi si popolano di elettrodomestici e una folla perplessa osserva la scena. *Joe the Iceman* rappresenta in definitiva i nuovi frangenti in cui è possibile trovare l'outsider, nei falliti tentativi di integrazione, in chi non è stato capace di cavalcare l'onda del progresso.

Non completamente un museo folk, non dichiaratamente un museo outsider, l'American Folk Art Museum ha un compito difficile: accogliere i contributi del passato ma anche del presente. La *mission* del museo non può essere spiegata con una delle tante definizioni coniate quasi ogni giorno, è al contrario, la prova tangibile della difficoltà di trovare un chiarimento nella complessità della questione terminologica. Il Folk Art è un museo intimo, in cui tra morbidi *quilts* e vertiginosi disegni, il visitatore si sente libero di esplorare, di addentrarsi nelle origini americane e dare uno sguardo ai nuovi orizzonti espressivi che non trovano posto nel vicino MoMA. Non ci sono conoscenze pregresse da utilizzare né percorsi definiti da intraprendere. Chi entra è invitato a guardarsi attorno, non senza porsi domande ma neanche pretendendo delle risposte.

fine

Billy Ray Hussey

Gli autori dei testi

Christian Berst dirige a Parigi l'omonima galleria dedicata all'Art Brut internazionale.

Federico Costanza è il responsabile della sede a Tunisi della Fondazione Orestiadi.

Laurent Danchin, scrittore e critico d'arte, vive a Parigi ed è tra i maggiori specialisti internazionali di Art Brut e Outsider Art.

Sarah Di Benedetto, giovane storica dell'arte, attualmente stagista presso la Whitworth Art Gallery dell'Università di Manchester, collabora stabilmente all'Osservatorio Outsider Art.

Lorella Di Gregorio si è laureata in Storia dell'Arte presso l'Università di Bologna con una tesi sull'opera di Francesco Giombarresi.

Eva di Stefano, docente di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università di Palermo, dirige l'Osservatorio Outsider Art e la sua rivista.

Rachele Fiorelli, studentessa del Corso di Laurea specialistica in Storia dell'Arte presso l'Università di Palermo, pratica la ricerca sul campo e studia museologia.

Gustavo Giacosa, attore e danzatore, cultore dei margini e della dissidenza creativa, cura mostre di Art Brut e dirige l'Associazione ContemporArt a Genova.

Giulia Ingarao, direttore del Centro d'arte Piana dei Colli a Palermo, cura mostre d'arte contemporanea e insegna presso l'Accademia di Belle Arti.

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

Roberta Trapani, membro del CrAB, svolge attualmente il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Université Paris X e studia gli spazi visionari contemporanei.

Pier Paolo Zampieri si occupa in chiave interdisciplinare dell'immaginario e di sociologia della marginalità; insegna presso le università di Messina ed Enna.

Crediti fotografici

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

4: Foto Federico Costanza; courtesy Fondazione Orestiadi Dar Bach Amba, Tunisi

14: Archivio Pier Paolo Zampieri, Messina

16-17, 20, 22-23: Foto Enrico Borrometi, Messina

24-25: Foto Arturo Russo, Messina

da 28 a 35: Foto Rachele Fiorelli, Palermo

40, 44: Collezione della famiglia Giombarresi, Comiso (Rg)

41, 43, 45: Collezione Michele Gullè, Comiso (Rg)

da 50 a 59: Foto Gustavo Giacosa; courtesy Associazione ContemporArt, Genova.

60, 62-63, 66, 69: courtesy Museo delle Trame Mediterranee, Fondazione Orestiadi, Gibellina (Tp)

64-65: Foto Federico Costanza; courtesy Fondazione Orestiadi Dar Bach Amba, Tunisi

da 72 a 83: Archivio Laurent Danchin, Parigi

da 84 a 97: courtesy Galerie Christian Berst, Parigi

da 98 a 103, 105, 106: © Siruela, Madrid 2006

104, 109: Foto Giulia Ingarao, Xilitla (Messico) 2004

110-111: Foto Rachele Fiorelli, Palermo

113: Foto Antonio Ferrante, Palermo

da 114 a 117: Foto Lucia Palumbo, Palermo

118-119: Foto Viviana Lo Verde, Palermo

da 120 a 126: Foto Lucia Palumbo, Palermo

127: Foto Antonio Ferrante, Palermo

128, 129: Foto Lucia Palumbo, Palermo

130, 131: Foto Antonio Ferrante, Palermo

132, 133: Foto Lucia Palumbo, Palermo

134-135: Foto Viviana Lo Verde, Palermo

136-137: Foto Lucia Palumbo, Palermo

da 138 a 143: Foto Antonio Ferrante, Palermo

144-145: Foto Lucia Palumbo, Palermo

148-149: Foto Antonio Ferrante, Palermo

da 154 a 157: Foto Rodolfo Hernandez, Verona

158, 161: courtesy Museum Charlotte Zander, Bönningheim

da 162 a 170: courtesy Halle Saint-Pierre, Parigi; Collection Charlotte Zander

172: LaM, Villeneuve d'Ascq; Foto Max Lerouge/LMCU © Allan Mc Collum

173: LaM, Villeneuve d'Ascq; Foto Philip Bernard © DR

175: LaM, Villeneuve d'Ascq; Foto Philip Bernard © Adagp Paris 2010

176: LaM, Villeneuve d'Ascq; Donazione L'Aracine, 1999; Foto Cécile Dubart © Adagp Paris 2010

178-179: LaM, Villeneuve d'Ascq; Foto Max Lerouge/LMCU © Adagp Paris 2010

181: LaM, Villeneuve d'Ascq; Foto Philip Bernard © DR

182-183: LaM, Villeneuve d'Ascq; Donazione L'Aracine, 1999; Foto Thierry Bezos © Kiyoko Lerner/Artists Rights Society (ARS), New York/Adagp Paris 2010

184: LaM, Villeneuve d'Ascq: Foto Claude Thériez © DR

188, 189, 190, 193: © Musgrave Kinley Outsider Art Collection, Whitworth Art Gallery, Manchester

da 194 a 205: Foto Rachele Fiorelli, Palermo

http://outsiderart.unipa.it

outsiderart@unipa.it