

OSSERVATORIO OUTSIDER ART

AUTUNNO 2016

12



OSSERVATORIO
OUTSIDERART

ASSOCIAZIONE PER LA CONSERVAZIONE DELLE TRADIZIONI POPOLARI

 **Museo**
Antonio
Pasqualino
INTERNAZIONALE DELLE MARIONETTE

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

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

OSSERVATORIO OUTSIDER ART

AUTUNNO 2016|12

Direttore scientifico

Eva di Stefano

Direttore responsabile

Valentina Di Miceli

Comitato scientifico

Domenico Amoroso, *Musei Civici di Caltagirone*

Francesca Corrao, *Fondazione Orestiadi*

Stefano Ferrari, *Università di Bologna*

Enzo Fiammetta, *Museo delle Trame Mediterranee*

Marina Giordano, *comitato direttivo di EOA*

Vincenzo Guarrasi, *Università di Palermo*

Teresa Maranzano, *Progetto mir'art, Ginevra*

Lucienne Peiry, *Università di Losanna*

Rosario Perricone, *Associazione Conservazione Tradizioni Popolari, Palermo*

Roberta Trapani, *Université Paris Ouest*

Traduzioni

Monica Campo, Margaret Carrigan, Eva di Stefano, Denis Gailor

Progetto grafico e impaginazione

Michele Giuliano

Editori

Associazione Culturale Osservatorio Outsider Art, Palermo

Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Palermo

Indice

Editoriale

Eva di Stefano e Rosario Perricone 6

Agenda

12

Esplorazioni

La pittura come un puzzle: dipinti su stoffa di Mario Di Miceli
di Eva di Stefano 18

Gino Gaeta: dalle pietre sgorgano mitiche avventure
di Laura Marasà 28

L'enigma del castello delle due gemelle
di Francesca Neglia 36

Orane Arramond. Disegnare il mondo
di Sarah Palermo 46

Focus

Al di là di Sabato Rodia. Appunti su opere ambientali site-specific italo-californiane
di Laura E. Ruberto 56

Approfondimenti

L'Art Brut nel Museo di Antropologia ed Etnografia di Torino: nuove prospettive
di Gianluigi Mangiapane, Giulia Fassio e Elisa Campanella 80

Il flauto di Ataa Oko
di Lucienne Peiry 94

Le ansie del collezionista: Jean Dubuffet e Eugen Gabritschevsky
di Sarah Lombardi e Pascale Jeanneret 106

Outsider Art e/o Street Art. Contaminazioni, genealogie
di Pier Paolo Zampieri 120

Report

Migrazioni artistiche. The Museum of Everything a Rotterdam
di Eva di Stefano 132



Indice

Nel nuovo museo di Outsider Art ad Amsterdam <i>di Eva di Stefano</i>	146
Reporting from the (out)front. Nek Chand vs. Le Corbusier <i>di Giulia Ficco</i>	152
Il senso multiplo dell'arte: Polysémie e i suoi artisti <i>di Francesca Neglia</i>	158
Ezechiele Leandro: una grande retrospettiva <i>di Rita Ferlisi</i>	164
Meraviglie 'irregolari', anche dalla Sicilia, a Cles <i>di Eva di Stefano</i>	174
Note informative	
Gli autori dei testi	186
Crediti fotografici	188
English Annex	
Abstracts and authors	190

EDITORIALE

di Eva di Stefano e Rosario Perricone

Dare spazio al confronto interdisciplinare è sempre stato l'obiettivo della nostra rivista, dato che la natura stessa dell'Outsider Art richiede di incrociare differenti strategie interpretative: non solo estetica e storia dell'arte, ma antropologia, sociologia, psicologia, linguistica, neuroscienze etc. In coerenza con questa linea, si pone la **nuova sinergia editoriale** con l'Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari a Palermo che, a partire da questo numero, ci sostiene stampando una tiratura cartacea della rivista destinata alla diffusione locale. Anche se il lavoro di redazione resta, come prima, di pertinenza dell'Osservatorio, e restano invariate sul nostro sito web la possibilità di scaricare la rivista in formato elettronico e l'opzione *print on demand* per continuare a garantire una diffusione più ampia ed extra-locale, l'apertura di un dialogo stabile e fattivo con antropologi ed etnologi non può che rivelarsi molto proficua e rafforzare il nostro progetto in una prospettiva scientifica contemporanea. Se nel secolo scorso, infatti, i creatori di Art Brut o Outsider erano considerati in gran parte 'casi psichiatrici', oggi a nostro avviso rappresentano spesso invece '**casi antropologici**': inventori di un mondo parallelo e di una mitologia personale per reagire e resistere allo sgretolarsi di una cultura ancestrale a causa della globalizzazione e di una omologante modernizzazione selvaggia. È diventato interessante scoprire in filigrana radici e filiazioni iconografiche e tecniche, individuare genealogie culturali che prima venivano trascurate.

La svolta si manifesta nel 2009 con *L'Art Brut fribourgeois*, una mostra allestita presso la Collection de l'Art Brut di Losanna, tempio dell'ortodossia dubuffettiana, che ha proposto per la prima volta un dialogo visivo tra oggetti di arte popolare o religiosa e opere di Art Brut, provenienti da un cantone, come quello di Friburgo, dalla forte identità culturale contadina. Ma già alcuni specialisti francesi, ad esempio

Bruno Montpied e Laurent Danchin, avevano affermato che oggi l'arte 'irregolare' andrebbe considerata come una forma iper-individualizzata e repressa di creatività popolare che sopravvive all'annientamento dei legami comunitari.

Per una singolare ma significativa coincidenza, nell'indice di questo numero, preparato prima di siglare il nuovo accordo editoriale, diversi articoli testimoniano lo stretto legame tra Outsider Art e **antropologia**. Ad esempio, l'importante contributo di **Laura Ruberto** sulle opere ambientali di immigrati italiani in **California** riflette sulla interazione tra cultura d'origine e nuovi spazi di vita, che dà luogo a specificità estetiche transnazionali. Il saggio a più mani di presentazione del **Museo di Antropologia di Torino** indica come in Italia i primi a collezionare eterogenee produzioni espressive fuori norma siano stati proprio gli antropologi, seppure non con intenti estetici. La ricerca antropologica può perfino diventare maieutica: paradigmatico, nel racconto di **Lucienne Peiry**, il rapporto tra una etnologa, Regula Tschumi, con un vecchio artigiano ghanese, **Ataa Oko** che, sollecitato a disegnare per documentare la sua attività passata, scopre invece il piacere di dare libero corso alla rielaborazione fantastica delle proprie tradizioni, diventando a tutti gli effetti un artista *brut* oggi conteso da musei e collezionisti. Inoltre, tra le nuove creazioni che presentiamo in questo numero, si presterebbero bene a una lettura in chiave antropologica, ad esempio, i lavori del siciliano **Gino Gaeta**, legato alla tradizione artigiana di Burgio.

Se Gaeta opera nello spazio pubblico, nelle altre nuove proposte di questo numero è protagonista lo spazio psicologico: negli squillanti colori della mente di un inedito artista palermitano, **Mario Di Miceli**, eletto subito a nostro beniamino; nel bianco e nero dei ricami lineari di una intrigante giovane disegnatrice, **Orane Arramond**, che si è appena affacciata sulla scena europea; nella fascinosa indagine

indiziaria su un misterioso disegno anonimo francese, qui presentato per la prima volta. Inoltre, **Sarah Lombardi**, direttrice della Collection de l'Art Brut di Losanna, ci narra la vicenda drammatica di un brillante scienziato russo, **Eugen Gabritschevsky**, che si ammala di mente, prende a disegnare e viene collezionato da Dubuffet: attualmente è oggetto di una riscoperta critica in una serie di mostre tra Europa e Stati Uniti.

Qualcosa sembra muoversi anche in Italia: molto visitate quest'estate le due grandi mostre di cui riferiamo: la collettiva ***Irregolari*** in Trentino a **Cles**, e l'antologica dedicata al polimorfo **Ezechiele Leandro** in Puglia. Tra i servizi che ci toccano più da vicino, il reportage sulla presenza, nella megamostra di The Museum of Everything a **Rotterdam**, di sei autori **siciliani**, sui quali il nostro Osservatorio si è molto speso in passato, e l'ottimo esempio a Messina del collettivo che ha avviato un vitale pionieristico dialogo tra Outsider Art e **Street Art** contemporanea, di cui ci riferisce **Pier Paolo Zampieri**. Come di consueto, la rivista si apre con una selezione di brevi notizie dalla scena outsider italiana e internazionale, e si chiude con una novità: una piccola appendice in inglese dedicata ai nostri amici nel mondo.

E.d. S.

Nel corso del XX secolo gli studiosi di **arte** e **antropologia** si sono spesso ritrovati a ricorrere ad una pratica di indagine scientifica comune che pone al centro dell'analisi non più soltanto l'opera d'arte, ma anche gli aspetti strumentali e funzionali, gli aspetti artigianali del lavoro artistico, i meccanismi e i materiali di produzione, la feticizzazione degli oggetti nei musei, la distorsione dei significati che ne deriva, il rapporto tra artisti, committenti o collezionisti. Tali riflessioni hanno innescato un acceso dibattito che ha messo in discussione il rapporto tra cultura «alta» e «bassa», tra centro e periferia, tra produzione e consumo, tra produzione artistica tradizionale e contemporanea, che spesso risulta nella distinzione tra oggetti funzionali cui si attribuisce valore estetico e oggetti non-funzionali con valore volutamente estetico. In questo complesso processo di ridefinizione delle discipline e del loro oggetto di studio, e di incontro in una ottica interdisciplinare, la nozione della differenza, dell'alterità assume un ruolo centrale. Sia le pratiche artistiche che antropologiche infatti si sono ritrovate spesso a rappresentare l'**alterità** rapportandosi, seppur con modalità e strategie differenti, alla differenza culturale. Arte e antropologia tendono oggi più che mai a sovrapporsi e incontrarsi nel tentativo di dare visibilità, rappresentazione, consistenza all'ordine delle differenze culturali e alle loro connessioni possibili. Ciò che per tradizione era compito degli antropologi oggi prevede di sovente trasposizioni, traduzioni, ridefinizioni di tipo artistico. Sulla scia di queste riflessioni, le opere degli **artisti outsider** – create in situazioni di marginalità, disagio o svantaggio sociale e/o psico-fisico e relazionale – costituiscono un **patrimonio emblematico** per le valenze di differenza culturale di cui sono portatrici e si prestano ad offrire spunti per (ri)letture interdisciplinari che rivelino anche la funzione culturale oltre che artistica. Tali opere, storicamente relegate ai margini della *master*

narrative hanno sollecitato una riflessione critica sul rapporto tra centro e margine e inclusione ed esclusione ponendosi in linea di continuità con i processi che hanno animato e ancora oggi animano il **dibattito antropologico**. D'altro canto, l'arte outsider, fin dalla sua formulazione, nella sua accezione più ampia ha indicato una produzione che sfida le categorie storiche, ufficiali e "legittime" dell'arte contemporanea *mainstream* in generale benché oggi gli studiosi tendano a sottolineare come l'Outsider Art si collochi in realtà sia dentro che fuori dal campo ufficiale dell'arte e sia dunque semplicistico farla "collassare" all'interno di discorsi di legittimazione *mainstream*. La sinergia tra due delle realtà siciliane più rappresentative del mondo dell'arte contemporanea da un lato e dell'antropologia dall'altro nasce con l'obiettivo di favorire l'incontro, il dialogo e il confronto tra due discipline che già da tempo hanno incrociato la propria strada. Già a partire dagli anni Ottanta, l'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari ha posto un'attenzione costante verso il mondo dell'arte contemporanea: numerose sono le marionette d'artista – di Tadeusz Kantor, Enrico Baj, Italo Calvino – acquisite e oggi parte della collezione permanente del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, fondato e gestito dall'Associazione – e altrettante numerose sono le iniziative incentrate sull'arte contemporanea in un'ottica interdisciplinare – dal festival di videoarte *Finzioni*, al seminario internazionale di studi *Arte e antropologia* – nonché su progetti dedicati all'espressività dei diversamente abili (Il Girotondo delle marionette). Questa nuova sinergia, che si inaugura con questo numero della rivista *Osservatorio Outsider Art*, amplia ulteriormente l'orizzonte dell'Associazione facendo leva su temi comuni che dallo studio delle culture cosiddette "popolari", si è spostato oggi verso un'alterità dei margini della società.

R.P.



Mostra dell'Osservatorio

Con l'arrivo dell'autunno l'associazione Osservatorio Outsider Art di Palermo ha inaugurato la sua nuova strategia di piccole mostre personali dedicate agli artisti scoperti e adottati dall'associazione. La prima della serie, *Germana Dragna. Opere su carta*, si è tenuta con successo a Palermo presso la Galleria Nuvole (23/9-15/10/2016), e ha proposto una trentina di lavori dell'artista. Germana Dragna (Palermo 1954) è una pittrice autodidatta già presentata nel n. 10 della nostra rivista: coniugando caso e necessità espressiva ha sviluppato una tecnica originale, creando paesaggi immaginari e visioni fantastiche a partire da una trama di macchie casuali d'inchiostro.



Viaggio in Sicilia

Grazie al nostro impegno, la Sicilia è diventata meta privilegiata per gli appassionati di Art Brut e Outsider Art. Quest'anno è stato il turno dell'Association des Amis de l'Art Brut, che ha voluto organizzare nell'isola il suo annuale viaggio sociale. L'associazione svizzera di appassionati, collezionisti e mecenati è stata fondata nel 2007 a sostegno delle attività del museo Collection de l'Art Brut di Losanna: al suo contributo economico si deve, ad esempio, il nuovo efficace dispositivo di illuminazione delle sale. Il tour siciliano, dal 29/9 al 2/10, si è articolato in tre tappe, tra Palermo (visita al santuario di Isravele e alla mostra di Germana Dragna), il Giardino Incantato di Bentivegna a Sciacca e i murali di Giovanni Bosco a Castellammare del Golfo.



Babelici italiani a Praga

Dal 19/1 al 28/2/2017, all'Istituto Italiano di Cultura a Praga, la mostra fotografica *Il mondo degli outsider* proporrà le immagini di giardini originali, cortili e abitazioni straordinarie che appartengono a dieci artisti marginali italiani e



ne rispecchiano i destini travagliati, le memorie e i sogni, alla periferia dell'architettura, della scultura o della pittura. Le foto sono di Pavel Konečný (1949), collezionista ceco di art brut, che le ha scattate durante i suoi viaggi in Italia, dal 2011 al 2015, alla scoperta di autori spontanei di opere ambientali (tra cui anche il siciliano Filippo Bentivegna)

e documentano l'unicità e la poesia delle creazioni e la gioia sincera dell'incontro con questi artisti. La mostra intende contribuire ad attirare l'attenzione di un più vasto pubblico su questi esempi di creatività umana, di fantasia e sogni fragili, che si sono conservati ma che allo stesso tempo rischiano di sparire per sempre.

Outsider Art Festival

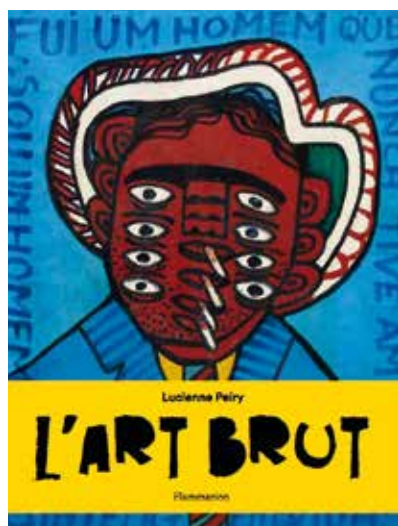
Nel 2014 si è costituito a Bologna il CAIB (Collettivo artisti irregolari bolognesi), gruppo di 30 artisti che seguono percorsi personali fuori dai canali consueti del sistema dell'arte. Il collettivo, che ha il sostegno del premio Nobel Dario Fo, si promuove attraverso una galleria virtuale: arteirregolare.comitatonobeldisabili.it dove è possibile anche acquistare le opere. Il 2/10 si è inaugurata una mostra del gruppo presso la Libera Università di Alcatraz a Santa Cristina di Gubbio (Perugia) fondata da Jacopo Fo, in occasione dell'Outsider Art Festival organizzato dal Nuovo Comitato Nobel per i Disabili, tre giornate dedicate ad incontri formativi con artisti ed esperti in nome di *L'arte per l'inclusione*.



La scrittura disegnata

Linguaggio cifrato, poesia visiva, mappe segrete, enigma? Estetica grafica e narrativa rappresentano a tutti gli effetti una tendenza particolarmente rilevante in ambito brut e outsider, come una continua e contraddittoria apertura e sottrazione di comunicazione. In occasione del Festival della Letteratura di Mantova, a Palazzo Ducale, la mostra *Arte, altra letteratura. E poi per sempre umanità*, a cura di Daniela Rosi e Peter Assman, dal 2/9 al 1/11/2016, ha messo in luce il

rapporto tra arte visiva e parola scritta attraverso le opere di nove artisti autodidatti italiani, quasi tutti poco scolarizzati ma il cui lavoro si presenta molto incisivo e di forte impatto comunicativo: Gaetano Carusotto, Antonio Dalla Valle, Rino Ferrari, Francesco Galli, Francesco Nardi, Maria Orecchioni, Aldo Piro-malli, Manuela Sagona, Tiziano Spinelli.



Il nuovo tempo dell'Art Brut

400 pagine, 500 illustrazioni: arriva nelle librerie francesi la nuova fantastica edizione Flammarion del volume *L'Art Brut* di Lucienne Peiry, aggiornato e ampliato dall'autrice con le vicende degli ultimi vent'anni che hanno visto il suo crescente affermarsi sulla scena artistica e sociale contemporanea, il moltiplicarsi di istituzioni ed eventi dedicati, la scoperta di nuovi creatori extraeuropei. Già edito nel 1997, più volte ristampato e tradotto in varie lingue, perfino in cinese, il libro è sempre stato imprescindibile per chiunque voglia conoscere, con

ampiezza di riferimenti e chiarezza cronologica, la storia e i protagonisti della collezione di Dubuffet e l'evoluzione di un concetto critico fecondo dal 1945 ad oggi. L'impegno editoriale della riedizione è un'ulteriore conferma della crescita attuale di interesse e di pubblico per un'arte forse sempre meno clandestina, ma tuttora non addomesticata e carica di libertà.

Outsider Art Fair

Una rinnovata enfasi sull'Art Brut storica viene promessa anche dalla fiera parigina d'autunno, giunta alla sua quarta edizione sempre in contemporanea con il FIAC (20-23/10/2016), diventata in pochi anni un appuntamento internazionale sempre più imperdibile per i collezionisti di Outsider Art. Una vetrina europea, che se ancora dimensionata rispetto all'analoga fiera di New York prevista in gennaio, raccoglie nei saloni e camere dell'Hotel du Duc 38 gallerie specializzate soprattutto francesi e americane che propongono autori storici e nuovi, insieme

ad incontri ed eventi collaterali come un'esposizione di arte medianica. Partecipano anche gallerie italiane: la veterana Rizomi Art Brut di Torino, l'ottima Maroncelli 12 di Milano, la nuova e vivace M&M Gallery di Genova e la Centro Steccata di Parma, più generalista ma da sempre impegnata nella promozione di Ligabue e Ghizzardi.



Un museo per il postino Cheval

Nell'ottica di una ulteriore valorizzazione del Palais Idéal di Ferdinand Cheval a Hauterives, il più noto esempio storico e musealizzato di monumento 'irregolare' e meta turistica insolita già tra le più gettonate, l'Associazione degli amici di Cheval presieduta da Antoine De Galbert lavora adesso al progetto di un

nuovo museo di art brut in un castello adiacente che farebbe di Hauterives un centro mondiale per l'art brut e outsider. Ne dovrebbero costituire il nucleo fondante le 4000 opere della collezione di Bruno Decharme, la maggiore raccolta privata francese che comprende i maggiori autori internazionali e che finora, sotto il nome di associazione *abcd*, ha girato per il mondo dalla Repubblica Ceca al Giappone promuovendo dappertutto l'arte fuori norma.

USA: sogni e mecenati

Un'importante donazione va ad arricchire la Menil Collection, gioiello museale di Houston disegnato da Renzo Piano e frutto del mecenatismo privato americano: la collezione di arte autodidatta e outsider che i coniugi Smithers, anch'essi di Houston, hanno raccolto guidati dall'idea che il sogno e l'intuizione creativa siano essenziali risorse umane. La loro collezione che non si limita ad opere statunitensi (ma comprende tra gli altri anche diversi lavori storici dell'italiano Carlo Zinelli, o attuali



dell'italo-messicano Domenico Zindato e del giapponese Hiroyuki Doi), è stata presentata nella mostra, da poco conclusa, *As Essential as Dreams: Self-Taught Art from the Collection of Stephanie and John Smither* curata da Michelle White, sottolineando la centralità del surrealismo nel valorizzare le creazioni spontanee dell'immaginazione e nell'ispirare i collezionisti.



Arte afro-americana 1

Outsider non per scelta, ma per il colore della pelle. A Chicago 'The Center for Intuitive and Outsider Art' conosciuto come 'Intuit', celebra i suoi 25 anni con la mostra *Post Black Folk Art in America 1930-1980-2016* (fino all'8/1/2017) e prova a riflettere sulla cultura visiva degli artisti afro-americani, ma soprattutto sulla loro ricezione da parte di musei e istituzioni nel corso del tempo, sulla loro marginalità o sulla loro marginalizzazione, anche sulla

terminologia critica utilizzata. Ad una rivisitazione della prima importante mostra 'rompighiaccio' *Black Folk Art in America 1930-1980*, tenutasi nel 1982 presso la Corcoran Gallery of Arts di Washington, oggi non più esistente, si aggiunge un'ampia selezione di autori contemporanei noti finora solo all'interno delle loro comunità urbane.

Arte afro-americana 2

Anche a Parigi si riflette sul tema, ma con un'altra più battagliera prospettiva ad ampio raggio: che ruolo ha avuto l'arte nella ricerca di eguaglianza e nell'affermazione dell'identità nera, nell'America della segregazione? Una mostra *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation*, a cura di Daniel Soutif, al museo di Quai Branly (dal 4/10/2016 al 15/1/2017), e una serie di eventi collaterali, per rendere omaggio agli artisti e pensatori afro-americani che hanno contribuito in un secolo e mezzo di lotte a incrinare questa 'linea



del colore' discriminatoria. 150 anni di produzione artistica dalla pittura alla musica, dalla fotografia al cinema e alla letteratura, testimoniano la ricchezza creativa della contestazione nera.

Nuovo allestimento per la collezione Cei

La collezione Fabio e Leo Cei, unica raccolta italiana di Outsider Art internazionale, in mostra da novembre 2015 nel Castello di Casale Monferrato (a cui abbiamo dedicato un servizio nel n. 11), si rinnova e prosegue nella stessa sede con più opere e autori. Il nuovo allestimento prevede un percorso tematico di approfondimento sul rapporto tra corpo e scrittura negli artisti in mostra, stanze monografiche dedicate a Oswald Tschirtner, Joskin Silijan, August Walla, e affianca le opere dell'iraniano Mehrdad Rashidi e dell'israeliano Shaul Knaz, prestate da due musei internazionali, il Gugging di Vienna e il Museo di Arti Naïves e Marginali di Jagodina (Serbia), quasi a indicare il valore pacificatore dell'arte.



The Museum of **Everything apre la sua galleria**

In una ex barberia a Londra si è inaugurata il 25 settembre The Gallery of **Everything**, un nuovo progetto del collezionista James Brett che intende affiancare al suo ormai celebre museo itinerante una più agile vetrina commerciale "casa dei nuovi collezionisti, dei musei, dei creatori clandestini", un ulteriore strumento per "comunicare una storia alternativa dell'arte". Già fitto il programma di mostre, iniziato adesso con *Journeys into the Outside*, realizzata in collaborazione con il musicista pop Jarvis Cocker. La mostra inaugurale punta su *environments* visionari già storici proponendo documenti e opere di Chomo, dell'abate Fouré, di Nek Chand, Howard Finster, Karl Friedrich Junker.

LA PITTURA COME UN PUZZLE: DIPINTI SU STOFFA DI MARIO DI MICELI

di Eva di Stefano

ESPLORAZIONI

Un nuovo autore
nel nostro inventario
siciliano - Le sue
creazioni intense e
colorate animano il
laboratorio del
progetto terapeutico
RESS a Palermo

Nella pagina a fianco:
Mario Di Miceli in un
fotoritratto di Bebo
Cammarata, 2016

Supermario ha la mano sicura e traccia, con un contorno spesso e netto, figure geometriche irregolari dentro cui poi si articolano parti anatomiche, simboli e forme, come altrettanti elementi che si incastrano tra loro. Ciascuna sagoma suggerisce l'altra, e così va crescendo un **fantastico puzzle** di emozioni cristallizzate, che Supermario colora a tinte smaglianti abbinate con gusto istintivo.

Soprannominato Supermario dagli amici a causa della sua passione per i supereroi e i fumetti, a cui è certamente improntato il suo tratto tagliente da *writer* metropolitano, si chiama **Mario Di Miceli**, è nato a Messina nel 1965, ma vive a Palermo. Ha disegnato con gioia fin da bambino e ama ricordare una testa di Topolino realizzata a quattro anni, quasi a ribadire che l'ispirazione da *cartoon* era già centrale nella sua







infanzia. Dopo una prima giovinezza serena segue un corso di grafica pubblicitaria (il che spiega l'immediatezza comunicativa e la buona tecnica) e si iscrive ad architettura dove supera con successo i primi esami, il blocco arriva all'improvviso al quarto esame, una serie di disturbi psicosomatici gravi determinano l'abbandono degli studi e l'ingresso, tra i 23 e i 24 anni, nel tunnel nero del disagio psichiatrico da cui non è più uscito.

Oggi vive con i suoi e frequenta autonomamente due volte

a settimana la sede del progetto **RESS** (Recupero Equo Solidale Sociale) che, con il consenso dell'Azienda sanitaria, viene portato avanti con passione da alcune associazioni palermitane di volontariato come VIP e Mente Libera: si fa teatro e atelier di pittura, c'è la sartoria sociale dove si ricicla creativamente di tutto¹.

Su **stoffe da riciclare**, per lo più tessuti di camicie, Mario Di Miceli da qualche anno realizza con colori a spirito per stoffa i suoi trionfali *puzzle* di forme spezzate dai bordi definiti, simili a stemmi araldici in chiave pop, con i quali decora anche alcuni abiti di scena del gruppo teatrale, la Compagnia Instabile. In un angolo di uno spazio affollatissimo di oggetti, attrezzi di scena, abiti e realizzazioni sartoriali, mirabilmente caotico come la bottega di un gaio rigattiere o un deposito di meraviglie in attesa del magico coniglio bianco, l'ordinato Mario disegna abile e concentrato a non far sbavare le tinte e mostra un proprio stile compiuto, originale e un'ispirazione



sicura, pur restando aperto ai consigli e al dialogo. Se nei locali del gruppo si sono così accumulati i brani qualciti delle sue stoffe dipinte, a cui trama tessile e pieghe aggiungono valori tattili con ombre e luci, nella sua abitazione dove continua il proprio lavoro soprattutto di notte quando non riesce a dormire, si accatastano altri supporti come cartoni e cartoncini.

Mario parla volentieri di sé, delle proprie delusioni e sofferenze, delle letture e dei propri interessi verso l'arte e la scienza, della sua tensione verso la razionalità ma anche della ricerca di un equilibrio tra yin e yang, e del tema buddista dell'ignoranza che, secondo Jodorowsky, 'diventa lume'. Tutt'altro che 'ignorante', cita nel discorso Pollock (perché la forma nasce dalla gestualità – dice - e ciò vale anche per il suo controllato tratto geometrico) e Picasso. Ci mostra una sua curiosa variazione su *Guernica*, dove riconosciamo un'eco del toro, dei profili e dei tagli aleatori nella probabile messa



in scena di una catastrofe più privata condita da un accento grottesco. Molti lavori, i più compatti, sembrano condensare all'interno dei bordi frastagliati l'esperienza teatrale collettiva della Compagnia Instabile, di cui fa parte. Sempre un velo di **tragicomico umorismo** permea i mascheroni, le geometrie atzeche, gli intrecci segnaletici di sagome, occhi, foglie, animali, profili del suo repertorio grafico stilizzato. Anche l'omino bizzarro dalla testa verde, su cui chiacchierando insieme ci soffermiamo, è in fin dei conti piuttosto buffo. Mario ci spiega che si tratta di un **uomo-albero** che cresce nel suo vaso, perciò ha una chioma sfolgorante di verde e nel tronco i contrassegni di una natura ermafrodita, che si presentano come dei *chakra*. Ecco che la figura che, a prima vista, ci era sembrata quasi una caricatura si rivela invece un ambivalente e profondo concentrato archetipale, albero-fallo e matrice-vaso, antico simbolo per Jung del processo



dì individuazione nel corso del quale le energie interne in opposizione si uniscono e si armonizzano².

I simboli giocano a nascondino: in un'altra opera scorgiamo una torre, un'onda serpentina di terra e acqua, la luna di profilo e una strana forma quadrangolare e tentacolata. Mario ci spiega che quella piovra rossa in primo piano rappresenta **il sole** che, come la luna in secondo piano, è una figura genitoriale, e che **la torre** che tiene insieme il tutto è forse un ricordo del Castello Sforzesco di Milano (a Milano, dove il padre si era trasferito momentaneamente per lavoro, ha trascorso un periodo dell'infanzia), e anche un elemento architettonico che sintetizza la sua antica passione frustrata per l'architettura. A me viene anche da pensare al XVI Arcano dei Tarocchi, la Torre che esplode provocando la caduta precipitosa di due personaggi, mentre il sole-piovra di Mario, con quell'occhio da ciclope e che quasi prende a calci la torre, mi pare una figura invero un po' diavolesca. Ma, nei libri sui tarocchi il vecchio Arcano in apparenza catastrofico viene interpretato positivamente, come apertura di un'energia incarcerata³: secondo questa chiave di lettura, una torre integra rappresenterebbe invece l'arrocco di un lo pietrificato in una condizione di difesa.

A parte illazioni psicologiche che non ci competono, se non per la constatazione generale che qualunque immagine artistica ha le sue radici nell'inconscio individuale o collettivo, proprio come la torre di Mario ha le sue fondamenta in un terreno percorso da correnti sotterranee d'acqua, l'analisi di quest'opera, condotta insieme a lui, può chiarire meglio il suo processo creativo. Gli insiemi grafici dai bordi frastagliati e forti paiono aggregare, contenere e trattenere, schegge enigmatiche di vita per far fronte, si direbbe, all'inestricabile incoerenza del mondo con una struttura. Lo scopo non è narrativo, ma è quello di opporre al caos un insieme di incastri perfetti dove conta solo la possibilità di collegare



per forma e colore un frammento ad altri frammenti. Nessuna scheggia da sola significa infatti qualcosa, semmai è portatrice di false informazioni come un trabocchetto: per acquistare senso va incatenata alle altre in un ordine nuovo, ricomponendo così la 'frantumaglia'⁴. Questo processo corrisponde alla descrizione dell'**arte del puzzle** che fa George Perec nell'incipit del suo celebre romanzo *La vita. Istruzioni per l'uso*⁵. Tra le tante storie, Perec racconta dell'artigiano Winkler che trasforma in *puzzle* gli acquarelli di Barthlebooth, e cioè le testimonianze di una vita-giramondo, e la vicenda di quest'ultimo che trascorre il suo tempo nel tentativo di ricomporre i *puzzle*. A me è sembrato che Mario contenga in sé ambedue i protagonisti, il frantumatore e il ricompositore.



Grazie a Bebo Cammarata, che mi ha segnalato e fatto incontrare l'artista, fotografando anche le opere, a Roberta Zottino dell'associazione VIP e Sebastiano Catalano dell'associazione Mente Libera per la loro disponibilità.

¹ La nostra rivista ha dedicato all'impegno straordinario di questa struttura: E. Valenza, *L'atelier degli Invisibili*, n. 9, aprile 2015, Glifo edizioni, Palermo, pp.134-139. Nello stesso numero un articolo dedicato alle creazioni poetiche di una paziente, purtroppo scomparsa nell'estate del 2015: L. La Stella, *Elogio della trasparenza. Poesie e disegni di Rosellina Cirafici*, pp. 34-41.

² C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Raffaello Cortina, Milano 1983, pp.163-164

³ A. Jodorowsky, M. Costa, *La via dei tarocchi*, Feltrinelli, Milano 2005, pp.233-237.

⁴ L'espressione è di Elena Ferrante, *La frantumaglia*, Edizioni E/O, Roma 2003.

⁵ G. Perec, *La vita. Istruzioni per l'uso*, Rizzoli, Milano 1984, pp. 7-9.



GINO GAETA: DALLE PIETRE SGORGANO MITICHE AVVENTURE

di Laura Marasà

ESPLORAZIONI

Sicilia: un artigiano creativo di Burgio diventa scultore autodidatta e decora con bassorilievi e fontane le strade e le piazze del suo paese

Inoltrandosi per strette e tortuose vie nel cuore di Burgio, alzando lo sguardo verso le facciate delle case sembra di trovarsi dinnanzi ad un museo a cielo aperto. Si resta sorpresi dalla varietà di motivi scolpiti nelle mensole in pietra dei balconi. Alcune abitazioni sono ingentilite da altane; le inferriate dei balconi, le ringhiere, i cancelli in ferro battuto sono finemente decorati, anche i cartelli toponomastici ed i numeri civici sono elegantemente realizzati in ceramica lavorata. Il piccolo centro abitato di **Burgio**, nell'entroterra agrigentino, sorge a 317 metri sul livello del mare, trae la sua caratteristica fisionomica dall'esser posto su un pendio triangolare alla confluenza del Vallone Garella e del Torrente Tina, affluenti di sinistra del fiume Verdura-Sosio. L'**artigianato** qui costituisce una delle più importanti tradizioni di Burgio, percorrendo il paese infatti, si incontrano diverse botteghe, come quelle dei ceramisti Giuseppe e Paolo Caravella, di Giuseppe e Francesca Arcuri, e le botteghe specializzate nella lavorazione del vetro, come quella di Luciano Miceli; di notevole pregio è anche l'arte campanaria e la fonderia della famiglia Virgadamo, considerati tra i più illustri fonditori della Sicilia. L'esistenza di cave di tufo e la presenza di validi scalpellini ha arricchito il paese di diverse fontane, portali e sculture che non solo ornano, ma entrano nel vissuto quotidiano come per esempio nel caso dei convogliatori dell'acqua piovana che sono realizzati con fattezze antropomorfe. Erede della tradizione di artista scalpellino è il burgitano **Angelo Gaeta**, analfabeta, autodidatta che nelle sue sculture, intrise di magia primitiva, simili a sculture arcaiche, riversa le sue doti naturali, da artigiano incolto, appassionando i suoi spettatori con strani personaggi dai lineamenti che vanno dai tratti più infantili a richiami di culture ancestrali.

Angelo Gaeta, noto come **Gino**, inizia a creare il suo mondo di epiche avventure all'età di 25-30 anni, stimolato dalla casuale visione di opere antiche già in tenera età e da suggestioni



visionarie. Nato a Burgio il 6 Settembre del 1948, esercitava il mestiere di “**stagnaro**”, seguendo gli insegnamenti che il padre gli aveva tramandato: riparando pentole, scodelle ed altri utensili da cucina.

Gino Gaeta, all'interno del suo presepe, 2015

Poco dopo aver scoperto la passione per la scultura, venne già organizzata una mostra in suo onore nei locali della Juventus Club di Burgio. Quando i suoi compaesani videro le sue opere rimasero increduli, tanto che per dimostrare l'autenticità del suo talento, durante la seconda mostra, che venne organizzata a Burgio dal 26 al 30 Agosto del 1994, in occasione della Festa di San Giuseppe, realizzò una piccola scultura nella centralissima Piazza Umberto I.

«Vorrei che le mie sculture fossero un segno di pace. Burgio a prescindere dalla mia povera pietra, è ricca di arte, ma purtroppo nessuno se ne accorge e a causa del loro disinteresse si sta perdendo tutto»¹.

Con scalpello e martello, Gino riesce a lavorare con grande



Bassorilievo nel cortile
della Scuola media
Roncalli, Burgio



maestria qualunque pietra gli venga messa a disposizione, ma la sua preferita resta la pietra di Burgio: pietra grezza, povera, tufacea arenaria o da taglio che lavora con mezzi a lui congeniali, realizzando opere, in buona parte bassorilievi, raffiguranti oggetti e personaggi mitologici (re, regine e cavalieri), scorci cittadini, ma anche figure di antichi mestieri (lo spazzino, il falegname, il fabbro-ferraio).

Ha vissuto per alcuni anni a **Saarlouis** in Germania con la prima moglie, senza abbandonare il suo amore per l'arte. Nel 1988 fu invitato ad allestire una mostra proprio a Saarlouis, dove si trovano ancora alcune sue opere. Il giornalista Enzo Minio riferisce: «Angelo Gaeta, nel corso del suo soggiorno in Germania per motivi di lavoro, ha regalato alla cittadina tedesca di Saarlouis due sculture raffiguranti un re e una regina. Il sindaco Alfred Fuss si è congratulato caldamente con lo scultore e ha disposto che le sue opere fossero sistemate nella *Kindertagesstätte* (asilo infantile comunale)»².

Non essendosi adattato alla vita in Germania ed in particolare alla lingua tedesca, Angelo Gaeta decise di tornare a Burgio. Ingenuo, arcaico, quasi mistico, trascorre intere giornate



immerso nel gioco dell'arte, con grande voglia di creare, scavare, battere, abbozzare, levigare.

Bassorilievo parietale
in una stradina di Burgio

I suoi personaggi, dagli sguardi attoniti, intensi, sembrano provenire da un mondo mitico e leggendario, protagonisti di chissà quali epiche avventure. La sua arte, privata di ogni intenzionalità culturale, nasce da un'istintività creativa carica di emozioni.

Paragonate perfino ad iconografie Incas³, le sue sculture trasportano la fantasia verso realtà arcaiche e suggestive. In esse non è difficile intravedere immagini che richiamano ora l'arte egizia, o comunque medio-orientale, ora di tipo tribale, ma senza mai dare il sospetto di esprimere reminiscenze culturali acquisite. Mantengono sempre la freschezza e la genuinità dell'opera istintiva. Presso la **Scuola Media "Roncalli"**

di Burgio ci sono due sculture che Gino realizzò nei primi anni del suo percorso artistico sistemate armonicamente nel cortile della scuola. Si tratta di **una fontana** in pietra bianca, levigata a mano, creata assemblando “rocce” modellate a bassorilievo in una composizione totemica con maschere e figure simboliche come vasi e uccelli, e poi **un bassorilievo** che emerge come dalla frattura di un muro di mattoni incisi, raffigurante, secondo le parole dello stesso autore, la “piccola borghesia” di piccole dimensioni calpestata da un personaggio centrale di maggiori dimensioni, nel ripetersi della “storia”.

«Queste fontane da me realizzate a mosaico, cioè tanti blocchi di pietra da formare una fontana, possono essere utilizzate sia in campagna, che in paese, per abbellire sia l'esterno che l'interno delle case»⁴. Nella centrale **piazza Umberto I** troviamo una fontana in pietra locale, situata sul prospetto di un bar della piazza (il cui proprietario ne fu committente) arricchita da piastrelle in ceramica realizzate dal saccense Carmelo Giallo, raffigurante Burgio, il suo panorama, i beni monumentali e il venerabile Andrea da Burgio.

Anche l'ingresso dell'abitazione dell'artista è arricchito da un lato da una parete interamente scolpita a bassorilievo e dall'altro da una fontana che ne corona l'ingresso. Ciò testimonia come il quotidiano di Gino sia intriso della sua necessità di creare.

La **casa del figlio**, ormai in parte in rovina, presenta anch'essa delle decorazioni in pietra, come una testa in bassorilievo nel terrazzino che dà sulle botteghe dei ceramisti del paese. In questa dimora Gino conserva i suoi strumenti di lavoro, alcune opere o parti di esse e in un cassetto delle fotografie e alcune riviste che mi ha messo gentilmente a disposizione. Altra caratteristica dell'artista è la realizzazione di **presepi** con i quali ha partecipato più volte alla tradizionale gara “Presepi in festa” che si tiene annualmente a Burgio. Nel

2013 con un'opera monumentale ancora oggi visibile presso la pizzeria Garrella, ha vinto il meritatissimo primo premio. Angelo Gaeta è consapevole del suo lavoro, accetta di lavorare su commissione, firma le sue opere con il monogramma "GA" (Ga)eta) e le espone con orgoglio. Sceglie di restare isolato dal resto del mondo e prende le distanze da ogni progresso tecnologico. Senza aver bisogno di strumenti di misura, senza conoscere la matematica o la geometria, si cimenta direttamente nelle sue composizioni; solo raramente, quando il soggetto si fa più complesso, realizza un disegno preparatorio.

Uno dei suoi pochi esegeti, Paolo Pendola, anche lui autore di presepi ma in ceramica, ha scritto: «Le sculture di Angelo Gaeta, con la loro genuinità e rudezza, sono scolpite non con la maestria di uno studioso attento alla più minuta perfezione, ma con l'animo conscio dell'artista che ci vuole dimostrare che la sua arte non è altro che sensazione. Una sensazione innata, la sua che si manifesta prepotentemente nel suo quotidiano lavoro quando, martellata dopo martellata, lo scultore di Burgio aggredisce, con uno scalpello rozzo e ruvido e con un vecchio martello, la pietra tufacea bianca e molto porosa, del suo paese.

Burgio può senz'altro essere orgogliosa di questo suo figlio, artista genuino e attento alla realtà che lo circonda. I suoi paesani, pertanto diano un giusto ed esatto valore culturale al minuzioso lavoro di Angelo Gaeta. Che non succeda che siano, poi, i posteri a far conoscere lo scultore-autodidatta, passato inosservato, senza che i suoi conterranei e i suoi contemporanei se ne siano accorti»⁵.



Fontana nel cortile della Scuola media Roncalli, Burgio

L'Osservatorio ringrazia Alfonso Leto che ci ha segnalato l'artista.

¹ P. Pendola, *Una mostra di scultura durante i festeggiamenti di San Giuseppe. Intervista ad Angelo Gaeta*, ritaglio di giornale s. d., conservato dall'artista

² E. Minio, *Paesi da Scoprire*, fascicolo edito dal Distretto Scolastico n.2 di Ribera, s. d., p.42

³ Così in un ritaglio di un quotidiano locale senza data né firma, conservato dall'artista.

⁴ P. Pendola, *op. cit.*

⁵ Id., *Nota Critica*, volantino della mostra personale di scultura di Angelo Gaeta, Direzione Didattica Scuola Elementare Burgio, agosto 1989.

L'ENIGMA DEL CASTELLO DELLE DUE GEMELLE

di Francesca Neglia

ESPLORAZIONI

Teatro della memoria
o opera di un medium?
Racconto o visione?
Alla ricerca della
chiave per penetrare
il mistero di un
affascinante disegno,
inedito e anonimo

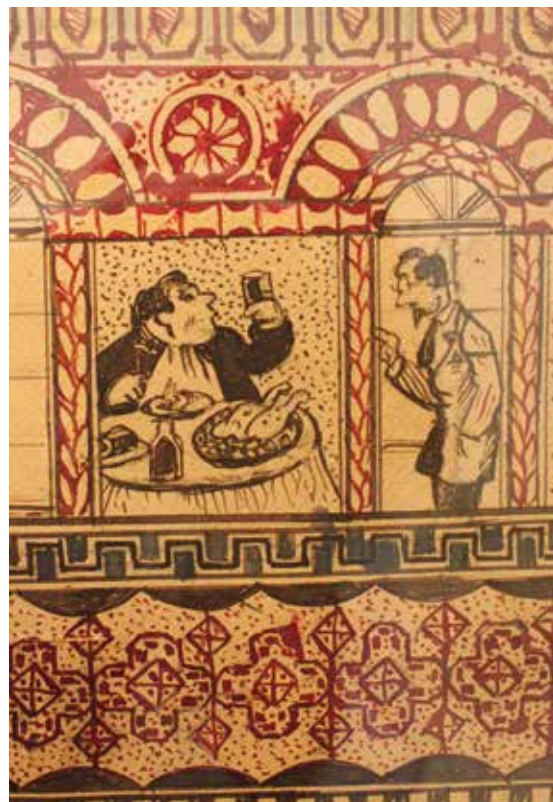
L'opera d'arte contiene, talvolta, una tale forza da provocare nell'osservatore estasi e meraviglia. Ma, ancor più intenso è il suo potere quando l'arte si sposa con l'enigma, l'inspiegabile, il mistero, come accade nell'opera ***Le château de deux sœurs jumelles*** (Il castello delle due sorelle gemelle), titolo che leggiamo inscritto nello stendardo al di sopra della straordinaria architettura. L'enigma dell'opera consiste sia nella bizzarra varietà di forme di cui essa è portatrice, ma soprattutto nel suo anonimato, non conosciamo la storia né il nome dell'autore a cui attribuire la creazione.

Si tratta di un disegno di grande formato, cm. 133x135, realizzato su cartoncino con l'uso di materiali diversi tra cui inchiostro, pastelli e matita, databile probabilmente intorno alla metà del secolo scorso, come si può dedurre



Le château de deux sœurs jumelles,
inchiostro, pastelli e
matita su cartoncino,
metà del sec. XX,
collezione privata

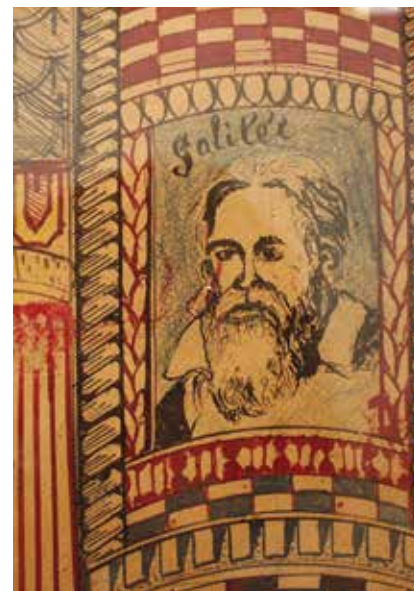
dagli abiti dei personaggi. Fu conservato a lungo all'interno di una galleria a Parigi, specializzata in piccolo antiquariato e oggetti singolari¹. A partire dagli anni '70 entrò a far parte di collezioni private in **Francia**, e in una collezione privata si trova tuttora. Che si tratti di un'opera francese non vi è alcun dubbio ma, a parte l'incerta data di realizzazione e la conoscenza del paese d'appartenenza, l'opera resta velata di mistero. Il disegno presenta un universo variegato di figure umane, animali e vegetali. Ciascun personaggio vive all'interno di uno spazio, spazio che sembra essere stato creato a misura di coloro che sono ospitati ed ogni scena vive indipendentemente dall'altra. Il castello è infatti un teatro variopinto, nel quale ogni attore recita la sua parte, ognuno abita il suo luogo, apparentemente ignaro di ciò che accade al di fuori. L'architettura non manca di coerenza costruttiva e decorativa: presenta tre facciate, una centrale ed altre due laterali, ognuna delle quali si estende per altezza su tre livelli. La facciata principale è munita di una porta d'accesso centrale, al di sotto di un portico poggiato su due colonne massicce affiancate da due figure femminili 'gemelle', abbigliate con una tunica e una fascia a bandoliera, che reggono verso l'alto a mo' di fiaccola un ramoscello frondoso. Sopra il portico d'entrata poggiano ancora altri due livelli: il secondo è costituito da una terrazza dalla quale sono affacciate delle donne, due delle quali tengono tra le mani mazzi di spighe di grano; il terzo ci appare come una sorta di piccolo tempio, costruito su due colonne ed un tetto spiovente, che inquadra un ritratto di fanciulla: la testa è leggermente inclinata verso la spalla sinistra, lo





sguardo è rivolto verso il basso, capelli ondulati le incorniciano il viso ed intrecci floreali le decorano la chioma. Il volto della donna con la sua inclinazione appare molto somigliante a quello di una figura celebre della storia dell'arte rinascimentale italiana, la Venere dipinta da Sandro Botticelli in una delle sue opere più famose, *La Primavera*, conservata al Museo degli Uffizi di Firenze. Questo ritratto si erge sovrano, appena al di sotto di un **sole-ostensorio** che illumina l'ambiente. Erette in atteggiamento fiero e provocante, le due sorelle 'gemelle', le quali al contrario delle due figure all'ingresso, non si somigliano molto se non nell'abito e nella postura da indossatrici, governano la scena, in piedi sopra due piedistalli posti all'estremità del piccolo tempio all'interno del quale è presentato il ritratto.

Le facciate laterali sono costituite da tre piani, ciascuno dei quali è dotato di una fila di tre finestre arcuate. I livelli sono separati da cornicioni decorati secondo fantasie geometriche e vegetali. Piante floreali ornano le pareti tra una finestra e l'altra; laddove non vi è decorazione si presentano figure di uomo o di donna, alcune disegnate a mezzo busto, altre a figura intera. L'artista non bada alle proporzioni, il suo interesse sembra essersi concentrato principalmente sul totale riempimento dello spazio, come in preda al cosiddetto *horror vacui* : in ogni angolo della tela c'è vita, colore, forma, racconto. Perciò il disegno, nonostante l'esecuzione



tecnicamente imperfetta, suscita nell'osservatore un senso di vivacità quanto di movimento: una primavera di forme e colori, il senso della vita che brulica tra i personaggi, i quali conversano, danzano, lavorano. Un enorme **gallo** annuncia la nascita del giorno, sospeso nel cielo ed alberi rigogliosi spuntano dai tetti del castello. L'opera non manca poi anche di altri piccoli riferimenti culturali. Oltre la Venere del Botticelli, un altro personaggio proveniente dalla cultura toscana fiorentina desta la nostra attenzione: sull'estremità più alta della torre di sinistra, come affisso su di essa, troviamo un busto di **Galileo Galilei** che ripete lo schema del celebre ritratto eseguito da Giusto Sustermans, artista fiammingo che lavorò per la corte di Cosimo de'Medici². Sorge spontanea una domanda: cosa ci fa Galileo al castello delle sorelle gemelle? Possiamo stabilire un legame tra il famoso scienziato e la Venere del Botticelli? L'opera risulta così al nostro sguardo ancor più misteriosa ed enigmatica. In questa disordinata realtà, tra uomini, donne, bambini, animali d'ogni genere, mezzi di trasporto moderni, ci chiediamo se queste due distinte identità del passato che rappresentano

l'eros dell'arte e la scienza ci siano state presentate per caso, o se, piuttosto, tra di esse ci sia un legame che solo l'artista conosce, o ancora se si tratta di un indizio sull'identità dell'autore/autrice e magari di una sua possibile relazione con la Toscana.

In effetti, tutta l'opera potrebbe essere letta come un'autobiografia per immagini che registra personaggi e scene salienti della vita all'interno di un **'teatro della memoria'**: l'architettura dell'edificio, con il suo casellario di finestre, ricorda infatti quei sistemi antichi di memorizzazione basati su una struttura di luoghi/spazi entro cui inserire le immagini atte ad evocare i ricordi. Furono praticati dal mondo classico fino all'età rinascimentale, dove assunsero coloriture ermetiche e cabalistiche, e messi da parte nel XVII secolo di fronte alla diffusione della stampa e all'avanzare del progresso scientifico³. Al tempo di Galileo appunto. Un'ipotesi che resta però una semplice suggestione iconografica, non potendo essere suffragata da nessun elemento biografico, dato che dell'autore ignoto non conosciamo neanche il sesso, anche se l'attenzione alla moda nelle figure femminili potrebbe suggerire che si tratti di una donna.

L'opera senza firma, infatti, sembra venuta alla luce senza alcuna pretesa di autorialità: non destinata alla visibilità, alla vendita o all'esposizione; in caso contrario l'artista non si sarebbe limitato/a a lasciare solo misteriosi indizi, quasi a proteggersi con un rebus da una possibile identificazione, ma avrebbe lasciato una traccia esplicita di sé.

La creazione acquista in questo modo un'importanza maggiore del creatore stesso; questo disegno non nasce per essere destinato a un pubblico, da cui sembra semmai volersi proteggere, è forse invece il frutto di **solitudine, silenzio, segreto**⁴, magari anche all'interno di una istituzione asilare. L'autore/autrice potrebbe dunque appartenere alla categoria 'outsider': un artista fuori dagli schemi, al margine

del sistema, che lavora solo per sé e per una necessità dello spirito. Anzi di più: potremmo considerare *Le chateau de deux soeurs jumelles*, come una manifestazione d'**Art Brut** nella sua forma più autentica, quella storica codificata da Jean Dubuffet⁵. Inoltre, uno sguardo più attento ci consente di individuare in quest'opera anche caratteristiche stilistiche che possono suggerire l'appartenza alla più specifica categoria dell'**arte medianica**, che legata a pratiche spiritiche fu in voga in Europa soprattutto durante la prima fase della rivoluzione industriale, un fenomeno che si protrasse dal 1850 fino al 1960 circa⁶.

Questa tipologia artistica, per il suo carattere autodidatta, visionario e spiritualista, è stata considerata da Dubuffet e dai suoi collaboratori come una forma di Art Brut: lo stesso Dubuffet collezionò, accanto ad opere di malati mentali e di autodidatti 'ignoranti' anche opere medianiche come quelle di Augustin Lesage, del quale riuscì a reperire la prima tela, e di altri come Joseph Crépin, Madge Gill, Raphael Lonné⁷, che corrispondono al postulato dubuffetiano secondo cui l'arte autentica emerge unicamente dall'interiorità: non hanno alcun rapporto con l'alta cultura dei musei o del mondo dell'arte accademica, non sono condizionati da influenze esteriori, e sono colti dalla vocazione artistica simultaneamente a quella medianica ad un'età generalmente abbastanza avanzata⁸. Secondo un'interpretazione laica di ordine psicologico, l'ispirazione, che nella forma di un imperativo medianico colpisce all'improvviso, è confusa o identificata soggettivamente come la sensazione di essere abitati da una forza considerata un'entità extra-umana, ma che nasce invece spontaneamente nella nostra interiorità⁹: lo 'spirito' che domina l'artista, la voce da lui percepita capace di guidarlo alla creazione, è solo uno stato di coscienza durante il quale si rinuncia alla propria individualità allo scopo di dar sfogo ad una necessità dell'anima. Evadendo dal proprio Sé cosciente, l'artista medium

si abbandona al Sé incosciente, che considera un'entità del tutto altra da lui. Secondo alcuni studiosi, l'idea di una voce oltremondana che guida alla creazione nasce anche per un bisogno di legittimazione di questi autori di fronte al proprio ambiente sociale: «La dottrina spiritica può servire da spiegazione, in quanto è più plausibile per il loro ambiente che una vocazione estetica. Questa negazione di responsabilità può essere più o meno cosciente»¹⁰.

L'artista cosiddetto medium, come l'artista brut, intraprende la strada artistica senza alcuna preparazione, ed è colto dalla sua vocazione all'improvviso, nel mezzo della sua vita ordinaria. È il caso, ben noto, del minatore **Augustin Lesage** (1876-1954), che comincia a disegnare all'età di 35 anni, a seguito dell'incontro con uno spirito-guida, il quale gli annuncia che, un giorno, avrebbe intrapreso la carriera di pittore. Se entrambi sono creatori di opere ossessionate da una pulsione che vive in loro o fuori da loro, l'artista medium si distingue dall'artista brut, poiché percepisce la sua vocazione come uno spirito altro da lui; si considera un intermediario, un corpo scelto dalla volontà di un'entità estranea, il tramite attraverso il quale agisce uno "spirito", e dunque non attribuisce a se stesso la paternità delle sue opere.

Le caratteristiche generali della pittura medianica sono: assenza di un progetto preparatorio; ripetizione insistente di uno stesso motivo, in maniera del tutto automatica; rappresentazione incurante dei canoni convenzionali: vengono alterati i colori naturali, invertite le proporzioni, stravolta la prospettiva. Spesso l'artista medium, seguendo solo la sua visione, mette in scena architetture proliferanti ricche di segni, simboli, oggetti¹¹, come è il caso di Augustin Lesage che però, a differenza del nostro ignoto autore, propone una assoluta simmetria decorativa che tende verso l'astrazione. Più spesso, la produzione medianica presenta una **coesistenza** fra aspetti tra loro contrari: geometria rigorosa e decorazione



floreale. Come ne *Il castello delle due sorelle gemelle* dove ad ornati geometrici si alternano motivi vegetali. Coabitano così due diverse pulsioni: rigore e disordine, simmetria e caos, mobile ed immobile.

Roger Cardinal suggerisce che la coesistenza di questi due principi, riassumibili nel concetto d'ordine e disordine, sono riconducibili al tipico atteggiamento dei medium, nella misura in cui l'artista viaggia dalla paralisi all'agitazione: «Avanzerei l'ipotesi che questo effetto è deliberato e corrisponde a ciò che io suppongo essere l'intenzione che sta alla base del loro sforzo creativo, la volontà di rendere tangibile un'esperienza sconvolgente causata da un contatto soprannaturale»¹².

Riempimento ossessivo, gesto libero, alternanza tra reticoli geometrici che s'incrociano a giochi floreali ed arabeschi: ne *Il castello delle due sorelle gemelle* tutto questo convive in-

Il Teatro della Memoria
progettato su modello
rinascimentale da
Michele De Lucchi
per EXPO 2015



sieme a una dimensione narrativa che rimane indecifrabile. Sono questi gli elementi che ci fanno ipotizzare un'origine medianica dell'opera, anche se l'inserimento nella fascia in basso di figure - come la modella centrale e la donna accovacciata che regge un pacchetto con la scritta *Bas Nylon*, con riferimento alle calze di nylon, nuovo e desideratissimo accessorio femminile tra gli anni '40 e '50, che appaiono tratte da illustrazioni pubblicitarie di rotocalchi dell'epoca - potrebbe contraddirla, rimandando a una maggiore intenzionalità. Come anche i due riferimenti culturali che abbiamo evidenziato. Quest'opera sfugge alle classificazioni, e da qualsiasi prospettiva la si guardi, il suo mistero rimane intatto: testimonianza dei moti profondi della psiche, essa forse mette in scena una fiaba mai narrata, e non narrabile, sul tema del doppio.

-
- ¹ La galleria Argiles, rue Guénegaud, Parigi.
- ² Il dipinto è oggi conservato al museo degli Uffizi di Firenze dal 1678, ancor prima faceva parte della collezione di Ferdinando II De' Medici.
- ³ Cfr. F.A. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972. Come ingresso al Padiglione Zero dell'Expo di Milano 2015, l'architetto Michele de Lucchi ha progettato un'imponente 'teatro della memoria' in legno su modello rinascimentale.
- ⁴ «Arte del silenzio, della solitudine, del segreto » scrive, a proposito di Art Brut, L. Peiry, *Filippo Bentivegna nella Collection de l'Art Brut di Losanna, in Filippo Bentivegna. Storia, tutela, valori selvaggi*, Atti del Convegno Sciacca 27-28 giugno 2015, a cura di R. Ferlisi, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2015, p.55.
- ⁵ J. Dubuffet, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, catalogo della mostra, Galerie René Drouin, Compagnie de l'Art Brut, Parigi, ottobre 1949; cfr. anche il recente catalogo *L'Art Brut de Jean Dubuffet. Aux origines de la Collection*, a cura di S. Lombardi, Collection de l'Art Brut e Flammarion, Losanna, Parigi 2016.
- ⁶ L. Danchin, *Y a-t-il un marché pour l'art brut?* in Id. *Aux Frontières de l'art brut. Un parcours dans l'art des marges*, Livredart, Paris 2013, p. 123. Cfr. anche C. Delacampagne, *Outsiders, fous, naïfs, et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*, Menges, Parigi 1989. Sulla nostra rivista abbiamo trattato il tema in: L. Danchin, *Medium sapienti, medium brut : le due categorie dell'arte medianica*, n. 3, ottobre 2011, pp. 82-99 ; R. Cardinal, *Madge Gill, artista medianica*, n. 7, aprile 2014, pp. 60-69.
- ⁷ Cfr. L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Parigi 1997, 2006, pp.134-144.
- ⁸ Cfr. R. Cardinal, *L'art et la transe*, in *Art Spirite Médiuniqué et Visionnaire: messages d'outre-mondes*, Catalogo della mostra presso Halle Saint Pierre, a cura di R. Cardinal e M. Lusardy, Hoebeke, Parigi 1999, pp.15-28.
- ⁹ D. Dori, *De l'art médiuniqué à l'art brut. L'exemple de Augustin Lesage*, in « MethIS », n. 4, 2011, Presses universitaires de Liège, p.75.
- ¹⁰ M. Thévoz, *Art Brut, psychose et médiumnité*, Éditions de la Différence, Parigi 1990, p. 142.
- ¹¹ Cfr. R. Cardinal, *op. cit.*
- ¹² *Ibidem*, p. 28.
-

ORANE ARRAMOND. DISEGNARE IL MONDO

di Sarah Palermo

ESPLORAZIONI

«*La majorité de mes dessins sortent directement de mon imagination, et je n'ai aucune explication*»¹

Orane Arramond

Una giovane
artista autodidatta
inizia a farsi
conoscere
attraverso la
rappresentazione
grafica dei suoi
pensieri in tumulto

Gli occhi per guardare la realtà sono quelli di Orane Arramond, una ragazza di Tarbes (Tolosa) che ama vivere il mondo con le sue sensazioni e che senza pregiudizio si avvicina all'arte da **autodidatta**, senza qualcuno che la inizi alla bellezza del disegno e del colore. Lo scopre da sé, affascinata dal mondo animale che studia e scruta nei suoi particolari, rivelandosi capace di riprodurre le piccolezze di insetti grazie al suo grande spirito di osservazione e alla sua *singolare* sensibilità. Nata l'8 giugno 1991, due anni dopo la sorella Anouck, Orane dimostra sin da principio la sua originalità, il suo vivere un proprio ritmo. Inizia a disegnare all'età di 21 anni dopo aver lasciato la scuola che avverte come poco consona alla propria essenza. Disegna seguendo i suoi sentimenti, non lascia spazi vuoti nel foglio che arricchisce di simboli e circonvoluzioni, effetti del suo stato d'animo.

Dopo aver passato tutta l'infanzia e l'adolescenza tra neurologi, logopedisti, esperti psicomotori, e in un Istituto Medico Educativo a causa dei suoi problemi di apprendimento e delle sue difficoltà motorie, Orane scopre improvvisamente e senza alcuna ulteriore spiegazione il mondo del disegno all'età di 21 anni. Si trattava inizialmente dei classici disegni dei bambini dal puro tratto infantile, ma racconta che, già tre mesi dopo, il suo lavoro conobbe un'evoluzione fulminea nella realizzazione di **Ma Joconde**.

In seguito le cose sono cambiate molto in fretta soprattutto grazie all'intraprendenza della sorella maggiore Anouck, studentessa di belle arti, che è diventata la prima interprete delle sue creazioni. Il suo lavoro, riconosciuto valido da un'esperta di serigrafia, viene esposto ad una fiera di grafica a Nantes. Orane ha iniziato a sentire che la sua arte comunica



e trasmette quando Lucienne Peiry, nel 2013 Direttrice della Ricerca e delle Relazioni Internazionali della Collection de l'Art Brut di Losanna, esprime il desiderio di conoscere e mostrare al pubblico il suo lavoro raccomandandolo alla **Collection de l'Art Brut** che alla fine del 2015 lo ha ammesso alla sezione "Neuve Invention" del museo. Il riconoscimento di Orane è continuato con l'esposizione dei suoi lavori alla Galerie Polysémie di Marsiglia² e poi a Parigi e a Torino

Ma Joconde,
penna biro su carta,
2013



Charlie, penna PITT
su carta, 2015

per approdare a New York dove il lavoro della giovane artista ha avuto grande riscontro. Il processo di avvicinamento al disegno di Orane è avvenuto per fasi che lei usa distinguere per anni e tecniche. Inizia con un'ordinaria penna a sfera con cui disegna profili e sagome di bambini ed esserini che avverte come i più vicini a lei. Durante il secondo ed il terzo anno si avvicina all'utilizzo dei *liners Staedler* con cui esegue disegni e tratti accurati, degni di una mano esperta e scolarizzata. Nella terza fase Orane racconta di preferire i disegni ad inchiostro con una *PITT artist pen* di Faber-Castell con la punta a pennello, che può muovere a suo piacimento sulla superficie del foglio. I suoi lavori hanno formati piuttosto standard come quelli dei fogli A4 e A5, ma non conoscono limiti di riempimento e di modelli senza alcuna necessità di comunicare un messaggio specifico; le idee arrivano dalla sua testa alle sue composizioni spontaneamente, in maniera automatica potremmo dire. La musica la aiuta a scandire il tratto e a seguire i suoi liberi pensieri.

Molte delle sue opere, dettate dall'attualità, sono frutto dello shock provocato dall'informazione: **Charlie Akbar** e *Liberté* sono due lavori del 2015 eseguiti subito dopo l'attentato alla redazione di *Charlie Hebdo*. Gli impulsi creativi maggiori di Orane sono dettati dalla **libertà**, ma lei non nega di seguire anche temi ed eventi attuali, com'è stato per la tragedia del giornale francese, per la difesa dei diritti umani o della



procreazione assistita. La forte sensibilità dell'artista si rivela quando comunica e associa il suo momento creativo alla venuta al mondo: come in un'azione maieutica, la verità viene partorita sul foglio da disegno provocando in lei sensazioni molto forti e di grande benessere, quasi come una panacea che libera da tutti i mali. La gioia del disegnare è così espressa in maniera piena, colma di segni e dunque di significati. Suo *leitmotiv* è non lasciare spazi sul foglio, riempire e comprimerne i personaggi come in un grande abbraccio nel caos. Si può tuttavia notare che i suoi disegni parlano di tolleranza, libertà e pace.

Non avendo vissuto esperienze di didattica, Orane ha scelto come Maestri i grandi nomi dell'arte che apprezza e a cui

Liberté,
penna Lumocolor
permanente su carta,
2013



si ispira. Tra essi occorre menzionare *Guernica* di Picasso che ha certamente stimolato l'ordinato caos del suo lavoro, la *Gioconda* e la *Ragazza con l'orecchino di perle* di Jan Vermeer, che sono alla base dei suoi ritratti. Parallelamente ai suoi disegni, Orane Arramond ama occuparsi della **decorazione** su vestiti e tessuti. Il mondo del tessile la affascina e intraprende spesso collaborazioni con stilisti interessati che le commissionano pantaloni di scena, scarpe e borse che esegue con grande creatività, fedele al suo tratto e allo stile che le appartiene. La fase del disegno, come afferma lo storico dell'arte e psicanalista austriaco Ernst Kris³, si realizza negli artisti *irregolari* come un mezzo di espressione di valore uguale se non superiore alla parola o alla scrittura. Ciò che Kris sostiene è l'importanza della **linea morbida** e flessibile, l'arzigogolo potremmo definirlo, che nel paziente o nell'artista singolare diventa elemento di estrema importanza⁴. Osservando il lavoro di Orane dal principio ad oggi si nota una continuità ininterrotta dello stile, animali, piante e **occhi** sono presenti nella sua fantasia che riporta per intero sui fogli da disegno. Ogni elemento ha un particolare significato ed è ben definito nel **caos** straripante sul foglio. La condensazione e l'uso dei simboli, che sembrano sostituire le parole, sono i segni con cui Orane desidera comunicare. Ed è una gioia per la giovane artista poter trasmettere la sua passione con la tecnica del disegno che diventa per lei "rappresentazione verbale" dei suoi pensieri⁵. Si può assimilare **l'horror vacui** che pervade



Folie, penna biro
e pennarelli, 2012

Nella pagina a fianco:
La statue de la liberté,
penna Lumocolor
permanente su carta,
2013

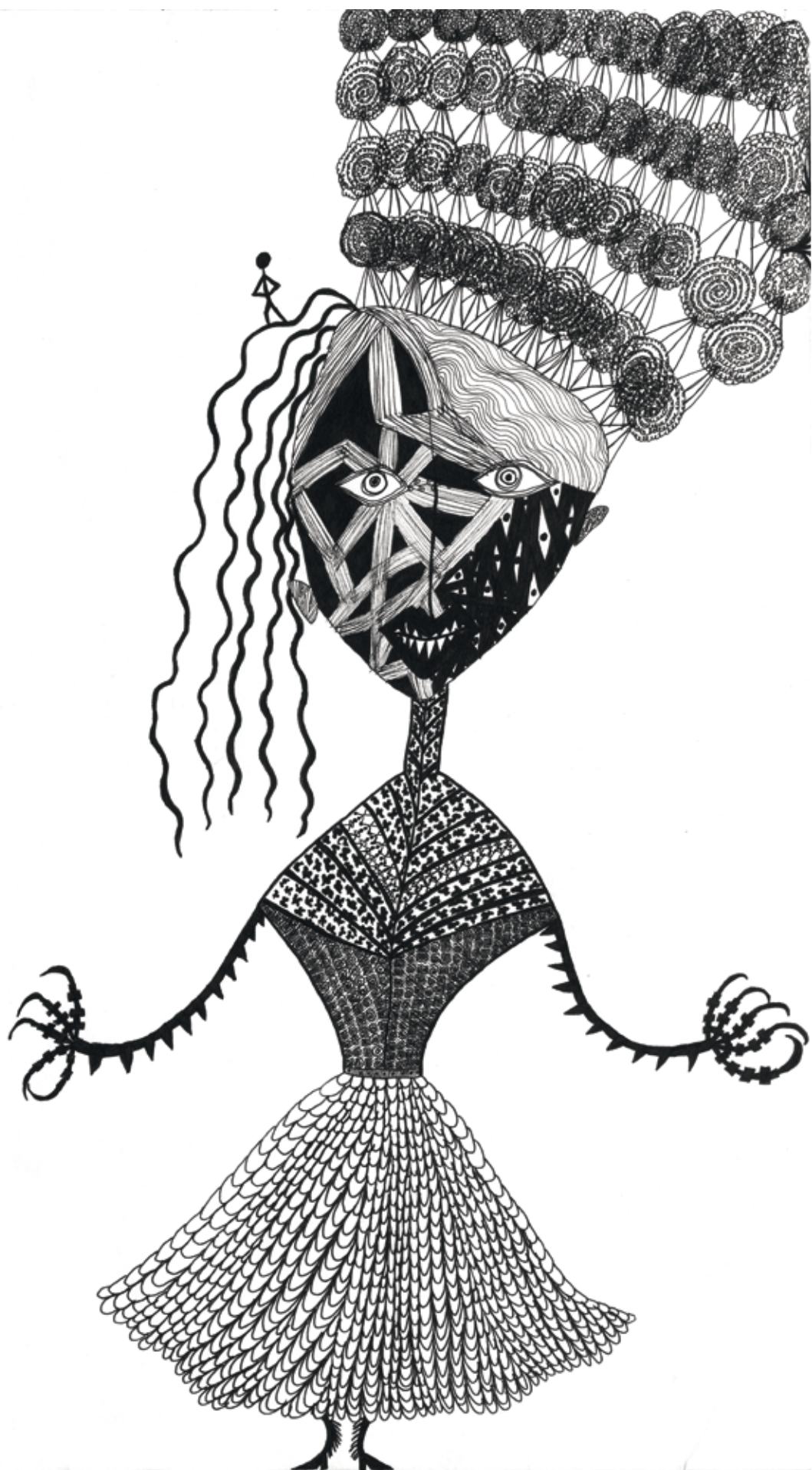
La famille, penna
Lumocolor permanente
su carta, 2013

Nella pagina a fianco:
La reine africaine,
penna PITT
su carta, 2014



i disegni di Orane all'affollamento di pensieri che irraggiano la sua mente, facilmente correlabili al processo primario del funzionamento mentale che, secondo Freud, opera attraverso il principio del piacere che regna nel campo delle attività psichiche, dei sogni, delle fantasie, e delle attività artistiche⁶. Ragon per cui lei non usa il disegno per attirare chi vede i suoi lavori, crea per interpretare il suo mondo reale, non cercando un pubblico, ma solo il benessere che questa attività le trasmette.

Le deformazioni prospettiche restituiscono l'impressione di molteplici immagini rappresentate sotto diversi punti di vista. Alla stessa maniera la forte presenza degli occhi suggerisce una primordiale percezione del modo di vedere di Orane, costellato da pensieri dal ritmo serrato. L'enunciazione dei temi personali e attuali come *Charlie Akbar*, disegno





Les deux visages, penna
PITT su carta, 2015

legato agli attentati di Parigi, è connotata da forti distorsioni delle immagini in ambienti di caos saturo di simboli che comunicano concetti elaborati *ad hoc*.

La disciplina delle forme di Orane Arramond, per dirla con Greimas⁷, mira a riconoscere le relazioni sensibili tra espressione e contenuto e studia la configurazione dello spazio tra le figure. L'apparente gioia dei suoi disegni rivela l'emozione di porsi ogni volta davanti al bianco del supporto pronto ad attendere i suoi segni retti e curvi che non hanno un regime geometrico, riempiono e trattengono le preoccupazioni di una giovane donna che registra lo **spazio** nelle più sottili variazioni interne, come un elemento

dipendente dalla propria percezione. Il costante motivo della ripetizione degli occhi è indicativo della peculiare natura dell'inconscio, che può essere considerato come una "**coscienza multipla**"⁸ in un processo di individuazione, inteso come ricerca e realizzazione del Sé che si palesa in momenti di allegria e di disagio come una manifestazione dall'aspetto liberatore e dalla simbologia confusa, ma non per questo meno artistica. Il simbolismo di Orane, a prima vista, sembra essere poco più che un accostamento di oggetti quanto mai neutri e incorrelabili, il suo creare attraverso la **polioftalmia** ci conduce al contatto con dettagli concreti, e momenti di vita quotidiana; gli occhi circondano fatti ed elementi facilmente riconoscibili che permettono di collocare il disegno entro un'area tematica. Il suo ordine personale, convogliato dalla simmetria dei volumi e dagli orientamenti dettati dalle caratteristiche percettive del suo schema compositivo, è proprio di una mente che non sa solo vedere, ma soprattutto comunicare.

¹ "La maggior parte dei miei disegni proviene direttamente dalla mia immaginazione, e non ne ho alcuna spiegazione."

² NdR. La Galleria Polysémie rappresenta ufficialmente l'artista.

³ Storico dell'arte e psicoanalista austriaco. E. Kris, *L'arte dell'alienato* in Id., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967 pp.81-83.

⁴ *Ibidem*, p. 85.

⁵ G. Rugi, *Trasformazioni del dolore. Tra psicoanalisi e arte: Freud, Bion, Grotstein, Munch, Bacon, Viola*, Franco Angeli, Milano, 2015, p. 80.

⁶ C. Valenti, B. Colombo, P. Pizzingrilli, *Conoscere e usare la creatività*, Educatt, Milano, 2011, p. 28.

⁷ A.J. Greimas, in *Semiotiche della pittura*, a cura di Lucia Corrain, Meltemi, Roma, 2004, p. 23.

⁸ C. G. Jung, *Opere*, IX, I, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 336

AL DI LÀ DI SABATO RODIA: APPUNTI SU OPERE AMBIENTALI SITE - SPECIFIC ITALO - CALIFORNIANE

FOCUS

di Laura E. Ruberto

"Che fai con tutte queste pietre, Nino?"

Valenti Angelo, *Golden Gate*, 1939¹

Torri, grotte,
giardini, mosaici,
assemblaggi: sei
imprese creative di
immigrati italiani in
California, tra cui
il fertile giardino
sotterraneo del
siciliano Forestiere,
trasformano
fisicamente
l'esperienza della
migrazione in
esperienza estetica

«C'è qualche cosa là fuori». Così cominciano le riflessioni di Seymour Rosen e Louise Jackson su artisti 'visionari' ed 'autodidatti' della California per una mostra tenuta nel 1995 a Santa Barbara (in Brush e Puccinelli, 1995, 17). Rosen, Jackson e colleghi raccolsero ed organizzarono una schiera sorprendente di artisti californiani che lavoravano con una varietà di mezzi e all'interno delle varie comunità dello stato. A me preme prendere il 'là fuori' di Rosen e Jackson – lo stato della California – e collegarlo con l'Italia. Qui passo in rassegna la spontaneità della cultura espressiva vernacolare italoamericana della California, che spesso viene detta arte 'autodidatta' o 'outsider'². Opere del genere abbondano lungo la costa del Pacifico, cioè la **West Coast** degli USA, ma sono gli uomini italoamericani della California che sembrano avere creato installazioni, panorami, e opere individuali *site-specific* più di alcun altro gruppo lungo il Pacifico. Piuttosto che evidenziare ciò che è peculiare o 'outsider' di questi uomini e delle loro creazioni, vorrei passare in rassegna queste costruzioni per considerare ciò che potrebbe collegare alcune di esse ad una più vasta comunità etnica.

Quando pensiamo agli italoamericani di solito non pensiamo alla California, ma piuttosto allo stato di New York e alla costa lungo l'Atlantico degli Stati Uniti (East Coast). Tuttavia, mentre ci sono ragioni significative per questa associazione con la East Coast, non si dovrebbe trascurare l'impatto della migrazione italiana sulla West Coast (Gabaccia 2000). La storia dell'insediamento degli **italiani in California** differisce dalla storia della loro sistemazione lungo la East Coast, come dimostra anche una breve disamina della questione. La California può rivendicare arrivi italiani precoci: al momento dell'unificazione dell'Italia c'erano più immigranti

italiani che vivevano in California (che tra l'altro è divenuto uno stato solamente nel 1850), che in qualsiasi altro stato americano (Rolle 1999). La maggioranza degli immigranti che andavano in California proveniva dall'Italia settentrionale e non dall'Italia meridionale, come invece avveniva sulla costa atlantica. Ed infine, il clima razziale dello stato (con marcata ostilità, per esempio, nei confronti degli immigranti cinesi) era molto diverso da quello nella zona della East Coast; questa differenza portò ad un inquadramento diverso degli immigranti italiani all'interno della gerarchia, collocandoli al di sopra degli immigranti asiatici ed eventualmente messicani (al contrario dei primi coloni spagnoli), ma al di sotto delle comunità pre-esistenti di bianchi protestanti ed anglosassoni. Né gli italoamericani sono scomparsi dalla scena. Nel 2008, più di 1,5 milione di persone che vivevano in California avevano un *background* italoamericano, cifra che si comprende meglio confrontandolo con quelle relative ad altri stati (Verso 2009; Censimento Usa 2010). Lo stato di New York da tempo ha il numero più alto di italoamericani (appena sotto i tre milioni) ma il New Jersey e la Pennsylvania hanno lo stesso numero di italoamericani della California, vale a dire 1,5 milioni.

La differenza tra la California e gli stati nord-orientali sta nella consistenza della popolazione complessiva (i 1,5 milioni di italoamericani della California costituiscono solamente il 4,3% della popolazione dello stato intero, mentre gli italoamericani del New Jersey ammontano ad approssimativamente il 18% della popolazione dello stato e gli 1,5 milioni della Pennsylvania ammontano ad approssimativamente il 12% della popolazione intera dello stato). Pertanto per questi motivi, ed anche altri, la storia italoamericana della California spesso si trascura e frequentemente si ingloba in resoconti storici più visibili relativi al nord-est. A monte di questo saggio, che s'incentra sull'arte e sull'architettura vernacolare

italoamericana della California, sta il mio più grande interesse a tentare di costruire una teoria utile delle produzioni e dei processi estetici di una California italiana. Mi interessano i modi suggestivi in cui potremmo descrivere o dare conto di un'estetica italiana californiana attraverso queste opere. Consideriamo brevemente alcuni dei modi in cui la California e l'Italia sono state percepite in termini simili – attraverso una particolare comprensione condivisa dei panorami, del clima, dell'agricoltura, delle industrie, e perfino delle somiglianze nelle più importanti progettazioni architettoniche di entrambe le aree. Si prenda, per esempio, la descrizione fatta nel 1910 da Ernest Peixotto, un artista e scrittore ebreo di San Francisco:

Chi conosce il paesaggio mediterraneo come potrebbe non cogliere il nesso che lega le terre latine alle collina ed ai pendii che guardano verso il canale di Santa Barbara?

La brezza molle, ventilando la faccia come una carezza; l'aria limpida – il *cielo sereno* caro ad ogni cuore italiano – ed il profumo di zagara che si spande dalle terrazze; i luccicanti olivi con scure querce dietro; le linee soavi della costa che va giù dai promontori di Miramar e Montecito verso le scogliere di Ventura; il pigro mare blu che invia il suo rimbombo sommesso all'orecchio; le isole che galleggiano come un miraggio sul suo petto, evocando i panorami nobili di Camaldoli, di Positano, di Nervi o di Bordighera. Anche i contadini, mentre arano tra gli alberi di limone, chiacchierano con la nota liquida della lingua d'Italia, e verso sera, quando la natura è messa a tacere nel silenzio che viene col crepuscolo dalla casetta dietro a casa nostra, giungono le note molli delle romanze di Posilippo cantate dai giardinieri e dalle loro famiglie. Questa è l'impressione generale. Ed anche quando guardi più da vicino il paragone regge.

(Ernesto Peixotto, 1910, 2-3)

Il paragone invoca una geografia, un clima, un'agricoltura ed un'alimentazione condivisi, ad anche uno stile riconoscibile nella creazione italiana di luoghi, attraverso il lavoro, il canto, le case. E poi, nel 1969, ne *La luna e i falò* di Cesare Pavese, il personaggio Anguilla, un immigrante ritornato in Piemonte, descrive come si stabilì la volta prima in California:

Ero arrivato in California e vedendo quelle lunghe colline sotto il sole avevo detto sono a casa. Anche l'America finiva nel mare, e stavolta era inutile imbarcarmi ancora, così m'ero fermato tra i pini e le vigne.
(Cesare Pavese, 1969, 14)

Il personaggio di Pavese descrive un'aria invitante nel Far West, ed anzi lì si sente a casa. Quest'accoglienza evoca qualcosa di molto diverso rispetto al sentimento caratteristico degli immigranti che si sentono fuori posto nella loro patria adottiva. Pensate alle storie degli immigranti arrivati nella città di New York: il panorama, i grattacieli altissimi e le strade affollate non erano invitanti ma piuttosto spazi freddi, ostili. Considerate alcuni degli esempi culturali: i grattacieli di Pietro Di Donato nel suo *Cristo in Calcestruzzo* «hanno muri spessi e sono minacciosi» (Di Donato, 1937, 33), o le immagini distanti di edifici alti, che sembrano pronosticare qualcosa di sinistro, nel film di Emanuele Crialese *Nuovo mondo* (2006), dove a Ellis Island gli immigranti devono salire ognuno sulle spalle dell'altro per gettare un'occhiata sugli edifici attraverso una finestra. Infatti, talvolta si fa riferimento al panorama e a quello che il clima offriva ai nuovi arrivati in termini di agricoltura e di prodotti di consumo per spiegare perché gli italiani che emigrarono nella California in linea di massima ebbero un'esperienza diversa rispetto a quelli che si stabilirono nell'est (Cinotto, 2012).

Quale genere di estetica caratterizza tali spazi e tali immagini italo-californiani? Mi interessano alcuni dei modi in cui il contesto regionale plasma le espressioni delle identità etniche ed poi il modo in cui quelle stesse espressioni influenzano la cultura. Per un verso, un'estetica italoamericana in senso lato può descrivere e spiegare le somiglianze tra certe esperienze, certi processi e la cultura: ciò che Tom Ferraro ha chiamato «sentirsi italiani» o quello che Edvige Giunta ha chiamato «scrivere con un accento» (Ferraro, 2005; Giunta, 2002). Per un altro verso, tali generalità si potrebbero

spiegare meglio esplorando ulteriormente il modo in cui il luogo costruisce l'identità; ovvero, un'estetica italiana etnica specifica ad una regione darebbe conto delle differenze che sappiamo esistere tra le diverse comunità di migranti. Per esempio, Joseph Sciorra contestualizza bene tramite una considerazione di spazio, trend migratori, e sviluppo di comunità specifico ad un'area quando interpreta la cultura religiosa vernacolare degli italiani della città di New York (Sciorra, 2015). L'estetica della West Coast è radicata nella terra, nel clima e nei panorami che si trovano sia qui sia in Italia e si sviluppa in relazione alle realtà storiche e alle specificità di tempo, luogo, ed ubicazione. All'interno di queste caratteristiche sovrapposte stanno i siti artistici ed architettonici vernacolari italo-californiani e gli uomini che li crearono. E quindi qui presento sei uomini italoamericani e le loro imprese creative, accentuandone le strutture in relazione alla loro origine italiana.

Le Torri di Sabato Rodia a Watts

Presso i lettori di questa rivista, le Torri di Sabato Rodia a Watts, Los Angeles, non hanno bisogno di presentazione³. La loro presenza ha ancora così tanta parte della nostra comprensione dell'arte e dell'architettura vernacolari in California fra italoamericani e ben oltre entrambi quegli spazi e entrambe quelle identità. Le torri in realtà sono un grande agglomerato di spirali, torrette, e altre formazioni musive costruite con cemento ed acciaio ed abbellite con tegole rotte, piatti, bottiglie, ed una varietà di oggetti ritrovati. Le strutture piene di colore, che sembrano spingersi su disinvoltamente verso il sole, furono fabbricate con un'abilità che stupisce gli ingegneri contemporanei ed al tempo stesso suggerisce ai folcloristi, agli storici dell'arte e ad altri studiosi le esperienze di Rodia sia nella sua terra d'origine, Italia meridionale, che nella sua patria adottiva, la California meridionale



(Del Giudice, 2014a). Le strutture, edificate attraverso un arco di 34 anni, a cominciare dal 1921, furono concepite e costruite da Sabato ('Sam' o 'Simon') **Rodia**, che nacque a Ribbotoli (frazione di Serino, in provincia di Avellino) nel 1879 e morì a Martinez, California nel 1955 (Del Giudice, 2014a). Le strutture vibranti e dinamiche (che comprendono torri multiple, una struttura simile ad una nave, un forno, aree per sedersi, grandi muri, e passerelle) sono pesanti e possenti ma sembrano ondeggiare disinvoltamente sotto il sole ed il vento della California meridionale. L'ingegneria ed

Le Torri di Sabato Rodia,
Watts, Los Angeles.
Foto 2010

Le Torri di Sabato Rodia,
Watts, particolare



il design complessi che stanno dietro la loro costruzione continuano ad impressionare, mentre il desiderio di capire la motivazione e l'ispirazione dietro allo spazio incoraggia interpretazioni che si vanno evolvendo: si è cercato di

stabilire un collegamento con lo status di immigrante di Rodia, associazioni coi Gigli di Nola, e una relazione con una cultura urbana in via di sviluppo in Los Angeles (Del Giudice, 2014b; Sciorra, 2014; Ballachino, 2014; Harrison, 2014). Il suo significato e la sua influenza culturali sono enormi e multiformi, intersecandosi con innumerevoli esempi di cultura popolare e consumistica, aspetto che si coglie anche da una rassegna superficiale di simili referenze intertestuali:

- Rodia stesso appare sulla copertina dell'album dei Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*;
- Le torri spiccano in vari film, specialmente quelli dei film di *exploitation* nera, i cosiddetti film *Blaxploitation* girati negli anni settanta (*Hit man* di George Armitage del 1972; *Dr. Black, Mr. Hyde* di William Craine del 1976; *Abar: The First Black Superman* di Frank Packard del 1977);
- Lo scrittore italo-californiano Leo Politi ha usato le torri ed il quartiere di Watt come sfondo per alcuni dei suoi libri;
- Charles Mingus nella sua autobiografia del 1971, *Peggior di un bastardo*, presenta i suoi ricordi personali di Rodia e delle torri;
- La serie televisiva *I Simpson*, creata da Matt Greoning, ha incorporato le torri nel programma in varie occasioni: Lisa Simpson, la figlia più grande, una volta visita un Museo dell'Arte Folk ed ammira una versione in miniatura delle torri (*La regina del dramma*, 2009) mentre i suoi genitori, Marge e Homer Simpson, alcuni anni più tardi visitano le torri vere (*Papà adirato: Il Film*, 2011).

Allo stesso tempo le torri di Rodia potrebbero anche essere capite in sintonia non intenzionale con altre costruzioni italoamericane vernacolari *site-specific* che si trovano in California.

I Giardini Sotterranei di Baldassare Forestiere

Nella retroterra a nordest di Los Angeles, nota come la Valle Centrale, fuori Fresno, si trova il Giardino Sotterraneo, un'area dove **Baldassare Forestiere** scavò nella terra una serie disordinata di spazi viventi, grotte e giardini. Forestiere nacque nel 1879 a Filari (provincia di Messina) ed emigrò dapprima sulla East Coast (lavorando nella città di New York e a Boston) nei primi anni del 1900; morì a **Fresno**, California nel 1946 (Scambray, 2011). Alcuni anni dopo il suo arrivo negli Stati Uniti, si spostò attraverso il paese per stabilirsi in quello che divenne il centro agricolo della California nella parte centro-meridionale dello stato. Il giardino testimonia il tempo che passò a scavare gallerie e metropolitane della costa atlantica, nonché ricorda alcune grotte simili della sua **Sicilia** natia; esso inoltre riflette il suo desiderio di terra fertile e fresca, creando un ritiro sorprendente, un po' fuori dal mondo, per un immigrante (Scambray, 2011).

Oltre ad essere uno spazio estetico e di relax, i Giardini Sotterranei erano anche la dimora di Forestiere e un luogo dove coltivava la terra. Molta della coltura era di natura pratica ed il giardino era generoso nel fornire frutti e ortaggi. Oltre ad essere un coltivatore ed un costruttore, Forestiere era anche uno sperimentatore: i suoi pomodori maturavano più tardi (a causa del clima lievemente più fresco di una zona sotto il livello di mare), e Forestiere innestò con successo tre tipi di agrume su un solo albero, oltre a creare un sistema



Il Giardino Sotterraneo di Baldassarre Forestiere, Fresno: un albero di limoni che cresce attraverso un lucernario. Foto 2008

Il Giardino Sotterraneo
di Baldassarre
Forestiere, Fresno:
la camera da letto.
Foto 2014

Nella pagina a fianco:
Il Giardino Sotterraneo
di Baldassarre
Forestiere, Fresno:
particolare.
Foto 2014

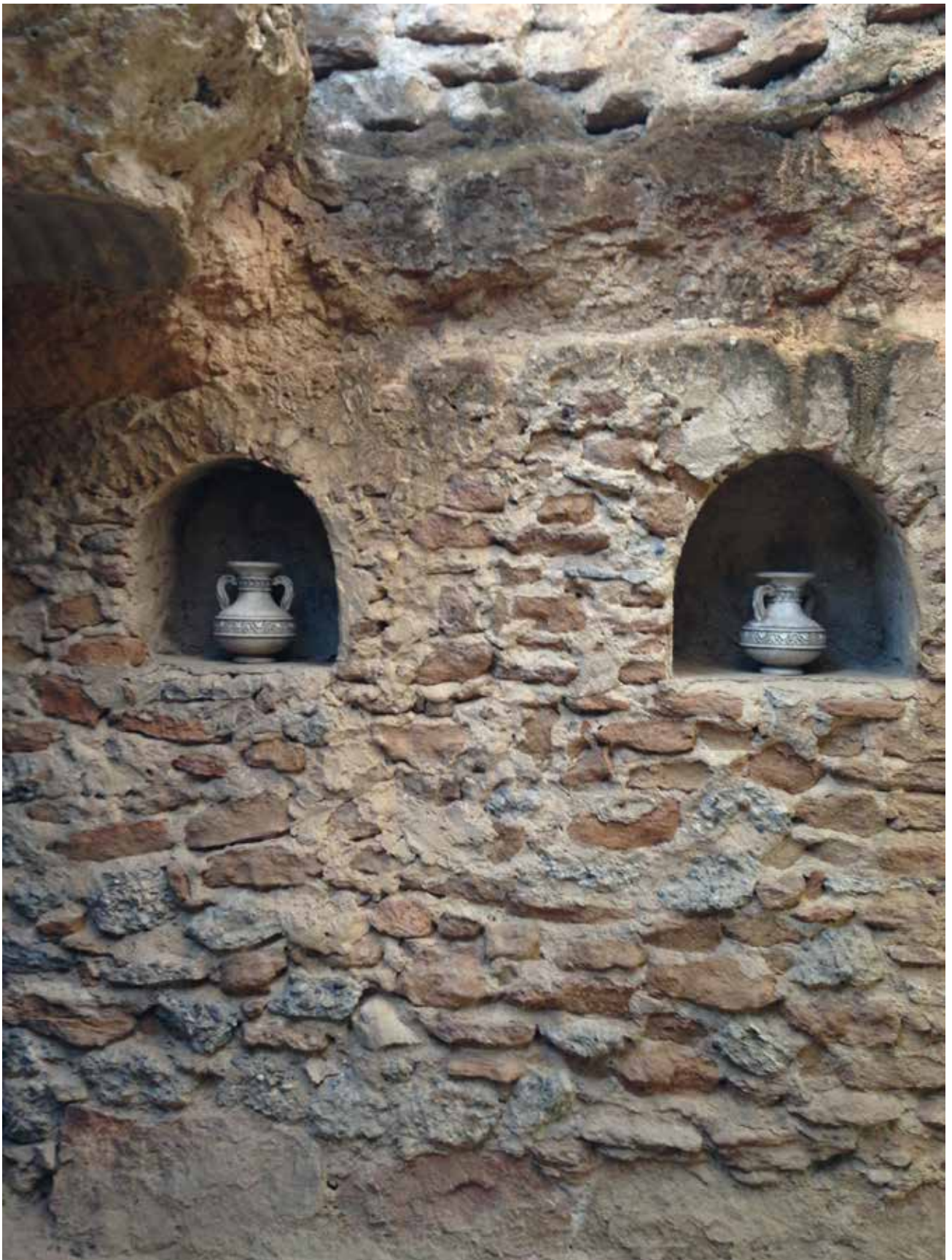


complesso di irrigazione e di ombreggiamento (usando viti per fornire l'ombra durante i mesi estivi). Lo scrittore americano T.C. Boyle descrive un Forestiere immaginario nel suo racconto *I Giardini Sotterranei* e collega la sua creazione artistica ed il suo lavoro di scavo alla sua identità culturale di immigrante siciliano, mentre eleva l'atto a qualche cosa di sacro:

Scavava perché era un sacramento, perché era una cosa onorevole e sacra. Da ragazzo in Sicilia stava in piedi accanto ai suoi fratelli sotto il sole che era come un martello ed un giorno dopo l'altro conficcava la sua pala nella pelle della terra venerabile ed antica del frutteto di loro padre. Da giovane a Boston e New York scavava come un roditore sotto strade e fiumi che confinavano coi muri di sottopassaggi pedonali... Ed ora... era in California. A scavare. (2001, 262)

Kenneth Scambray ha similmente rilevato i collegamenti tra il suo lavoro e temi legati alla migrazione, allo sradicamento, alla casa, e all'Italia:

Isolato nella valle semi-arida al margine estremo del continente nordamericano, Forestiere ricreò la Sicilia della sua gioventù. Ma per l'immigrante italiano, il passato può rappresentare anche discordia e fatica. (2011, 72)



Le sculture di legno di Theodore Santoro

Centinaia di animali di legno e creature fantastiche si innalzavano un tempo nel giardino anteriore di una casa di Oakland, la città industriale che sta dall'altra parte della baia di San Francisco. Questi assemblaggi vernacolari provvisori furono costruiti e posti là da **Theodore Santoro**. Nato nel 1912, a Cleveland, Ohio, dai genitori immigrati da Napoli, Santoro e la sua famiglia nel 1939 si trasferirono in automobile ad Oakland, «dove Santoro ebbe un lavoro come macchinista alla Nabisco [azienda produttrice di biscotti]» (Jehu, senza data; Linhares, 2012). Entro il quarantaquattresimo anno aveva smesso di lavorare, «il deterioramento della salute mentale avendolo costretto ad andare in pensione anticipatamente» e quindi visse in isolamento relativo (Jehu, senza data), interagendo principalmente soltanto con la madre, la sorella ed il fratello. Poco si sa di lui e della sua famiglia, ma sappiamo che nei successivi diciassette anni, fino alla sua morte nel 1981, intagliò circa 3.000 sculture, «in un semplice capannone dietro alla casa» (Jehu, senza data). La maggior parte delle sculture erano di **animali** – cani, uccelli, gatti, cigni, maiali, cervi, scoiattoli e conigli. Ma scolpì anche delle **figure umane** – un Babbo Natale, un uomo che porta un cappello, un uomo indigeno con un copricapo tradizionale, ed un giocatore di baseball. Alcune figure erano di natura specificamente religiosa: Madonne (alcune dentro grotte), angeli, mani che pregano. Inoltre, costruì, intagliò ed adornò altre strutture: vasi e contenitori vari, mobili (compresa una 'TV Italiana in Miniatura, con Tavolino'), e giocattoli. Inoltre fece degli schizzi, il che forse dà qualche indicazione del suo processo creativo, che cominciava su carta per poi passare alle costruzioni tridimensionali (Jehu, senza data). Le sue sculture furono realizzate usando semplici attrezzi di falegnameria; altre furono scolpite da blocchi solidi di legno, ed altre ancora furono inchiodate o tassellate prima di essere scolpite (Grossman, senza data). Spesso adornava le sculture o con vernice o con lacca, ed a volte le «abbelliva con chiodini di tappezzeria o occhi a perlina»



Scultura in legno di Theodore Santoro, (opera perduta). Foto Phil Linhares

(Grossman, senza data). Alcuni pezzi avevano parti mobili. Anche se non interagiva molto con gli altri, aveva un certo senso di comunità o il desiderio di fare conoscere il suo lavoro, dato che «durante le vacanze di Pasqua e di Natale... soleva realizzare elaborate mostre sul prato» con le sue sculture (Jehu, senza data). Non esiste alcuna fotografia delle sue mostre in giardino, ma tuttavia le creazioni di Santoro ed i fantasiosi paesaggi urbani temporanei che realizzò sono parte della California italiana.

Il Capidro di John Giudici

Come il lavoro di Teodoro Santoro, per lo più perduto, lo spazio *site-specific* costruito da John Giudici ora non esiste più. Giudici, nato **Giovanni Giudice** nel 1887 a Castellanza (provincia di Varese) immigrò negli Stati Uniti nel 1912, probabilmente andando direttamente in California (Spaces 1990). Fece numerosi mestieri (tra l'altro lavorò con cemento e calcestruzzo, e come bidello). Collaborò ai lavori per ultimare alcune delle strutture per l'Esposizione Internazionale Panama-Pacifico svoltasi a San Francisco nel 1915 e fece anche il giardiniere a casa del Presidente Herbert Hoover a Palo Alto, vicino all'Università di Stanford (Spaces, 1990). Nel 1933 possedeva ormai una casa ed un piccolo terreno nella città di **Menlo Park**, a sud di San Francisco, dove visse con la moglie e sei figli. Fu questa la casa di cui cominciò

Il Capidro di John
Giudici, Belvedere
Santuario, Palo Alto,
1985 circa



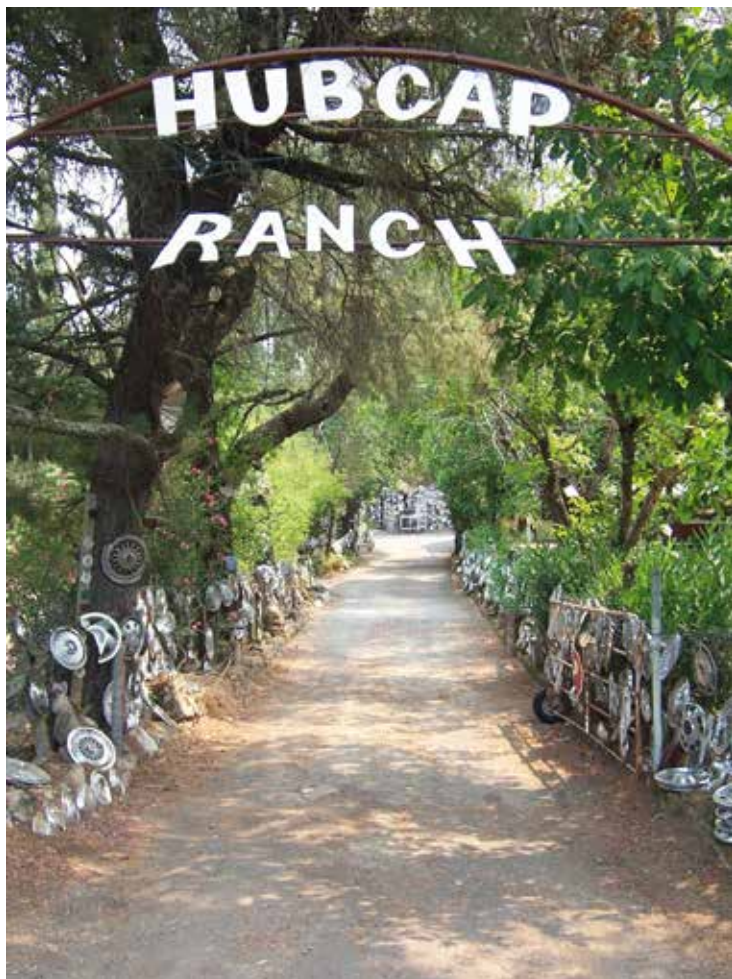


Il Capidro di John Giudici, Palo Alto, particolare, 1985 circa

ad abbellire il recinto ed il giardino per creare un'area che venne chiamata *Capidro* (anche *Capedro*). Per circa quattro decenni, usò cemento e oggetti ritrovati per creare disegni musivi e costruire quello che alcuni chiamano '**giardino di calcestruzzo**'. Alcuni resoconti su Capidro indicano che Giudici cominciò il progetto perché il suo bambino più piccolo, Carlo, annegò, o stava per annegare, nella piscina della famiglia, il che spinse Giudici a riempirla di cemento e decorarla. Tuttavia, i dettagli di questa storia circa l'origine del Capidro rimangono poco chiari. Come riferisce Phil Pasquini:

Giudici cominciò a decorare [la sua piscina vuota] usando pietre, conchiglie e altri pezzi rotti di materiali che aveva a portata di mano per abbellire una superficie che altrimenti sarebbe stata scialba. Quel che cominciò come semplice progetto presto si trasformò in un enorme ambiente di giardino posteriore che alla fine ha coperto la proprietà intera. (Pasquini, 2010)

Nelle strutture artistiche e negli spazi architettonici vernacolari di Giudice, vale a dire nel Capidro, l'accento sembra essere posto sulla famiglia e sulla casa, ed anche su una possibile risposta al trauma e all'angoscia (vedi Wojcik, 2008).



Il Ranch dei Coprimozzo di Emanuele 'Litto' Damonte, Pope Valley, l'entrata. Foto 2007

Il Ranch dei Coprimozzo di Emanuele "Litto" Damonte

Allontanandosi dalle aree maggiormente urbanizzate di San Francisco si arriva al Ranch dei Coprimozzo, nel cuore di **Pope Valley**, non lontano da Napa, aree fondamentali per l'industria del vino della California. Il Ranch dei Coprimozzo di Emanuele "Litto" Damonte è un **assemblaggio** di oggetti quotidiani casualmente ritrovati e fissati col cemento, intenzionalmente disseminati all'interno di un ranch chiuso di venticinque ettari. La proprietà è decorata soprattutto con coprimozzo (più di 5.000), ma lo spazio è riempito con molto di più di questo. I campi aperti, la stia per polli, i patio, l'esterno della casa prin-

cipale, il granaio, gli alberi, e le altre parti del ranch sono totalmente adornati con una varietà di oggetti casualmente ritrovati, tutti inchiodati, cementati, o fissati in altro modo: attrezzi, giocattoli, bottiglie da birra, statue religiose, tegole di ceramica e altri oggetti quotidiani. Alcune aree hanno decorazioni ripetitive, ad esempio disegni floreali creati con pezzi di lattine di birra, mentre altre aree suggeriscono un particolare focus, forse anche un santuario, ormai per lo più ridotte a frammenti.

Damonte, nato nel 1892 ad Arenzano (provincia di Genova) emigrò negli Stati Uniti per la prima volta attorno al 1914, e morì in California nel 1985. Ritornò in Italia e poi più tardi



emigrò nuovamente, stabilendosi alla fine dapprima a San Francisco e poi a Pope Valley. Cominciò a lavorare al Ranch dei Coprimozzo negli anni trenta ed oggi suo nipote ed il suo pronipote continuano il suo lavoro. Questo luogo, come ho già scritto altrove, è «un esempio della trasformazione fisica dell'esperienza dell'immigrante in un'esperienza estetica, illustrando un'identità dinamica e fluida informata da intersezioni multiple di lavoro, casa, famiglia, comunità e continuità della cultura» (Ruberto, 2014, 122).

Il Ranch dei Coprimozzo
di Emanuele 'Litto'
Damonte, Pope Valley.
Foto 2007

Romano Gabriel
davanti al suo Giardino
delle Sculture in Legno
nel sito originario,
Eureka, s.d

Nella pagina a fianco:
Il Giardino delle
Sculture in Legno di
Romano Gabriel, Eureka:
particolare, 2012



Il Giardino delle Sculture in Legno di Romano Gabriel

Nel punto più a nord della California, nella città di Eureka, si trova il Giardino delle Sculture in Legno di Romano Gabriel, **un'installazione musiva**, successivamente spostata, costruita con legno di recupero, protesa verso lo spazio ibrido tra le esperienze migratorie italiane e californiane. Il giardino fu costruito da Gabriel durante tre decenni e rimase fino alla sua morte sul prato anteriore di casa sua. **Gabriel** nacque nel 1887 a Mura (provincia di Brescia) e morì nel 1977 ad **Eureka**; giunse negli Stati Uniti nel 1913, stabilendosi alla fine ad Eureka, dove lavorò come giardiniere (Eureka Heritage Society, senza data). Fu chiamato alle armi e servì nell'esercito americano durante la Prima Guerra Mondiale, successivamente ritornò in Italia e poi di nuovo negli Stati Uniti. La maggior parte dei resoconti lo descrive come uomo solitario (alcuni abitanti di Eureka ancora oggi lo chiamano un 'appartato' o un 'matto'). Eppure il suo giardino vibrante indica una persona con un senso acuto della comunità. Prima di tutto, a livelli multipli il Giardino di Legno era in sé e di per sé uno spazio dinamico e vivo. Fatto da legno di scarto, recuperato soprattutto da casse per i prodotti agricoli della California, Gabriel creò



un **quartiere italoamericano** pieno di colore, un luogo che, finché la sua salute glielo permise, arricchiva o ristrutturava⁴. Dopo la sua morte, grazie agli sforzi di molte persone i pezzi furono smontati, restaurati, e ricostruiti in una grande teca nel centro di Eureka realizzata appositamente per ospitare il Giardino. Il rosso, il bianco ed il blu dominano lo schema dei colori, e le figure sono presentate in modo caricaturale in modo da farle apparire fortemente etniche, con sopracciglia spesse e nasi grandi. Certe facce alludono a persone che Gabriel ha conosciuto ed esprimono una marcata posizione anti-papale (Spaces, senza data). Da un lato stanno 'salami italiani' appesi a stagionare, e ballerini allineati dall'altro. Una buona parte dell'installazione è formata da fiori lucenti ed alberi di frutta astratti, forse come risposta alla nebbia litoranea che circonda Eureka. Il Giardino contiene anche dettagli orticoli maggiormente idiosincratici, come dei vasi di vetro capovolti con fiori di plastica in mostra, simili ad una fila di campioni in un laboratorio.

Non solo il sito stesso era una rappresentazione della comunità e di uno spazio dinamico che va cambiando, ma la relazione che il sito aveva (ed ancora ha) con gli abitanti di

Il Giardino delle Sculture
in Legno di Romano
Gabriel nella sua
nuova collocazione,
Eureka, 2012



Eureka contribuisce a spiegare ulteriormente la tendenza del lavoro di Gabriel a favorire la costruzione di una comunità. Come altri esempi di architettura vernacolare, il lavoro di Gabriel attrae le persone verso di sé.

Significati che evolvono. Identità Transnazionali

In modi diversi questi sei *environment* architettonici *site-specific* e queste opere condensano alcune delle tematiche dell'Italia in California. Come lo stato nell'insieme, questi spazi sono caldi ed invitanti proprio mentre lanciano la loro sfida; considerate la geografia, il paesaggio e l'uso della terra che hanno condotto alla creazione della maggior parte di questi siti. In modi diversi questi spazi riconoscono la diversità e la complessità culturale dei molti residenti della California, tenendo presenti i vari luoghi d'origine. In ultima analisi, sono manipolazioni sia di oggetti sia di terra, dove lo spazio e la cultura materiale espressa in quello spazio sono marcati come prodotti sia dell'Italia sia della California.

In modi a volte contrastanti, queste espressioni vernacolari italoamericane indicano un modo californiano di vivere e di plasmare la vita degli immigranti italiani. In tutti i casi, questi luoghi, attraverso i loro usi differenziati della terra e dei paesaggi, il loro impiego di oggetti recuperati e riciclati, il loro impiego di abilità artigianali ed arti dotte, ed il loro modo di re-immaginare i valori e la vita degli immigranti, rivelano una cultura italoamericana decisamente californiana. Diventano emblemi del modo in cui gli individui arrivano a negoziare la loro **identità di immigranti** ed in cui quella negoziazione spesso entra in conflitto con una più vasta cultura italoamericana che in realtà non riesce a considerarli parte di quella cultura. Sono tutti esempi di cultura prodotta in California, il cui senso di italianità raramente si riconosce, quasi mai si affronta seriamente, o è considerato parte di una più vasta cultura immigrante italiana.

Inoltre, tutti quanti ad un certo punto sono stati definiti pubblicamente immondizia e tutti sono stati e continuano ad essere minacciati di distruzione. Molto deve ancora essere fatto per capire come prendersi cura di tali luoghi e quali siano i ruoli dei curatori, dei restauratori, degli artisti e degli studiosi, e delle comunità più ampie che si sviluppino grazie a questi siti. Le problematiche complesse relative all'amministrazione e alla conservazione delle torri di Rodia sono state ben documentate (Del Giudice, 2014a). I siti di Forestiere e Damonte sono proprietà privata, perciò il restauro e la manutenzione sono legate ad una specifica famiglia, alle sue finanze ed alle sue capacità. Il Capidro di Giudici è stato totalmente distrutto quando la casa fu venduta ed esiste solamente in alcune fotografie. Le figure di Santoro si presume che siano tutte perse tranne una (una figura che evoca il mostro di Frankenstein) ospitata nel Oakland Museum of California, e il Giardino delle Sculture in Legno di Gabriel è stato diviso (alcuni pezzi sono di proprietà privata, alcuni si trovano nel Oakland Museum of California, e gli altri, nella teca di Eureka, sono gestiti dalla Humboldt Arts Council). Dove questi saranno nel futuro, cosa possiamo imparare da loro, o come noi li vedremo, sono questioni in continua evoluzione. Oltre a vederli come unificati attraverso lo spazio geografico condiviso della California, potremmo trarre profitto anche dal riconoscerli all'interno di più grandi insiemi di costruzioni vernacolari transnazionali italiane. Le sei opere presentate qui dichiarano le loro interpretazioni localizzate di una cultura italiana della diaspora, ma echeggiano anche i lavori di altri ben oltre i confini della California. Sotto questo profilo, potremmo considerare come essi si inseriscano all'interno di un più grande arazzo di costruzioni italiane vernacolari della diaspora: le figure in calcestruzzo di Placido Tobasso, che un tempo si innalzavano ad Utica, nello stato di New York; gli innumerevoli vasi da

fiori decorati con ciottoli realizzati da artigiani ignoti che si trovano a Brooklyn, New York; il lavoro urbano, in gran parte distrutto, di Giovanni Cammarata a Messina; il lavoro musivo con accenti religiosi di Isravele, che ancora si evolve, nella periferia rurale di Palermo, e molti, molti altri (D'Ambrosio, 2010; Sciorra, 2012; Zampieri, 2014; di Stefano, 2013). Le note critiche, come la presente, sono un piccolo gesto volto a stimolare un dialogo internazionale su espressività culturale, costruzioni vernacolari e identità etnica italiana.

Una parte del materiale presentato qui si trova sul mio blog, Raccogli e passa, <http://www.iitaly.org/bloggers/raccogli-e-passa>. Ho presentato parti di questa ricerca in varie università e programmi pubblici sia in California sia in Italia. In ciascuna occasione mi è stato molto utile il feedback del pubblico. Ringrazio Eva di Stefano per avermi offerto la possibilità di una traduzione di questo saggio, Joseph Sciorra per i suoi commenti critici su una versione precedente. Grazie anche a Jemima Harr della Humboldt Arts Council. Phil Pasquini, Anna De Pedis Ruberto, Raffaele Ruberto e Phil Linhares

Bibliografia

Ballacchino, Katia, 2014. "Spires and Towers Between Tangible, Intangible, and Contested Transnational Cultural Heritage," *Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migrations, Development*. New York: Fordham University Press, 289-308.

Barron, Stephanie, Sheri Bernstein, and Ilene Susan Fort. 2000. *Made in California: Art, Image, and Identity, 1900-2000*. Berkeley: University of California Press.

Boyle, T. C., 2001. "The Underground Gardens" *After the Plague, Stories by T. C. Boyle*. New York, Viking, 262-280.

Brush, Ginny and Fran Puccinelli, Editors. 1995. *Visions From the Left Coast: California Self-taught Artists*, Santa Barbara Contemporary Arts Forum. Santa Barbara: California.

Cándida Smith, Richard. 2009, *The Modern Moves West: California Artists and Democratic Culture in the Twentieth Century*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Cinotto, Simone, 2012. *Soft Soil, Black Grapes, The Birth of Italian Winemaking in California*. New York: New York University Press.

D'Ambrosio, Paul, 2010. "Placido Tobasso, Utica's Forgotten Folk Artist" <http://folkartcooperstown.blogspot.com/2010/09/placido-tobasso-uticas-forgotten-folk.html>, (consultato il 9 maggio 2016).

Del Giudice, Luisa, 2014a. *Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migrations, Development*. New York: Fordham University Press.

Del Giudice, Luisa, 2014b. "Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migration, and Italian Imaginaries," *Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migrations, Development*. New York: Fordham University Press, 155-182.

Di Stefano, Eva, 2013. "Israele, a Contemporary Hermit," RAW Vision, # 78.

Di Donato, Pietro, 1937. Christ in Concrete. New York: Bobs Merrill Company. Eureka Heritage Society. No Date. "Romano Gabriel," <http://eurekaheritage.com/romano.html> (consultato il 10 maggio 2016).

Ferraro, Thomas J. 2005, *Feeling Italian: The Art of Ethnicity in America*. New York: New York University Press.

Gabaccia, Donna R., 2000. *Italy's Many Diaspora*, Seattle: University of Washington Press.

Giunta, Edvige, 2002. *Writing with an Accent: Contemporary Italian American Women Authors*. New York: Palgrave MacMillan.

Grossman, Bonnie, No Date. "Description of Theodoro Santoro pieces," personal papers, 2012 April 18, email correspondence.

Harrison, Thomas, 2014. "Without Precedent: The Watts Towers" *Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migrations, Development*. New York: Fordham University Press, 91 – 102.

Jehu, Ron, 1988. "Biography of Theodore Santoro," personal papers.

Jones, Michael Owen, 2001. "The Aesthetics of Everyday Life." *In Self-Taught Art: The Culture and Aesthetics of American Vernacular Art*, edited by Charles Russell, 47 – 90. Jackson: University Press of Mississippi.

Linhares, Philip, 2010/2012, misc. email correspondence.

Pasquini, Phil, 2008. "Capidro: A Garden of Concrete Ideas." <http://www.grassrootsart.net/RestOfTheStory/RestOfStory-Capidro.htm> 2008 (consultato da agosto 2008 a gennaio 2010).

Pavese, Cesare, 1994 (1949). *La luna e i falò*. Manchester, UK. Manchester University Press.

Peixotto, Ernest, 2010 (1910). *Romantic California*. Kessinger Publishing.

Rolle, Andrew, 1999. *Westward the Immigrants: Italian Adventurers and Colonists in an Expanding America*. Ninot, University Press of Colorado.

Ruberto, Laura, E. 2014. "A California Detour on the Road to Italy: The Hubcap Ranch, the Napa Valley, and Italian American Identity", *Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migrations, Development*. New York: Fordham University Press, 109-124.

2009. "Californians Sell Little Italy, One Crate at a Time." December 2. <http://www.i-italy.org/bloggers/12016/californians-sell-little-italy-one-crate-time> (consultato il 1° aprile 2016).

Scambray, Kenneth, 2011. "Creative Responses to the Italian Immigrant Experience, in "California: Baldassare Forestiere's 'Underground Gardens' and Simon Rodia's 'Watts Towers'", *Italian Folk: Vernacular Culture in Italian-American Lives*. New York: Fordham UP, 63-82.

Sciorra, Joseph, 2015. *Built With Faith: Italian American Imagination and Catholic Material Culture in New York City*, Knoxville: University of Tennessee Press.

"The Decorated Flowerpots of Brooklyn," <http://www.iitaly.org/bloggers/34673/decorated-flowerpots-brooklyn>, (consultato 10 maggio 2016).

2014. "'Why the Man Makes the Shoes?': Italian American Art and Philosophy in Sabato Rodia's Watts Towers." *Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migrations, Development*. New York: Fordham University Press. 183-204.

Sensi-Isolani, Paola, and Phylis Martinelli. 1998. *Struggle and Success: An Anthology of the Italian Immigrant Experience in California*. Ann Arbor, University of Michigan.

Spaces, 1990. "John Giudici's Capedro, California," 1990, <http://www.spacesarchives.org/uploads/2015/02/12/ca372giudici003.pdf>, (consultato il 18 aprile 2016).

Spaces, s.d., "Romano Gabriel," <http://www.spacesarchives.org/explore/collection/environment/wooden-garden-gabriels-garden/>, (consultato 18 aprile 2016). U.S. Census, 2010. <http://www.census.gov/data.html>, (consultato il 2 maggio 2016).

Wojcik, Daniel. 2008. "Outsider Art, Vernacular Traditions, Trauma, and Creativity." *Western Folklore* 67, 2 – 3 (Spring/Summer): 178 – 80.

Verso, Tom, 2009. "Italian Americans, Where We Live," <http://www.iitaly.org/10221/italian-americans-numbers-where-we-live>, (consultato 2 maggio 2016).

Zampieri, Pier Paolo, 2014. *ZONACAMMARATA. Maregrosso, Messina: paesaggi retroattivi, processi sociali*. Roma: Linaria.

Traduzione dall'inglese di Denis Gailor

¹ Quest'epigrafe proviene dal romanzo italoamericano per bambini, *Golden Gate* (1939), di Valenti Angelo dove il giovane Nino e suo nonno, italiani recentemente immigrati nel nord della California, costruiscono un forno in pietra e lo decorano con ornati di argilla.

² Per una discussione di questo temine ed altri correlati vedi Michael Own Jones (2001) e Daniel Wojcik (2008).

³ NdR. Sulla nostra rivista cfr. L. Del Giudice, *Le Watts Towers di Rodia: (Italian) Outsider Art a Los Angeles*, n.7, aprile 2014, Glifo, Palermo, pp. 102-111; anche G. Mina, *Per una comprensione antropologica delle architetture 'babeliche'*, n. 9, aprile 2015, Glifo, Palermo, pp.124-129.

⁴ Anche l'uso che Romano Gabriel faceva di casse di legno per frutta e verdura fornisce un altro nesso interessante con l'esperienza italoamericana della costa orientale (vedi Ruberto, 2009).

L'ART BRUT NEL MUSEO DI ANTROPOLOGIA ED ETNOGRAFIA DI TORINO: NUOVE PROSPETTIVE

APPROFONDIMENTI

di Gianluigi Mangiapane, Giulia Fassio e Elisa Campanella¹

Premessa

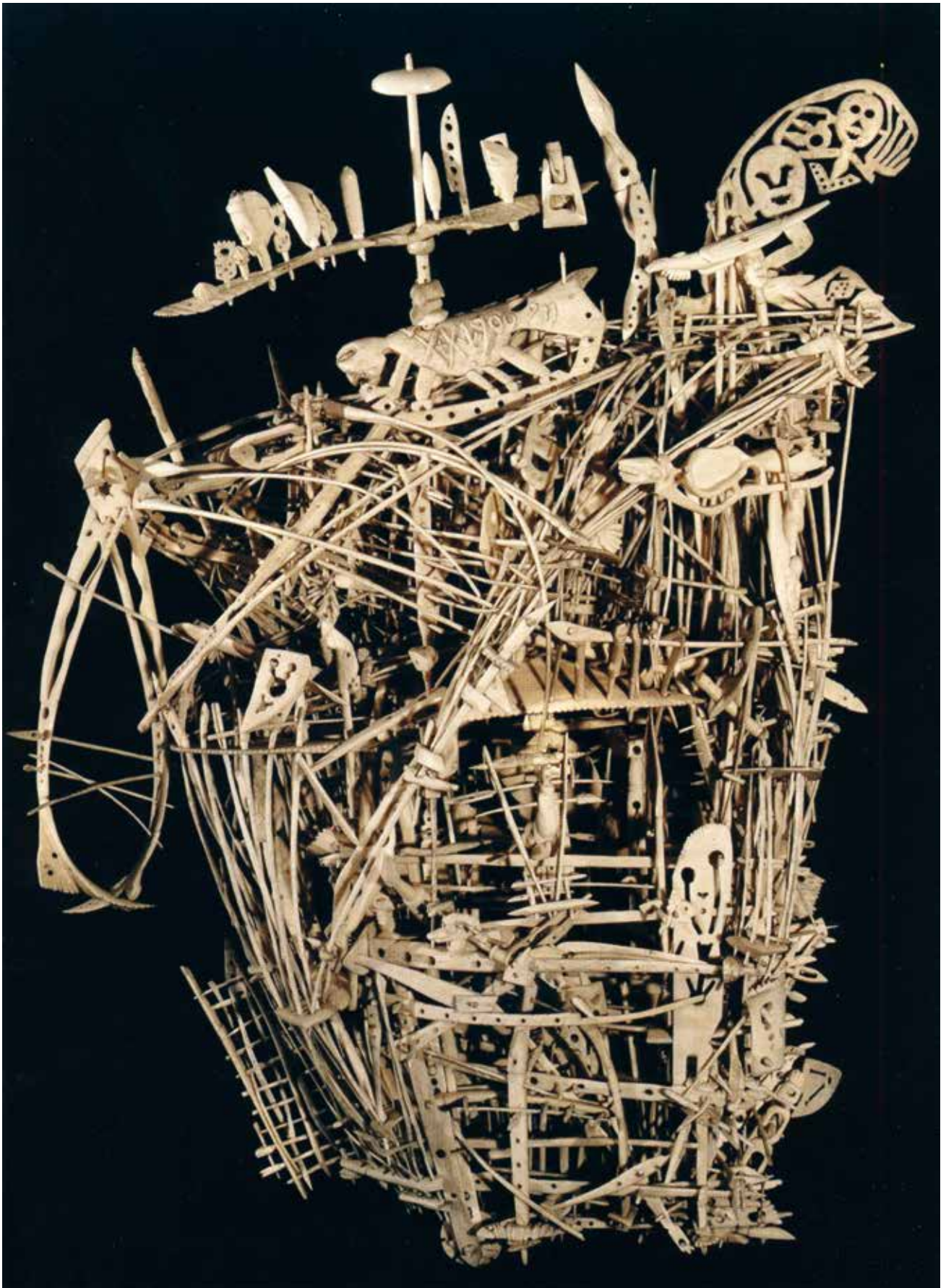
Descrivere e illustrare la collezione di Art Brut del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino non risulta mai molto semplice: le difficoltà dipendono dalla grande diversità dei manufatti - per materiali e tecniche impiegati e per qualità di resa - e dall'apparente contraddizione di trovare in un museo prevalentemente scientifico una raccolta artistica. La spiegazione è da rintracciare fra le origini dell'istituzione stessa che rappresenta la poliedrica attività del suo fondatore **Giovanni Marro** (1875-1952), che fu medico psichiatra presso il Regio Manicomio di Collegno (Torino), antropologo a Gebelein e Assiut in Egitto al seguito della Missione Archeologica Italiana e docente di Antropologia all'Università di Torino². Un'ulteriore difficoltà si deve alla mancanza di informazioni sugli autori di questi manufatti, presumibilmente ricoverati nell'ex Ospedale Psichiatrico, e agli studi incompleti su questo patrimonio dovuti alla chiusura del Museo da molto tempo. Solo di recente sono stati realizzati progetti e ricerche volti a portare alla luce opere e autori inediti: prima con le due edizioni del progetto di valorizzazione "L'arte di fare la differenza" (www.artedifferenza.it) del 2012 e 2014 e più di recente tramite un lavoro di riordino, ricerca e catalogazione sui fondi museali nell'ambito del progetto "Mai visti e altre storie" (www.maivisti.it). In questa iniziativa è confluita una parte delle ricerche condotte dal 2010 sulla collezione di Art Brut e sulla figura di Giovanni Marro attraverso la consultazione degli archivi dell'ex Manicomio di Collegno, resi finalmente fruibili, mentre parallelamente sono stati portati avanti analisi e riletture critiche della produzione scientifica del Professore e uno studio del ricco fondo fotografico "Marro" conservato in Museo. Questo contributo, quindi, vuole illustrare nuovi dettagli (opere e autori) e alcuni risultati delle ricerche in corso sulla collezione di Art Brut, che solo da poco tempo è oggetto di una valorizzazione più adeguata.

La raccolta di manufatti in un museo scientifico, che documenta lo sviluppo del metodo positivista nell'Italia post-unitaria, acquista oggi un nuovo senso estetico alla luce della nozione di Art Brut

1. Bertola, Fabris, Sopetti, Versino, Vigna e gli artisti dimenticati

Nei primi anni del Novecento, Giovanni Marro raccolse personalmente la collezione attualmente denominata Art Brut, che fece confluire nel Museo di Antropologia: ai tempi però, risentendo delle teorie che andavano in voga, la battezzò "arte paranoica". Nonostante questa attività di salvaguardia, dedicò solo due pubblicazioni a queste produzioni artistiche: la prima, dal titolo *Originali manifestazioni grafiche di un delirio di grandezza*³, illustrava la vita di Agostino G. Miletto e le sue opere, concentrandosi in particolare sull'*Alfabeto* (cfr. paragrafo successivo), mentre la seconda, dal titolo *Arte Primitiva e Arte paranoica*⁴, prendeva in esame la spettacolare produzione di **Francesco Toris**, il *Nuovo Mondo* e il *Cestino per gli attrezzi* (figg.1, 2).

In questi due unici lavori dedicati all'arte degli "alienati" si possono rintracciare le **motivazioni positiviste** che portarono lo studioso a mettere insieme questa collezione, non come raccolta d'arte, ma come rappresentazione delle patologie dei ricoverati nei manicomi del tempo e quindi utile per approfondimenti medico-psichiatrici⁵. Per questo motivo i nomi dei diversi autori e artisti risultavano poco importanti e con il passare del tempo sono stati rimossi e dimenticati. Se si considera poi che le ricerche di Marro nel campo dell'antropologia fisica lo portarono spesso in Egitto fra il 1911 e il 1936, si comprendono le cause per cui abbia presto abbandonato il suo interesse per queste manifestazioni artistiche. Pertanto, fra gli obiettivi delle nuove ricerche c'è quello di colmare le lacune sugli artisti, come scoprire i nomi ed eventualmente le loro biografie: per esempio, solo recentemente è stata ricostruita la storia di **Giuseppe Versino**⁶, uno degli artisti più interessanti, le cui opere sono conservate anche presso il Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso". Questo autore nei suoi anni di ricovero in Manicomio fra il 1902 e il 1913 realizzò diversi manufatti



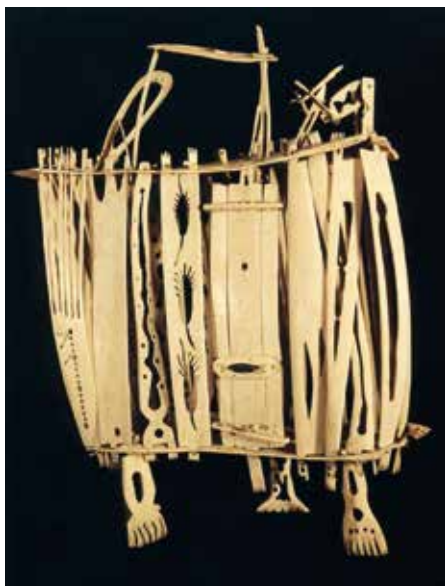


Fig.2. Francesco Toris,
Cestino per attrezzi,
scultura in osso,
inizio XX secolo

Fig.3. Abiti di Giuseppe
Versino, esposti nella
mostra *L'Art Brut nelle
collezioni del Museo*
(Torino, 2010), cotone
annodato, inizio XX
secolo

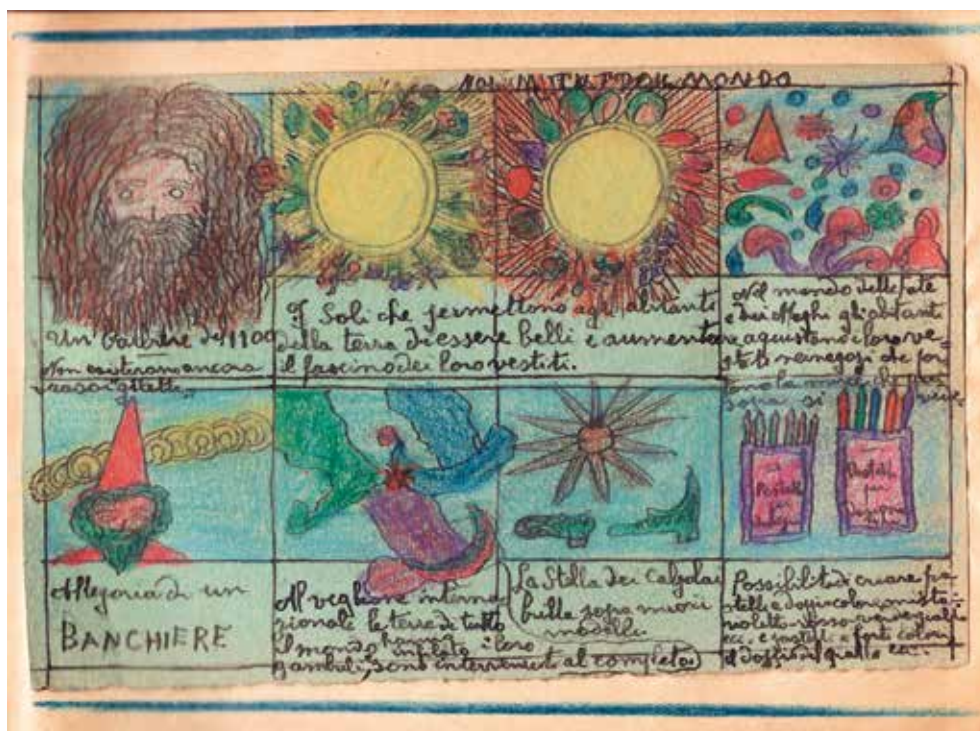
Nella pagina a fianco:
Fig.1. Francesco Toris,
Nuovo Mondo, scultura
in osso, inizio XX secolo

sfilacciando gli stracci provenienti dalle cucine; una volta ottenuto il filo in cotone lo riannodava fino a creare nuovi abiti e nuovi accessori (borse, cappelli, stivali) molto complessi e pesanti (fig. 3).

Un altro autore riconosciuto da poco tempo è **Mario Bertola**, di cui si sono recuperate poche informazioni, se non che di mestiere faceva il tipografo⁷. Questo artista realizzò, negli anni di ricovero nel Manicomio, l'opera *Il Mondo in rivista* (fig. 4), un libretto di settantasei tavole costituite ciascuna da otto disegni, chiamate "allegorie", eseguiti a mano con china e pastelli a cera e accompagnati da didascalie. In totale, il libro contiene circa cinquecento allegorie che rappresentano animali, figure umane, richiami a personaggi storici, animali fantastici e oggetti reali o inventati. Simile a questo tipo di produzione sono i cinque quaderni di **Luigi Sopetti**, ricchi di disegni realizzati a matita che rappresentano momenti di vita quotidiana alternate a figure floreali (fig.5). Di questo autore si ha la firma sui quaderni e nulla più.

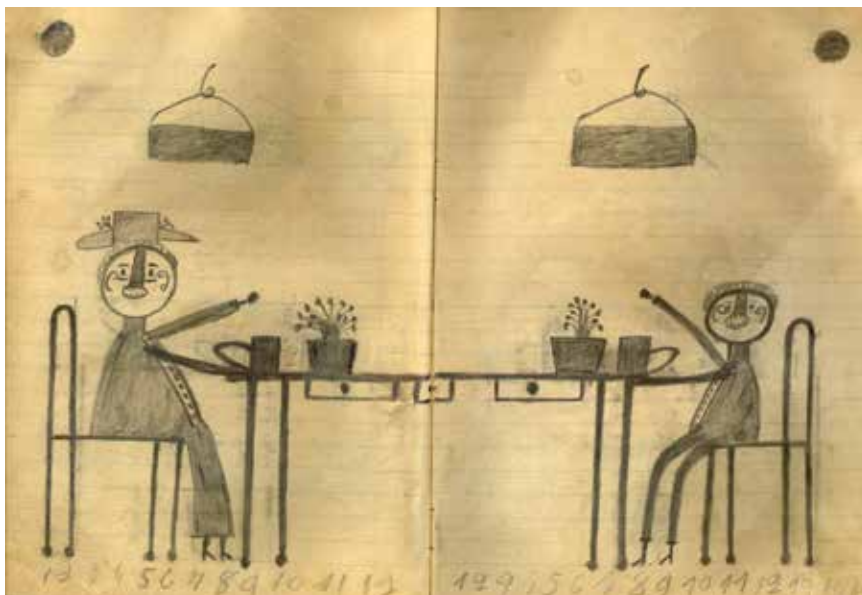
Nel corso dell'inventariazione della collezione portata avanti grazie al progetto "Mai Visti" è stato rinvenuto un

Fig.4. Mario Bertola
Il Mondo in rivista,
 particolare; disegni a
 china e pastelli a cera,
 anni Trenta
 del XX secolo



opuscolo intitolato *Ricerche sovra le origini filosofiche della Virtù*, manoscritto di **G.B. Fabris**, ricoverato a Collegno nel 1897 (fig.6): non si hanno notizie su questo autore, ma è interessante sottolineare come spesso in queste opere la scrittura affianchi l'immagine disegnata o dipinta, sia con funzioni didascaliche sia assumendo dignità di espressione grafica. Infine, un ultimo autore da poco riconosciuto è **Luigi Vigna** che firma due disegni ad acquerello raffiguranti scene bucoliche e nature morte (fig.7).

Accanto a questi manufatti di autori più o meno noti, se ne conservano circa 200, molto diversi fra di loro, realizzati da artisti ancora anonimi: si tratta di posate in osso scolpite o levigate e talvolta dipinte, rasoi, pettini, aghi, piccole sculture in legno, cannelli da pipa scolpiti rappresentanti volti animali e umani, cappelli in saggina, tessuti ricamati in cotone o lana, acquerelli, disegni e quadri con raffigurazioni di ogni tipo (figg. 8-9-10).



2. Il "caso Miletto": l'inventore di *Alfabeti*

Ciò che ci resta di Agostino G. Miletto, nei fondi del Museo, è una tavola ingombra di segni grafici: due alfabeti i cui caratteri sono formati da chiodi e bicchieri diversamente disposti ed orientati (fig.11). Questo astratto, ritmico simbolismo aveva già suscitato l'attenzione di Giovanni Marro che l'ha descritto nelle pagine degli "Annali di freniatria e Scienze Affini"⁸. Tra osservazioni psicologiche e cliniche piuttosto asettiche, che rivelano l'aspirazione positivista di catalogare la malattia mentale, nelle pieghe del breve articolo emerge la figura di Miletto, un malato ricoverato a Collegno che «a dodici anni compì il corso di istruzione primaria. Imparò in seguito il mestiere di fabbro ferraio. A venticinque anni per mancanza di lavoro emigrò nell'America dove fece anche il minatore e il muratore e condusse vita disordinata e di miseria».

Il trentanovenne piemontese «dalla fronte bassa, mandibola molto larga e robusta [...] numerose rughe, capigliatura abbondante di color castagno scuro», è descritto come un uomo «pulito ed ordinato nel vestire, obbediente, innocuo, tranquillo, d'umore triste [il cui] perturbamento psichico è

Fig.5. Quaderno di Luigi Sopetti, particolare, disegno a matita, inizio XX secolo

Fig.6. G.B. Fabris, *Ricerche sopra le origini filosofiche della Virtù*, frontespizio, scrittura a china, 1897

Fig. 7. Luigi Vigna,
disegno ad acquerello,
inizio XX secolo



rappresentato da idee deliranti, ambiziose, di possesso» che lo portano a credersi di volta in volta industriale e multimilionario, genero del sindaco di Milano, padrone delle strade ferrate o ricostruttore della Basilica di Superga distrutta da un incendio. Questa megalomania è anche nei suoi **bizzarri disegni** – che conserva con cura e sottopone volentieri al giudizio del suo medico curante – fra cui Marro descrive un orologio dal complicatissimo meccanismo che si deve caricare ogni 278 anni e un «curioso animale con testa e tronco di uomo, con zampe di cavallo fornito d’ali d’aquila ed insieme di lunghe braccia a tre articolazioni con mani munite di 14 dita». Nonostante i suoi “nemici” lo abbiano rinchiuso in Manicomio, non cessa di dedicarsi ai suoi **progetti**, tra cui «un ponte di vetro che deve congiungere l’Europa con l’America, sostenuto da pilastri pure di vetro, poggianti sul fondo del mare» abitati da centinaia di milioni di scimmie, quelle che, secondo Miletto, vivono fuori dal manicomio insieme a milioni di vacche, che sopravvivono pur senza nutrirsi di nulla, altrimenti divorerebbero la Terra.



La modernità che ha conosciuto soprattutto da emigrato, fatta di ferrovie e di una nuova architettura di vetro e acciaio, ha probabilmente informato il pensiero del paziente, sommandosi ad una mitologia più antica: sembra che a Miletto non sia estraneo il principio della metempsicosi. Ritene infatti che nel suo psichiatra si reincarna una vecchia torinese e lui stesso sa di aver vissuto oltre 2000 anni, nonostante la madre l'abbia ucciso più volte, soffiandogli in faccia e divorandolo. Inoltre ha conosciuto nuove razze di esseri umani teriomorfi, alcuni dei quali suoi stessi figli, ha piantato alberi secolari che producono calce e ha scoperto, come un antico patriarca, la vite. E proprio come un antico patriarca possiede una nuova verità e l'urgenza di comunicarla, scrivendo lettere a re e imperatori e soprattutto attraverso le pagine del suo **Libro della Vita**: quaderni e quaderni che nessuno è degno di vedere se non per poche ore. Infine, Miletto sostiene di essere il creatore del linguaggio

Fig. 8. Anonimo, Tre coltelli a serramanico, osso levigato e dipinto, inizio XX secolo

Fig. 9. Anonimo, Sculture raffiguranti sei soggetti diversi, endocarpi scolpiti, inizio XX secolo



Fig. 10. Anonimo,
Ricamo raffigurante
due figure femminili,
cotone e lana,
inizio XX secolo

scritto: tale convinzione emerge non tanto dal contenuto dei suoi scritti, bensì dalla loro forma ed espressione grafica. Quando la scrittura corrente non basta più per comunicare le proprie rivelazioni, si sfalda in **due nuovi alfabeti** in cui i simboli, raffiguranti chiodi e bicchieri, sostituiscono le lettere del mondo esterno. Secondo Marro, i due alfabeti «hanno assolutamente

nulla di comune con i soliti alfabeti convenzionali come per es. il telegrafico o con altri d'origine pur precisamente pazzesca derivanti semplicemente dalla combinazione di segni geometrici elementari», ma trovano riscontro nei disegni simbolici di altri pazienti, pur essendo molto semplici poiché ognuno di essi ha per base fondamentale un unico segno. I disegni rudimentali e schematici si fondano sulla ripetizione di pochi tratti: uno breve dai cui estremi si dipartono due segmenti divergenti (il bicchiere) e due tratti perpendicolari di cui uno brevissimo (il chiodo), disposti in maniera da rassomigliare ai caratteri tradizionali o secondo accoppiamenti di significato apparentemente più oscuri ma per Miletta chiarissimi, solitamente motivati da assonanze o similitudini. Secondo la visione positivista di Marro, il percorso di Miletta dalla scrittura all'ideogramma, fino ad arrivare ad un **alfabeto simbolico**, avrebbe riprodotto in piccolo il cammino condotto dall'umanità in diversi secoli giungendo fino agli attuali alfabeti fonetici convenzionali. In ogni caso, tra questi chiodi e bicchieri – la sicurezza di un passato di fabbro e il sollievo del vino – emerge il ritratto di un uomo che ha ostinatamente difeso il proprio diritto alla parola, pur rischiando il paradosso dell'afasia.



Fig. 11. G.B. Minetti, *L'Alfabeta*, disegni e segni grafici realizzati a china, inizio XX secolo

3. Lo sguardo eclettico: l'archivio fotografico

«Le fotografie concorsero a formare la "Mostra Fotografica Antropologica" da me presentata all'Esposizione Internazionale di Torino del 1911, ad essa fu conferito il Grande Premio con lire cinquecento»⁹. Tra l'aprile e il novembre 1911 il Parco del Valentino si affollò nuovamente, come pochi anni prima, di padiglioni effimeri per festeggiare insieme a Roma e Firenze il cinquantenario dell'Unità d'Italia. A Torino l'Expo promuoveva le Industrie e il Lavoro, mentre a Roma si celebravano le Belle Arti, la Storia e l'Etnografia e a Firenze la tradizione del Ritratto in Italia e la floricultura.

La **fotografia** trovò abbondantemente posto in tutte le sezioni dell'Esposizione torinese, ma fu il gruppo "III - La fotografia nelle sue applicazioni" ad ospitare l'Esposizione e il Concorso Internazionale a cui Giovanni Marro partecipò, proponendo una selezione di 39 scatti, per i quali vinse il Gran Premio¹⁰ con 500 Lire: numerose immagini di "varietà antropologiche"

affiancate da scatti prettamente medico-anatomici, in una sala, la V, in gran parte dedicata alla fotografia scientifica, con svariati casi di microfotografie e radiografie. È molto interessante l'inclusione, tra le altre firmate da Marro, proprio delle foto raffiguranti le "manifestazioni artistiche e simboliche di paranoici" tra cui il *Nuovo Mondo* e il *Cestino per gli Attrezzi* di Toris pubblicate poi in *Arte Primitiva e Arte Paranoica* (fig.12)¹¹. Esse appartengono al fondo fotografico "Marro" del Museo, costituito da più di **2000 lastre**, per lo più negativi (con qualche esemplare di diapositiva e stampa) di diverso formato, conservati ancora nelle originali scatole fornite dalle case produttrici. Il fondo è attualmente in via di riordinamento e studio, e appare abbastanza complesso per la disparata varietà di soggetti, legati alle numerose imprese di ricerca avviate da Marro nel corso della vita. L'attribuzione degli scatti, da tradizione conferita al professore stesso, è oggi messa in discussione per la forte differenza qualitativa riscontrabile tra le diverse immagini. Una breve panoramica sul fondo ci permette di dare idea dello sguardo eclettico che muoveva la ricerca positivista. La formazione di medico e psichiatra emerge dal gruppo di lastre di soggetto osteologico e anatomico, in piccola parte pubblicate su riviste di settore e atti dei convegni a cui Marro partecipava; sono presenti anche alcune, rare, foto di ricoverati a Collegno, ma si riconosce non la volontà di collezionare e evidenziare la deformità (pratica diffusa nello stesso periodo dagli *Atlanti degli alienati*), quanto di rintracciare una sorta di mappa delle misure umane, in perfetta corrispondenza con le teorie e metodologie della **scienza antropometrica**, sostenuta e praticata sin dall'inizio della carriera. E proprio a tale discorso si legano gli scatti ritraenti strumenti di misurazione, crani provenienti dall'ex OP di Collegno e dalla Missione Archeologica Italiana in Egitto che l'autore documentò raccogliendo immagini delle sepolture e dei reperti, ma soprattutto degli operai egiziani



Fig. 12. Tavola pubblicata in "Arte Primitiva e Arte Paranoica" con dettagli del *Nuovo Mondo* di F. Toris. Foto di Giovanni Marro, 1916

impegnati negli scavi. Ne risulta una galleria di ritratti maschili, talvolta inquadrati di profilo o dall'alto, per mettere in risalto l'oggetto di studio: il cranio nelle sue morfologie e misure. Dalla MAI giunsero anche una serie di lastre sicuramente di diverso autore, raffiguranti paesaggi e vedute degli scavi, a cui si aggiungono pagine dell'Epistolario di Bernardino Drovetti edito da Marro stesso nel 1923. Non gli unici scatti ritraenti scritti e grafie: alla tavola alfabetica di Agostino Miletto, illustrata al fondo della monografia¹² (cfr. par.2), si aggiungono codici miniati riguardanti la legislazione sabauda sulla questione ebraica nel corso del regno (pubblicati dall'autore, insieme a studi antropometrici e ritratti di uomini illustri, durante il periodo di adesione alle leggi razziali), così come una serie di ideogrammi inseriti più ampiamente nel gruppo delle incisioni rupestri in Valcamonica, scoperte e studiate a partire dal 1929. Ad un catalogo per immagini dei reperti e dei manufatti antropologici museali, segue un gruppo di fotografie di ambito privato: vedute di Limone

Piemonte - paese d'origine della famiglia - del monumento al padre, ritratti famigliari, opere della collezione privata, sezioni istologiche. Un corpus fotografico molto ampio, insomma, un tempo strumento fondamentale a sostegno delle ricerche scientifiche, oggi mappa per ricostruire la biografia dell'autore.

4. Conclusione

Dall'analisi delle collezioni museali si profila una figura in linea con un contesto italiano preciso, quello che dall'epoca postunitaria dovette affrontare «il manifestarsi virulento di problemi e contraddizioni di tipo etnico e sociale»¹³, promuovendo precocemente nel campo dell'antropologia fisica e criminale interventi di tipo documentario, guidati da una totale fede nella ricerca positivista. In questo quadro è facile immaginare come all'affermazione di una **prassi scientifica** basata sull'osservazione diretta, la misurazione esatta, la catalogazione e la classificazione, si affiancassero l'uso della **fotografia** e la **raccolta** di oggetti e reperti per la costituzione di collezioni museali: strumento essenziale alla produzione e raccolta di documenti la prima, oggetto di studio e importanti per sostenere le diverse teorie sul comportamento dell'Uomo i secondi. È proprio la creazione di documenti che provassero in maniera inoppugnabile l'esperienza diretta della realtà, la caratteristica che connotò lo sviluppo delle scienze nella cultura ottocentesca e primo-novecentesca. Emerse allora la necessità di organizzare e dominare il campo (d'azione e di relazioni) creato dall'osservazione diretta del fenomeno. La fotografia divenne filtro per «raffinare ed espandere l'area dell'osservazione diretta del mondo»¹⁴, ancor più esaltata per la meccanicità delle sue funzioni, in un contesto in cui lo sguardo si guadagnava un primato che non avrebbe più perso; su un altro fronte la raccolta e la catalogazione di reperti non si limitava a raccontare brani del mondo, ma creava quella rete di rimandi e reciproci legami alla base dell'enciclopedismo ottocentesco.

-
- ¹ Premessa e paragrafo 1 di Gianluigi Mangiapane. Paragrafo 2 di Giulia Fassio. Paragrafi 3 e 4 di Elisa Campanella. Tutte le immagini sono di proprietà del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università degli Studi di Torino.
- ² Rabino Massa E., Boano R., *Il Museo di Antropologia ed Etnografia*. In: Giacobini G. (a cura di), *La memoria della Scienza. Musei e collezioni dell'Università di Torino*. Alma Universitas Taurinensis/Fondazione CRT, Torino 2003, pp. 165-176.
- ³ Marro G., *Originali manifestazioni grafiche di un delirio di grandezza*, estratto dagli «Annali di Freniatria e Scienze affini del R.Manicomio di Torino», XVII, 1907, p.26.
- ⁴ Marro G., *Arte primitiva e Arte Paranoica. Memoria preliminare con sei tavole*. In: «Annali di Freniatria e Scienze affini del R.Manicomio di Torino», XXIII, 1916, pp. 157-192.
- ⁵ Mangiapane G., *Il disagio nelle collezioni di Art Brut del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino*. In: Mangiapane G., Pecci A.M., Porcellana V. (a cura di) *Arte dei Margini. Collezioni di Art Brut, creatività relazionale, educazione alla differenza*, Franco Angeli, Milano, 2013, pp. 49-58.
- ⁶ Mangiapane G., *Gli abiti di Giuseppe Versino*. In: Montaldo S. e Cilli C. (a cura di) *Il Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso dell'Università di Torino*, Silvana Ed, Milano, 2015, pp. 88-91.
- ⁷ Mangiapane G., Boano R., Rabino Massa E., *Il patrimonio del Museo di Antropologia ed Etnografia di Torino attraverso il racconto di oggetti e vite dimenticate*, in Pecci A.M. (a cura di) *A (quale?) regola d'arte*. Prinp Ed., Torino, 2016: 297-333.
- ⁸ Marro G., *op.cit.*, 1907. Tutte le citazioni di questo paragrafo sono tratte da questo contributo di Marro.
- ⁹ Marro G., *op.cit.*, 1916, p. 3.
- ¹⁰ *Elenco delle premiazioni agli espositori, 19 ottobre 1911: edito a cura della Presidenza generale delle giurie*, F.Ili Pozzo, Torino: XXVII.
- ¹¹ *Catalogo ufficiale illustrato dell'esposizione e del concorso internazionale di fotografia: Torino, aprile-ottobre 1911*. Momo, Torino, p. 25.
- ¹² Marro G., *op. cit.*, 1907.
- ¹³ Faeta F., *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*, Franco Angeli, Milano, 1995: 33.
- ¹⁴ Mead M., *cit.* in Faeta F., *ibidem*, 1995, p.27.
-

IL FLAUTO DI ATAA OKO

di Lucienne Peiry

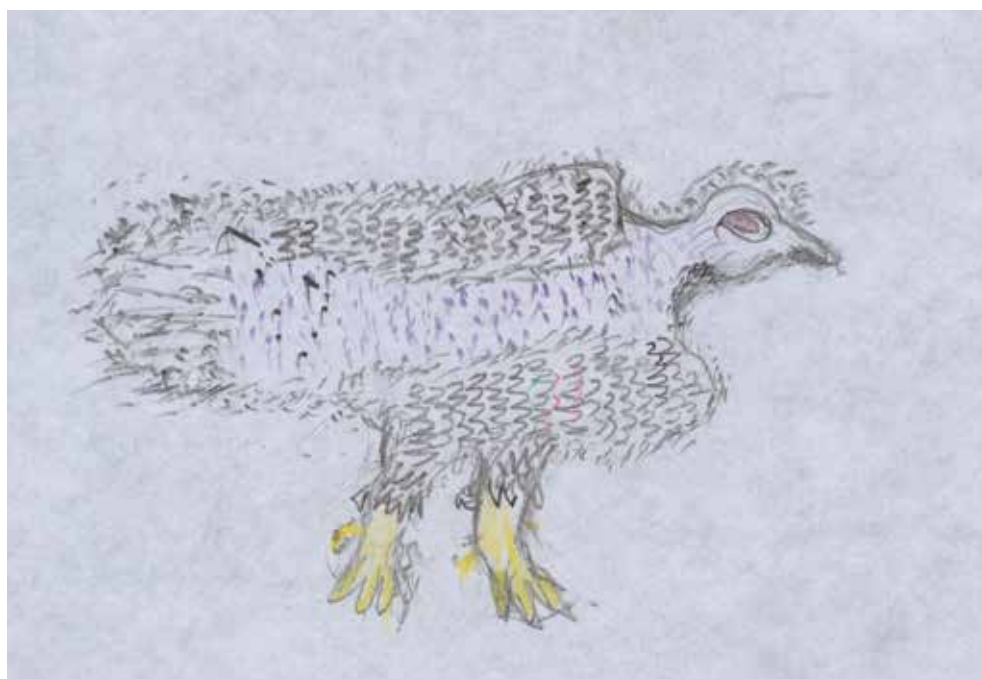
APPROFONDIMENTI

Dall'incontro tra un'etnologa e un artigiano africano prende il via una produzione grafica più immaginativa che documentaria - La funzione maieutica della ricerca antropologica e la genesi di un processo creativo dai primi incerti tentativi alla conquista del proprio linguaggio

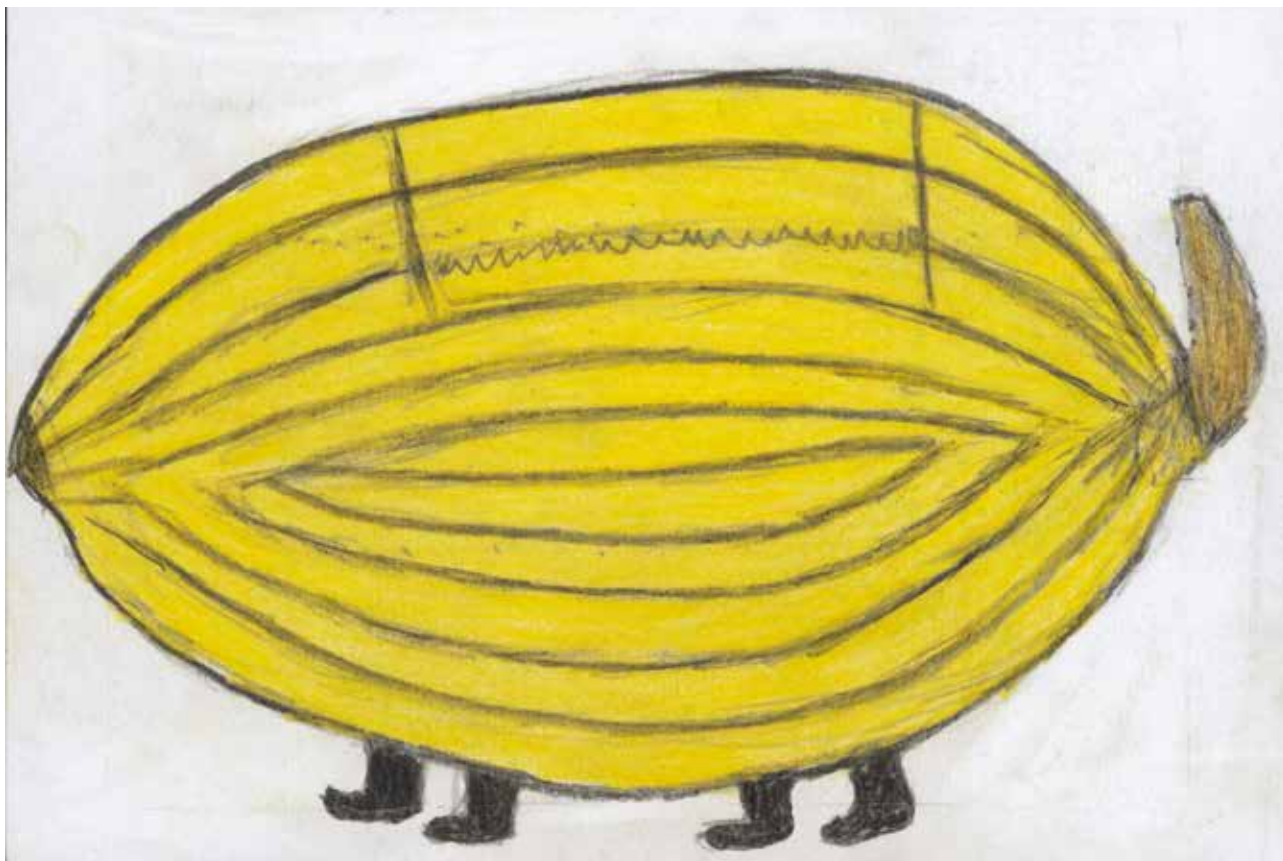
Tutte le opere di Ataa Oko riprodotte sono disegni a grafite e matite colorate su carta, nella Collection de l'Art Brut, Losanna

Nella vita della maggior parte degli autori di Art Brut, c'è sempre una persona che più di ogni altra riveste il ruolo di **figura tutelare**. In passato, i medici hanno spesso occupato questo posto essenziale nella vita di molti pazienti creatori, in primo luogo per la considerazione umana che hanno avuto per loro, e per lo sguardo sapiente che hanno manifestato nei riguardi delle loro opere.

È il caso del prof. Hans Steck e poi della dott.ssa Jacqueline Porret-Forel per Aloïse, del Dott. Walter Morgenthaler per Adolf Wölfli o del Dott. André Requet per Sylvain Fusco. Particolarmente attenti all'evoluzione artistica delle opere di questi pazienti, ne hanno per di più assicurato la salvaguardia. Allo stesso modo, oggi, Elisabeth Telsnig così come il gruppo ZEP hanno tessuto legami di complicità, la prima con Josef Hofer, i secondi con Giovanni Bosco a Castellammare del Golfo, interessandosi da vicino alla loro produzione, vegliando sulla loro integrità e contribuendo alla loro conservazione, così come alla loro valorizzazione da



Tra il 2004 e il 2005



parte della Collection de l'Art Brut¹. Queste relazioni elettive si rivelano tanto più importanti in quanto i creatori di Art Brut sono in maggioranza persone marginali e vulnerabili, spesso escluse dalla società. Nel caso del creatore africano **Ataa Oko Addo** (1919-2012), il suo incontro con **Regula Tschumi**², nel 2002, è stato di importanza capitale: l'etnologa è all'origine stessa dello sboccio della sua produzione, che lei ha seguito da allora regolarmente. Pescatore, poi operaio nelle piantagioni di cacao in **Ghana**, Ataa Oko fa un apprendistato da carpentiere prima di esercitare questo mestiere in una cittadina del paese³. Il giovane uomo dimostra audacia artistica inventando, dal 1945, casse da morto figurative che si iscrivono nella tradizione funeraria dei Ga, etnia a cui appartiene. Ataa Oko si dedica a questo lavoro

2006



2006 con determinazione e creatività per più di un quarantennio, realizzando diverse decine di **bare scolpite** che varie famiglie acquistano da lui per il loro defunto.

Quando Regula Tschumi entra in contatto con lui in Ghana, quest'ultimo ha cessato da una decina di anni la sua attività, che richiedeva vigore e forza fisica. L'etnologa che cerca di ottenere informazioni sulle sculture funerarie di Ataa Oko, ormai invisibili in quanto sottoterra, gli domanda di disegnarle. Così, l'opera grafica di Ataa Oko nasce per rispondere all'indagine scientifica di Regula Tschumi. Quando l'uomo ormai anziano, all'età di 83 anni, iniziò a tracciare sulla carta, a memoria, i feretri realizzati più di cinquant'anni prima, dovette affrontare parecchie difficoltà.

Il carpentiere ha certamente acquisito grande esperienza costruendo le numerose bare, ma adesso si trova confrontato con un mezzo di espressione nuovo, che esige un'altra

disposizione mentale: passa dalla creazione sculturale alla **creazione grafica**, ovvero dal volume all'immagine bidimensionale. E ignora tutto del disegno. L'assenza di apprendistato e formazione in quest'ambito complica il suo compito. Inoltre, le sue bare, realizzate in un'epoca ormai lontana, gli sono state rapidamente sottratte per essere sepolte sotto terra, fuori portata.

L'insieme di queste contingenze avrebbero potuto costituire un freno per Ataa Ooko. Al contrario, si sono dimostrate una sfida salutare e vanno considerate come vincoli propizi allo sviluppo di una produzione grafica ricca e originale. La trascrizione delle sculture spinge Ataa Ooko a rendere sensibili e percepibili degli oggetti assenti, evocando il loro

2008



aspetto attraverso una modalità simbolica. Per restituire l'immagine di una realtà invisibile, Ataa Oko si dedica alla **'ripresentazione'** (più che alla 'rappresentazione') e, attraverso questa, raggiunge una propria definizione originale del disegno. Sorprende d'altra parte constatare come Ataa Oko, inizialmente fabbricante di bare, faccia rivivere le origini funerarie dell'arte. In un secondo momento, raddoppia questa funzione commemorativa evocando attraverso il disegno i feretri realizzati in precedenza, evidenziando così la potenza generatrice dell'immagine, laddove un'opera conduce a un'altra.

Grazie all'assiduità con cui Regula Tschumi ha raccolto, repertoriato e datato i disegni di Ataa Oko, l'insieme della sua produzione può essere studiato, comprese le opere iniziali – che generalmente mancano nella produzione di molti autori di Art Brut in quanto perdute, dimenticate o distrutte. La totalità del *corpus* consente in questo caso di conoscere sia il momento fugace e catturante della genesi di un'opera, sia la messa a punto di un sistema espressivo e la sua evoluzione. I **motivi iconografici** (animale, personaggio, casa) sono delineati con un puntinato nelle sue prime opere. Ataa Oko sfiora la carta: procede con piccoli tocchi grafici in successione, un tratteggiare impulsivo a scatti che suggerisce il contorno ancora impreciso della forma preesistente. Questi lavori sono comparabili alle composizioni iniziali di molti **autori medianici**, tra cui Raphaël Lonné o Thérèse Bonnelalbay. Il supporto vergine è attivato da un gioco di tratti dove «la trama lineare si sviluppa» in una sorta di «prolegomeno al disegno»⁴. Si assiste a un fenomeno simile con Augustin Lesage che, nelle sue prime creazioni medianiche, fa apparire una linea ondulata e flottante alla ricerca di stabilità, analoga ai trattini lievi di Ataa Oko. Una parentela ancora più sorprendente si ha con i primi disegni della creatrice cinese Guo Fengyi, che, dopo essersi dedicata alla scrittura per



2008

parecchi anni, si lancia improvvisamente, come Ataa Oko, nell'espressione grafica che formula a colpi di rapidi tratti sul suo foglio. Ambedue trascorrono da un modo di espressione a un altro, dalla scrittura al disegno per lei, dalla scultura al disegno per lui. Si impegnano in ricerche nuove che rivelano una mano incerta, inesperta nella rappresentazione grafica. La struttura prende forma progressivamente e il colore fa la sua apparizione nelle opere successive. Un linearismo più regolare inizia a dar corpo alle figure, come in *La gallina*, che vengono interamente colorate con tinte che restano tuttavia pallide. In seguito, l'emancipazione prosegue nel trattamento della linea che dal precedente andamento corsivo diventa continua e chiara, e nella posa del colore che acquista franchezza e intensità (*Il melone*). La composizione si afferma diventando più complessa, e le figure animali e umane, elementari all'inizio, diventano più elaborate man mano che procedono le sue sperimentazioni. Matita in mano, Ataa Oko sembra scoprire intuitivamente, a volte

2008





fortuitamente, nuovi procedimenti figurativi e particolarità formali e stilistiche che diventeranno le caratteristiche della sua espressione. Contemporaneamente anche i soggetti iconografici si evolvono in modo manifesto. Se, in un primo tempo Ataa Oko disegna le bare che ha effettivamente realizzato, si concede presto alle differenze, si affranca dai ricordi e, a poco a poco, giunge a formulazioni oniriche. Alla memoria si sostituisce l'immaginazione.

La presenza ricorrente di Regula Tschumi per sette anni (dal 2002 al 2009) gioca con evidenza un ruolo importante nell'avanzamento del processo creativo di Ataa Oko, non soltanto perchè gli procura il materiale necessario ai disegni (carta e matite colorate), ma anche perchè raccoglie la quasi



2010 totalità della produzione. È lei che risveglia la vocazione tardiva di Ataa Oko, lo asseconda nel suo percorso iniziatico, e più avanti lo incita ad impegnarsi. Le proposte successive che lei gli sottopone – come quella di rappresentare portantine o di lavorare su formati di maggiore dimensione – rilanciano la creatività come altrettanti inneschi, dando origine a nuove serie e quindi a nuove invenzioni. L'idea che lei gli insuffla di rappresentare «personaggi con i loro sogni e le loro cerimonie» si rivela fruttuosa; l'anziano creatore fa certamente riferimento alla tradizione e alle **credenze dei Ga**, che sono anche le sue, ma queste si mischiano a reminiscenze e sogni. Sono per lo più accompagnate da proiezioni mentali e divagazioni vificanti, se non dalla feconda banalità del

quotidiano «una pozzanghera, un riflesso su una lamiera, una nuvola» che agiscono come segnali propizi a stimolare la sua immaginazione. Il passaggio dalla memoria all'invenzione, nella creazione di Ataa Oko, sembra svilupparsi all'insaputa dell'autore. Questa deriva è sia insensibile che esemplare, tanto è vero che la memoria è sempre già una riscrittura e che l'invenzione non si affranca mai del tutto dalla reminiscenza. Questa asserzione è confermata dall'ambivalenza del termine *invenzione*: riesumare ciò che è stato sepolto, o creare da zero. Come lo spiritismo ha consentito ai creatori medianici Madge Gill, Augustin Lesage o Laure Pigeon di lanciarsi nell'espressione grafica o pittorica, la funzione mnemotecnica o mnemografica dell'opera iniziale di Ataa Oko lo libera e gli serve da alibi. Ataa Oko non pretendeva di fare arte e il disegno costituiva solo un semplice strumento che gli permetteva di realizzare un progetto - disegnare a memoria le bare realizzate da lui stesso in passato -. Ha proseguito il suo lavoro sempre nella stessa condizione di spirito, prima che si modificasse acquisendo piena autonomia.

Visitato dagli spiriti, in relazione costante con l'aldilà, anche Ataa Oko procede nella sua opera affiancato da entità spirituali come i creatori medianici. Allo stesso modo accetta e accoglie questo ascendente, delegando a loro la paternità della sua produzione, almeno parzialmente. Giustifica la sua stessa capacità creativa come un dono di Dio, condividendo la concezione dell'artista indiano Nek Chand, un esempio tra gli altri. A mille miglia dall'atteggiamento dell'artista occidentale che si percepisce con un essere eccezionale, che padroneggia e dirige la propria opera, Ataa Oko vede se stesso come un **vettore**, un essere attraverso cui passa l'energia e la volontà di Dio e degli spiriti. La richiesta di Regula Tschumi ha agito quasi come un agente chimico di precipitazione. Abbozzati i primi disegni, l'autore appariva catturato in un processo creativo febbrile e insaziabile. Disegnava per ore, lavorando

senza sosta, come se non riuscisse più «a staccarsi dal suo compito», osserva l'etnologa: vengono creati 2500 disegni in sei anni (2003-2009) ⁵. Regula Tschumi ha praticamente catalizzato gli impulsi latenti che sonnecchiavano dentro di lui. In seguito, all'età di novant'anni, Ataa Oko sembra essere entrato in una fase di affrancamento, in cui dà libero corso alla propria immaginazione. La seguente affermazione di Jean Dubuffet acquista qui tutto il suo vero significato: «Sono davvero convinto che in ogni essere umano c'è un'immensa possibilità di creazioni e interpretazioni del massimo valore, ben più di quanto ne occorran per suscitare sul piano artistico un'opera di immenso respiro, qualora le circostanze e le condizioni esterne arrivino a trovarsi tutte unite per far sì che l'individuo si lasci prendere dal desiderio di lavorare in questo senso. [...] Non è la capacità di invenzione personale che manca: questa è la merce più diffusa al mondo, ovunque ci siano uomini. [...] Non è mai la musica che manca o che è cattiva, è il **flauto**»⁶. È lo strumento tra le dita, fornito da Regula Tschumi, che Ataa Oko usa da allora con virtuosismo. Senza schizzo nè disegno preparatorio, egli improvvisa le sue opere con un senso acuto della composizione, tracciando così accuratamente le sue figure e le sue scene da renderle emblematiche. La sua padronanza della linea e del colore conferisce alla sua produzione potenza ed efficacia espressiva, oltre a un'intensa singolarità.

Ataa Oko ha continuato la sua attività grafica oltre il suo novantesimo compleanno, con il sostegno e l'attenzione permanente di Regula Tschumi. Con il passare degli anni le sue forze si sono andate indebolendo, ma molteplici spiriti prendevano ancora forma sotto la sua matita in mina di piombo, mentre il figlio aggiungeva il colore con i pastelli. Ataa Oko ha perseguito instancabilmente la sua opera fino alla morte, sopraggiunta nel 2012.

Traduzione dal francese di Eva di Stefano

Il saggio è stato già pubblicato in francese nel catalogo *Ataa Oko*, Collection de l'Art Brut/Infolio, Losanna/Gollion 2010. Si ringrazia Sarah Lombardi, direttrice della Collection de l'Art Brut di Losanna, per la gentile concessione del testo e delle immagini.

¹ NdR. Tutti gli artisti citati, i primi già collezionati da Jean Dubuffet, fanno parte della collezione del museo svizzero.

² NdR. Regula Tschumi, etnologa e storica dell'arte di nazionalità svizzera, ha condotto dal 2002 ricerche etnologiche prima a Zanzibar e successivamente per cinque anni in Ghana. Le sue ricerche sull'evoluzione dei riti funerari in Ghana dall'epoca coloniale sono raccolte nel volume *Les trésors enterrés des Ga. L'art de cercueils au Ghana*, Benteli, Berna 2011, edito anche in inglese e in tedesco.

³ Le informazioni su Ataa Oko sono il frutto di diverse conversazioni dell'A. con Regula Tschumi nel 2008 e nel 2009, e sono tratte dal suo testo e da quello di Philippe Lespinasse, ambedue pubblicati in *Ataa Oko*, Collection de l'Art Brut/Infolio, Losanna/Gollion 2010.

⁴ M. Thévoz, *Art Brut, psychose et médiumnité*, La Différence, Paris, 1990, p. 147.

⁵ Cfr. il testo di Regula Tschumi in *Ataa Oko*, op. cit., pp. 15-34.

⁶ J. Dubuffet, *Honneur aux valeurs sauvages* [1951], in *Prospectus et tous écrits suivants*, tome I, Paris, Gallimard, 1967, pp. 209-210 (trad. it.: J. Dubuffet, *I valori selvaggi*, a cura di R. Barilli, Feltrinelli, Milano 1971, p. 221).

LE ANSIE DEL COLLEZIONISTA: JEAN DUBUFFET E EUGEN GABRITSCHESKY

di Sarah Lombardi e Pascale Jeanneret

APPROFONDIMENTI

Quale è stata la prassi del collezionista Jean Dubuffet? Quali i suoi criteri teorici e i suoi dubbi? Come cresce una raccolta? Questo testo risponde attraverso i documenti sul caso di un giovane scienziato russo che, in cinquant'anni di ospedale psichiatrico, realizza coniugando immaginazione artistica e scientifica migliaia di opere, oggi riscoperte in una grande mostra itinerante

Tutte le opere di Gabritschesky qui riprodotte, se non diversamente indicato, sono gouaches su carta senza titolo, e appartengono alla Collection de l'Art Brut, Losanna

Nella pagina a fianco: s.d. (ante 1948)

Cresciuto in un ambiente colto e agiato, Eugen Gabritschesky (Mosca 1893- Haar, Germania 1979) compie studi di biologia all'Università di Mosca. I primi segni di disagio psichico nel 1917 non gli impediscono di completare gli studi e di lanciarsi con successo nella ricerca scientifica, acquisendo anche notorietà internazionale. Viene invitato negli Stati Uniti e a Parigi all'Istituto Pasteur, finché nel 1929 ha un crollo psichico e viene ricoverato ad Haar presso Monaco di Baviera. Trascorrerà cinquant'anni nello stesso ospedale psichiatrico, producendo migliaia di pitture e disegni su carta da recupero, concentrandosi nella creatività grafica che fin dalla prima giovinezza aveva rappresentato una sua attività collaterale. Quest'anno una mostra in più sedi e che coinvolge diverse istituzioni gli rende omaggio: dopo l'apertura alla Maison Rouge di Parigi, la mostra prosegue (da novembre 2016 a febbraio 2017) alla Collection de l'Art Brut di Losanna, per trasferirsi da marzo 2017 all'American Folk Art Museum di New York.

Il testo che segue è tratto dal catalogo della mostra *Eugen Gabritschesky (1893-1979)*, testi di Antoine de Galbert, Sarah Lombardi, Valérie Rousseau, [et al.], Paris/Lausanne/New York, La maison rouge/Collection de l'Art Brut/American Folk Art Museum, 2016

L'avventura dell'Art Brut non avrebbe mai conosciuto un tale sviluppo senza l'importante corrispondenza intrattenuta da Jean Dubuffet con numerose personalità – medici, collezionisti, scrittori, familiari o amici degli autori di Art Brut – che lo hanno spalleggiato nelle sue ricerche di opere prodotte da autodidatti a margine dei circuiti ufficiali dell'arte. Oggi, l'apporto documentario di queste lettere è inestimabile. Molte, tra quelle conservate negli archivi della Collection de l'Art Brut di Losanna, rivelano le esitazioni, i dubbi e le convinzioni del teorico.

A questo proposito, la scoperta di Jean Dubuffet alla fine degli anni '40 dell'opera di **Eugen Gabritschesky** (1893-1979) è particolarmente esemplare. Lo scambio epistolare con il fratello dell'autore, i medici e le persone che se ne sono occupate, ci permettono di rintracciare la cronologia degli avvenimenti e di vedere come Dubuffet si è posizionato davanti a quest'opera sconvolgente, che ha integrato dal



1950 nella sua collezione di opere designate, a partire dal 1945, con il termine Art Brut.

I viaggi in Svizzera e Germania

Durante il suo primo viaggio in Svizzera nel luglio del 1945, Dubuffet visita numerosi ospedali psichiatrici al fine di scoprire creazioni realizzate fuori dai circuiti artistici istituzionali; si reca, in particolare, all'ospedale di **Waldau** presso Berna, dove incontra il professore Jakob Wyrsh, medico dell'istituzione, che gli mostra alcuni disegni di **Adolf Wölfli** e di **Heinrich Anton Müller**. Desideroso di fare entrare altre opere di Wölfli nelle collezioni della Compagnia de l'Art Brut fondata a Parigi, Dubuffet riprende i contatti con lui tre anni dopo. Durante questo scambio epistolare, rispondendo a Dubuffet che gli chiede se ha nuovi autori a Waldau da segnalare, il professore Wyrsh evoca per la prima volta l'esistenza di Eugen Gabritschewsky : « A Waldau in questo momento non c'è nessuno, ma ho visto delle opere molto interessanti che mi ha mostrato il professore von Braunmühl. Si tratta di **un giovane russo** di cui ho dimenticato il nome. Aggiungo che i suoi acquarelli hanno un disegno raffinato e strano ... »¹. Dopo questa lettera, Dubuffet non tarda a scrivere al professore Anton von Braunmühl che lavora presso l'ospedale psichiatrico di Eglfing-Haar, vicino Monaco, per interrogarlo a proposito di un « giovane russo »² ospedalizzato.

Attraverso il suo intermediario, Dubuffet riceve a dicembre del 1948 alcune informazioni complementari sul paziente e ottiene anche le coordinate del fratello, Georg, che vive a Monaco. Intanto il professore ha trasmesso a Georg la lettera ricevuta da Dubuffet e una nota di quest'ultimo «per definire gli scopi e il senso della nostra attività»³. Pertanto, Georg si mette in contatto con Dubuffet il 7 dicembre dello stesso anno, e si mostra aperto e disponibile alle richieste dell'artista



francese. Dichiara il suo forte attaccamento al fratello Eugen ed esprime la sua volontà di favorire il riconoscimento della sua opera : « ...la collezione accumulata a casa mia (e che soltanto qualche amico intimo conosce) rappresenta la confessione straziante di un'anima solitaria e staccata da tutte le convenzioni. Un'anima talmente sincera che non si è mai assoggettata a imitare neanche i più grandi modelli. Ciò che mi ha attirato nella vostra nota è la promessa di 'considerare **con lo stesso sguardo** e senza farne categorie speciali le

Disegno a carboncino
su carta, ca.1923



1946

opere degli autori sani o malati'. Non vorrei – nel caso voi vi interessiate seriamente ai lavori di mio fratello – che egli finisca per essere classificato nella categoria dei dementi. Mio fratello ha conservato, malgrado tutto, uno spirito estremamente lucido. Ed è precisamente nel suo lavoro che ritrova la serenità che la vita gli ha rubato »⁴. Le riproduzioni di opere che allega alla lettera sono «disegni eseguiti in bianco e nero»⁵. Si tratta quindi sicuramente dei primi disegni di Eugen Gabritschewsky realizzati tra il 1921 e il 1927. Eseguiti a carboncino, sono improntati a un certo classicismo e sono caratteristici degli inizi del suo lavoro artistico, ossia degli anni '20 quando non era ancora ospedalizzato.

Se la lettura del supplemento di informazioni, fornite da Georg Gabritschewsky sulla vita del fratello, turba Dubuffet, le fotografie delle opere non lo convincono, e dunque gli risponde : «Ciò che mi scrivete di vostro fratello, la sua carriera, la malattia, le condizioni in cui persegue il suo lavoro di pittura, mi toccano e mi commuovono profondamente, e mi ispirano la più grande simpatia a suo riguardo...Tuttavia, l'arte di vostro fratello non corrisponde alle forme artistiche che chiamiamo 'art brut'. Le produzioni che designiamo con questo termine ignorano l'arte classica europea (l'arte conservata nei musei) più compiutamente di quanto non faccia Eugène Gabritchewsky»⁶.

Fino a questo momento, Jean Dubuffet quindi non conosce ancora le altre sfaccettature della produzione del creatore russo che, attraverso la malattia, esplora tecniche diverse dal carboncino e modi di rappresentazione totalmente individuali allontanandosi radicalmente dal classicismo dei suoi inizi. Tuttavia, malgrado questo primo parere sfavorevole, Dubuffet decide di recarsi due anni dopo con l'amico Werner Schenk, nel settembre del 1950, a Eglfing-Haar per fare visita a Eugen Gabritschewsky. Lo incontrano, e naturalmente anche il professore von Braunmühl. Quest'ultimo consegna

loro quattro *gouaches* che nello stesso anno entrano nelle collezioni della Compagnie de l'Art Brut⁷. Questi lavori non hanno più niente in comune con le prime opere a carboncino di Gabritschovsky, di cui Dubuffet aveva preso conoscenza nel 1948. Tre delle quattro *gouaches* sono realizzate con la tecnica del tampone, certamente con l'aiuto di una spugna, tecnica che l'autore sviluppa tra il 1950 e il 1951. Il quarto dipinto è un ritratto femminile eseguito con la tecnica del *grattage*, che ha esplorato a metà degli anni '40. Completamente affascinato da queste composizioni dall'estetica molto singolare, Dubuffet si è ormai convinto che questa produzione ha il suo posto nelle collezioni della Compagnie de l'Art Brut.

Vence

Gli anni '50 segnano una svolta nella vita della Compagnie de l'Art Brut e in quella di Dubuffet, che annuncia la dissoluzione della Compagnie l'8 ottobre 1951. Nel frattempo le opere di Art Brut vengono imballate, compresi tre dei quattro dipinti di Eugen Gabritschovsky, e spedite per nave alla residenza del pittore Alfonso Ossorio, a East Hampton, sull'isola di Long Island negli Stati Uniti dove resteranno per undici anni. Dal canto suo Dubuffet lascia Parigi per **New York**, dal dicembre 1951 alla primavera del 1952, prima di trasferirsi con sua moglie a **Vence**, nel sud della Francia. Gli anni provenzali apportano nuove fonti di ispirazione e l'artista si dedica interamente alla propria opera. Fa la conoscenza di **Alphonse Chave** che gestisce un negozio con una piccola galleria adiacente. Dubuffet dirà a questo proposito : « Durante gli ultimi otto anni le mie ricerche sull'Art Brut sono rimaste sospese. Ero troppo concentrato sui miei lavori per avere il tempo di continuarle. Le mie collezioni che erano molto importanti sono per ora provvisoriamente negli Stati Uniti, installate nella casa del mio amico Ossorio presso New York,



dove vengono assiduamente visitate. Adesso ho in mente di ricominciare le mie ricerche con l'aiuto del mio amico Chave e costituire a Vence nuove collezioni»⁸.

s.d. (ante 1948)

Il ricordo del suo primo incontro con Eugen Gabritschevsky lo motiva a scrivere nel settembre del **1959** alla vedova del professore von Braunmühl. Desidera ricevere nuove notizie del creatore russo, riannodare il contatto con il fratello Georg, che nel frattempo si è trasferito a Washington, e soprattutto acquisire altre opere per la collezione. Nella sua lettera, precisa anche di essere interessato al periodo più tardo dell'opera, a partire dal 1950. E aggiunge: « Credo anche che i suoi lavori minori più o meno compiuti, realizzati frettolosamente



s.d. (ante 1948)

su fogli di carta scadente, mi piacciono maggiormente dei grandi dipinti più elaborati»⁹. **Marie-Louise von Braunmühl** lo informa volentieri e lo mette in contatto con un'amica della famiglia, **Emma Poncelet**, che mantiene un legame stretto con Eugen Gabritchevsky dopo la partenza del fratello Georg per Washington. Per alcune settimane Dubuffet, intenzionato ad acquistare una serie di disegni, scambia una fitta corrispondenza con le due interlocutrici.

Nell'ottobre del 1959 Dubuffet riprende contatto anche con Georg per informarlo del suo desiderio di acquisire altre opere. Quest'ultimo gli promette di inviargli dei lavori conservati a New York dove si trova la parte essenziale dell'opera. E lo incoraggia però a recarsi nel frattempo a Monaco. D'altronde, egli rileva la varietà dei disegni del fratello e la moltitudine dei lavori prodotti: « Inoltre, non sapendo esattamente che genere di tecnica è quello che vi interessa in modo speciale, mi sarebbe difficile scegliere, tra tutto quello che ho qui, i pezzi di maggiore vostro gradimento.

Non dimenticate, signore, che mio fratello ha lavorato per varie decine di anni e che la sua opera è estremamente variata, quattro o cinque periodi si distinguono con chiarezza»¹⁰. Questi nuovi contatti con la vedova von Braunmühl e il fratello di Eugen Gabritchevsky portano i loro frutti: alla fine di novembre 1959 un primo gruppo di *gouaches* viene inviato da Emma Poncelet a Dubuffet, che seleziona e acquista sette pezzi¹¹. Un secondo gruppo di opere arriva dagli Stati Uniti inviato da **Georg Gabritchevsky**, tra cui egli acquisisce dodici *gouaches*¹². Un anno dopo, Georg gli offre una *gouache*, stavolta si tratta di un regalo da parte di Eugen: la composizione, datata ottobre 1953, si intitola *Garten Figuren*. Condividendo il proprio entusiasmo e la propria ammirazione per le opere del creatore russo, Dubuffet incoraggia quindi l'amico gallerista Alphonse Chave e il collezionista Jacques Uhlmann ad acquistare anche loro dei lavori.



Garten Figuren, 1953

Alphonse Chave e Jacques Uhlmann

Nell'estate del 1960, Georg Gabritchevsky ritorna in Europa per fare visita al fratello a Haar in Germania. Poco prima di intraprendere questo viaggio, ne informa Dubuffet che gli risponde testimoniando « attaccamento e ammirazione per le opere di vostro fratello»¹³. Molto preoccupato di una possibile dispersione dell'insieme dell'opera, Georg scrive di nuovo a Dubuffet il 18 luglio comunicandogli la volontà di trovare uno specialista in grado di acquistare l'insieme dei lavori e assicurarne la diffusione. Leggendo queste righe, Dubuffet pensa immediatamente a Alphonse Chave: « Ho riferito la vostra lettera al mio amico Sig. Alphonse Chave che risiede a Vence e gestisce una piccola galleria

d'arte in questa città... Credo che sarebbe molto qualificato per occuparsi della diffusione delle opere di vostro fratello. Poichè i suoi mezzi finanziari sono modesti, sarebbe bene che sia assistito in questa impresa da qualcun'altro. Ho pensato per questo al Sig. Jacques Uhlmann, che è un collezionista di pittura moderna... Sia il Sig. Chave che il Sig. Uhlmann hanno acquistato l'anno scorso degli acquarelli di vostro fratello»¹⁴. Alla fine di agosto i due soci si recano a **Monaco** per incontrare i due fratelli Gabritschevsky ed acquistare l'insieme del fondo, che secondo Dubuffet consisteva in più di 5000 pezzi. Le casse contenenti i disegni sono inviate a Vence il 15 settembre 1960.

Dubuffet sceglie da questo fondo trenta lavori – che si aggiungono ai ventitrè pezzi già collezionati: acquista quindici gouaches e otto disegni, e riceve in dono due gouaches da Jacques Uhlmann e cinque da Alphonse Chave, che gli dona in seguito, a dicembre dello stesso anno, altre tredici composizioni. Poi nell'ottobre del 1961, Dubuffet acquista ancora quattro ultime opere. Da quel momento, nessuna opera supplementare di questo autore sarà acquisita tra il ritorno delle collezioni a Parigi nel 1962, la loro sistemazione nel palazzo comprato da Dubuffet in rue de Sèvres, e la loro donazione alla Città di Losanna nel 1971.

Michel Thévoz e l'opera di Eugen Gabritschevsky

Sarà Michel Thévoz, primo conservatore della Collection de l'Art Brut dalla sua apertura nel febbraio 1976, a valorizzare questo corpus di opere dedicando all'autore russo una **prima mostra** monografica al museo di Losanna nel **1987**. La mostra riunisce le opere appartenenti all'istituzione e prestiti della galleria Chave¹⁵.

La presentazione è accompagnata da un testo monografico pubblicato nel fascicolo n°16 di *L'Art Brut*, edito dal museo¹⁶. Una mostra «rilevante», secondo **Michel Thévoz**, che ottiene

un grande successo. Il conservatore arricchirà ancora il fondo del museo un anno dopo, grazie alla donazione di cinque opere da parte della galleria Chave, proposta da Pierre, il figlio di Alphonse, e da sua moglie.

E, acquisterà ancora, tra il 1995 e il 1996, altre nove opere da collezionisti privati svizzeri e tedeschi. Oggi il museo di Losanna conserva **87 opere** di Eugen Gabritschovsky di cui la produzione monumentale, insufficientemente riconosciuta, è di nuovo sotto i riflettori nel **2016** - contemporaneamente alla celebrazione dei 40 anni del museo - attraverso una importante **mostra monografica** itinerante e la prima ampia pubblicazione interamente dedicata.

Traduzione dal francese di Eva di Stefano

- ¹ Lettera del professore Jakob Wyrsh a Jean Dubuffet, Berna, 15 novembre 1948. Tutte le lettere citate in queste note sono conservate negli archivi della Collection de l'Art Brut di Losanna.
- ² Lettera di J. Dubuffet al professore von Braunmühl, Parigi, 16 novembre 1948.
- ³ *Ibidem*
- ⁴ Lettera di G. Gabritchevsky a J. Dubuffet, Monaco, 7 dicembre 1948.
- ⁵ *Ibidem*
- ⁶ Lettera di J. Dubuffet a G. Gabritchevsky, Parigi, 12 gennaio 1949.
- ⁷ Queste opere sono inventariate nei fondi della Collection de l'Art Brut con i numeri seguenti: cab-465bis, cab-466bis, cab-467bis e cab-485bis. Il medico regalerà altre *tre gouaches* a Jean Dubuffet nel 1952.
- ⁸ Lettera di J. Dubuffet alla signora von Braunmühl, Vence, 10 settembre 1959.
- ⁹ Lettera di J. Dubuffet alla signora von Braunmühl, Vence, 28 settembre 1959. A questo proposito, osserviamo che Gabritchevsky utilizza diversi supporti che recupera per disegnare o dipingere quando non dispone di fogli di carta, come carta da lucido, circolari amministrative o fogli di calendario.
- ¹⁰ Lettera di G. Gabritchevsky a J. Dubuffet, Washington, 14 ottobre 1959.
- ¹¹ Si tratta delle opere cab-63 à cab-69 nelle collezioni del museo di Losanna.
- ¹² Si tratta delle opere cab-70 à cab-81 nelle collezioni del museo di Losanna.
- ¹³ Lettera di J. Dubuffet a G. Gabritchevsky, Vence, 7 giugno 1960.
- ¹⁴ Lettera di J. Dubuffet a G. Gabritchevsky, Vence, 25 luglio 1960.
- ¹⁵ In seguito a questa mostra, dal 19 maggio al 25 ottobre 1987, il museo riceverà una donazione di 5 disegni dalla Galleria Chave.
- ¹⁶ L. Debraine, *Eugène Gabritchevsky*, in « L'Art Brut », n. 16, Losanna, Collection de l'Art Brut, 1990, pp.23-35.

OUTSIDER ART E/O STREET ART. CONTAMINAZIONI, GENEALOGIE

APPROFONDIMENTI

di Pier Paolo Zampieri

Quale rapporto tra
arte e città?
A Messina è nato un
dialogo pionieristico
tra street art
contemporanea e
outsider art, capace
di attivare nuovi
processi relazionali
e territoriali - Un
grandioso omaggio a
Giovanni Cammarata

Il dibattito su - se sia giusto trattare le opere *outsider* come vini doc da non mescolare con l'arte "normale"- a **Messina** si è dissolto negli effetti prodotti dalla lunga ricerca\azione sull'opera di Giovanni Cammarata (Zampieri, 2014). In seguito alla mostra *TuttoTorna* su **Gaetano Chiarenza** e **Giovanni Cammarata**, realizzata nel 2015 in occasione del convegno internazionale *Heterotopias* (Capone, 2015), quelle enigmatiche opere *outsider*, esposte a Maregrossa nel suggestivo *Pensatoio* di Vittorio Trimarchi¹, hanno attratto lo sguardo del **Collettivo fx** di Reggio Emilia, protagonista di un viaggio nei manicomi condotto con l'intenzione di leggere "Il matto come simbolo di un gruppo sociale, come espressione di una comunità". Il Collettivo fx ha voluto inserire Chiarenza nel suo tour, producendo un grosso *murales* dedicato all'artista nello spazio esterno del Camelot², nei pressi del boschetto dell'**ex ospedale psichiatrico** Lorenzo Mandalari, luogo che ha partorito la storia artistica di Chiarenza (Zampieri, 2013). Scrive Mosè Previti: «Interpretando perfettamente l'architettura del muro e le prospettive create dall'anatomia e dalla cromia degli alberi, il Collettivo Fx e Nemo's, nel frattempo unitosi al gruppo, hanno realizzato un grande occhio giallo con al centro un potentissimo ritratto di Chiarenza. Il ritratto s'inscrive nella pupilla come una sorta di sole derivato dalle stampe degli alchimisti, con un'energia emotiva e psichica straordinaria, in perfetta continuità con la foto dello scultore mostrataci da Allone. **L'occhio** è il simbolo della conoscenza profonda, dell'iniziazione, della saggezza, dell'illuminazione, del superamento della barriera fragile del nostro io soggettivo per una comprensione più larga dei fenomeni del mondo. Quest'opera si apre quindi come una porta sulle mura del vecchio ospedale con la forza di un ritratto e con l'umanità di un'opera votiva, curvando il territorio del Mandalari e di Giostra in una nuova sporgenza su cui puntare i piedi per far ruotare il cambiamento»³. Le opere di Gaetano Chiarenza



all'interno dell'ex Manicomio e il murales del Collettivo fx nel suo muro perimetrale fanno sistema e contribuiscono a creare una **nuova geografia culturale** in un quartiere (Giostra) tristemente noto per aver ospitato la grande emergenza abitativa del terremoto del 1908, rimanendone prigioniero. Dove c'era un'istituzione totale c'è oggi un sito in cui l'arte è presente nei protocolli terapeutici e si pone allo sguardo curioso nella sua dimensione espositiva e relazionale: *arte outsider* al suo interno e *street art* all'esterno.

L'operazione di contaminazione tra *outsider art* e *street art* ha trovato in città, l'anno successivo, un parallelo a **Maregrosso**, l'altro grande quartiere popolare connotato dal fenomeno delle baracche. Questa volta la fonte è stata la complessa opera del **Cavaliere Cammarata**. Dentro il

Collettivo fx,
Per Gaetano Chiarenza,
dipinto murale presso
Centro diurno Camelot,
Messina, 2016



cratere postindustriale di Maregrossò, Giovanni Cammarata trasformò via Maregrossò in Via Belle Arti, imprimendo in quella periferia il suo campionario immaginifico fatto di mostri, miti marini e immagini pop. Se però molte delle sue sculture sono ancora oggi visibili nei resti della sua casa\atlante, della sua attività di proto *street artist* non rimane nulla. La ricerca\azione intorno alla casa del Cavaliere condotta in questi anni da Zonacamarata si è connotata per un doppio registro. Accanto allo studio e divulgazione scientifica ogni fine primavera si produce un'azione territoriale a Maregrossò attraverso un linguaggio artistico che elabori i due grandi temi presenti nell'opera di Cammarata: l'**arte** e la **città**.

Nel 2012 sono stati chiamati gli artisti visivi a dare un'interpretazione di quello spazio con una *call* d'arte intitolata "Zonacamarata" premiata ed esposta nel *Pensatoio* di Vittorio. Nel 2013 è stato organizzato "SalePerTerra", un cantiere di pulizia e contemplazione della casa. Nel 2014 sono state esposte le opere di Chiarenza e Cammarata in una mostra denominata *Cose da Matti* (Previti 2014) e nel 2015, con l'evento *Tutto Torna*, è stata replicata l'operazione mettendo quelle opere in relazione visiva con i relativi quartieri e recuperando, grazie all'intervento del Comune di Messina, due dei tre grandi elefanti gialli di Cammarata⁴.

Nel 2016 si decide di espandere la felice idea cammaratesca d'impollinazione, o **agopuntura territoriale**, e grazie ad un finanziamento del Dipartimento COSPECS dell'Università di Messina e l'inserimento in un progetto più ampio⁵, si decide di aprire **un cantiere artistico** e ripristinare la Via Belle Arti creata da Cammarata negli anni ottanta e cancellata dalla successiva storia urbana di Maregrossò. È un'operazione complessa che coinvolge enti, associazioni, artisti locali, nazionali e i proprietari dei muri.

Poki, *street artist* di Catania, suggestionato da un video su Cammarata, decide di riportare, almeno graficamente, il terzo

Nella pagina a fianco:
Via Belle Arti con murali
di Giovanni Cammarata,
via Maregrossò,
Messina, 1996 ca.
(non più esistenti)

Stato attuale di Via
Belle Arti con i murali
realizzati nel 2016

elefante da combattimento del Cavaliere a Maregrossso. È un'opera densa e non didascalica. Sulla schiena del possente pachiderma, al posto della casetta per il fantasma creata da Cammarata (Di Stefano, 2008), c'è una struttura industriale che simbolizza il destino del quartiere. La sua corsa distrugge un muro svelando il mare sottratto. La strada in direzione di Catania, che ha nell'elefante il suo simbolo, aggiunge complessità geoterritoriale all'opera connotata da un tratto realistico e un cromatismo pop.

Di fronte, proprio nei muri di proprietà dei Rodriguez, che un ruolo decisivo hanno avuto nella vicenda del Cavaliere prima tollerando poi distruggendo la sua opera, compare il viso di Cammarata con accanto il suo manifesto poetico\artistico «Se diamo un pennello in mano ad un bambino non prenderà mai una pistola». Il carattere un po' criptico della scritta è figlio del codice "graffittaro" di **Kuma**, *street artist* messinese. I colori della scritta non sono casuali. "Pistola" è rosso, "bambino" bianco e "pennello" giallo.

Accanto, quel Maregrossso invisibile s'impone in tutta la sua

Poki, dipinto murale in
Via Belle Arti
(via Maregrossso),
Messina, 2016





prepotenza grazie a una gigantesca balena (Kuma e **Inkfect**) che sembra emergere direttamente dalla strada ripristinando le coordinate visive e geopaesaggistiche del quartiere. A creare continuità tematica, nel muro opposto, un branco di bellissimi pesci fatti con materiali di risulta dagli **"Artisti per caso"**, gruppo artistico di Patti (Me), mette in relazione il tema del mare negato con l'estetica mosaiceggiante della casa del cavaliere. Il codice è semplice: più ci si avvicina alla casa più le opere sono in relazione con Cammarata, più ci si allontana più il tema è libero e contestuale.

A sigillare l'operazione, proprio in via Roma, la via del Pensatoio di Vittorio (perpendicolare a Via Maregrosso) che di fatto costituisce l'entrata a **Via Belle Arti**, il grosso traliccio dell'illuminazione del posteggio del supermercato viene interpretato come un albero di **una feluca** splendidamente realizzata nel muro sottostante dal Collettivo fx. Nella sua semplicità stilistica l'opera è notevole perché si fonde con gli elementi urbani trasformandoli di senso. Mi auguro che

Kuma, dipinto murale con ritratto di Giovanni Cammarata in Via Belle Arti (via Maregrosso), Messina, 2016



Kuma e Inkfect,
La balena,
dipinto murale
in Via Belle Arti
(via Maregrosso),
Messina, 2016

troveremo le risorse per fare in cima all'albero della feluca un manichino che scruta il passaggio dei pesci spada. L'operazione non è conclusa. Sono in cantiere altri due lavori, ma credo che la dinamica sarà molto più ampia. Già due proprietari di muri ci hanno dato la disponibilità e il sostegno per realizzare altre due opere e in seguito a quegli interventi programmati, per mero contagio, **altri tre artisti**, in puro stile notturno e clandestino, hanno impresso il loro segno in una via Maregrosso sempre più Via Belle Arti. Valeria Cariglia ha ripristinato una lingua di mare sull'asfalto e la *crew* Kuma, Fake001 e Dosu hanno fuso l'etica\estetica delle *tag* con lo stesso tema. Le loro sigle si presentano semi-sommerse e in balia di quel Maregrosso che mormora incessantemente dietro ai muri.

Ritengo che i murales prodotti nei due quartieri vadano inseriti in una frontiera di contaminazione concettuale e territoriale. Un po' avanguardia e un po' totem, il **segno**



outsider è diventato un **elemento seminale** in grado di attrarre un linguaggio artisticamente colto e politicamente consapevole col quale condivide molti elementi non ultimo quello di una certa illegalità e del riconoscimento sociale che precede e s'impone su quello ufficiale (Dal Lago, 2008, 2016). Le affinità, più negli effetti che nelle intenzioni, tra la *street art* e l'*outsider art* sono molteplici: lo spazio urbano come luogo d'intervento, una certa distanza dai circuiti accademici e ufficiali dell'arte, una produzione non finalizzata al mercato, cromatismi forti, il passante come referente, la risemantizzazione del contesto, ecc. Non deve sorprendere se artisti *outsider* puri si sono manifestati come dei proto *street artists*; cito, solo per restare in Sicilia, i casi di Giovanni Bosco (Di Stefano 2009) a Castellammare del Golfo (TR) e dello stesso Giovanni Cammarata.

Il processo di contaminazione tra i due linguaggi è però una nuova frontiera che trova delle forti analogie con i cantieri

Artisti per caso,
mosaico con
materiali di risulta,
Via Belle Arti
(via Maregrosso),
Messina, 2016

babelici in cui energie sociali e creative si addensano intorno alle opere babeliche generando un mix di festa, situazionismo e riappropriazione territoriale⁶. La rielaborazione del segno *outsider* (più in chiave narrativa a Giostra e più segnico a Maregrosso) amplifica la sua **componente** direi **territorializzante** e riconduce idealmente la *street art* alle sue radici genealogiche: il quartiere, la comunità (Baeder, 1996; Dal Lago e Giordano, 2008; Dal Lago e Giordano, 2016).

Se escludiamo per comodità il graffitismo che dai muri delle caverne ha accompagnato la storia dell'uomo, la possibilità tecnica di usare bombolette spray genererà negli anni Sessanta e Settanta i primi casi d'interventi artistici sui muri del Bronx, di Harlem e in parte di Brooklyn. Nonostante gli autorevoli precedenti della pittura murale messicana⁷, la genesi di quella che comunemente viene chiamata *street art* viene ricondotta a quegli interventi fortemente identitari e clandestini generatesi nei quartieri citati. Va detto che è un fenomeno molto eterogeneo dalla complessa definizione e che non riguarda solo le arti visive. Dal Lago e Giordano (2008) propongono il parallelismo speculare con l'arte pop: «se la *Pop art* è l'irruzione del quotidiano nel mondo dell'arte, la *street art* rappresenta l'irruzione dell'arte nel mondo del quotidiano», ma in buona sintesi, fino a quella che potremmo definire l'era post-Banksy, la *street art* si caratterizza per un intervento artistico nello spazio urbano non mediato da istituzioni. L'enorme successo globale di Banksy, intrecciato con le potenzialità di diffusione della rete delle immagini, ha traghettato il fenomeno in una **nuova dimensione mediatica** in cui non di rado sono le istituzioni a interpellare i *Writers* per riqualificare porzioni di spazio urbano, aprendo così il dibattito su cosa sia davvero la *street art*⁸. Quegli interventi iconici, spesso bellissimi, su superfici degradate o anonime, vengono, in questa nuova era, prodotti da artisti *globetrotters* che, nonostante le intenzioni comunitarie sottese, non sono

più partoriti dai territori dell'intervento artistico. Tra gli innumerevoli pregi di queste operazioni si potrebbe però leggere anche un meccanismo di tipo evangelico, in cui l'artista arriva dall'iperuranio dell'arte in luogo degradato e, con l'imposizione magica del suo segno, lo risemantizza.

Giostra e Maregroso, e in un'ottica più allargata Messina, hanno dribblato la diatriba in quanto artisti esogeni hanno elaborato un segno, contemporaneamente *outsider* ed endogeno, sentito proprio da chi abita quei territori, amplificandone così il messaggio. Con un po' di enfasi quegli **urli segnici** irregolari hanno agito da magneti, rotta e cornice di senso mettendo in secondo piano anche la spinosa e complessa questione della committenza.

Ad aggiungere complessità è opportuno ricordare che se il murales del Collettivo fx al Camelot è stato generato dall'opera di Chiarenza, la sua stessa produzione è però scaturita da un altro murales. Si tratta di quello dell'artista Puccio La Fauci che suggerì al dott. Allone di non limitarsi ad imbiancare i muri della mensa dell'ex ospedale psichiatrico, generando



Collettivo fx, *Felucona*, particolare, dipinto murale in Via Belle Arti (via Maregroso), Messina, 2016

così il big bang della rivoluzione artistico\terapeutica di tutta la struttura e dunque la produzione artistica dello stesso Chiarenza (Zampieri, 2013). Per contro se Messina, grazie al progetto comunale Distrart⁹ sta vivendo una grande stagione di *Street art* usata come elemento di riqualificazione urbana, andrebbe instaurato un ragionamento **genealogico** che riconosca in Via Maregrosso, trasformata da Cammarata in Via Belle Arti, il suo illustre e radicale precedente. Del resto la più grossa eredità delle avanguardie artistiche va ricercata proprio nella messa in discussione degli organi preposti all'arte (il palco, il piedistallo e il museo), ridefinendone confini, concetti e fruitori. L'arte contemporanea si presenta sempre più spesso fusa col quotidiano, col territorio, con il paesaggio e soprattutto con la città (Amendola, 1997; Detheridge, 2012; Gravano, 2012; Pioselli, 2015).

Bibliografia

- Amendola G., *La città postmoderna*, Milano, Laterza, 1997.
- Baeder J., *Sign Language. Street Signs as Folk Art*, New York, Harry N. Abrams, 1996.
- Capone P., *In viaggio nella Sicilia degli outsider*, Osservatorio Outsider Art, n. 10, 2015, pp. 34-49
- Dal Lago A., Giordano S., *Fuori cornice*, Torino, Einaudi, 2008.
- Dal Lago A., Giordano S., *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- Detheridge A., *Scultori della speranza*, Torino, Einaudi, 2012.
- di Stefano E., *Irregolari. Art brut e Outsider Art in Sicilia*, Palermo, Kalós, 2008.
- di Stefano E., *Giovanni Bosco. Atlante del cuore*, Fondazione Orestiadi, Gibellina (TP), 2009
- Mina G. (a cura di), *Costruttori di Babele*, Milano, Elèuthera, 2011.
- Gravano V., *Paesaggi attivi. Saggio contro la contemplazione*, Milano, Mimesis, 2012.
- Pioselli A., *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Lissone (MB) Johan & Levi, 2015,

Previti M., *ZonaCammarata: cose da matti*, Rivista dell'Osservatorio Outsider art, n. 8, 2014, pp.143-149.

Rochfort D., *Mexican Muralist. Orozco, Rivera, Siqueiros*, San Francisco, Chronicle Books, 1998

Zampieri P.P., *Inconsci urbani. Camelot e Gaetano Chiarenza*, Rivista dell'Osservatorio Outsider Art, n. 6, 2013, pp.38-51.

Zampieri P.P., *ZONACAMMARATA. Maregroso. Messina: paesaggi retroattivi, processi sociali*, Roma, Linaria, 2014.

¹ Il Pensatoio di Vittorio è un misto tra una baracca, un antiquario e un museo "di qualunque cosa" diventato la sede concettuale di ogni operazione di Zonacamarata e il luogo di tutti gli interventi. Vedi <http://www.lalleru.it/2015/12/lingresso-del-pensatoio-durante-la.html>

² NdR. Il Camelot, diretto dal dott. Matteo Allone, è un centro diurno dipendente dal servizio sanitario locale e ha sede presso l'ex ospedale psichiatrico Mandalari di Messina. Si occupa di arteterapia, musicoterapia e relazioni con il territorio.

³ Dietro ogni matto c'è un villaggio, vedi <http://www.lalleru.it/2015/12/collettivo-fx-dietro-ogni-matto-ce-un.html>. e <http://www.lavoroculturale.org/matto-street-art/>.

⁴ L'operazione di recupero degli elefanti da parte del Comune di Messina rappresenta un piccolo paradigma della complessità della tutela delle opere outsider. Segnalati da chi scrive al Comune in seguito a sopralluoghi di Zonacamarata, l'operazione è stata possibile grazie all'arrivo del convegno Heteropias che ha svolto il ruolo di attivatore di processi territoriali. Tuttavia le scelte utilizzate per il restauro e la sede espositiva eletta si prestano a criticità e riflessioni. Previti <http://www.lalleru.it/2015/06/heterotopias-outsider-environments-in.html>.

⁵ Il progetto è il contenitore Me&Sea che vuole instaurare un rapporto visivo tra il mare e la costa orientale della Sicilia attraverso interventi di street art. Gimbo (<http://www.tribune.com/2016/06/festival-mare-messina-catania-artisti/>)

⁶ Per una panoramica di questi eventi vedi l'archivio www.costruttoridibabele.org.

⁷ Negli anni Venti un gruppo di artisti messicani (David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e José Clemente Orozco), influenzati dalla rivoluzione, abbandonò atelier e salotti per operare all'aperto (Rochfort 1998).

⁸ Per molti, non senza ragioni, il vero discrimine è l' "illegalità" (e la gratuità) degli interventi (Dal Lago e Giordano, 2008).

⁹ https://www.facebook.com/distrart1distrettodarteurbana/info/?entry_point=about_section_header&tab=page_info.

MIGRAZIONI ARTISTICHE. THE MUSEUM OF **EVERYTHING** A ROTTERDAM

di Eva di Stefano

REPORT

Un giro del mondo
nelle 26 sale di un
museo itinerante che
testimonia 'il diritto
all'espressione visuale'
e sei artisti siciliani da
esportazione

La grandiosità di una mostra si misura anche dai numeri: "The Museum of **Everything**", dal 5 marzo al 22 maggio 2016, alla **Kunsthal**, moderna sede espositiva nel centrale parco dei musei di **Rotterdam**, ha occupato 26 sale su due piani, con 1500 opere di 122 artisti di tutto il mondo. Tra loro 8 italiani di cui ben **6 siciliani** pressochè inediti fuori dall'isola (gli altri 2 rappresentanti dell'Italia erano invece autori storici e già ben noti come Gianbattista Podestà e Carlo Zinelli). Vale la pena, dunque, riferirne in queste pagine anche a mostra conclusa da tempo, non solo perché si tratta di una mostra che ha proposto - in una dimensione da record difficilmente superabile - la creazione fuori norma come fenomeno **globale**, trasversale nel mondo intero, ma anche per quanto ci riguarda da vicino. Infatti, è stata una straordinaria conferma della strategia di promozione perseguita dal nostro Osservatorio in questi anni.

James Brett è un collezionista talentuoso e molto attivo, che ha esordito nel 2009 cominciando dagli autori più classici come Lesage, Aloïse, Gill, Traylor, Walla, Darger etc. e in seguito lanciandosi personalmente in un avventuroso giro del mondo per scoprire ignoti creatori e, poiché ha un buon occhio, seleziona sempre opere di alta qualità¹.

In meno di dieci anni la sua collezione si è fatta gigantesca, diventando un **museo itinerante** attraverso le città del mondo (con tappe finora a Londra, Torino, Parigi, Mosca) cercando di catturare con successo il pubblico dei grandi numeri (il sito attualmente dichiara un totale di 750.000 visitatori alle mostre precedenti). Ma la collezione cresce ancora ogni giorno. Brett - che considera discriminatorio il termine Outsider Art e preferisce usare altre definizioni: creazione non-accademica e arte privata, non intenzionale, autodidatta, non classificabile - si propone una '**rivoluzione culturale**' nel nome di una filosofia dell'uguaglianza umana: «Il nostro compito- sostiene- è posizionare saldamente

Tutte le opere
riprodotte fanno parte
della collezione di
The Museum
of **Everything** e sono
state esposte a
Exhibition#6, Kunsthal
Rotterdam



Calvin e Ruby Black
(USA, 1903-1972),
allestimento di sculture
da *Doll Land*

questi artisti nel contesto della Storia dell'Arte. Non liquidarli come outsiders o come una qualsiasi espressione minore. Forse possono essere diversi, ma allo stesso tempo sono uguali. The Museum of **Everything** continuerà a lottare per il **diritto all'espressione visuale**».

I suoi allestimenti sono antitradizionali e affascinanti perché, pur mantenendo sempre un accento provvisorio da museo nomade, ricavano per ogni autore uno spazio adeguato alla sua opera, che sia una parete di legno naturale o marezzata come un vecchio muro, al buio o alla luce, presentando ogni artista con parecchi lavori. Il percorso non segue né cronologia né geografia, non è appesantito da pretese didattiche, qui si rispetta la singolarità individuale e i mondi si incrociano solo nel gioco delle forme, la Russia con l'Afghanistan, gli Stati Uniti con l'Iran, i colorati diagrammi delle utopiche teorie cosmiche di **Paul Laffoley** coabitano con la folla di fucili-giocattolo di **André Robillard** sospesi e puntati sul pubblico.



Henri Darger
(USA, 1892-1973),
senza titolo,
particolare, 1940/1960

Sorpresa e stupore accompagnano il visitatore, accolto nella prima saletta da un gruppo di personaggi di legno, frammento di 'Doll Land', villaggio di pupazzi creato negli anni '50 da **Calvin e Ruby Black**, coppia senza figli che gestiva un negozietto in un luogo sperduto della California ai margini del deserto, inizialmente allo scopo di immaginare una famiglia, poi ampliata inventando un'intera comunità che attirasse i clienti. Nella sala successiva pendono come amuleti di Arte Povera i magici congegni guaritori di **Emery Blagdon**, e così via tra spazi irregolari dove la parola d'ordine sembra essere 'trasformazione': risanare la vita riciclando e rein-

ventando l'esistente, perché anche un vecchio parchimetro newyorkese può diventare un totem (**Chase Ferguson**). Molti scrivono memorie minuscole o missive gigantesche e indecifrabili, altri ancora tracciano su grandi insegne visionarie i loro messaggi di evangelizzazione del mondo: sono quei creativi e un po' folli pseudo-profeti americani a cui Brett ha dato inizialmente molto spazio nella sua azione di raccolta. I punti di forza della mostra erano molteplici: tra essi certamente è da segnalare l'aerea, ma imponente, installazione con i lunghi fogli ondeggianti della cinese **Guo Fengyi**, da attraversare come un labirinto leggero e mosso dal respiro; l'equilibrio della sala centrale in cui un gruppo di figure dell'indiano **Nek Chand** faceva la guardia ad altri autori dai linguaggi molto differenti provenienti da Europa, Africa e America; lo spazio tenebroso dedicato a **Francis Marshall** con i suoi tragici fantocci di stracci e scatole-grattacieli, probabili contenitori di altri repellenti segreti; infine la straordinaria teoria di vetrine con i tanti disegni di **Henri Darger**, una raccolta di pezzi eccezionali, presentati individuando le cesure apportate successivamente e cercando quindi di ricostruire la sequenza originaria dei fogli. Personalmente sono stata catturata da **Georges Liautaud**, un creativo fabbro di Haiti che, con una serie di sagome nere ritagliate nel metallo impastato dei barili di petrolio dismessi, ha relizzato un magnetico e misterioso teatro d'ombre, che a me ha ricordato Boltanski. Non a caso le opere di Liautaud, insieme a quelle di Darger, sono anche nella colle-

Una delle sale di
Exbition#6, Kunsthal
Rotterdam.
In primo piano
opere di Emile Ratier
(Francia, 1894-1984)



Georges Liautaud
(Haiti, 1899-1991),
installazione
di sagome di metallo



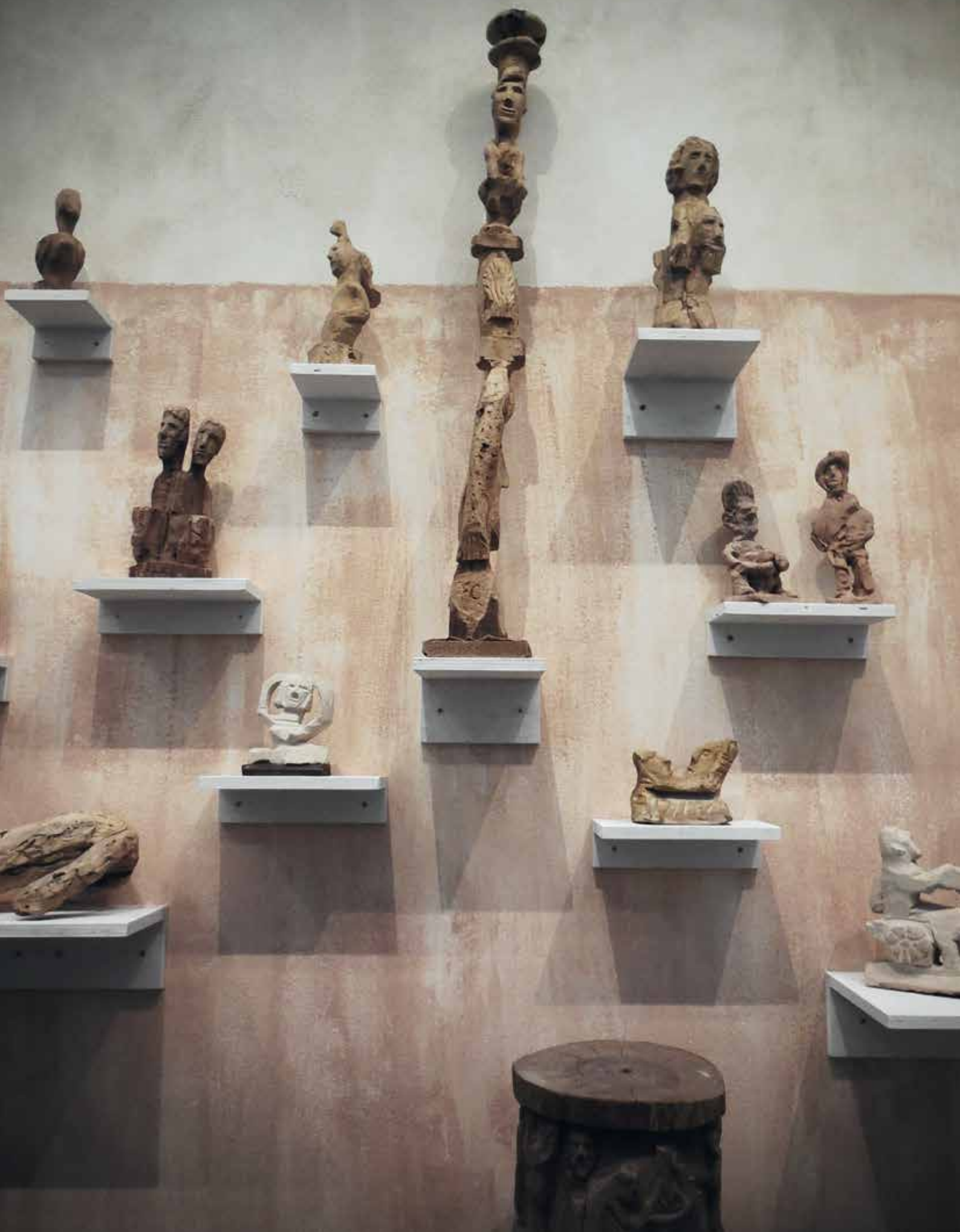
zione del MOMA di New York. E, nella penombra di un'altra piccola sala, mi sono lasciata incantare dalla finezza preziosa delle icone magiche del giardiniere russo **Wassily Romanenkov**, cariche di malinconici quanto enigmatici presagi. Poi, in modo del tutto inatteso, mi sono trovata in un fantastico museo archeologico d'Oriente di fronte al respiro di una storia antica condensata nelle sculture apparentemente di pietra, in realtà abilmente realizzate con colla e i contenitori di cartone grigio per uova da **Alikhan Abdollahi**, un autore di origine afgana emigrato in Iran da molti anni.

Ma, come avrete capito, la mia visita era condizionata dalla ricerca dei 'nostri': i **6 siciliani**. Il primo in cui mi sono imbattuta, **Giovanni Fichera**, non poteva certo passare inosservato visto il formato gigantesco delle tre opere presenti, dove il pittore catanese, oggi novantenne, ha illustrato con un linguaggio figurativo forte, tra neopop e neoespressionismo, la sua idea di inferno, abitato da corruzione, morte, violenza e sesso. Poco dopo, per fortuna una meravigliosa lunga

parete di piccole mensole, dedicata allo scultore contadino **Francesco Cusumano**² e alla sua ispirazione archeologica, mi sottraeva all'eccessivo bagno nel presente. Non a caso Cusumano ha trovato a Caltagirone il suo protettore nell'archeologo Domenico Amoroso, sensibile direttore dei Musei Civici. Ma, anche se al museo di Caltagirone avevo potuto già apprezzare la ricca produzione dell'artista, la sua vera grandezza l'ho scoperta a Rotterdam dove gli 80 pezzi esposti (sculture in pietra, legno, ceramica di vario formato) gli hanno reso davvero giustizia. Proveniente anche lei da Caltagirone, l'estrosa **Gilda Domenica**³ e il suo eccentrico guardaroba creato riciclando ogni tipo di scarto domestico: la gaia installazione di abiti ed accessori pazzi della stilista quasi ottantenne fronteggiava nell'allestimento la vivace produzione pittorica di un'altra insospettabile casalinga,



Alikhan Abdollahi
(Afghanistan, 1961),
sculture di cartone
riciclato

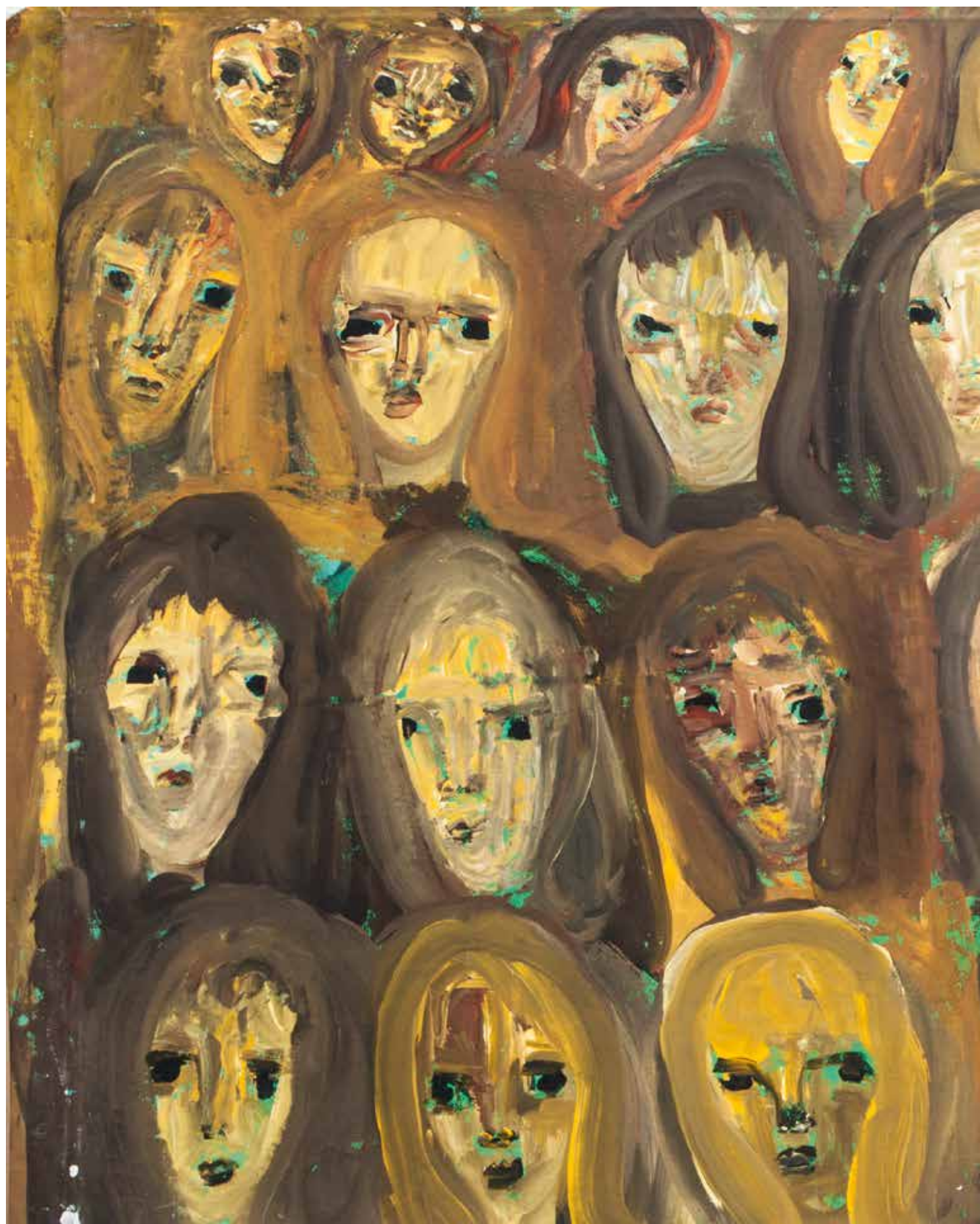




Una delle tele esposte
di Giovanni Fichera
(Catania 1925)

Nella pagina a fianco:
Particolare
dell'allestimento
delle sculture di
Francesco Cusumano
(Caltagirone 1914-1992)

Janet Sobel ucraina emigrata negli Usa, che pare abbia influenzato il *dripping* di Pollock. Su una parete marezzata ho re-incontrato 15 dipinti di **Salvatore Bonura detto Sabo**⁴, straordinario pittore di inquietanti visioni metamorfiche, che tra gli anni '60 e '70 fu molto amato a Palermo, apprezzato da artisti e intellettuali come Sciascia, per poi essere da quasi tutti completamente dimenticato e obliterato. Quasi di fronte a lui è esposto un altro caso siciliano di notorietà effimera e successivo oblio: **Francesco Giombarresi**⁵ di Comiso con un solo grande quadro e alcune virtuosistiche micropitture formato francobollo, che testimoniano i diversi registri di questo artista molto eclettico, che inventava anche macchinari bizzarri e praticava a modo suo la scienza e la scrittura. Nella sala successiva, girando a sinistra, ci si imbatteva in una parete dedicata a **Nicolò Scarlatella**⁶, forse la più interessante scoperta siciliana degli ultimi anni, che si deve a Domenico Amoroso: 18 dipinti su carta disposti a formare un quadrato magico. Esercizi spirituali e narrativi che possono ricordare le simmetrie decorative di Lesage e i mandala ossessivi di Wölfli, ma tradotti nei colori accesi della ceramica di Caltagirone e nelle strutture geometriche di Grammichele, le due cittadine dove ha vissuto l'artista. Una delle ragioni del fascino esercitato da queste espressioni artistiche consiste, infatti, nella rete di somiglianze e affinità che è possibile stabilire tra opere nate in differenti e distanti





Francesco Giombarresi (Vittoria 1930- 2007), tecnica mista su tela, 1970 ca.



Allestimento delle opere
di Gilda Domenico
(Caltagirone, 1937)



Dipinti su carta
di Nicolò Scarlatella
(Caltagirone, 1929-1996)



Dipinti su tela
di Salvatore Bonura
detto Sabo
(Palermo, 1916-1975)

contesti spazio-temporali, combinata - senza che ci sia alcuna contraddizione - con il forte radicamento identitario di ciascuna di queste espressioni nel proprio territorio. Alla fine della nostra visita a questa mostra internazionale che ai siciliani ha dato tanto spazio, sorge spontanea una domanda: ma come è possibile che qui da noi vengano trascurate queste risorse? a quando una mostra in Sicilia dedicata ai nostri tanti e meravigliosi 'irregolari'?

¹ Cfr. sulla nostra rivista: E. di Stefano, *The Museum of Everything* alla Pinacoteca Agnelli, n. 1, ottobre 2010, pp. 156-165; una testimonianza del viaggio di Brett in Sicilia alla ricerca di artisti: J. Brett, *La Sicilia di Everything*, n. 9, aprile 2015, pp. 18-23.



² Cfr. sulla nostra rivista: D. Amoroso, *Francesco Cusumano nel giardino delle Muse*, n. 3, ottobre 2011, pp. 48-59.

³ Cfr. sulla nostra rivista: E. Bruno, *Nelle notti di Gilda*, n. 3, ottobre 2011, pp. 60-69.

⁴ Cfr. sulla nostra rivista: C. Benenati, *Sogni e incubi di Sicilia*. Sabo e BSD Moro, n. 3, ottobre 2011 pp. 180-193.

⁵ Cfr. sulla nostra rivista: L. Di Gregorio, *Giombarresi e la scienza di 'astrosità'*, n. 2, marzo 2011, pp. 36-47; M. Mezzatesta, *Le 'macchine possibili' di Francesco Giombarresi*, n. 6, ottobre 2013, pp. 52-65.

⁶ Cfr. sulla nostra rivista: D. Amoroso, *Nicolò Scarlatella, artista, poeta, filosofo, nella collezione del Museo di Arte Contemporanea di Caltagirone*, n. 1, ottobre 2010, pp. 12-23; M. Mezzatesta, *La croce e la stella. Il codice segreto di Nicolò Scarlatella*, n. 5, ottobre 2012, pp. 34-51.

NEL NUOVO MUSEO DI OUTSIDER ART AD AMSTERDAM

di Eva di Stefano

REPORT

La scommessa dell'insediamento in una prestigiosa struttura dedicata alla grande arte del passato - La prevalenza dell'Art Brut giapponese

Il rapporto tra l'Olanda e l'Outsider Art è stato, fino a poco tempo fa, accidentato: De Stadshof, il museo specializzato nella cittadina di Zwolle venne chiuso nel 2001 per il disinteresse della municipalità a sostenerlo, e così l'importante raccolta di Art Naïf e Art Brut di reputazione internazionale, collezionata dai primi anni '80, non trovando ospitalità in altre istituzioni del paese, fu costretta ad emigrare in Belgio nel 2002, accolta a braccia aperte dal Dr. Guislain Museum a Ghent, dove si trova esposta tuttora. Solo nel 2015 una mostra a L'Aia ha riportato temporaneamente in patria una piccola parte della collezione. Nel frattempo il vento era cambiato: il favore crescente che l'Outsider Art ha incontrato in istituzioni di importanza mondiale e lo sdoganamento di queste espressioni artistiche operato dalla Biennale di Venezia curata da Massimiliano Gioni nel 2013¹, hanno determinato una diversa apertura sia da parte dei musei che dei collezionisti.

L'anno di svolta è il **2016**: contemporaneamente all'imponente mostra a Rotterdam della collezione *The Museum of*

Un ambiente dell'Outsider Art Museum, Amsterdam. Sulla parete centrale i dipinti su carta di Koichi Fujino (Giappone, 1944)

Nella pagina a fianco: Richard C. Smith (Inghilterra, 1950) scultura in cartapesta e materiali di riciclo







Rob Morren,
Olanda (1968),
matite colorate
su carta

Everything di James Brett, di cui si riferisce in altre pagine della rivista, si è inaugurato ad Amsterdam un nuovo **Outsider Art Museum**. È il frutto di un accordo tra due istituzioni: **Het Dolhuys** (La Casa dei Matti) ad Haarlem, che, per il suo vivace allestimento interattivo e per la sua sede storica, luogo di contenzione della follia e della peste già a partire dal 1320, è da una decina d'anni il più interessante museo europeo di storia della psichiatria, ha messo a disposizione la propria collezione di Outsider Art, e l'**Hermitage** di Amsterdam ha messo a disposizione sede e fondi di gestione.

L'Hermitage è un magnifico edificio secentesco il cui fronte dà sul fiume Amstel, nato come ospizio delle povere e oggi museo-succursale dell'Hermitage di San Pietroburgo di cui espone a rotazione le opere in grandi mostre, che rinnovano la memoria dei legami storici tra le due città. L'Outsider Art Museum è allocato nell'ala sinistra a piano terra e indicato con una segnaletica appropriata. I visitatori venuti a vedere l'edificio storico, la galleria permanente di ritratti olandesi del Seicento, o l'eccellente grande mostra temporanea (attualmente, fino a gennaio 2017, dedicata alla zarina Caterina la Grande e alla sua epoca d'oro), vi si imbattono anche se del tutto ignari e sono portati ad entrare anche per ottimizzare il biglietto d'ingresso a tutta la struttura. Una soluzione intelligente che porta l'Outsider Art Museum a non vivere solo del suo pubblico di nicchia, ma ad aprirsi a un pubblico più generalista provocando curiosità impreviste in chi vi entra per caso, vergine rispetto all'argomento, in definitiva a catturare nuovi proseliti. Una celebre frase di **Aristotele** introduce la visita: «Lo scopo dell'arte non è di presentare l'aspetto esterno delle cose, ma il loro signi-



Marie Suzuki
(Giappone, 1979),
tecnica mista su carta

ficato interiore» invitando fin da subito a dirigere lo sguardo oltre la superficie delle opere, dentro la scatola magica di sogni, desideri, umane paure che vi sono condensate. Un percorso che è anche un viaggio all'interno di se stessi, favorito dall'allestimento labirintico e in penombra, ma il bel rivestimento grigio-bronzo leggermente metallizzato delle pareti e dei pannelli rende la **semioscurità luminosa** e lo spazio quasi sacrale, stemperando ogni angoscia e assecondando una dimensione mentale ricettiva.

Le informazioni sugli artisti sono essenziali, viene invece privilegiato il **processo di realizzazione** delle opere attraverso proiezioni a parete che mostrano i singoli autori al lavoro. I grandi formati, le creature fatte solo di occhi e colore, le bandiere dell'anima frangono, tra pareti e vetrine, le minuscole e musicali scritture corsive o le stupefacenti microscul-



Shinichi Sawada,
(Giappone, 1982),
scultura in terracotta
smaltata

ture, frutto di un *bricolage* paziente e ossessivo che schiera i suoi piccoli eserciti alla conquista della vita. La collezione è giovane: Het Dolhuys ha iniziato solo nel **2005** a raccogliere opere, privilegiando per la natura stessa dell'istituzione, i lavori realizzati negli atelier protetti di creazione e arteterapia, che d'altra parte sono stati anche i più facilmente reperibili e più promossi nell'ultimo decennio. Pochi, dunque, i 'battitori liberi', assenti gli autori 'storici' e soltanto un'opera, ma significativa, del più noto degli outsider olandesi, **Willhelm Van Genk**, autore di stravolte mappe di totalitarismo urbano. Altri artisti già piuttosto noti sono la francese **Jill Gallieni** con i suoi fogli dove si sgomitola il segno continuo e arricciolato di una scrittura dalle intenzioni mistiche, e l'africano **Fréderrick Bruly Bouabré**, uno dei protagonisti della fatidica Biennale veneziana del 2013 con la sua 'enciclopedia del mondo', fatta di centinaia di colorati disegni formato cartolina, tarocchi magici e inventario figurato di parole e miti. Altro artista lanciato dalla medesima Biennale è l'eccezionale ceramista giapponese **Shinichi Sawada**, di cui sono esposti dieci magnifici pezzi: draghi, demoni, guerrieri, figure totemiche di terracotta irte di centinaia di spuntoni di creta come istrici

corazzate di minacciosa bellezza. La collezione del nuovo, e ancora piccolo, museo di Amsterdam presenta un cospicuo insieme di disegni, pitture e sculture di creatori giapponesi, probabilmente perché la sua campagna acquisti ha coinciso con il *boom* negli ultimi anni dell'**Art Brut giapponese** in Europa, iniziato nel 2008 con la mostra *Art Brut du Japon* alla Collection de l'Art Brut di Losanna, proseguito nel 2010 con la grande esposizione *Art Brut Japonais* alla Halle Saint Pierre di Parigi, e tra il 2014 e il 2015 con mostre collettanee in altri musei specializzati come lo svizzero Museum im Lagerhaus a San Gallo e la Galerie Gugging presso Vienna. Un fenomeno che spinge a riflettere da un lato sulla portata universalmente antropologica dell'Art Brut e, dall'altro, sugli aspetti invece riconducibili alla cultura locale e, nel caso del Giappone, anche sull'effetto a lungo termine degli atelier di creazione terapeutica varati su ampia scala dopo Hiroshima. Tra i numerosi creatori giapponesi visti ad Amsterdam, chi scrive è rimasta colpita soprattutto dagli incubi genitali e anatomici di **Marie Suzuki** con inquietanti tempeste di forbici che, con una grammatica visiva derivata dai *manga*, propongono percorsi di lettura piuttosto complessi all'interno di un'ossessione corporea tutta femminile.

Dopo la visita a un museo, ciascuno di noi porta via con sé almeno il ricordo di un'opera, che ci continuerà ad abitare dentro a lungo: nel mio caso sono le sculture grottesche del britannico **Richard. C. Smith**, realizzate con cartapesta e materiali recuperati per strada. Forme e maschere di umani o di uccelli costellate da multipli volti come altrettanti bubboni di umanità silente e disperata.

¹ Cfr. sulla nostra rivista l'articolo di G. Carraro, *Alla 55. Biennale di Venezia. Una visita al Palazzo Enciclopedico*, n. 6, ottobre 2013, pp.156-163.

REPORTING FROM THE (OUT)FRONT. NEK CHAND VS. LE CORBUSIER

di Giulia Ficco

REPORT

Mostra Internazionale
di Architettura -
La Biennale di Venezia
Veduta parziale
dell' allestimento del
Rock Garden presso
l'Arsenale



- Oltre il razionalismo modernista
 - Come è possibile trarre dalla vicenda di Chandigarh indicazioni per una buona pratica architettonica contemporanea

Sorprendentemente, finalmente e magnificamente, anche la XV **Biennale Architettura** di Venezia del 2016 ospita l'arte irregolare. Negli spazi dell'Arsenale, in zona bombarde, è possibile visitare un pezzo di India. Alejandro Aravena, il curatore della mostra *Reporting from the front* (in corso fino al 27 novembre 2016), si propone di mostrare la difficile battaglia che è la realizzazione di ambienti volti a migliorare la qualità della vita in circostanze al limite.

Il caso di **Chandigarh** fa riflettere perfettamente su queste tematiche. Due poli opposti, qui, si scontrano e si neutralizzano. Da una parte la città ideale di Le Corbusier, razionale ed efficiente. Dall'altra il "Rock Garden" dell'artista irregolare Nek Chand, una struttura spontanea, un labirinto a cielo aperto.

Le storie dei due maestri si intrecciano nella capitale della nuova regione del Punjab negli anni '50. Dopo la caduta del colonialismo inglese (1947), i territori indiani vennero

riorganizzati. Una parte della regione del Punjab, con la sua capitale Lahore, si staccò e divenne Pakistan. Il resto del territorio, rimasto di dominio Indiano, venne diviso in 3 stati: Himachal Pradesh, Haryana e Punjab. La città di Chandigarh nasce in quest'ultimo Stato.

Nel 1951 Jawaharlal **Nehru**, primo ministro indiano, avvia un programma di modernizzazione dell'India e dà la possibilità a **Le Corbusier** di realizzare le visioni teoriche di tutta la sua carriera in un'unica opera magna, un piano urbanistico. L'architetto svizzero all'epoca era il più famoso d'Europa ed era al culmine della sua carriera. Le sue teorie erano oramai mature e davano molta importanza alla qualità abitativa dell'uomo. In questo modo il compito di realizzare il macrocosmo abitativo di una città, era per lui un sogno diventato realtà. Per la sua realizzazione fu necessaria la distruzione dello spazio indigeno: per fare posto al nuovo insediamento vennero spazzati via 10 villaggi, per un totale di 10.000 persone. La città doveva, infatti, rappresentare il futuro prospero della democrazia indiana, e i villaggi non si prestavano di certo a questo scopo. La nuova città, invece, è molto razionale. Le strade sono alla "newyorkese", con cardo e decumano. Ogni quartiere ha la sua funzione: abitativa, commerciale, amministrativa, ma anche ricreativa. Le strade sono larghe e spaziose. Tutto per far stare al meglio gli abitanti. Per l'architetto, l'uomo ha necessità universali. Come si ricorda infatti spesso, è stato Le Corbusier a standardizzare le misure degli arredi e degli spazi dell'abitazione. Questo atteggiamento nasce da una filosofia che si era sviluppata nella Bauhaus e ovviamente ha un determinato senso storico culturale per l'Occidente, che nel contesto indiano appare però completamente decontestualizzate. Oggi questa opera di Le Corbusier è fortemente criticata per via della sua alienità. La creazione dei nuovi confini tocca profondamente la vita dell'artista irregolare **Nek Chand**, e lo porta nel 1947

all'età di 23 anni a doversi spostare nei territori hindù del Punjab. Una situazione di sofferenza e di esilio lenita dal lavoro artistico. In India si costruisce una vita, si sposa e lavora come ispettore stradale per la città di Chandigarh. La sua passione lo spinge a prendere la bicicletta e a pedalare quasi 40 chilometri fino ai piedi dell'Himalaya per raccogliere il materiale per le sue creazioni. Quello prediletto è la roccia. Nei sassi l'artista sente una presenza divina, quel qualcosa che gli chiede di essere portato in superficie e che permane nelle figure umane che successivamente ne emergono. Secondo l'artista sono come delle reincarnazioni, delle persone mandate dal divino. Egli ricorda che fin da piccolo era attratto da questo materiale, ne sentiva l'aura e ci giocava immaginando questi sassi come degli animali o altri compagni. L'artista inizia a realizzare i suoi lavori di nascosto, li voleva

Nek Chand,
scultura in cemento
e materiali di risulta



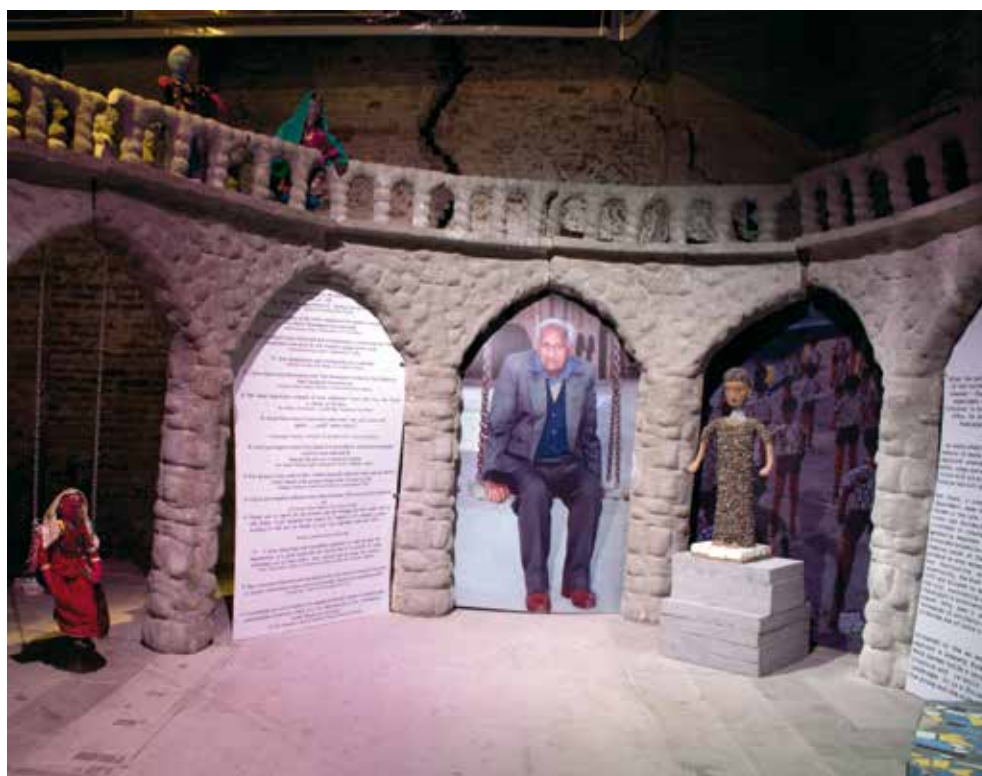


proteggere, perché temeva che gli venisse proibito. Il trauma dell'esilio si riversa in questa paura. Custodisce e installa tutte le sue realizzazioni in uno spazio boschivo di proprietà del governo nascosto nei pressi di Chandigarh.

Nel 1973 venne scoperto dalla squadra addetta al risanamento della zona e, dopo un contenzioso che vide i cittadini difendere con accanimento queste creazioni, fu immediatamente aperto al pubblico. Nei tre anni successivi Chand venne sospeso dal lavoro di ispettore e incaricato dello sviluppo del giardino. Egli ricevette dal governo, con il passare del tempo, lavoratori e sovvenzioni per continuare la sua opera, che ormai raggiungeva i 60 acri di estensione. L'opera continua tutt'ora. Gli abitanti di Chandigarh sentono di appartenere a questo spazio tanto da portare avanti volontariamente il

Nek Chand,
sculture in cemento
e materiali di risulta

Particolare
dell'allestimento
del Rock Garden
a Venezia con
fotoritratto
di Nek Chand



lavoro dell'artista, morto nel 2015. Questi due mondi, quello di Le Corbusier e quello di Nek Chand, sono la testimonianza di un periodo della storia in cui l'architettura non viveva in simbiosi con il contesto, ma in cui era innegabile la volontà di migliorare la qualità abitativa dell'uomo. Nel loro ambito, entrambi hanno cercato di migliorare le condizioni di vita, chi con un'intera città, chi con qualcosa che desse gioia.

Due mondi che si completano e che rappresentano due parti della pratica architettonica contemporanea, qualità e contesto.

Aravena è infatti conosciuto per le sue politiche *housing* che impongono prima di tutto un'elevata qualità abitativa per chi non se la può permettere e in cui il coinvolgimento degli indigeni e dei futuri utenti è fondamentale. Dalla scelta del sito fino alla struttura dell'ambiente, la necessità viene prima dell'ideatore. Questo modo di operare sintetizza entrambi gli aspetti principali del lavoro di Le Corbusier e di Chand.

Dall'architetto eredita l'importanza della qualità abitativa in zone dove questa altrimenti sarebbe impossibile da raggiungere. Dall'artista, Nek Chand, deriva la collaborazione della comunità e l'utilizzo di risorse locali.

All'interno del percorso della mostra, la parentesi su Chandigarh fa riflettere non solo sul presente delle situazioni architettoniche al limite, ma anche sul passato di queste e di come riescano a trovare un loro naturale equilibrio. Aravena sembra, quindi, sostenere un futuro per l'abitazione senza compromessi, ispirato dal passato.

IL SENSO MULTIPLO DELL'ARTE: POLYSÉMIE E I SUOI ARTISTI

di Francesca Neglia

REPORT



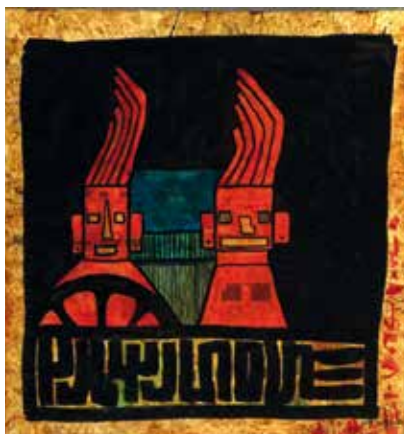
Vetrina della Galerie
Polysémie a Marsiglia

La Galleria Polysémie nasce nel 2013 a **Marsiglia**, nel quartiere più antico della città, *Le Panier*, notoriamente uno dei luoghi cittadini più dinamici in materia d'arte e cultura. Il suo fondatore, **François Vertadier**, ex collezionista, realizza questo progetto motivato dalla sua passione per la produzione artistica contemporanea. La sua attenzione però si rivolge soprattutto alle creazioni che si presentano spontanee ed autentiche, capaci di rivelare le visioni profonde che animano lo spirito dei creatori.

Perché **Polysémie**? Perché l'oggetto artistico, frutto dell'immaginazione dei realizzatori, non si spiega attraverso un unico senso, ma ne presenta molteplici. Ogni significato evocato è frutto dell'incontro tra l'opera, l'artista ed il fruitore, e quest'ultimo, libero da limiti, percepisce l'opera secondo la propria personale sensibilità, scovandone un senso proprio, che non ne esclude altri, bensì si presenta come una tra le infinite chiavi di lettura. Proprio grazie al suo carattere originale, talvolta fortemente espressivo, l'Outsider Art (o *Art Brut*, *Art hors les normes*, *Raw Art*, *art singulier*, *art médiumnique*, *neuve invention...*), è il genere artistico al quale la galleria ri-

La vocazione di una
galleria francese
dedicata all'Outsider
Art anche con uno
sguardo verso l'Italia
- Alcune storie di
artisti come Azema,
Cicolani, Nadeau

volge maggior attenzione, senza escludere tuttavia artisti che, pur non appartenendo esplicitamente a questa categoria, presentano una personalità artistica efficace e coinvolgente. La caratteristica che viene privilegiata, infatti, è la completa libertà d'espressione: non vi è regola estetica o di linguaggio alla quale l'artista debba attenersi. A partire dal materiale di supporto sino al contenuto, l'artista sceglie e si esprime del tutto libero da norme e mode, esprimendo la propria personalità nelle forme che preferisce ed attraverso i materiali di cui dispone. La galleria, in qualità di spazio espositivo oltre che di vendita, intende quindi garantire visibilità ad una creazione genuina, libera, che sgorga dall'immaginario di artisti che lavorano e vivono fuori da parametri e schemi sociali o cultura tradizionale: artisti in cui si manifesta con semplicità quella dimensione che permette a noi osservatori di accostarci ai confini del gesto espressivo "puro", inducendoci a riflettere sull'essenza della creatività e sulla relazione profonda e sfuggente che corre tra esseri umani e invenzione. Polysémie si propone di continuare per questa strada, nel tentativo di scoprire e valorizzare nuove creazioni e nuovi artisti che provengano dal mondo dell'Art Brut e territori affini. Una ricerca che non si pone limiti, neanche geografici, e che infatti ha attivato collaborazioni anche con l'**Italia**, in particolare con la Galleria Isarte di Milano. E non è un caso che la mostra di giugno 2016 sia stata dedicata ad un autore italiano, **Davide Cicolani**, "scovato" recentemente attraverso una galleria parigina. Cicolani nasce a Roma nel 1978 e trascorre un'infanzia difficile. A sei anni viene colpito da un fulmine e l'anno dopo gli viene diagnosticata una nefrite. Durante i lunghi periodi di



Davide Cicolani,
tecnica mista
su carta riciclata

Davide Cicolani,
tecnica mista su mappa
di metropolitana



ricovero comincia a disegnare. A diciassette anni sceglie di lavorare come operaio nel turno di notte di una fabbrica, il che gli permette di dedicarsi all'arte durante il giorno. Nel 2006 si licenzia e si trasferisce a Parigi, dove continua a dipingere passando da una casa occupata all'altra. Predilige materiali di recupero come carte stradali, disegni di progetti e vecchi registri contabili, qualsivoglia superficie pieghevole.

La **piegatura** riveste infatti un ruolo importante, poiché rifletterà la luce in modo sempre diverso, a secondo del luogo nel quale il disegno è esposto: per essere pienamente fruito dovrà essere osservato da diverse angolazioni, acquistando così vita propria. L'artista riempie questi supporti, già carichi di memoria, con arabeschi di inchiostro di china, stilemi grafici potenti e figure oniriche e inquietanti, talvolta realizzate con intarsi di colore simili a quelli delle antiche **vetrate**, completate da iscrizioni dal significato segreto.

Per Cicolani l'arte è creazione di una mappa di connessioni tra cose e persone, una vocazione contagiosa, dichiara: "Io sono la **scintilla**, la scintilla attraverso la quale gli altri prenderanno fuoco. Io ho già preso fuoco".

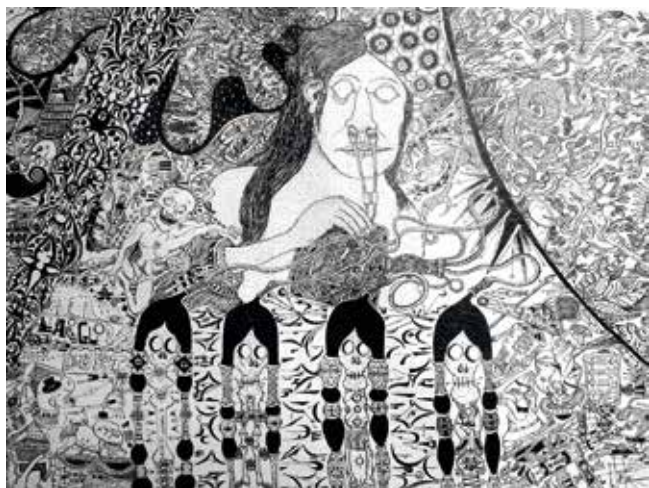
L'esposizione di Cicolani attesta come Polysémie voglia



dedicare la stessa attenzione ad autori ancora poco conosciuti e a personalità già affermate sulla scena *outsider*. Il programma, infatti, prosegue nell'estate del 2016 con la mostra di due artisti già noti e acquisiti in diverse collezioni europee, come Philippe Azema e Jean-Pierre Nadau, di cui la galleria è il rappresentante ufficiale.

Philippe Azema (1956) è originario del sud della Francia, tra la Camargue, l'Hérault e il Tarn. Dopo aver ricevuto un'istruzione approssimativa, frequenta la scuola di belle arti di Tolosa per un anno; inizialmente si avvicina alla pittura su tela, ma se ne disinteressa subito dopo. Intraprende la carriera artistica solo più tardi cominciando a dipingere su vecchie **lenzuola** di famiglia ed utilizzando unicamente tre colori: il **rosso**, il **nero** e il **giallo**. Le sue opere sono sempre di grandi dimensioni, superando talvolta i quattro metri per due. Dipinge usando bastoni dalla punta arrotondata e rasoi e si serve del colore acrilico, pennarello, inchiostro, olio ed altri

Philippe Azema,
Le glas de l'épice,
tecnica mista su
lenzuolo, particolare



Jean-Pierre Nadeau,
Amazonie, inchiostro
di china su carta,
particolare

strumenti moderni. Introduce, all'interno delle sue opere, un'estetica apparentemente primitiva ed **arcaica**, nonostante non manchino delle referenze decisamente contemporanee: contorni sfumati come fossero macchie d'inchiostro schizzate sulla tela, graffiti rappresentanti delle case e dei personaggi, silhouette di donne, uomini e bambini, vignette fumettistiche, piccoli edifici che evocano dei

negozi francesi dove i personaggi sono invitati ad entrare. Spesso aggiunge delle frasi, sorprendenti e prive di senso, "ho ordinato una gamba di legno", o altre assolutamente indecifrabili ed incomprensibili. E quando gli si chiede, da dove provenga questa misteriosa civiltà, egli risponde che, semplicemente, trascrive dei sogni, degli incubi anche, ricordi vissuti. Immagini. **Jean Pierre Nadau** nasce nel 1963 a Melun en Sein et Marne. L'amore per il disegno emerge verso i 23 anni, dopo il suo incontro con Chomo, scultore francese e eremita della foresta di Fointanebleau. Prima di intraprendere una collaborazione con il noto ed eccentrico artista, Nadau aveva tentato la strada del teatro, ed il suo desiderio era quello di diventare un comico; presa consapevolezza che questa non era la sua vocazione, abbandona il teatro, approcciandosi alle arti visive.

Inizialmente prova qualsiasi tipo di sperimentazione, dagli assemblaggi al découpage, ottenendo scarsi risultati e restando fortemente insoddisfatto. Ma un giorno, nel 1987 o 1988, ispirato dalla pittura medianica di Augustin Lesage che ha appena scoperto, decide di riempire integralmente e minuziosamente, utilizzando l'inchiostro di china, una grande tela di tre metri per due. Il risultato fu tanto efficace e spettacolare da renderlo deciso a continuare su questa strada.

Da trent'anni le sue opere sono vere e proprie architetture plastiche: l'artista ricama i suoi **universi d'inchiostro** su rotoli di tela che possono arrivare fino agli 11 metri di lunghezza, sui quali vanno dispiegandosi **intrecci labirintici**. I suoi disegni catturano immediatamente lo spettatore, il quale non può che restare del tutto affascinato, non solo dalla prodezza tecnica, ma dalla ricchezza dei dettagli



contenuti, che occupano, riempiendola totalmente, la superficie della tela, assecondando la pulsione dell'*horror vacui*. Proliferano, in un ambiente fantastico ed inquietante, figure talvolta realistiche, talvolta assolutamente improbabili: insetti, cavalli, uomini, prostitute, politici, esseri fantastici, chimere dai sessi demoniaci. L'occhio, come fosse una pallina da *flipper*, è rinviato da un punto all'altro del disegno. Più si osservano questi mondi fantastici, più l'apparente inverosimile prende senso, e finalmente, si arriva ad afferrare la linea invisibile che pone tutto in comunicazione, nonostante ogni segno tracciato sembri emergere da una energia inconscia dell'artista. Non manca talvolta anche il senso dell'umorismo, evocato da qualche esclamazione provocante di natura politica e sociale.

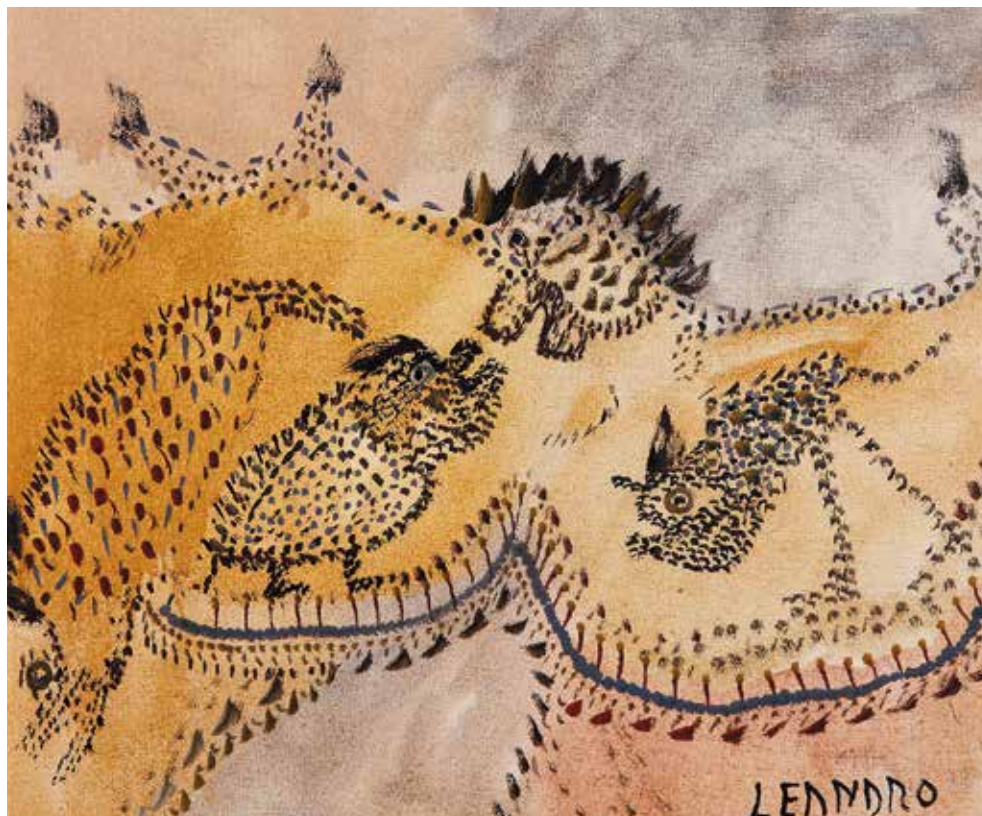
Nel 1994 il suo lavoro viene accolto nella selettiva Collection de l'Art Brut di Losanna dai curatori Geneviève Roulin et Michel Thévoz per essere esposto accanto ad Aloïse Corbaz, Carlo Zinelli ed altri grandi classici dell'Art Brut.

Jean-Pierre Nadeau,
Célébration impie de Vaux, inchiostro
di china su carta

EZECHIELE LEANDRO: UNA GRANDE RETROSPETTIVA

di Rita Ferlisi

REPORT



Ezechiele Leandro,
Senza Titolo,
tecnica mista su tela,
collezione privata

Ezechiele Leandro, poliedrico e intenso artista salentino del XX secolo, fu incompreso e bistrattato in vita, proprio nella sua terra che oggi gli rende omaggio con il massimo riconoscimento: un decreto di tutela ai sensi dell'art. 10 del Codice dei Beni Culturali, emanato nel 2014, e una grande retrospettiva diffusa nel Salento, dal titolo **Leandro unico primitivo** (2/7- 30/9 2016) a **San Cesario** di Lecce, dove l'artista ha vissuto e operato; l'evento è stato promosso dal Ministero dei Beni Culturali della Repubblica Italiana, dalle Soprintendenze e dal Polo Museale della Puglia. La consacrazione come artista arriva oggi, a suggellare il valore eccezionale e l'impossibilità di contenere in etichette di sistema l'opera di un grande autodidatta, dalla visione 'culturale' ampia e dalla personalità eccezionale.

Ezechiele Leandro¹, nato a Lequile nel 1905, orfano e

Articolata in tre sedi, la mostra promossa dal Ministero dei Beni Culturali consacra l'artista pugliese "orgogliosamente non acculturato" tra i grandi 'outsider' del XX secolo

solo tardivamente riconosciuto dalla mamma, cresciuto in ambiente conventuale, nel 1946 avvia un'officina di biciclettaio, e successivamente un'attività di rottamaio. A partire dal 1964, parallelamente a una molteplicità di creazioni artistiche che vanno dal dipinto, al disegno, alla scultura, alle installazioni multimateriche, fino agli arredi, inizia a realizzare l'opera capitale della sua vita: il **Santuario della Pazienza**, che l'artista stesso inaugurò nel 1975, rimasto a lungo chiuso, oggi riaperto al pubblico in occasione di questa grande mostra; adiacente alla sua abitazione nel comune di San Cesario di Lecce, è un complesso ambiente architettonico che offre agli sguardi ammirati del visitatore una meditazione religiosa sull'umanità. Madonne, santi, mostri, animali fantastici, antri e quinte architettoniche che «sembrano germogliare dal terreno»², persone e personaggi, compagni di viaggio dell'artista 'totale', esploratore di sconosciuti mondi creativi; figure magistralmente create e 'architettate' (gli ambienti creativi del 'Santuario' dimostrano una straordinaria capacità di gestire lo spazio); figurazioni multimateriche, in cemento,



Ezechiele Leandro,
Santuario della pazienza,
San Cesario di Lecce



Allestimento della
mostra *Leandro Unico*
Primitivo. Sezione
artisti outsider.
Lecce, Museo
Provinciale Sigismondo
Castromediano.

Nella pagina a fianco:
Ezechiele Leandro,
Senza Titolo, scultura
in ferro verniciato,
collezione privata

ferro, ceramica, materiali di riciclo. Il *Santuario* rappresenta l'esito più alto della metodologia estetica di Leandro, profondamente consapevole della necessità contemporanea di condurre il reale nell'arte, attraverso lo studio materico delle possibili combinazioni di elementi. Nascono così gli assemblaggi e le sculture, splendide quelle in fil di ferro con l'inserimento di ingranaggi meccanici, a testimonianza della propria esperienza di riparatore di biciclette trasfigurata nella creazione artistica.

Leandro, intellettuale e poeta capace di creare un nuovo linguaggio scritto e parlato, non ha istruzione, ma manifesta nei suoi scritti grande sensibilità nei confronti del contemporaneo. Come molti artisti autodidatti proclama una consapevole ispirazione divina, con una spiccata vocazione al **sacro popolare**. Muore a San Cesario nel 1981. Alcuni riconoscimenti della sua straordinaria produzione artistica giunsero anche in vita, come la legittimazione della sua casa-museo, le mostre a Praga e Londra, alcuni rapporti epistolari, le cui testimonianze sono oggi perdute, con Pablo Picasso e



Renato Guttuso, che ne riconoscevano il talento straordinario. Tuttavia Leandro soffrì moltissimo l'esclusione dagli ambienti artistici consacrati e la diffidenza della sua gente. Molteplici le influenze e le derivazioni rintracciabili nella sua multiforme espressione artistica: se dall'esperienza africana del 1933 egli mutua temi figurativi e tecniche di fabbricazione artigianale di pigmenti cromatici, sono presenti influenze dirette dal territorio pugliese, in particolare dal pavimento musivo della cattedrale di Otranto, e punti di contatto con artisti quali Marcel Duchamp e il dadaismo, Karel Appel e il gruppo Cobra, Robert Rauschenberg, fino al Nouveau Réalisme di Arman, Cesar e Tinguely.

La grande retrospettiva si configura dunque come esito della **dichiarazione di interesse culturale** del 2014, a tutela delle 150 opere d'arte mobili custodite nell'abitazione di Leandro a San Cesario di Lecce, e dell'adiacente *Santuario*, giardino di sculture sostenibile, in quanto creato anche con materiali di scarto; «con le immondizie io faccio opere d'arte»³, afferma l'artista. Il sito è fragile e bisognoso di interventi di conservazione, a causa delle intemperie, della struttura delle sculture e dei materiali utilizzati. Un eventuale restauro dovrebbe configurarsi come invisibile e reversibile. L'ambiente Outsider deve rimanere selvaggio, pena la perdita della sua straordinaria capacità di fascinazione.

Il vincolo di tutela è **il primo in Italia** per un ambiente creativo di artista autodidatta, una grande presa di coscienza della necessità di preservare opere d'arte contemporanea che per la loro straordinarietà sono difficilmente riconducibili a categorie codificate. Questa retrospettiva diffusa si colloca nell'ambito del grande interesse che oggi in Italia suscitano queste eccezionali esperienze artistiche ed esistenziali, sancito da numerosi dibattiti e convegni a carattere nazionale e internazionale⁴.

La mostra è stata allestita in **tre sedi**, differenti per natura e

Nella pagina a fianco:
Ezechiele Leandro,
Etagère di fine ottocento,
decorazione a tecnica
mista, collezione privata





Particolare
dell'allestimento
della mostra
Leandro Unico Primitivo,
Distillerie De Giorgi,
officina, San Cesario
di Lecce.

tematiche, ognuna delle quali ha dialogato splendidamente con le multiformi creazioni dell'artista, supportata da un lavoro di ricostruzione storica e documentazione archivistica. Nel paese d'origine di Leandro, San Cesario, un percorso espositivo di grande suggestione è stato allestito presso gli spazi dell'ex **Distilleria de Giorgi**, storica fabbrica il cui edificio, positivo esempio di restauro di archeologia industriale, racconta ancora la propria storia di opificio, conservando alcuni arredi e strumenti delle officine. In ragione di questo suo aspetto di luogo laborioso, le Distillerie creano un suggestivo dialogo con le tecniche miste, le sculture e le installazioni di Leandro, fatte con materiali poveri. Un esempio magistrale di dialogo tra contenitore e contenuto museale, che

amplifica la risonanza estetica e la suggestione delle opere d'arte esposte. Molto emozionante la proiezione del video *Leandro e lu Cafausu* in uno degli ambienti delle Distillerie; il documentario è stato realizzato nel 2011 per la regia di Corrado Punzi, ed è dedicato a Leandro, alla sua storia e al collettivo che a lui si ispira, *Lu Cafausu*, che prende il nome da una piccola costruzione settecentesca a San Cesario.

Oggi il territorio riconosce e tutela Ezechiele Leandro, mentre cresce l'interesse internazionale per la sua figura e la sua storia: dal workshop ispirato ai suoi lavori della Biennale di Venezia del 2013, al dipinto *Omaggio a Ezechiele Leandro* (2016) dell'artista-performer salentino Luigi Presicce, che più volte si è relazionato alla sua opera; il dipinto è esposto in una delle sale del **Museo Provinciale Castromediano di Lecce**, che ospita la seconda tappa della mostra. Gli spazi dedicati a Leandro sono quelli progettati dall'architetto e museografo viterbese Franco Minissi nell'ambito del restauro e ampliamento dell'edificio storico (1970-79); lo spazio centrale circolare ospita una sezione dedicata ad alcuni outsider, grazie alla collaborazione della Galleria Rizomi Art Brut di Torino: Carlo Zinelli, Giovanni Bosco, François Burland, Marcello Cammi, Giordano Celli⁵.

Le sculture e gli assemblaggi sono ospitati per la maggior parte all'interno delle inconfondibili strutture espositive ideate dal Minissi negli anni '70 in numerosi musei italiani. Allestimento ideologicamente coerente con l'estetica del riciclo e del riuso propugnata consapevolmente dall'artista salentino. Suggestiva la realtà creata dal Museo Castromediano in questa occasione, che mette in mostra accanto a splendidi Polittici medievali e vasi ellenici di straordinaria fattura le opere estremamente irregolari di Leandro. Queste parlano un linguaggio immediato, e sorprendentemente riescono a reggere il confronto per la loro grande intensità materica ed espressiva, eccezionali dal

punto di vista calligrafico, cromatico, strutturale. La mostra si deve al fondamentale contributo del nipote ed erede dell'artista, Antonio Benegiamo, per il prestito di molte opere, unitamente alla partecipazione di collezionisti privati, come Girolamo e Rosaria Devanna. Le opere di questi ultimi sono ospitate nella terza sede della mostra, la **Galleria Nazionale delle Puglie, a Bitonto**, dove sono state integrate nel percorso espositivo dal Rinascimento al contemporaneo. L'evento è accompagnato da uno splendido e completo catalogo che si avvale di contributi prestigiosi, tra cui quelli di Massimo Bray, Eva di Stefano, Gabriele Mina, e interviste a Sarah Lombardi e Lucienne Peiry.

Benvenuto tra i grandi artisti del XX secolo, Ezechiele. Scrittore, intellettuale e poeta egregio, anarchico e visionario, «orgogliosamente non acculturato»⁶.

¹ NdR. Sull'artista abbiamo già pubblicato nella nostra rivista: L. Madaro, *Ezechiele Leandro e il santuario dell'arte sostenibile*, n.5, ottobre 2012, pp. 214-229; R. Fiorelli, *Una mostra sentimentale per Ezechiele Leandro*, n. 7 aprile 2014, pp.130-135.

² A. Di Marzo – T. Piccolo, *Ezechiele Leandro, un artista totale*, in *Leandro Unico Primitivo*, a cura di A. Di Marzo, L. Madaro, B. Minerva, T. Piccolo, catalogo della mostra (2 luglio – 30 settembre 2016. Distilleria De Giorgi e Santuario della Pazienza, San Cesario di Lecce; Museo Provinciale Sigismondo Castromediano, Lecce; Galleria Nazionale Girolamo e Rosaria Devanna, Bitonto), Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2016, p. 22.

³ E. Leandro *cit.* in *ibidem*, p. 23.

⁴ Ricordiamo il convegno internazionale sull'Outsider Art *Heterotopias. Outsider Environments in Europe*, tenuto in Sicilia nel 2015 a cura dell'Osservatorio Outsider Art, e dedicato agli ambienti e alle problematiche della loro tutela; la dichiarazione di interesse dell'Assessorato Beni Culturali e Identità Siciliana per il sito di Filippo Bentivegna a Sciacca e le iniziative di valorizzazione ad esso seguite, infine la dichiarazione di interesse sulla casa e l'opera di Bonaria Manca, ancora vivente, a Tuscania. (Su *Heterotopias* cfr. Osservatorio *Outsider Art*, n. 10, Palermo, 2015; cfr. inoltre A. Acconci, *La salvaguardia della "casa dei simboli" di Bonaria Manca, "narratrice di miti"*, e R. Ferlisi, *Filippo Bentivegna, l'Art Brut, l'Ambiente Outsider. Un artista e una storia di stra-ordinaria tutela* in *Leandro, unico... op.cit.*, 2016, pp. 107 – 111 e pp. 134 – 146).

⁵ Sui criteri di allestimento dell'eterogenea produzione dell'artista nelle tre sedi si veda P. Copane, *Esporre un primitivo. Il progetto di allestimento*, in *Leandro, unico... op.cit.*, 2016, pp. 31 – 33.

⁶ Ezechiele Leandro, *cit.* in M. Bray, *Leandro, unico primitivo*, in *ibidem*, p. 23.

MERAVIGLIE 'IRREGOLARI', ANCHE DALLA SICILIA, A CLES

di Eva di Stefano

REPORT



- Protagonisti vecchi e nuovi dell'outsider art italiana e questioni aperte

- Alcune rivelazioni: Monfrini, Berlanda, Moschini e le opere inedite di Lineri

- I piccoli capolavori del siciliano Francesco Giombarresi e la grazia barocca delle sculture di Annamaria Tosini

No, il ragno gigante e zannuto che quest'estate incombeva sulla piazza principale di **Cles** (Trento) non era di Louise Bourgeois, che pure di ragni se ne intendeva abbastanza avendone fatto l'icona della propria temibile madre. Anche se per collocazione e dimensioni (7 metri x 5) era spiazzante alla stessa maniera, *L'immane RagnoFerro di Curnasco*, che gli autori Niccolò, Nuru, Nicolas, Luca, tutti bambini dell'**Atelier dell'Errore**¹, hanno presentato in un breve testo come un abbattitore a calci di alberi, un prosciugatore di laghi, un divoratore di interi autotreni, fungeva da scenografico indicatore e custode della grande mostra aperta nel palazzo a fianco: *Irregolari. Sguardi laterali nell'arte italiana da Antonio Ligabue all'Atelier dell'Errore* a cura di **Daniela Rosi** (9/7- 9/10 2016). Al 'ragnone- orco', certamente giocoso ma anche minaccioso, faceva riscontro l'immagine, anch'essa ambivalente, del manifesto all'ingresso: Cappuccetto rosso che chiama a raccolta i visitatori o invece grida aiuto (ma io credo piuttosto che, proteggendo la bocca come fanno i bambini, voglia sussurrarci un segreto), mentre il lupo cattivo occhieggia dietro nell'ombra. Anche questa un'immagine fiabesca che mescolando fantasia e incubo, gioco e paura,

evidenzia la doppia anima di questa mostra e del suo contenitore. L'imponente Palazzo Assessorile tardogotico, fu l'antica dimora dei signori di Cles, e perciò riccamente decorato all'interno con insegne e storie araldiche, ma dal 1679 fu utilizzato come palazzo di giustizia, arcigna sede di carcere e condanne. La mostra lo ha temporaneamente trasformato in uno scrigno, in una **Wunderkammer** dove opere e *bricolage* sorprendenti, che riuscivano a rendere prezioso lo scarto più insignificante, dialogavano sia con il sontuoso decoro araldico che con le tracce dolorose lasciate dai prigionieri.

Vale la pena raccontarla questa mostra, anche se ormai conclusa, sia per premiare l'intraprendenza del Comune di Cles che l'ha voluta e per sottolineare che oggi in Italia le iniziative culturali più coraggiose e avanzate accadono nei piccoli centri più che nelle grandi città, sia perché l'esposizione, attraverso i **27 autori** selezionati, intendeva interrogarsi anche su alcune questioni di fondo, tematizzate in un catalogo ricco di contributi. Ad esempio: quanto è legittimo accomunare in una stessa categoria, per altro difficile da definire, fenomenologie differenti come le creazioni di autodidatti ai margini del sistema e le produzioni nate all'interno di un *setting* definito come quello degli atelier collegati ai centri psichiatrici diurni e gestiti da un conduttore, che oggi costituiscono il principale serbatoio del mercato di Outsider Art? Daniela Rosi, rendendo conto di una realtà italiana abbastanza forte, espone parecchi di questi autori - tra cui Franco Bellucci dell'atelier Blu Cammello e Antonio Dalla Valle di La manica lunga, molto presenti in collezioni internazionali - e propone una soluzione originale aggiungendo nel caso di **Bellucci** anche il nome del conduttore **Riccardo Bargellini**: per definire questi assemblaggi con doppia autorialità suggerisce la formula di '**arte relazionale**'. Ma ci sono altri e più importanti motivi per raccontare questa mostra: la coinvolgente **avventura visiva**, l'incontro



Una sala della mostra:
nella parete di fondo
opere di Bonaria
Manca, a destra opere
di Alessandro Monfrini

Nella pagina a fianco:
Alessandro Monfrini,
*Cappuccetto Rosso e il
lupo*, spray su tela, 2010

con autori ancora sconosciuti e con i tanti creatori di cui si è parlato in questi anni nelle pagine della nostra rivista, e dal nostro punto di vista anche la scenografica presenza di **artisti siciliani**. Pur intessendo abilmente per assaggi una rete attraverso vicende e protagonisti dell'arte irregolare italiana - dal bestiario di esotici felini catturati sulle rive del Po dal matto Ligabue alla fiaba animale contemporanea creata da bambini problematici - Daniela Rosi ha impostato, anziché un percorso storico-cronologico che ha preferito affidare al catalogo, un **allestimento sensibile** alle singole individualità e alla loro consonanza con lo spazio.

Così, se un piccolo Dubuffet faceva da viatico all'ingresso, a segnalare l'inizio storico del viaggio nel paese misconosciuto delle libere risorse creative umane, nella sala immediatamente successiva le tante porte dipinte di **Francesco Nardi**





Marco Berlanda, dalla serie *La risata*, tecnica mista su cartone, 1979

moltiplicavano gli ingressi, come in una virtuale stanza degli specchi, quasi una metafora introduttiva all'irriducibile pluralità dell'immaginazione creativa non conforme. Francesco Nardi (1952-2013)², esistenzialista pop, è solo uno dei tanti '**battitori liberi**' scoperti e promossi negli anni da Daniela Rosi, a cui si aggiungono Caterina Marinelli con le sue sculture naturaliste di cani e Nereo Benedetti con i suoi ostensori di vetro, perline e statuine *kitsch*, quasi come uova Fabergè rivisitate. A loro, ovviamente presenti in mostra, si aggiunge una vera (ai miei occhi) nuova rivelazione: **Alessandro Monfrini**, nato a Mantova nel 1980, autore anche dell'opera riprodotta nel manifesto di cui si è già detto. Passato dall'esperienza di giovane *writer* armato di bombolette alla creazione solitaria nel-

la propria camera, Monfrini ha elaborato una propria tecnica pittorica originale usando con molto virtuosismo la bomboletta spray su tela o su tavola e creando, con un magnifico effetto di sfocatura, le sue figure (animali, nature morte, esseri umani) fantasmatiche e liquide che si fanno e disfanno nella lontananza o vicinanza del nostro sguardo. Se con Monfrini la pittura si scoagula in raffinati ectoplasmi, il colore invece si solidifica come pietra dura nelle tinte smaltate all'interno di contorni marcati di **Francesco Berlanda**, anziano pittore trentino che la Rosi ha sottratto alla semplificatoria etichetta *naïf* presentandolo per la prima volta nel più appropriato contesto degli irregolari o outsiders. Berlanda lavora per «dire vita sopra la vita»³ a partire da foto che scatta lui stesso, ma

oltrepassando nella pittura ogni verosimiglianza e intensificando la figura con tratti espressionistici: in mostra una sequenza di ritratti deformati da un ghigno dentone e una serie di intensi cartoni articolati in griglie e riquadri come quelli utilizzati dai cantastorie dentro cui l'artista circonda a tutto pieno e con piglio narrativo sagre, devozioni e tradizioni del Trentino, come le storie del vescovo Giovanni Nepomuceno de Tschiderer in odore di santità, benefattore e sostenitore dell'unità del Tirolo.

Le due felici scoperte coabitavano nel primo piano dell'edificio dedicato alla pittura dove si segnalava anche il passaggio



Marco Berlanda,
*Vita del vescovo
Nepomuceno de
Tschiderer*, tecnica
mista su cartone, 1995

Francesco Giombarresi,
Francobollo,
tecnica mista
su cartoncino,
anni '60-'70



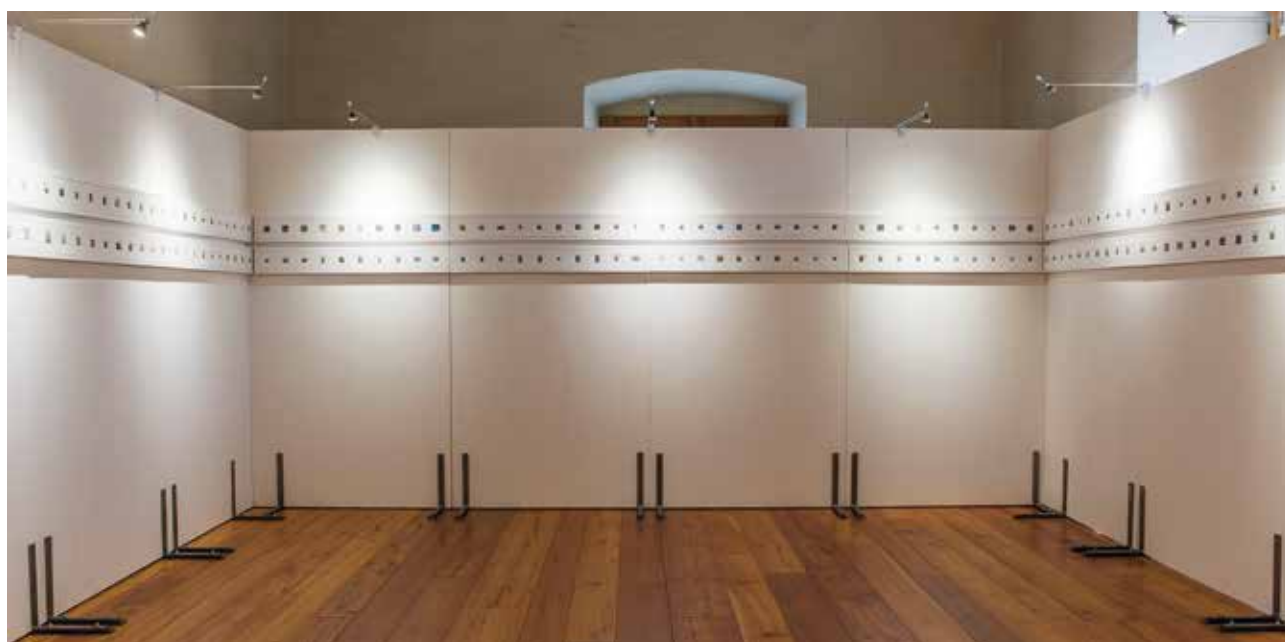
dalla categoria critica del *naïf*, che aprì inizialmente in Italia il gusto per l'*arte altra*, alla nozione più intensa e anarchica di *art brut*, che si fa strada ancora a fatica. Così **Ligabue**, con sei opere in uno spazio centrale, si trovava affiancato dalle sale dedicate ai due artisti italiani storici più noti in ambito *brut* e che ne

rappresentano anche i due volti principali, la matrice popolare e l'invenzione rustica nelle femmine appetitose e fatali di **Pietro Ghizzardi**⁴ e l'enigmatica creatività che può fiorire nei luoghi del disagio mentale rappresentata dal grande **Carlo Zinelli** con il suo meraviglioso alfabeto cromatico di *silhouette* e personaggi stilizzati. Celebrazione della fisicità della vita e/o visione disincarnata del mondo sono diverse modalità che ritroviamo anche tra altri pittori esposti: la pastora sarda **Bonaria Manca**⁵ con le sue memorie terragne e le sue imponenti visioni oltremondane, la sensualità di **Franca Settembrini** e le devozioni rutilanti di **Roberto Celli**, e infine **Costante Pezzani**⁶ con la sua incantata celebrazione grafica delle architetture di Sabbioneta assottigliate come scenario di fiaba. Ma, le più intriganti avventure visive attendevano i visitatori al secondo piano contrassegnato da intrecci geometrici di bianco e rosso, colori del casato di Cles, e decorazioni a grottesca realizzate da Marcello Fogolino nel 1543: sotto la tutela della *fabula* di capre, lupi e draghi alati, erano poste le sculture, installazioni, assemblaggi, dei nostri irregolari contemporanei. Non potendo dar conto in questo testo di tutti i 27 protagonisti della mostra, mi limito a citare gli allestimenti che mi hanno più colpito: l'incredibile forza plastica delle sculture in legno e dei bastoni intagliati

di **Pietro Moschini**⁷ di cui la penombra intensificava la magia 'africana'; e di contro la leggerezza trasparente della sequenza di piccoli totem realizzati con materiali di recupero (fili, scarti di lamiera, pezzi di vetro etc.) da **Luigi Lineri**⁸, famoso per la sua ricerca di sassi e il suo impressionante museo delle pietre presso Verona. La curatrice ci ha proposto invece un aspetto del tutto inedito e segreto di questo autore, scegliendo quest'altra produzione molto poetica, che con la sua levità immateriale fuori dal tempo fa quasi da contrappeso alla pesantezza delle pietre levigate dalla storia.

La stanza più magica nel suo apparente minimalismo bianco era quella dedicata a **Francesco Giombarresi**: 200 micropitture formato francobollo (da cm.1x1 al massimo di cm 4,5x 4,5), incorniciate a gruppi di 10, da scoprire con le lenti d'ingrandimento messe a disposizione dei visitatori. Una produzione stupefacente e ancora inedita che mi ha consentito di scoprire - quasi per paradosso fuori dalla Sicilia! - il vero genio dell'artista siciliano (Vittoria 1930- Comiso 2007) di cui pure mi ero già occupata⁹. Giombarresi, che

Sala dedicata ai
Francobolli,
micropitture su
cartoncino,
di Francesco
Giombarresi





Allestimento
delle sculture
di Pietro Moschini

ha vissuto la spiazzante parabola di un successo repentino negli anni '60 e dell'oblio successivo, è stato un creatore eclettico (grandi formati espressionistici, intriganti progetti di macchine impossibili, cosmografie e l'elaborazione di una propria enciclopedia del mondo etc.), ma è senz'altro in queste micropitture invisibili ad occhio nudo e da lui dipinte invece ad occhio nudo e in punta di spillo, nate dalla necessità di voler dire molto e risparmiare tela, che ha dato il meglio di se stesso: ciascuna miniatura contiene un intero mondo visto al microscopio (paesaggi, fiori, colline, architetture, cielo, vento, volti, figure etc.); tutte insieme miracolosamente contengono l'impronta della storia della pittura del XX secolo dall'impressionismo all'informale, come se Giombarresi conoscesse tutto e avesse visto tutto dentro di sé. Non è solo questione del suo virtuosismo fenomenale e della sua



‘supervista’, ma di una sensibilità squisita al colore e di una mano sapiente e leggera come il battito d’ali di una farfalla. Daniela Rosi ha individuato la collocazione giusta anche per la nostra **Annamaria Tosini** (Palermo 1930-2013)¹⁰ l’altra artista siciliana presente e per la prima volta esposta fuori dall’isola: nella cosiddetta Stanza del Torricino, sotto i riquadri affrescati con storie biblico-mitiche e tra pareti decorate a motivi geometrici tra i quali si intravedono ancora i graffiti disperati dei prigionieri. Quale spazio migliore per un’artista raffinata e immaginifica e per le sue opere create in una situazione di reclusione, imposta dall’esterno e mai accettata? L’atmosfera del Torricino è raccolta: dentro le loro bacheche le concrezioni di carta e stagnola riciclata appaiono in sospensione come nuvole barocche che alitano intatto il loro mistero di leggerezza e dolore.

Allestimento delle
sculture di carta
di Annamaria Tosini



-
- ¹ L'Atelier dell'Errore, fondato nel 2002 da Luca Santiago Mora come laboratorio di arti visive al servizio della neuropsichiatria infantile, con sede a Reggio Emilia e a Bergamo, si è guadagnato da tempo, con la sua produzione collettiva di bestiari fantastici, un posto di riguardo nel panorama dell'Outsider Art, anche perché continua a seguire e dare opportunità ai ragazzi frequentatori dell'atelier, dopo che hanno raggiunto la maggiore età, con una propria scuola d'arte.
- ² Cfr. sulla nostra rivista D. Rosi, *Le Porte di Francesco Nardi, pittore di Follina*, n. 5, ottobre 2012, pp. 70-91.
- ³ D. Formaggio, *L'opera innocente di Marco Berlanda, pittore trentino*, in *Irregolari*, a cura di D. Rosi, catalogo della mostra, Comune di Cles, Effe e Erre, Trento 2016, p.71.
- ⁴ Cfr. sulla nostra rivista G. Morelli, *Casa Museo Pietro Ghizzardi. 'Fare per richordare anchora'*, n. 11, primavera 2016, pp.140-147.
- ⁵ Cfr. sulla nostra rivista R. Faraglia, *La casa dei simboli di Bonaria Manca e il dibattito sulla sua tutela*, n. 11, autunno 2015, pp. 1666-171.
- ⁶ Cfr. sulla nostra rivista N. Samonà, *Nati sotto Saturno. Il Rinascimento personale di Costante Pezzani*, n. 5, ottobre 2012, pp.68-79.
- ⁷ Una scoperta e un recupero promossi dalla nostra rivista: cfr. P. Konečný, *Alla scoperta in terra etrusca dello scultore Pietro Moschini*, con una nota di G. Mina, n. 5, ottobre 2012, pp.52-67, e in seguito P. Konečný, *L'opera salvata. Casa-Museo Pietro Moschini a Tuscania*, n. 6, ottobre 2013, Glifo edizioni, Palermo, pp.172-179.
- ⁸ Cfr. sulla nostra rivista D. Rosi, *Luigi Lineri e la memoria del fiume*, n. 2 marzo 2011, pp. 150-157.
- ⁹ Cfr. E. di Stefano, *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalos, Palermo 2008, pp. 106-119. Cfr. sulla nostra rivista: L. Di Gregorio, *Giombarresi e la scienza di 'astrosità'*, n. 2, marzo 2011, pp.36-47; M. Mezzatesta, *Le Macchine 'Possibili' di Francesco Giombarresi*, n. 6, ottobre 2013, Glifo edizioni, Palermo, pp.52-65.
- ¹⁰ Cfr. sulla nostra rivista E. di Stefano, *Sotto un cielo di rose. Annamaria Tosini e le carte dell'anima*, n. 5, ottobre 2012, pp. 16-33; e inoltre E di Stefano (a cura di), *Annamaria Tosini. Giardini e sculture di carta*. Glifo edizioni, Palermo 2013.

Nella pagina a fianco:
Annamaria Tosini,
Villa Tosini, tecnica
mista con materiali di
riciclo, 2012

GLI AUTORI DEI TESTI

NOTE INFORMATIVE

Elisa Campanella, storica dell'arte contemporanea, collabora con l'Associazione Arteco di Torino in qualità di ufficio stampa; nell'ambito del progetto "Mai Visti e Altre Storie" (www.maivisti.it) si è occupata della catalogazione delle opere dell'archivio Marro.

Eva di Stefano ha insegnato dal 1992 al 2013 Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Palermo e ha fondato nel 2008 l'Osservatorio Outsider Art che dirige insieme all'omonima rivista.

Giulia Fassio, dottore di ricerca in Scienze antropologiche presso l'Università di Torino e in Storia contemporanea presso l'Università di Grenoble; ha collaborato con il Museo di Antropologia ed Etnografia di Torino nella catalogazione della collezione di Art Brut.

Rita Ferlisi, storica dell'arte presso la Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Agrigento, si occupa di tutela e studi scientifici sul patrimonio storico-artistico e collabora con il Parco Valle dei Templi per iniziative legate all'arte contemporanea; ha curato nel 2015 il convegno e il volume *Filippo Bentivegna. Storia, tutela e valori selvaggi*.

Giulia Ficco, laureata in Storia dell'Arte contemporanea presso l'Università Ca' Foscari di Venezia con una tesi specialistica sull'Arte Irregolare, lavora dal 2014 presso il Musée Visionnaire di Zurigo, dedicato all'Art Brut.

Pascale Jeanneret, storica dell'arte specializzata in museologia, è conservatrice dal 2002 presso la Collection de l'Art brut di Losanna, in particolare ne gestisce le collezioni e cura le mostre.

Sarah Lombardi dirige dal 2013 il museo Collection de l'Art Brut di Losanna, con cui ha collaborato già dal 2004 coordinando diverse esposizioni; ha lavorato anche come curatrice in Canada presso la 'Fondation pour l'art thérapeutique et l'art brut du Québec' a Montréal; ha al suo attivo diverse pubblicazioni sull'Art Brut.

Gianluigi Mangiapane, PhD in Antropologia e assegnista presso l'Università di Torino; segue progetti di ricerca, valorizzazione e tutela del patrimonio museale dell'Ateneo, che comprende il Museo di Antropologia ed Etnografia e il Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso".

Laura Marasà ha concluso da poco i suoi studi presso l'Accademia Abadir di Palermo con una tesi sull'Outsider Art in Sicilia per la quale ha svolto alcune ricerche sul campo.

Francesca Neglia, giovane laureata in Storia dell'Arte presso "La Sapienza" di Roma, ha recentemente concluso uno stage a Marsiglia presso la galleria Polysémie.

Laura E. Ruberto insegna presso il Berkeley City College (California), dove co-dirige il Dipartimento di Arti e Studi Culturali; si occupa di cultura italo-americana e teorie culturali dell'emigrazione transnazionale.

Sarah Palermo, storica dell'arte e curatrice di mostre, lavora tra Roma e Parigi collaborando con riviste del settore; svolge ricerche sull'arte al femminile, su memoria e identità nell'arte contemporanea e sull'Outsider Art.

Lucienne Peiry, specialista internazionale di Art Brut, ha diretto il museo Collection de l'Art Brut di Losanna dal 2001 al 2011, oggi tiene dei corsi presso l'Università di Losanna; tra i suoi numerosi libri l'imprescindibile *L'Art Brut* (Flammarion, Parigi, 1997) tradotto in diverse lingue, compreso il cinese, e ripubblicato nel 2016 in versione ampliata e aggiornata.

Rosario Perricone insegna Antropologia culturale presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo; è direttore del Museo Internazionale delle Marionette di Palermo e presidente dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari.

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

CREDITI FOTOGRAFICI

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

da 16 a 25: Bebo Cammarata, Palermo

da 27 a 32: Laura Marasà, Palermo

da 34 a 41: Courtesy Galerie Polysémie, Marsiglia

da 45 a 52: Courtesy Orane Arramond, Tarbes (Tolosa)

59, 60, 61: Courtesy Laura E. Ruberto

62, 63: Courtesy Beatrice Ruberto

65: Courtesy Phil Linhares

66, 67: Courtesy Phil Pasquini

68, 69: Courtesy Laura E. Ruberto

70, 71, 72: Courtesy of Humboldt Arts Council

da 80 a 89: Courtesy Museo di Antropologia ed Etnografia, Università di Torino

92: Sarah Baehler, Atelier de numérisation-Comune di Losanna; courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna

93, 94: Amélie Blanc, Atelier de numérisation-Comune di Losanna; courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna

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

da 97 a 112: Amélie Blanc, Atelier de numérisation – Comune di Losanna; courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna

119: Pier Paolo Zampieri, Messina

120 in alto: Foto Soprintendenza beni culturali e ambientali di Messina, courtesy Archivio Zona Cammarata

da 120 in basso a 127: Pier Paolo Zampieri, Messina

131: Exhibition #6, Kunsthall Rotterdam, The Museum of Everything. Foto Osservatorio Outsider Art, Palermo

133: Exhibition #6, Kunsthall Rotterdam. Foto Thijs Wolzak; courtesy of The Museum of Everything

134, 135, 136: Exhibition #6, Kunsthall Rotterdam, The Museum of Everything. Foto Osservatorio Outsider Art, Palermo

da 137 a 143: Exhibition #6, Kunsthall Rotterdam. Foto Thijs Wolzak; courtesy of The Museum of Everything

144: Outsider Art Museum, Amsterdam. Foto Osservatorio Outsider Art, Palermo

da 145 a 148: Courtesy Outsider Art Museum, Amsterdam

150: Italo Rondinella, 15. Mostra Internazionale di Architettura, courtesy La Biennale di Venezia

152,153, 154: © C. Ficco, Venezia

da 156 a 161: Courtesy Galerie Polysémie, Marsiglia

162, 163, 164, 167: Beppe Gernone

174: Caterina Parona

175: Officina delle Nuvole

176, 177: Courtesy Daniela Rosi

179, 180, 181: Caterina Parona

182: Gianni Nastasi, Palermo

ABSTRACTS AND AUTHORS

ENGLISH ANNEX

Eva di Stefano, Rosario Perricone

Editorial

This issue of the magazine inaugurates a new editorial synergy between the Osservatorio Outsider Art and the Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari. The statement that an anthropological approach is important for the study of art proves to be even truer for Outsider Art, where individual creativity is often rooted in the memory of a weakening folk culture. The case of the Ghanese Ataa Oko, related in this magazine issue, is a prime example of this relation; the anthropological approach can also provide a key to understanding the works of Gino Gaeta from Sicily, Ezechiele Leandro from Apulia, and the Italian-Californians presented by Laura Ruberto in the magazine. Indeed, the reception of the “Other” art has been introduced in Italy in the anthropological field at first, and only after in aesthetics, as proved by the collection of the Museo di Antropologia of Turin – presented in this issue.

***Eva di Stefano** taught History of Contemporary Art at the University of Palermo from 1992 to 2013, and in 2008 she founded the Osservatorio Outsider Art that she manages together with its homonymic magazine.*

***Rosario Perricone** teaches Cultural Anthropology at the Academy of Fine Arts of Palermo. He is the Director of the Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino and President of the Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari of Palermo.*

EXPLORATIONS

Eva di Stefano

Painting like a puzzle. Fabric paintings by Mario Di Miceli

The article presents the works, still unpublished, of the latest artist discovered by the O.O.A, Mario Di Miceli. Based in Palermo, the artist suffers from psychiatric problems for which he attends an art therapy atelier. He paints on recycled fabric, such as pieces of shirts, and uses bright colours to create irregular geometric formations in which anatomical elements, symbols, and forms are organized. Through a unique self-confident style – the crisp-edged lines of which suggest the influence of comics – he grapples with the inconsistencies of the world. He ultimately creates an interconnected structure with no narrative function, but mainly aimed to balance chaos and rational order.

Laura Marasà

Gino Gaeta: mythological adventures gushing from stones

During a research for her degree thesis, the author chances upon some unknown artists; among them is Angelo (nicknamed Gino) Gaeta who hails from Burgio, a small town in the Sicilian inland that is famous for its rich traditional craftsmanship, especially in the field of ceramics. Originally a tinsmith, Gaeta became a stonecutter and sculptor once he discovered his love for stone. After emigrating to Germany for a short time, he began to decorate his Sicilian hometown’s roads and squares with bas reliefs and fountains. Sometimes his subject matter addresses political and social issues (e.g. historically oppressed groups), but more often they are totem-like compositions. In both cases, his inspiration is soaked from archaic, mythic, or legendary references.

Laura Marasà has recently completed her degree at the Accademia Abadir of Palermo with a thesis on Outsider Art in Sicily, which led her to some research in the field.

Francesca Neglia

The enigma of the castle of the twin sisters

A fascinating unpublished and anonymous drawing, conserved in a private French collection and marked with the enigmatic title *Le chateau de deux soeurs jumelles*, is the subject of this survey that explores its mysterious origin. Beyond its naive workmanship, the drawing reveals some cultured references. The author accurately examines each detail of the drawing, tries to find clues about the artist, and makes hypotheses about its odd content. She finally presumes that this is a work of Mediumistic Art, a trend that swept Europe between the XIX and XX centuries, and was considered by Dubuffet and his successors one of the expressions of Art Brut.

Francesca Neglia is graduated at the University “La Sapienza” of Rome where she studied the History of Art. She has recently made an internship at the Polysémie gallery.

Sarah Palermo

Orane Arramond. Drawing the world

Orane Arramond is a young, self-taught French artist. Although still little known, her works have recently entered the Neuve Invention section of the Collection de l'Art Brut of Lausanne, and are now starting to circulate in specialized galleries. The author surveys the artist's temperament and education, her decision to leave school, and her discovery of drawing as an exclusive language to think and communicate one's inner being. The article continues with an analysis of the drawing's stylistic features – horror vacui, line twists, and obsessive and multiple use of eyes – and their symbolic and psychological function.

Sarah Palermo is an art historian and an exhibition curator. She works in Rome and Paris where she collaborates with specialized magazines. Her research focuses on women's art, memory and identity in contemporary art, and Outsider Art.

FOCUS

Laura E. Ruberto

Beyond Sabato Rodia: Some Notes on Italian Californian Site-Specific Spaces

This paper offers an introduction to the unplanned pattern of Italian American expressive vernacular culture in California. I explore a West Coast Italian aesthetic – rooted in the land, climate, material objects, and migration patterns – visible in six vernacular art and architecture sites and the men who made them. This essay presents Sabato Rodia's Watts Towers, Baldassare Forestiere's Underground Gardens, Romano Gabriel's Wooden Sculpture Garden, John Giudici's Capidro, Litto Damonte's Hubcap Ranch, and Theodore Santoro's Wood Carvings in order to highlight each men's structures in relation to their Italian ethnicity and place-making.

Laura E. Ruberto teaches at the Berkeley City College, California, where she co-chairs the Department of Arts and Cultural Studies. She focuses on Italian American culture, and cultural theories of transnational migration.

IN-DEPTHS

Gianluigi Mangiapane, Giulia Fassio, Elisa Campanella

The Art Brut at the Museo di Antropologia ed Etnografia of Turin: new perspectives

Not only does the article introduce the interesting Art Brut collection of the Museo di Antropologia ed Etnografia of Turin, it also outlines the current research on the little-known and often forgotten artists of those artifacts as well as the Museum's cultural heritage. The collection is strictly related to the research activity of Giovanni Marro, founder of the Museum in the first half of the twentieth century. His research is documented by a rich photographic archive that includes more than 2000 photo plates in silver bromide mirror.

***Gianluigi Mangiapane** is a Ph.D in Anthropology from and a research fellow at the University of Turin. He manages research projects and the promotion and safeguard of the University Museum heritage, which includes the Museo di Antropologia ed Etnografia and the Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso".*

***Giulia Fassio** is a Ph.D in Anthropological Sciences from the University of Turin, and in Contemporary History from the University of Grenoble. She has collaborated with the Museo di Antropologia ed Etnografia of Turin for the cataloguing of the Art Brut collection.*

***Elisa Campanella** is a contemporary art historian, who collaborates with the Associazione Arteco of Turin as a press officer. Within the "Never Seen and Other Stories" project (www.maivisti.it), she was charged with the cataloguing of the works of the Marro archive.*

Lucienne Peiry

Ataa Oko's flute

The imaginative graphic work of the elderly Ghanaian Ataa Oko (1919 – 2012) resulted from his encounter with the Swiss ethnologist Regula Tschumi. During her research on the unique funeral traditions of Oko's ethnic group, Ga, she asked him to make drawings about his past activity as a constructor of sculptural, figurative coffins. This request activated a creative process for Oko that was more imaginative than documentary, and led him to elaborate on legends and myths of his own tradition. The article highlights the maieutic function of anthropology and the slow genesis of an original and expressive language.

***Lucienne Peiry** is an international expert of Art Brut who directed the museum Collection de l'Art Brut in Lausanne from 2001 to 2011. She currently teaches at the University of Lausanne. Among her several books, the essential L'Art Brut (Flammarion, Paris, 1997) has been translated into many languages – including Chinese – and an extended and updated version edition has been published in 2016.*

Sarah Lombardi, Pascale Jeanneret

The collector's anxieties: Jean Dubuffet and Eugen Gabritschewsky

This article corresponds with a great exhibition which re-evaluates Eugen Gabritschewsky's paintings (1893 – 1979), an exhibition that will travel from 2016 – 2017 (Paris, Maison Rouge; Lausanne, Collection de l'Art Brut; New York, American Folk Art Museum). A young Russian scientist, Gabritschewsky spent fifty years in a German

psychiatric hospital, during which time he created thousands of paintings. His work displays his artistic and scientific imagination and ultimately garnered Dubuffet's interest. The manager and one of the curators of the Lausanne Museum uses archival documents to relate the collection's slow acquisition of the Russian patient's work, which now includes up to 87 works.

Sarah Lombardi has been director of the museum Collection de l'Art Brut of Lausanne since 2013, with which she has collaborated on a number of exhibitions since 2004. As a curator, she has also worked at the 'Fondation pour l'art thérapeutique et l'art brut du Québec' of Montreal, Canada. She has several publications under her belt, all of which focus on Art Brut.

Pascale Jeanneret is an art historian specialized in museology. Since 2002 she has been a conservator at the Collection de l'Art Brut of Lausanne, where she manages the collections and curates exhibitions.

Pier Paolo Zampieri

Outsider Art e Street Art. Contaminazioni, genealogie

A Messina gli studi e le azioni territoriali intorno all'opera totale di Giovanni Cammarata hanno generato una frontiera di contaminazione tra street art e outsider art. Sia con Gaetano Chiarenza, le cui opere sono conservate presso la sede dell'atelier terapeutico Camelot, che nel recente ripristino di Via Belle Arti, il segno outsider ha costituito la fonte e la cornice di senso degli interventi di street art. L'articolo racconta il processo analizzando le analogie e le genealogie tra i due fenomeni: ne consegue l'indicazione di un modello possibile di valorizzazione viva (non museale) dell'Outsider Art.

Pier Paolo Zampieri is a sociologist and one of the founding members of Zona Cammarata. He teaches Urban Sociology at the University of Messina and deals with urban phenomena, the imaginary, and Outsider Art.

REPORT

Eva di Stefano

Artistic migrations. The Museum of Everything in Rotterdam

This is an account of the exhibition of James Brett's grand collection at Rotterdam Kunsthall. A huge exhibition with a fascinating labyrinthine layout, its record-setting size can hardly be surpassed. With 1500 works by 122 artists from all over the world, it presented out-of-law creation as a global, transversal and contemporary phenomenon. The massive presence of works by Sicilian authors (Francesco Cusumano, Gilda Domenica, Giovanni Fichera, Francesco Giombarresi, Sabo, Nicolò Scarlatella) confirms the effectiveness of the promotional strategy that Osservatorio Outsider Art has been pursuing.

Eva di Stefano

In the new Outsider Art Museum in Amsterdam

This new Museum, opened this year, results from the partnership between two institutions: Het Dolhuys of Haarlem – an interesting Museum for psychiatry that, in recent years, has collected works by outsider artists mainly produced in Japanese

therapeutic ateliers – and the Hermitage Amsterdam – a branch-museum of Saint Petersburg's Hermitage. Its unprecedented challenge is to make Outsider Art enter into a prestigious museum devoted to the great art of the past.

Giulia Ficco

Reporting from the (out)front. Nek Chand vs. Le Corbusier

The setting of the XV Venice Biennale of Architecture (July 28 – November 27, 2016), curated by Alejandro Aravena, includes the work of the Indian artist Nek Chand (1924 – 2015). His Rock Garden – a huge sculpture garden in Chandigarh – is a paradigm of the contradictions of rationalist utopia and its out-of-context architectural models that the self-taught artist wanted to react to and reject. Chandigarh proves that a good architectural practice cannot be handed down from on high, but it should rather balance project quality, local traditions, and the inhabitants' involvement.

Giulia Ficco graduated from the Ca' Foscari University of Venice with a degree in History of Contemporary Art. Her master's thesis was on Irregular Art. Since 2014 she has been working at the Musée Visionnaire of Zurich, devoted to Art Brut

Francesca Neglia

The multiple meaning of art: Polysémie and its artists

Continuing the census of the galleries specialized in Outsider Art undertaken in the previous issues of this magazine, this essay presents the activity of the young Polysémie gallery in Marseille. Opened in 2013, it is devoted to international Outsider Art with an attentive eye to the production of the Italian market. Among the artists represented by the gallery are the renowned Azema and Nadeau, the debuting Orane Arramond, and the interesting author from Rome, Davide Cicolani.

Rita Ferlisi

Ezechiele Leandro: a great retrospective

Ezechiele Leandro (1905-1981) lived in San Cesario, near Lecce. A bicycle mechanic and dismantler, he had a strong artistic vocation that he started to express in 1984 through a multi-faceted practice (painting, sculpture, multi-material assemblage, painted furniture, poems and texts) that led to his Sanctuary of Patience. This is a complex sculptural and architectural environmental work in cement, iron, ceramics, and recycled materials that offers the admiring visitor a religious meditation on humanity. After many years of abandon and degradation, in 2014 the Ministero dei Beni Culturali issued a decree for its protection, the first one in Italy related to outsider artworks. Later, in 2016, a great exhibition has followed, which took place in three locations. Thus, the Apulian artist - "proudly non-educated" - has been legitimized among the best "outsiders" of XX century.

Rita Ferlisi is an art historian at the Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Agrigento. She deals with the safeguard of and makes scientific research on historic and artistic heritage; she collaborates with the Parco Valle dei Templi on the occasion of initiatives related to contemporary art; in 2015 she curated the conference Filippo Bentivegna. Storia, tutela e valori selvaggi and edited the related book

Eva di Stefano

'Irregular' wonders – also from Sicily – in Cles

This article provides a virtual visit to the exhibition *Irregolari. Sguardi laterali nell'arte italiana da Antonio Ligabue all'Atelier dell'Errore*, curated by Daniela Rossi (9 July – 9 October, 2016) and hosted in a splendid historical palace of Cles, a small town in the province of Trento. It is one of the most interesting cultural initiatives of Summer 2016. Through the work of canonical artists and new revelations, the exhibition outlines the Italian Outsider Art profile and raises fundamental issues. A lot are the new revelations highlighted by the exhibition sensitive and site-specific setting, where 200 miniatures stand out – they are the masterpieces of the Sicilian Francesco Giombarresi – together with the Baroque grace of the paper sculptures made by Annamaria Tosini, from Palermo.

Translations by Monica Campo, in collaboration with Margaret Carrigan

