

OSSERVATORIO OUTSIDER ART

PRIMAVERA 2017

13



OSSERVATORIO
OUTSIDERART

ASSOCIAZIONE PER LA CONSERVAZIONE DELLA TRADIZIONE POPOLARE

 Antonio
Pasqualino
Museo
INTERNAZIONALE DELLE MARIONETTE

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

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

OSSERVATORIO OUTSIDER ART

PRIMAVERA 2017|13

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, Eva di Stefano, Christoph Fikenscher, Denis Gailor,

Emily Harper Beard, Daria Moldovan

Progetto grafico e impaginazione

Michele Giuliano

Editori

Associazione Culturale Osservatorio Outsider Art, Palermo

Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Palermo

Indice

Editoriale

Omaggio a Laurent Danchin
di Eva di Stefano

6

Agenda

12

Testimonianze

**Filippo Bentivegna e Tony Vaccaro: le foto inedite
di un incontro straordinario**
di Alfredo Brunetti e Rita Ferlisi

16

Esplorazioni

Don Turiddu e lo scoglio di Rosalia
di Valentina Di Miceli

34

Ezechiele Leandro e il sacro
di Lorenzo Madaro

46

Miti di ieri e di oggi nell'opera brut di Salvatore Moro
di Enrico Piras e Alessandro Sau

54

Cento (e più) vedute di Zap
di Giorgio Bedoni

66

La linea-rifugio di Huub Niessen
di Turhan Demirel

74

**Nella nostalgia uno spiraglio di luce.
Il mondo di Kuffjka Cozma**
di Maria Luisa Conserva

82

Album

Le visioni surreali di Sava Sekulić
di Nina Krstić

90

Approfondimenti

**Il Museo delle immagini dell'inconscio: storia, metodo,
trasformazione culturale**
di Walter Melo

100

Guo Fengyi e il valore terapeutico della pittura
di Lucienne Peiry

116

Indice

**L'avventura americana della collezione
d'Art Brut di Jean Dubuffet**
di Valérie Rousseau 128

Rostenne, il signore dei bastoni
di Coraline Guyot 138

Libri

Art Brut: non più clandestina
di Eva di Stefano 148

Report

La controversa attualità dell'Art Brut: convegno a Losanna
di Roberta Trapani 154

Cosa fa l'arte agli artisti? Indagine in galleria
di Myriam Perrot 164

M&M: dialettica degli opposti e sfida all'immaginazione
di Daria Moldovan 172

**Da un patrimonio diffuso a un archivio digitale.
Il modello piemontese**
di Annalisa Pellino e Beatrice Zanelli 176

Note informative

Gli autori dei testi 182

Crediti fotografici 186

English Annex

Abstracts and authors 188

EDITORIALE OMAGGIO A LAURENT DANCHIN

di Eva di Stefano



La scena dell'arte che amiamo ha perso all'inizio di quest'anno uno dei suoi più appassionati e competenti paladini: **Laurent Danchin** (1946-2017). Intellettuale generosissimo nel condividere il suo sapere e il suo archivio, battagliero contro tutti i compromessi e conformismi culturali, lucido ed empatico promotore degli artisti del margine. Abbiamo avuto la fortuna di godere della sua amici-

zia e del suo appoggio fin dall'inizio dell'avventura dell'Osservatorio, e di pubblicare nel corso del tempo alcuni suoi preziosi articoli su questioni che ci stanno a cuore: le ragioni dell'attuale successo dell'Art Brut nel contesto dell'arte contemporanea (n.2, 2011), le caratteristiche dell'arte medianica (n.3, 2011), la storia della ricezione in Italia delle creazioni fuori norma (n.6, 2013), l'esperienza di tutela delle costruzioni outsider (n.10, 2015).

Per cultura e vocazione, Danchin apparteneva ad una specie in estinzione: era **un umanista** e non solo un brillante critico e curatore di mostre, era più di uno scrittore come lui amava definirsi, e cioè un uomo libero e uno studioso dalla prospettiva ampia e labirintica, non ingabbiata negli specialismi disciplinari, spinto da una curiosità insaziabile verso ogni campo delle scienze umane. Con l'impronta libertaria del maggio francese della sua formazione, ma affrancato da ideologismi di ogni sorta.

Si esprimeva con forza polemica **contro** un'idea di cultura come produzione e consumo di eventi, e **contro** la parcellizzazione del sapere e il riparo asfissiante delle puntiformi specializzazioni accademiche, che mortificano il

pensiero del mondo ma spianano la carriera universitaria, a cui lui, pur con un percorso di eccellenza all'École Normale Supérieure e negli studi in storia dell'arte ed estetica, aveva rinunciato preferendo insegnare lettere nei licei 'difficili' della periferia parigina. Guardava perciò con diffidenza al recente interesse degli ambienti accademici verso l'Art Brut e alle conseguenti mortifere speculazioni teoriche, e rifletteva con prudenza critica sulle nuove aperture istituzionali e commerciali, temendo a ragione la calata di opportunisti ed impostori. Anche nel nostro primo incontro parigino, nel 2010, accolse con cautela iniziale il nostro progetto, nato all'interno dell'Università di Palermo, ma per aderire con entusiasmo subito dopo, avendo accertato che, nonostante il mio ruolo, condividevo una spregiudicata attitudine anti-academica.

La sua insofferenza verso i binari precostituiti e la sua fedeltà agli 'scartati' della società lo avevano indotto ad approfondire il pensiero dissidente di **Jean Dubuffet**, a cui aveva dedicato un 'importante monografia (Lione, 1988, riedita a Parigi nel 2001), e di **Antonin Artaud**, di cui aveva documentato accuratamente l'intera vicenda manicomiale (Parigi 2015). Ma, come accade il più delle volte, sarà l'esperienza vissuta a determinare la sua iniziale scelta di campo: il legame che stabilisce con **Chomo**, artista che, per rifiuto della società dei consumi e del sistema culturale ufficiale, ha vissuto per decenni in eremitaggio nella foresta di Fontainebleu dove ha realizzato in povertà e disinteressata solitudine la sua 'opera d'arte totale'. Danchin gli fa visita ogni settimana tra il 1975 e il 1983, e ne raccoglie le dichiarazioni in una pubblicazione del 1978. Infine, dopo la morte dell'artista, si batterà fino all'ultimo respiro per la salvaguardia del luogo, realizzando due grandi mostre (Halle Saint-Pierre, 2009-2010; Castello di Tours, 2015-2016) e fondando nel 2015 un' apposita associazione. Dal tempo di quei pellegrinaggi nella foresta, lo scrittore dedica

tutte le sue energie alla **creazione dissidente**, ne ripercorre la storia, si addentra nelle vie dei creatori, scopre, promuove, polemizza con l'arte contemporanea ufficiale, scrive e raccoglie documenti. Il suo volumetto *Art brut, L'instinct créateur*, pubblicato da Gallimard nel 2006, è un ottimo esempio di divulgazione, sintetico e completissimo, anche per la capacità di scrittura chiara e coinvolgente. Ma, la sua riflessione forse più originale, che esplora -fuori dai sentieri battuti- sia l'arte contemporanea che la creazione irregolare (medianica o virtuosistica), si trova in *Le dessin à l'ère des nouveaux médias* (Parigi 2009, purtroppo senza illustrazioni) dedicato al fantasma della padronanza tecnica del **disegno**, "scheletro delle arti visuali", generalmente avversata nel novecento, ma che riemerge in età contemporanea in settori sottostimati come i cartoni animati, l'illustrazione, il fumetto e l'infografica.

Per completare questo sommario profilo, bisogna aggiungere la sua qualità di membro del comitato scientifico della Collection de l'Art Brut di Losanna: a supplire la forzata assenza causata dalla malattia, la sua immagine ha campeggiato, quasi come un nume tutelare, sullo schermo durante il convegno organizzato a novembre scorso per il quarantennale del museo, di cui si riferisce nell'ultima sezione di questa rivista. Inoltre, è stato il referente francese della rivista internazionale 'Raw Vision' dedicata alle forme artistiche fuori norma, e ha rivestito il ruolo di ispiratore all'interno dell'European Outsider Art Association (EOA).

I suoi innumerevoli testi per cataloghi, riviste, conferenze, sono stati da lui stesso raccolti e aggiornati in *Aux frontières de l'art brut* (Parigi 2013), un importante volume di 640 pagine che si presenta quasi come una preziosa **enciclopedia** dell'arte dei margini e delle sue problematiche più attuali, e che un indice ragionato rende di facile consultazione. Segnaliamo anche che sul sito web dell'associazione

Mycelium (mycelium-fr.com), fondata da Danchin con l'amico artista Jean-Luc Giraud, si possono visionare sotto il titolo generale *L'Abécédaire de Mycelium* alcune video-interviste realizzate dall'amico Alain Golomb tra il 2015 e il 2016. Affaticato dalla malattia, ma lucidamente affabulatorio come nei suoi momenti migliori, Danchin attraversa le questioni etiche e i grandi temi del nostro tempo, spaziando oltre il recinto dell'arte. Da maestro di pensiero e di vita.

Questo numero, che dedichiamo con affetto e rispetto alla memoria di Laurent Danchin, si presenta particolarmente ricco e illustrato. Non potendo stavolta per motivi di spazio presentare tutti gli articoli, mi limito a segnalare alcune novità rilevanti, come la testimonianza e l'interessantissima serie di foto inedite del grande fotografo italo-americano **Tony Vaccaro** scattate nel 1954 a **Filippo Bentivegna** nel suo Castello incantato di Sciacca: un documento di grande valore storico e antropologico.

Un **nuovo monumento** 'babelico', finora inspiegabilmente inosservato, si aggiunge al già ricco patrimonio siciliano di spazi insoliti: una sorta di *Maison Picassiette* in miniatura su uno scoglio presso Trabia (Palermo). L'opera risale agli anni '20 del secolo scorso, e Valentina Di Miceli ne ricostruisce minuziosamente la storia appassionante nel contesto del borgo marinaro, alternando foto attuali con foto d'epoca.

L'importante contributo del prof. Walter Melo presenta la storia poco nota in Europa di **Nise de Silveira** (1905-1999), straordinaria e innovativa psichiatra che ha introdotto in Brasile l'arteterapia e il pensiero junghiano, ha fondato nel 1952 a Rio de Janeiro con le opere dei suoi pazienti un 'museo delle immagini dell'inconscio' tuttora esistente, e ha favorito un dialogo stimolante con gli artisti del suo tempo.

A sottolineare anche in questo numero il valore terapeutico e soprattutto auto-terapeutico della creazione artistica i

casi dell'artista moldava **Cozma** e del disegnatore olandese **Niessen**, oltre alla vicenda della famosa creatrice **Guo Fengyi** che ha reinventato a modo proprio una pratica della medicina tradizionale cinese.

Altra novità di questo numero è l'introduzione della sezione **Album**: una galleria di immagini dedicata a un artista, in questo primo caso viene presentato il fascinoso universo mitico dell'autodidatta serbo-croato **Sava Sekulić**.

Ai nostri illustri sostenitori di sempre come **Lucienne Peiry** e **Giorgio Bedoni**, e alle tante nuove e giovani collaborazioni di cui siamo molto lieti, si aggiungono in questo numero nuove firme di prestigio, come **Valérie Rousseau**, curatrice della sezione di Art Brut presso il Folk Art Museum di New York, **Nina Krstić**, direttrice del Museo di Arte Naïve e Marginale di Jagodina (Serbia) e **Turhan Demirel**, collezionista e studioso tedesco. Concludono la rivista alcune **riflessioni** di metodo maturate nell'ultimo convegno a Losanna, che aprono ad approcci inconsueti, e la presentazione di nuove **iniziative italiane** di qualità, tra cui tengo a segnalare come modello l'archivio torinese **Mai Visti**.

Nella pagina a fianco:
Laurent Danchin
davanti a un suo ritratto
realizzato da
Jean-Luc Giraud, 2013





Rosario Santamaria docet

Il confronto con Art Brut e Outsider Art può diventare un importante momento formativo per giovani futuri artisti, aprendo lo sguardo a percorsi non conformisti, e sollecitando inconsueti incontri creativi. È in corso a Palermo l'innovativo progetto dell'associazione Outartlab, realizzato in collaborazione con Osservatorio Outsider Art, che coinvolge un gruppo di studenti dell'Accademia di Belle Arti in un dialogo serrato con quanto resta delle opere di Rosario Santamaria (1913-1992), autore di teste e altre grezze figure in pietra tufacea, ben radicato nell'isola di Favignana (Tp). I partecipanti dovranno realizzare un documentario sulla sua figura e una installazione artistica collettiva a lui liberamente ispirata. I risultati saranno esposti a Palermo in maggio nel corso di una manifestazione dedicata.

Outsider Art italiana a Marsiglia

La nostra artista Germana Dragna, dopo la felice mostra palermitana di esordio, organizzata nell'autunno scorso presso la galleria Nuvole a cui è poi seguita una personale a Parma da Rizomi, ha continuato il suo viaggio approdando stavolta a Marsiglia, in compagnia di Stefano Codega, Davide Cicolani, Andrea Bolzoni, Giovanni Galli, Umberto Gervasi, Fabio Negri, Maurizio Zappon. L'occasione è la mostra collettiva di artisti outsider italiani contemporanei, *Les labyrinthes de l'imaginaire*, curata da Giorgio Bedoni, presso la galleria francese Polysémie, sempre più attiva in campo internazionale, e realizzata in collaborazione con la galleria M&M di Genova e l'Atelier Diblu. Dal 6 aprile al 6 maggio 2017.



Un quaderno per l'Art Brut

Si chiama 'Quaderni d'altri tempi', anche se è in formato elettronico e affronta temi culturali ben incardinati nel nostro tempo, ma forse si chiama così perché la rivista è concepita con un taglio di approfondimento che ai nostri giorni è di-



ventato purtroppo inusuale. Nello scarno panorama editoriale italiano sui nostri temi, è da segnalare perciò a studenti e appassionati l'iniziativa dello storico bimestrale, diretto da Gennaro Fucile, che ha dedicato la sezione monografica del n. 64 all'Art Brut. Contiene un saggio introduttivo di Eva di Stefano, un testo critico di Lucienne Peiry sui graffiti di Nannetti a Volterra, e la traduzione di un ampio estratto dal suo nuovo libro, e inoltre un'articolata intervista di Marina Giordano alla stessa Peiry sugli ultimi sviluppi. Con belle illustrazioni.

Alla prossima Biennale di Venezia

La 57. Esposizione internazionale, curata da Christine Macel, si intitola 'Viva Arte Viva', affidando all'arte una missione positiva in un mondo di conflitti e tecnologie che corrodono l'umanesimo, e ridando centralità critica alla figura dell'artista. Testimoniando una pratica curatoriale sempre più diffusa, a fianco dei grandi nomi del panorama contemporaneo spiccano tre autori ormai famosi del campo outsider: la straordinaria creatrice tessile Judith Scott, Dan Miller con i suoi stormi di segni indecifrabili, e il ceco Lubos Plny con le sue tavole anatomiche visionarie. Non potrebbe esserci migliore conferma del valore risanatore della creazione artistica e dell'arbitrarietà delle barriere tra *inside* e *outside*, così come di ogni muro che divide. Dal 13 maggio al 26 novembre 2017.



Carlo Zinelli a New York

L'Italia, dimostrando purtroppo ancora una volta la propria incapacità ad accogliere il vento dell'Art Brut, ha mancato l'occasione di celebrare degnamente il centenario di Carlo Zinelli (1916- 1974) che, con il suo alfabeto pittorico e le caratteristiche sagome forate, è uno degli artisti brut con una storia psichiatrica importante più apprezzati nel mondo e presente in molte collezioni museali. Gli rende omaggio con una antologica, curata da Valérie Rousseau, il Folk Art Mu-

seum di New York: una selezione di 55 opere (in gran parte fronte- retro) provenienti da raccolte statunitensi ed europee, fotografie e documenti, un importante film documentario recentemente prodotto in Italia da Artcam e Fondazione Carlo Zinelli. Dal 14 marzo al 20 agosto 2017.



Festival italiano per l'Outsider Art

Dal 30 settembre al 2 ottobre 2017 si svolge presso la Libera Università di Alcatraz (Santa Cristina di Gubbio) la seconda edizione del Festival dell'arte irregolare - Outsider Art, organizzato dal Comitato Nobel per i Disabili (fondato da Dario Fo), con il coinvolgimento di alcuni dipartimenti di salute mentale della Toscana e dell'Emilia Romagna e di associazioni come La Tinaia di Firenze e l'Osservatorio Outsider Art di Palermo. Il programma, che si intitola *Mondi, luoghi, visioni*, comprende una mostra, performances artistiche, videoproiezioni e un convegno su 'Outsider Art e cambiamento culturale' (tra i relatori Giorgio Bedoni, Daniela Rosi e Tea Taramino): gli artisti irregolari con le loro biografie e le loro opere diventano un ponte verso altri mondi e possono agire un concreto cambiamento sociale e culturale.

Intrecci magici a Parigi

Inextricabilia, la prossima mostra alla Maison Rouge di Parigi, curata da Lucienne Peiry, promette di essere una di quelle esposizioni che rinnovano il punto di vista diventando di riferimento, come accade spesso in questa sofisticata sede espositiva presso la Bastiglia. Concepita con un'ottica interdisciplinare, con il supporto di antropologia e etnografia, la mostra propone l'accostamento tra opere d'arte costituite da fili, tessuti, intrecci e alcuni oggetti rituali o votivi d'origine popolare o africana, allo scopo di mostrare affinità di intenzione simbolica e di funzione apotropaica. Confluenze multiple che intrecciano in un unico percorso i reperti



etnografici anonimi e la presenza di artisti da manuale di storia dell'arte come Man Ray, Louise Bourgeois, Annette Messager, e quella dei loro colleghi 'poveri' domiciliati solitamente nei musei d'Art Brut e di Outsider Art, tra cui Bispo do Rosario, Judith Scott, Michel Nedjar, Pascal Tassini, Antonio Dalla Valle etc. Dal 23 giugno al 17 settembre 2017.



L'Internazionale dei Visionari

Si intitola così la mostra curata da Jean-Hubert Martin, ex direttore del Centre Pompidou, e critico famoso per le sue esposizioni eterodosse tra cui la celebre *Magiciens de la terre* (1989), presso la bella sede dell'ex-cooperativa vinicola di Montolieu diventata nel 2008 un centro d'arte che ospita stabilmente la ricca collezione di irregolari di Cérès Franco, in precedenza gallerista parigina (L'Œil de bœuf) e oggi regina novantenne di questo luogo. Martin ha selezionato 280 opere della collezione, mescolandole con altre provenienti dalla raccolta di Daniel Cordier, altro storico gallerista e collezionista d'arte contemporanea, e ha creato un percorso ludico, libero da criteri storiografici o gerarchici, dove si procede per associazioni visive come nel gioco del domino. Ad essere sollecitata nei visitatori è soprattutto, e senza mediazioni, la spontaneità dello sguardo. Dal 29 aprile al 5 novembre 2017.

L'occhio dell'artista

L'artista è Alfred Kubin, l'inquieto disegnatore austriaco (1877-1959) caro alla Secessione viennese e in seguito a De Chirico, che nel 1920 visitò la collezione di opere di pazienti psichiatrici messa insieme da Hans Prinzhorn a Heidelberg, restandone così colpito da scrivere un articolo appassionato in cui auspicava una sede espositiva per opere "che emanano grande freschezza spirituale". Alla sua sensibilità pionieristica il Museo Prinzhorn, nato nel 2001 presso l'Università di Heidelberg, dedica oggi una mostra, presentando i lavori grafici che allora più colpirono Kubin insieme a una selezione di suoi disegni dedicati alla follia. Fino al 30 luglio 2017.



FILIPPO BENTIVEGNA E TONY VACCARO: LE FOTO INEDITE DI UN INCONTRO STRAORDINARIO

TESTIMONIANZE

di Alfredo Brunetti, Rita Ferlisi



Tony, la sua carriera è stata lunga e gloriosa, più all'estero che in Italia. Come è nata la sua passione per la fotografia?

La mia vita è una lunga storia, come la mia età. A dicembre ho compiuto 94 anni. Nonostante l'età avanzata, sono ancora attivo e lavoro diverse ore al giorno nel mio

Intervista al grande fotografo italo-americano Michael Anthony (Tony) Vaccaro, che nel 1954 realizza uno storico reportage, rimasto inedito, commissionato dalla rivista Life, sull'artista siciliano. Immagini uniche e ritratti, qui finalmente pubblicati

studio di Long Island City, nel Queens. Sono nato negli Usa, ma a 3 anni ho perso la mamma e mio padre, con altre due sorelle piccole, ci riportò in Italia a Bonefro, nel Molise. A 4 anni persi anche mio padre. Nel paese di origine dei miei genitori ho passato l'infanzia e l'adolescenza. La vita che conducevo a Bonefro, a contatto tutti i giorni con la natura di quei luoghi, mi ha reso sensibile a tutto ciò che mi circondava. Non mi piaceva il regime fascista. Verso la fine degli anni trenta sono andato all'Ambasciata Americana, avendo la cittadinanza americana per nascita, ed ho chiesto il rimpatrio. Avevo 17 anni quando sono tornato e mi sono stabilito a New Rochelle, nello stato di New York. A New Rochelle ho frequentato l'High School, la scuola superiore, dove avevo come professore di tecnica Mr. Louis. Io ero interessato alla scultura, volevo fare lo scultore e presentai un lavoro al mio insegnante. In quel tempo c'era nella mia scuola un laboratorio fotografico, nel quale mi dilettaivo a fare delle foto e le stampavo. Mister Louis mi disse, non potrò mai dimenticarlo, «tu sei nato per fare il fotografo». Ricordo che già da allora mi piaceva cogliere l'attimo, dove il soggetto è spontaneo, giocando sulla velocità dello *shoot*, dello scatto. Il **primo scatto** è importante, cioè, prima che il soggetto possa mutare l'atteggiamento e mettersi in posa.

in alto
Tony Vaccaro nel suo studio in occasione dell'intervista mostra una foto di Filippo Bentivegna, New York 2016

Nella pagina a fianco:
Bentivegna spolvera una scultura





Intensi ritratti di Filippo
Bentivegna nell'atto
di recitare

Mi sembrava doveroso fare questa premessa, altrimenti non si poteva inquadrare la mia passione per la fotografia. Nella mia vita lavorativa sono stato fotoreporter e corrispondente per i grandi dell'editoria e i maggiori periodici statunitensi, come *Flair*, *Look*, *Venture*, *Life*. Sono ritornato in Italia come corrispondente di diversi giornali tra cui *Time Life*. I miei lavori venivano pubblicati su molte prestigiose riviste dell'epoca e così ero conosciuto da un vasto pubblico. La mia carriera è stata lunga ed ho avuto riconoscimenti in tutto il mondo. Ormai da decenni faccio mostre in tutte le maggiori città e in tutti i continenti.

«Io sono un cantastorie del mondo reale che può raccontare al meglio la verità con le fotografie e poche, poche parole». Tony, per un fotografo gli scatti costituiscono un linguaggio autonomo. In particolare le sue fotografie possiedono una straordinaria immediatezza, che le rende intuitivamente comprensibili. Tuttavia il suo servizio fotografico su Filippo Bentivegna, realizzato nel novembre del '54, costituisce la





Filippo Bentivegna
riposa, in compagnia
del fedele cane,
tra le sue pitture murali
all'interno della casa

prima testimonianza in assoluto sul 'Castello Incantato'. Perciò la sua testimonianza diretta dell'incontro con l'artista si rivela insostituibile. Come l'ha accolta Filippo Bentivegna? Cosa le disse su se stesso e sulla sua opera? Ci racconti il vostro incontro.

Lo vidi la prima volta davanti all'ingresso del suo podere. Stava in piedi tra due colonne, fatte di tanti volti scolpiti. Come se mi stesse aspettando. Certamente non lo conoscevo, ma capii che era lui il personaggio da fotografare. Mi colpì la sua persona, la **naturalità** della sua posizione. Ricordo che fu immediato lo scatto con una delle macchine fotografiche che avevo al collo. Mi presentai. Dissi che venivo dagli Stati Uniti d'America. Probabilmente questo facilitò l'incontro tra di noi, rievocando nella sua mente il periodo trascorso in "America". Parlava in dialetto siciliano e non era molto facile da capire. Io riuscivo ad interpretarlo avendo avuto amici siciliani, cresciuti insieme, che vivevano nella mia stessa contea a Westchester,

NY. Entrammo in questo podere, come si vede nelle foto, e vidi che ero circondato da una serie infinita di volti scolpiti sulle pietre. Cominciai a scattare foto di questo ambiente. Parlando con lui mi confidò che non aveva conoscenti, viveva in solitudine e quei volti erano i suoi amici. Capii, in quel momento, che vivendo in **solitudine** creava tanti personaggi, dando volti a tutte quelle pietre. Camminando insieme a lui nel viottolo, arrivammo ad una grotta scavata nella terra dove aveva estratto altre pietre per modellarle con altre facce. Come si vede in questa foto. Voglio ricordare a questo punto che quando ritornai negli USA sviluppai tutto il servizio fotografico. Dietro alle foto, come si può notare, misi degli appunti in inglese per il giornale. Dietro questa foto della grotta si può leggere ciò che lui mi disse "qui dentro cerco la **grande madre**... dentro la terra c'è il seme dell'uomo".

Tony, quale è stato il tramite tra la rivista *Life* e Filippo Bentivegna? Come si conosceva negli Stati Uniti l'opera dell'artista di Sciacca?

All'epoca non esistevano i computer, ma le notizie venivano scambiate tra organi di stampa tramite collegamenti di telescriventi. Penso che la notizia sull'artista autodidatta di Sciacca sia stata diramata e riportata da agenzie tipo *Associated Press*, l'italiana ANSA. Ricordo che *Life* mi commissionò il servizio fotografico e si accollò tutte le spese di viaggio e soggiorno.

Lei si trovava in Sicilia per qualche reportage, o nel 1954 venne apposta per conoscere e fotografare Filippo?

Nel 1954 partii da New York per Roma, e da lì andai in Sicilia proprio per fare un reportage su Filippo Bentivegna. Attraversai tutto il sud Italia in auto e raggiunsi Sciacca. Non conoscevo questa persona. Avevo avuto l'incarico dal direttore della rivista *Life*.

Lei è noto nella storia della fotografia per le sue foto di reportage, in particolare durante la seconda guerra mondiale, e per gli splendidi ritratti, di personaggi famosi e non, nel dopoguerra.

I suoi ritratti di Filippo Bentivegna sono immediati e di intensa profondità. Quanto ha contato l'esperienza della guerra, vissuta da lei in prima linea, nella sua straordinaria capacità di cogliere l'animo delle persone nella maniera che mostrano i suoi scatti al Fondo Bentivegna?

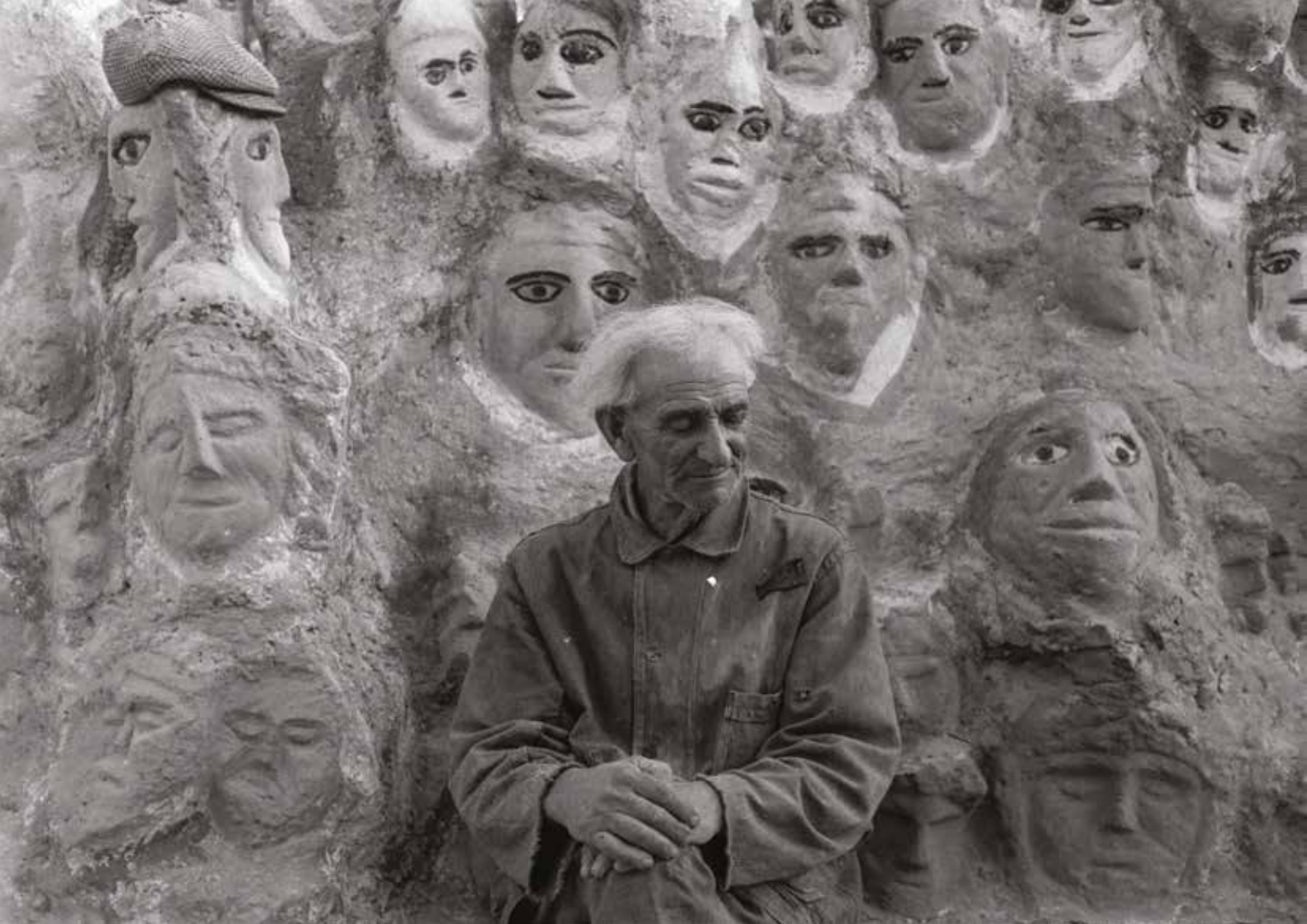
Le immagini devono parlare, devono comunicare, esprimersi come le parole. Ho fatto sempre questo nel mio lavoro professionale. Nella mia lunga esperienza di fotografo ho incontrato tanti personaggi; nel campo politico, artistico ecc..., e persone semplici. Tra questi mi colpì la figura del Bentivegna. Un uomo semianalfabeta era riuscito a dire qualcosa al mondo con la sua arte. Immortalavo i suoi movimenti come se lui dialogasse con le sue opere. Ho saputo che dopo la morte dell'artista molte di queste sculture sono andate disperse, trafugate o smarrite. Oggi sono contento, questo mio reportage rende un riconoscimento e un giusto valore alla sua arte.

Durante la visita al Fondo Bentivegna lei decise di acquistare una splendida scultura, il cui tema, privilegiato da Filippo, è la maschera. Come scelse l'opera, ci può dire qualcosa a proposito di questo acquisto che ha di fatto preservato la scultura e ha permesso che arrivasse fino a noi?

Chiesi al Bentivegna di voler acquistare una delle sue opere da portare in America, pagandola naturalmente. Inizialmente non sembrava d'accordo di privarsi di una delle sue sculture. Penso che si convinse all'idea che una sua creatura tornasse nel Paese in cui lui era vissuto. Così, scelsi quest'opera, più leggera da portare a New York, davvero bella e significativa. Presi questa scultura, lavorata su tre fronti, come si può

*Nella pagina a fianco:
Filippo Bentivegna
mentre scolpisce*





vedere. La forma tridimensionale permette di vedere una maschera diversa ogni volta che la si gira. A New York questa scultura mi ha sempre seguito nei vari traslochi che ho fatto. Prima vivevo in una *penthouse* a Manhattan, ed ora vivo in una casa a Long Island City vicino al mio studio nel Queens.

Molte opere del Bentivegna, infatti, sono andate perdute, come si evince dalle sue fotografie. Di fatto oggi alcune bellissime sculture di Filippo esistono solo grazie alle sue testimonianze fotografiche.

Lei ha realizzato anche altri ritratti di artisti. Quanto è importante la documentazione fotografica nella salvaguardia delle opere d'arte, in particolare di artisti pionieri e spesso dimenticati perchè fuori dai circuiti ufficiali? Quando lei ha incontrato Filippo era consapevole di contribuire in maniera determinante alla memoria e alla salvaguardia del sito?

Mi rendo conto, rivedendo questo servizio fotografico, dell'importanza che riveste ai fini storici la ricca produzione artistica del Bentivegna. Ho saputo della scomparsa di parecchi volti ed opere che si trovavano nel largo fondo. Non avrei mai potuto immaginare, con il mio reportage, di contribuire in modo determinante alla memoria e alla salvaguardia del sito. Che strano il destino! Grazie al direttore della rivista *Life*, che mi diede l'incarico di andare a Sciacca, rimane la **testimonianza** fotografica, in quel momento storico, di tutte le opere presenti nel giardino. Un'altra notizia che voglio aggiungere riguardante questo reportage: non venne mai pubblicato sulla rivista. Quindi è un **servizio inedito** che ho nel mio studio. I negativi sono depositati alla Biblioteca del Congresso a Washington dopo che la rivista *Life* chiuse la pubblicazione nel 1972.

Com'era Filippo al lavoro? Dalle foto si evince un atteggiamento passionale nella creazione, quasi parossistico, sem-

Nella pagina a fianco:
Ritratto dell'artista in una pausa dal lavoro, e con il pennello tra le sue sculture

pre con gli strumenti di lavoro tra le mani, spesso in atteggiamento istrionico. Un aspetto finora completamente inedito della sua figura...

Ebbi l'impressione che l'artista visse in **simbiosi** con le sue opere, come se fossero creature reali. Lavorava quella pietra dolce con maestria. Modellava, con martello e scalpello nelle sue mani, quei volti strani e tristi. Aveva atteggiamenti da commediante, però con spontanea semplicità. Nelle foto si può notare il Bentivegna che si esibisce in uno spazio da **palcoscenico**. Infatti, ricordo che mi disse che aveva scritto delle poesie, in dialetto siciliano, che recitava in quello spazio che aveva creato. Evidentemente, come si vede nelle foto, si sentiva al centro della scena circondato da una moltitudine di volti che rappresentavano gli spettatori nel suo ipotetico spettacolo.

In alcune delle sue fotografie si vedono per la prima volta alcuni dei cani che tenevano compagnia all'artista nel suo solitario "Castello Incantato". I cani facevano parte del luogo e sono stati riscontrati da tutta la letteratura artistica su di lui. Bentivegna le parlò di questi suoi compagni, con i quali aveva un rapporto simbiotico?

I cani erano la sola cosa animata del luogo che poteva anche sembrare spettrale, all'epoca. Lo seguivano in tutti i suoi spostamenti. Erano pacifici come l'aspetto del suo padrone. Ebbi l'impressione che essi fossero parte dell'ambiente, insieme a quei volti che riempivano l'intera area del suo podere. Come si vede nelle foto, Bentivegna aveva scolpito la sua arte tosando anche i dorsi dei cani. Aveva utilizzato tutte le opportunità a disposizione nella sua proprietà.

*Nella pagina a fianco:
L'artista davanti
alla porta della sua
abitazione*

Filippo Bentivegna, come lei, Tony, è stato un emigrato, avendo affrontato, qualche decennio prima, il lungo viaggio verso il sogno americano. Bentivegna, per una serie di





circostanze fortuite e ancora poco chiare, è dichiarato inabile al lavoro, e torna in Sicilia dagli Stati Uniti nel 1919. Lei ha mai desiderato o pensato di trasferirsi di nuovo in Molise, sua terra d'origine, nonostante la fama e la fortuna americana?

Ho una differente interpretazione del vivere, una visione diversa. Mi sento cittadino del mondo. Ciò non toglie il mio forte legame al paese di nascita dei miei genitori. In effetti, sono legato alle mie radici, al Molise e a Bonefro. Dal 2014, inaugurato dal Ministro Franceschini, a Bonefro c'è un museo della fotografia che porta il mio nome. Giro dappertutto nel mondo, anche alla mia tenera età. Quest'anno sono stato invitato in Belgio e Francia, e a una visita in Italia all'Università di Chieti. La mia casa è il mondo...

Nel corso della sua carriera ha avuto l'occasione di realizzare altri reportages su artisti operanti fuori dagli schemi del mercato, anche negli Stati Uniti?

Come è noto, negli ultimi decenni, ho fatto mostre in tutto il mondo con i miei lavori. Di recente quella alla Monroe Gallery di Manhattan con il titolo *War, Peace, Beauty*. Seguirà a breve un'altra mostra a Santa Fè, nel New Mexico.

Ho fotografato pittori, scultori, personaggi famosi come Picasso, Marc Chagall, De Kooning. Ecc... Diversi italiani, tra cui il futurista Gino Severini. Altri, come **Jean Dubuffet** che ha introdotto il concetto di Art Brut. Ancora, **Jackson Pollock**, di cui realizzai un servizio nella sua casa mentre era al lavoro. Recentemente la Fondazione Pollock ha organizzato una mostra, nella sua casa-museo, con il mio reportage. A proposito, voglio ricordare che qualche anno fa un suo dipinto è stato scambiato, tra collezionisti, per 140 milioni di dollari. È incredibile, vero? Chissà cosa avrebbe detto oggi Jackson se fosse vivo...

Fatta questa premessa, devo dire di non aver mai fatto altri servizi su artisti sconosciuti e poco noti. Bentivegna è stato

*Nella pagina a fianco:
Bentivegna su un albero
d'ulivo scolpito*

l'unico caso, nei miei scatti fotografici, di uno scultore non famoso. Mi piace ricordare che questo umile artista fa parte della mia ricca collezione di lavoro, tra i grandi della terra che ho immortalato.

Tony, lei è una personalità storica eccezionale oggi. Cosa ha lasciato quest'incontro con un'altra personalità forte, geniale e solitaria come Bentivegna, a lei, come uomo e come artista?

Come dicevo all'inizio della nostra conversazione, vorrei esprimere una mia considerazione su Filippo Bentivegna. Credo che abbia vissuto in un momento storico, in un'epoca e in un luogo, sbagliati. Se fosse vissuto in tempi più recenti, a mio avviso, avrebbe avuto un notevole successo con la sua arte. Ecco, qui, dove stiamo parlando ora, sulle rive dell'East River nel Queens, di fronte a noi si vedono tutti i grattacieli di Manhattan. Sembra la foto che scattai dentro la casetta di Filippo, dove si vedono su una parete vicino al letto disegnati tanti **grattacieli**. Era il ricordo del suo Sogno Americano. Vengo spesso in questo parco, mi siedo qui ed anch'io ammiro questo scenario. Come avrà fatto tante volte Bentivegna, la sera, andando a dormire. Con la mia professione ho avuto tante soddisfazioni, e continuo ad averne con le mostre del mio lavoro. Io, come lui, sono rimasto una persona normale, semplice, amante della pace, contro ogni razzismo, senza più guerre, ma ancora con la voglia di vivere.

*Nella pagina a fianco:
Bentivegna con la
scultura acquistata
da Tony Vaccaro*

Si ringraziano Alessandro Berni e il Tony Vaccaro Studio (New York) per aver permesso la realizzazione dell'intervista e la pubblicazione delle inedite immagini fotografiche.



Note biografiche

Filippo Bentivegna

Considerato uno dei più grandi scultori autodidatti del Novecento, "Filippu di li Testi" nasce a Sciacca nel 1888 in una famiglia di pescatori e contadini, si arruola in marina dal 1908 al 1912 ed emigra negli Stati Uniti tra il 1912 e il 1913; torna nel 1919 in Sicilia dopo avere subito un'aggressione e un trauma alla testa per motivi non bene identificati. In seguito a questo episodio la sua esistenza appare subire sconvolgimenti ancora avvolti dal mistero, dal momento che l'aggressione avviene in circostanze e per cause poco chiare. Si è attribuita l'aggressione a motivi passionali, ma senza prove certe, o più banalmente si trattò di una lite sul lavoro, o addirittura di un incidente di lavoro.

Al suo ritorno, Bentivegna acquista tre ettari di terra fuori città, alle falde del Monte Cronio, che trasforma nel suo "Castello Incantato" scolpendo per il resto della sua vita, dunque a partire dagli anni '20, centinaia di teste in pietra disposte a semicerchio o ammassate in concrezioni piramidali. Colora i volti di pietra con intonaco rosa e dipinge torri e grattacieli fantastici all'interno di una delle due casupole annesse al podere, dove conserva anche una gran quantità di sculture in pietra calcarea di dimensioni minori: accoppiamenti, grattacieli, pietre metamorfiche. Incide figure anche sui tronchi degli ulivi e realizza totem e bastoni multifallici in legno. Oltre che a Sciacca, le sue sculture si trovano presso la *Collection de l'Art Brut* di Losanna e in collezioni private siciliane. Filippo Bentivegna rimane arroccato nel suo castello, circondato dai suoi fantasmi e dalla sua arte silenziosa e intensa fino alla morte, avvenuta nel 1967 all'età di 78 anni¹.

Tony Vaccaro

Michelangelo Antonio Celestino Vaccaro nasce a Greensburg, negli Stati Uniti d'America, nel 1922, da genitori molisani. Nel 1926 la famiglia torna al paese d'origine, Bonefro, in provincia di Campobasso, e Tony trascorre lì la sua giovinezza. A 17 anni, per sfuggire al regime fascista torna negli USA; nel 1944 si arruola nell'esercito e viene inviato in Europa. La partecipazione come soldato alla seconda guerra mondiale segna indelebilmente la sua vita e la sua carriera di fotografo, legata ai suoi celebri scatti dello sbarco in Normandia e alla seconda guerra mondiale. Nel dopoguerra cresce la sua fama come fotografo di moda e

di famosi personaggi; celebri i suoi ritratti di Anna Magnani, Sofia Loren, Pablo Picasso e i suoi servizi su Jackson Pollock e Frank Lloyd Wright. Negli stessi anni Tony è protagonista di importanti mostre in Europa e negli Stati Uniti, e nascono le collaborazioni con le riviste *Look*, *Flair*, e *Life*, che gli commissiona il reportage su Filippo Bentivegna ².

¹ Su Filippo Bentivegna cfr. *Filippo Bentivegna. Storia, tutela e "valori selvaggi"*. (a cura di Rita Ferlisi), atti del convegno, Sciacca 27 – 28 Giugno 2015, Assessorato Beni Culturali e Identità Siciliana, Palermo, 2015. Alcune foto di Tony Vaccaro sono state pubblicate di recente in R. Ferlisi, *Filippo Bentivegna, l'Art Brut e l'Ambiente Outsider. Un artista e una storia di straordinaria tutela*, in *Leandro Unico Primitivo* (a cura di A. Di Marzo, L. Madaro, B. Minerva, T. Piccolo), Grenzi editore, Foggia, 2016, pp. 135 - 146.

² Tony Vaccaro, *Entering Germany: Photographs 1944-1949*. Taschen Verlag, Colonia, 2001; Tony Vaccaro, *Shots of War*, Berlino, Galerie Bilderwelt, 2002; *Scatti di Guerra. Fotografie di Lee Miller e Tony Vaccaro*, a cura di Marco Delogu e Umberto Gentiloni, Punctum, Roma, 2009.

DON TURIDDU E LO SCOGLIO DI ROSALIA

di Valentina Di Miceli

ESPLORAZIONI



Nuova scoperta 'babelica' in Sicilia: una cappella incrostata di conchiglie e ciottoli di mare racconta una bella storia di amore, devozione e condivisione

La Cappella di Santa Rosalia situata su uno scoglio sul lungomare di **Trabia**, in contrada Molara, nel palermitano, è uno degli esempi più belli e suggestivi di arte spontanea in Sicilia, e anche uno dei più antichi, visto che la sua storia affonda le radici, o meglio le sue stalattiti, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Tra storie di emigrazione in America e ritorni, nel contesto di un matriarcato che connota antropologicamente gran parte dei paesi marinari delle coste siciliane, la costruzione della Cappella da parte di **Salvatore Gurgiolo** (1850-1940 ca.) ruota intorno alla figura affascinante ed emblematica della moglie **Rosalia Rancadore** (1856-1946), bella, mondana e determinata. Si può aggiungere che, nonostante la sua vita pragmatica, l'arte era comunque nel DNA di Gurgiolo, che discendeva da un esponente di una famiglia di frescanti napoletani (il cognome originario era

In alto:
La cappella Gurgiolo
a Trabia

infatti Gargiulo) venuto nel Settecento in Sicilia, dove poi si sarebbe fermato, per lavorare alle decorazioni del Castello di Trabia. Rosalia nacque in una famiglia benestante, il padre, Ignazio Rancadore, era proprietario terriero e coltivatore di frutta, soprattutto nespole, prodotto tipico locale. Sin dall'infanzia fu educata al bello, nutrendo la passione per la musica e l'arte. Nel **1875** Rosalia sposa Salvatore Gurgiolo, detto **Don Turiddu**, che, appena tornato dall'America, desideroso di metter su famiglia, si era aperto a Trabia un mulino e un pastificio. I due ebbero sei figli, quattro maschi, l'ultimo dei quali si chiamò Salvatore come il padre, e due femmine. I figli maschi emigrarono tutti in America, tra la Pennsylvania e l'Ohio, dove aprirono degli *store* di vendita all'ingrosso e al dettaglio di frutta fresca e in scatola proveniente dalla California. Rosalia era una donna molto **indipendente** e dominante, la centralità della sua figura all'interno della famiglia si evince per esempio dal fatto che tutti i suoi figli, per rispetto, diedero a tutte le prime figlie femmine il nome di Rosalia, differenziandole tra loro solo per il secondo nome! Aveva una barca e un calesse personali, e se ne andava in giro vestita sempre all'ultima moda. Frequentava la nobiltà e le famiglie benestanti siciliane, e abitualmente andava a Palermo in treno col fratello Gaetano a vedere l'opera al Teatro Massimo. Gli abiti glieli realizzava una modista di Santa Flavia, la signora Candelora, di cui Rosalia conobbe una delle figlie, Giovanna detta Genì perché nata in America, e combinò subito il matrimonio al figlio minore Salvatore, che essendo già in America, conobbe la futura moglie solo in fotografia. Salvatore Gurgiolo junior e Genì fecero il viaggio di nozze in America a Pittsburgh e vi rimasero. Dopo dieci anni di matrimonio, Salvatore, a causa delle



Rosalia Rancadore



Salvatore Gurgiolo (Don Turiddu) davanti alla sua creazione, anni '20-'30. Le colonnine non sono più esistenti

fragili condizioni di salute della moglie, che necessitava di aria salubre e clima mite, la mandò insieme ai figli in Sicilia, dalla madre Rosalia, e dopo altri 10 anni, nel 1928, tornò anche lui col suo gruzzoletto e si costruì il villino Liberty con decorazioni del Basile, proprio dove sorgeva la casa della madre. Nel frattempo il figlio maggiore, Ignazio, aveva fatto una vera fortuna in America con l'ingrosso di frutta soprattutto scioppata, e decise di mandare i soldi al padre che non avrebbe più dovuto lavorare al mulino.

Così, quando Rosalia, alla morte del padre, ereditò insieme al fratello una vasta porzione di terreno che si estendeva dal castello di Trabia fino a mare, terminando in **uno scoglio**, Don Turiddu, in accordo col cognato Gaetano, decise di impegnare il suo tempo nella costruzione di **una cappella** e di donare lo scoglio alla comunità di Trabia, trasformandolo in **una villa a mare**, meta di feste, processioni e passeggiate, luogo di aggregazione dei trabiotti. Intorno al **1918** cominciarono i lavori di costruzione della cappella su progetto e decorazione di Don Turiddu, che volle dedicarla a **Santa Rosalia**, in onore alla moglie, creando un ponte ideale con il santuario della patrona di Palermo a monte Pellegrino, ben visibile dallo scoglio. Nei pressi c'era un piccolo porticciolo molto

attivo, frequentato soprattutto da polparoli, così Don Turiddu, soprattutto per aiutare economicamente questa povera gente, reclutò alcuni marinai e i loro figli per andare a raccogliere insieme, nel tempo libero, **ciottoli di mare** alla Tunna-riedda, località di mare nei pressi di Termini Imerese, vicino al fiume San Leonardo. Proprio la vicinanza del fiume, e il miscuglio di acqua dolce e salata, dava alle pietre colorazioni e venature particolari.

Nelle grotte marine del vicino castello di Trabia, invece, Don Turiddu andava a raccogliere **conchiglie, stalattiti e stalagmiti**, facendo poi arrabbiare Rosalia per via delle camicie strappate. Intorno allo scoglio nacque un vero e proprio cantiere di raccolta con enormi ceste in cui veniva stoccato tutto il materiale per tipologia e colore. Tra la

raccolta del materiale e la costruzione della cappella, il cantiere durò all'incirca 10 anni. La cappella ricorda in piccolo la Maison Picassiette a Chartres, per l'*horror vacui* nell'utilizzo di pietre di mare che rivestono interamente l'esterno e i muri attigui dello scoglio fino a mare. I ciottoli levigati e colorati dalle acque furono assemblati da Don Turiddu secondo un progetto decorativo in itinere, con immagini di stelle, pesci, polpi, barche, losanghe a imitazione della tecnica del mosaico o dei marmi mischi, sfruttando le diverse sfumature delle pietre: bianche, rosse, grigie, nere, screziate.

Sulla cima della cappella svettano, come guglie, enormi sta-



La cappella in una foto degli anni '30



Dettagli delle decorazioni esterne



lattiti, che a volte assumono quasi sembianze umane, evocando le statue gotiche.

L'interno della cappella sembra una vera e propria **grotta**, essendo del tutto ricoperto di conchiglie, stalattiti e stalagmiti disposte senza soluzione di continuità in uno spazio raccolto e avvolgente. Sulla parete di fondo, tra la massa appuntita e indistinta di **reperti marini** simili a ossa, si apre una nicchia incorniciata da conchiglie che accoglie una statua in gesso di **Santa Rosalia**, (che sostituì una più antica di cartapesta, andata perduta), risalente agli anni '60 del '900, vestita con il saio della pellegrina decorato da conchiglie (elemento importato dalla Spagna e dal cammino di Santiago de Compostela) e con il bastone che la sorregge nel suo pellegrinaggio.

Attorno alla cappella sorgevano anche delle colonnine, non più esistenti, sempre decorate da ciottoli, che terminavano

Nella pagina a fianco:
Stalattiti sul tetto
della cappella



Interno della cappella:
altare con S. Rosalia

Interno della cappella:
dettaglio della
decorazione murale



con delle anfore capovolte che Don Turiddu si faceva regalare dai compaesani che non le usavano più, e che ricopriva di pietre e conchiglie.

Sulla terrazza c'è ancora una colonna con **un cigno** sulla cima che guarda il mare in direzione di Monte Pellegrino, vigile come un faro. Lo stesso tipo di uccello si trova anche sottacqua, sommerso dall'aumento del livello del mare. Un'altra colonna a strisce e stelle, (forse un omaggio al sogno americano divenuto realtà dei quattro figli maschi!!) con sedile sottostante, sorge a mare vicino alla figura di **un pescatore**. Questo, seduto sullo scoglio e bagnato dalle acque, fu voluto da Don Turiddu come omaggio alla comunità di pescatori che erano i frequentatori assidui della piccola villa a mare. Alcuni di essi, per esempio, vendevano lì ricci di mare, attirando la gente con lo slogan molto folkloristico: "Rizzi di Santa Rusulia, cu si i mancia si arricria!!" (Ricci di Santa Rosalia, chi se li mangia gode!!). Dalla sua realizzazione fino ad oggi, ogni estate il pescatore viene ridipinto con smalti resistenti all'acqua, cambiando sempre vestito.

Rosalia era così innamorata di questo luogo che, fino a poco prima di morire, novantenne, si faceva portare lì dai nipoti che avevano costruito per lei una sedia speciale con cui

Nella pagina a fianco:
Colonna con cigno





La figura del pescatore
sullo scoglio

dal paese la portavano alla Molara, e si sedeva sotto un pergolato a godere del paesaggio e dei ricordi. Sarà **Salvatore Junior** a ereditare la vena artistica del padre, e soprattutto a mantenere viva e attiva la villa a mare e la cappella di Santa Rosalia, organizzando feste, processioni, gare a mare con le barche. Nella villa sottostante la cappella, lui stesso insieme ad altri pittori, realizzò alcuni dipinti murali con paesaggi racchiusi da cornici di gesso. Le cornici sono ancora esistenti, e la Proloco di Trabia ha commissionato a pittori locali i dipinti oggi visibili.

La cappella divenne **meta di pellegrinaggio** anche delle spose che venivano a lasciare qui i propri bouquet, quasi come



Salvatore Gurgiolo junior
(figlio di Don Turiddu)
con gli amici pittori
sulla terrazza sotto
la cappella, anni '30

Altare delle spose,
anni '50

rito propiziatorio per la buona riuscita del proprio matrimonio. Come cita la lapide commemorativa, lo scoglio fu meta ininterrotta di visitatori, soprattutto vip e nobili siciliani e non, che venivano a Trabia ospiti del vicino castello dell'eccentrico principe Raimondo Lanza Branciforte di Trabia. Intorno agli anni '50, tra fuochi d'artificio e fiumi di champagne, giunse in visita anche Aristotele Onassis con il suo panfilo Cristina. Don Turiddu nel tempo creò un enorme libro di firme, proprio in ricordo di tutti quelli che passarono dallo scoglio allietati dalla vista mozzafiato, da ricci e pasta con i broccoli, feste e fuochi d'artificio.

A raccontarmi alcuni aneddoti preziosi per ricomporre l'intreccio delle vicende sono stati Salvatore la Scola e la 97enne Maria La Scola, rispettivamente pronipote e nipote di Don Turiddu. Quest'ultima dalla sua veneranda età custodisce il ricordo di una vita serena e spensierata all'ombra dello scoglio della nonna Rosalia. Ma la vera custode di questa bella storia siciliana è **Rosamaria Gattuccio**, nipote di Salvatore junior, erede della Cappella e dello scoglio edificati dal suo

bisnonno. È lei che tiene in vita il piccolo santuario, che si occupa di far fare le riparazioni, e di mantenere ancora vivo il sogno realizzato da Don Turiddu. Il 4 settembre, per Santa Rosalia, organizza la festa, come da tradizione, con la messa, la musica e tutto il paese presente al gran completo.

Ma, come avviene per questo genere di opere create generosamente per una fruizione pubblica, poi è proprio l'amministrazione pubblica a lasciare che si perdano, abbandonandole all'incuria e al vandalismo, alle intemperie e al degrado. Soltanto nei primi anni del 2000 il Comune di Trabia è intervenuto nella ristrutturazione della terrazza rifacendone la pavimentazione e determinandone l'assetto odierno. La cappella, invece, è sempre stata curata dalla Signora Gattuccio che, privatamente si occupa della manutenzione ordinaria e straordinaria, scontrandosi anche con l'inciviltà di vandali che deturpano e depredano il luogo. Nel 2015 ha sostenuto le spese di un importante lavoro di ristrutturazione perché la cappella rischiava di scivolare a mare. Custodire la memoria di un luogo, specialmente se questo oltre ad essere connotato dal punto di vista naturale, lo è anche da quello artistico, vuol dire custodirne l'anima e tramandarne ai posteri la storia. Questo è quello che con passione e dedizione fa oggi Rosamaria, e questo è quello che dovrebbe fare l'amministrazione pubblica, **prendersi cura** di un luogo che ha segnato e segna in maniera incisiva la storia di Trabia, unico nel suo genere, ricco di intrecci e di attraversamenti.

Dall'eremo di Quisquinia al monte Pellegrino, passando per Trabia, Santa Rosalia veglia sulle nostre coste, portando con sé un bagaglio di storie di uomini e donne, di arte e passione.

Si ringrazia Maria Antonietta Spadaro per averci segnalato il sito.



EZECHIELE LEANDRO E IL SACRO

di Lorenzo Madaro

ESPLORAZIONI

La cultura meridionale
del presepe è
declinata in modo
'grottesco e surreale'
dall'artista pugliese

Quando intorno al 1916 Ezechiele Leandro si trasferisce nel convento di Lequile, in Salento, dove viene affidato alle cure dei frati francescani, ha circa undici anni. Alle spalle e davanti a sé ha una vicenda umana estremamente complessa, tra abbandoni e sofferenze, sacrifici e isolamento. Ma anche di visioni sorprendenti, che lo guideranno nella vita e nell'arte. A quel luogo rimarrà legato fino al 1981, anno della sua morte, tanto che nei primi anni Settanta realizza un ciclo sui fioretti di San Francesco, un tempo posizionati all'esterno delle celle dei frati. Si immerge nella **cultura francescana** e, più in generale, in quella religiosa, mista a credenze popolari, come affiora anche dai suoi scritti in cui si rivolge costantemente a Dio e alla Madonna per chiedere protezione e aiuto. E questo legame, talvolta ossessivo, rimane una costante in molti artisti irregolari e babelici.

Uno degli aspetti peculiari della sua ricerca artistica è il **recupero** di materiali feriali, da assemblare con radicalità



eco-friendly, ante litteram, dichiarata apertamente nei suoi scritti autobiografici: per l'autore del Santuario della pazienza, infatti, l'arte va realizzata con gli scarti che le persone rifiutano producendo spazzatura. Anche i presepi confermano questa attitudine, basti pensare a *La grotta dei libri spezzati* e alla natività realizzata con ferri da stiro e altri materiali (entrambi in collezioni private).

Più continuativa è invece la produzione di piccoli **presepi in terracotta**, in linea con la coeva produzione di sculture 'da camera' – siamo nei Settanta, decennio quanto mai intenso per l'artista –, in cui esseri antropomorfi sono agglomerati di materia che vivono con equilibrio formale gli spazi delle piccole grotte. Anche in quel luogo della visione che è il Santuario, Leandro realizza **presepi in tridimensione**. Cemento e materiali recuperati, assemblati tra loro in un unico profilo sfaccettato, costituiscono i presepi – negli anni in cui era ancora visitabile e ordinato nella sua interezza – accolti anche nell'attiguo museo personale, oggi vuoto. Fu San Francesco – e Leandro è cresciuto nell'ambito del francescanesimo – a volere il primo presepe a Greccio: era il 25 dicembre del 1123. Della cultura iconografica del presepe è stato intriso il Salento sin dal Medioevo e anche negli ultimi decenni del XX secolo quel territorio – tra arte e artigianato



*Natività, assemblaggio.
Collezione privata*

*Nella pagina a fianco:
Presepe, terracotta.
Collezione privata*



Natività,
polistirolo dipinto.
Collezione Aiuto, Lecce.

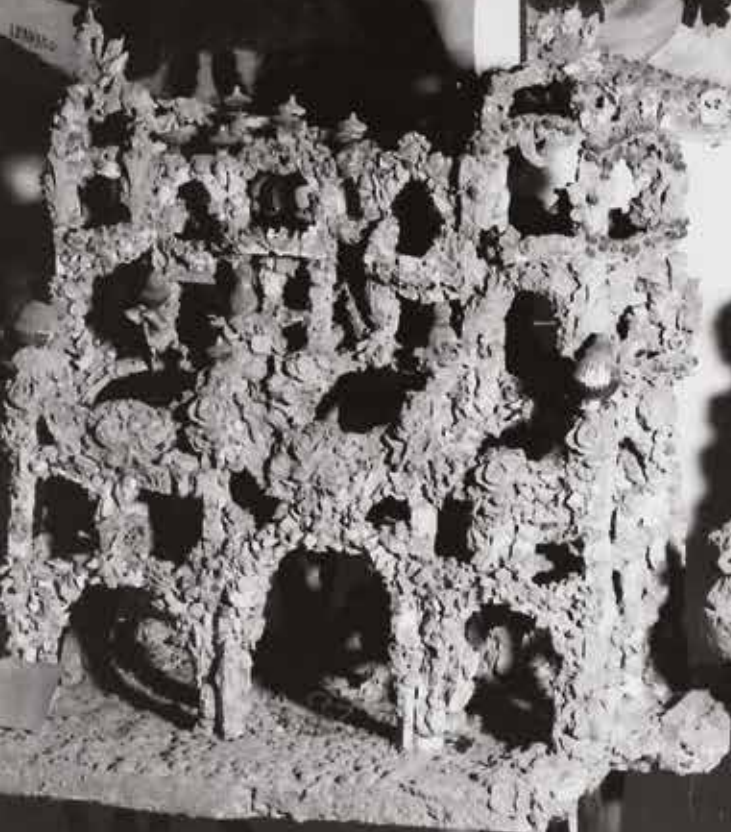
Nella pagina a fianco:
Presepi in cemento nel
museo personale di
Ezechiele Leandro,
anni Ottanta

– ha sviluppato questo tema con sfaccettate interpretazioni, impiegando le materie prime del fare scultura in quell'area: pietra e cartapesta. A tal proposito, un selezionato repertorio si rintraccia nel volume *Presepi di Puglia*, curato dall'editore **Vanni Scheiwiller**, per il quale i presepi di Leandro sono – senza mezzi termini – «grotteschi e surreali». Leandro, a torto considerato artista ignorante, assorbe anche la **cultura meridionale** e pugliese del presepe, e la rielabora, come al suo solito, con forme essenziali, manipolando la materia, assemblandola per concepire esseri dalle fattezze essenziali e primitive, coerentemente con gli altri ambiti della sua esperienza nell'arte, dalla pittura al disegno, alla scultura di grande formato.

Nel Santuario della pazienza

Nel 1946 Ezechiele Leandro apre un'officina di affitto, riparazione e vendita di biciclette, lavora come cementista e rottamaio, utilizzando il cortile della sua casa di via Cerundolo, a San Cesario (Lecce), come deposito. A metà degli anni Cinquanta costruisce la casa, dove impianta le opere plastiche concepite fino a quel momento e dove darà vita al suo capolavoro, che inaugurerà ufficialmente nel 1975. Accumulando, per lavoro, un'ampia quantità di ferri e materiale di risulta, Leandro – com'è accaduto per altri artisti irregolari, pensiamo al caso di Marcello Cammi – sfrutta le potenzialità di questa straordinaria disponibilità e avvia il suo progetto **utopistico**.

Il suo è un piano anarchico, allo stesso tempo pensato e progettato, come si evince da un disegno oggi conservato





Presepio, terracotta.
Collezione Aiuto

nel museo francescano di Lecce, un tempo custodito dai francescani di Lequile. Concepito sul lato sinistro della sua abitazione, il *Santuario della pazienza*, oggi in uno stato di conservazione decisamente precario, è popolato da diverse decine di gruppi statuari costituiti da una struttura interna in ferro su cui l'artista ha plasmato una malta cementizia, dal cui nucleo emergono brandelli di piastrelle e altri materiali di risulta, metalli compresi. Le pareti di cinta un tempo erano del tutto ricoperte da bassorilievi e dipinti murali, oggi parzialmente distrutti o rimossi.

La grande opera vive nella sua dimensione spaziale ambientale, va percorsa e interrogata, nasconde antri e viali, gruppi statuari di grande formato e piccoli pannelli realizzati con cemento e pittura. Leandro comprende una questione fondamentale, si rende conto che il suo Santuario può essere



concepito con ciò che le persone solitamente gettano nella spazzatura e attorno al concetto di riciclo riflette anche nel suo contemporaneo impegno di autore di testi autobiografici e metaforici.

La stessa calibrata **frenesia espressiva** caratterizza il suo *Santuario*: Leandro inizia l'edificazione del suo capolavoro nel 1962, lo "ambienta" nel giardino adiacente al suo personale museo, dove aveva nel frattempo allestito una panoramica della sua attività pittorica e dove ospitava curiosi e scolaresche. Ezechiele osserva la natura e le credenze popolari, da cui estrae esseri dalle fattezze antropomorfe e animali arguiti da un bestiario fantastico. Nella sua pittura, così come nei gruppi statuari del Santuario, emergono altresì espliciti riferimenti all'**iconografia cristiana**, con scene ispirate alle Sacre Scritture, come la Passione di Cristo, l'Inferno, il Paradiso e

Natività, tecnica mista
(metallo, vetro, legno,
penne biro, smalto).
Collezione privata



La grotta dei libri spezzati, (carta da parati, plastica, metallo, pelle). Collezione Benegiamo, San Cesario di Lecce

il Purgatorio, la Madonna, affiancati a **scene profane**, pensiamo al gruppo di musicisti – purtroppo in parte distrutto e in parte rimosso e conservato altrove, prima del vincolo di tutela –, da cui emergono strumenti veri e propri assemblati al modellato in cemento e a materiali di risulta. Crea così percorsi studiati, vere e proprie zone di conoscenza in cui c'è spazio per il sacro e il profano, all'insegna di un *horror vacui* che elabora un immaginario stratificato di colori e forme, pensieri e scene.

Leandro era ben cosciente della sua straordinaria 'impresa' – il *Santuario della Pazienza* e il suo 'museo personale' –, lo si percepisce anche dalle rare registrazioni video e audio conservate dagli eredi e da alcuni studiosi e collezionisti. Era cosciente di aver concepito un'opera unica nel suo genere, aveva un'ansia irrefrenabile di essere riconosciuto, consacrato. I toni delle sue parole talvolta sono presuntuosi, ma d'altronde soffriva per la diffidenza delle istituzioni e dei suoi compaesani, tanto che dovette finanche erigere un nuovo muro di cinta che proteggesse le sue opere plastiche dagli atti vandalici. Oltre ad aver pagato regolarmente una tassa per l'affissione di un segnale che indicasse il suo museo all'ingresso del paese, auspicava un riconoscimento 'ufficiale', che però non è mai arrivato, almeno non del tutto. Nei suoi scritti aveva previsto anche la distrazione delle istituzioni e degli 'esperti' e

purtroppo così è stato. Oggi però un nuovo corso è previsto, il *Santuario* è stato vincolato dal Mibact e pertanto il processo di rigenerazione di quel luogo è un po' più vicino.

Per un approfondimento della vita, dell'opera e della bibliografia di Ezechiele Leandro (Lequile, 1905 – San Cesario di Lecce, 1981) cfr. *Leandro unico primitivo*, catalogo della mostra (Bitonto, Pinacoteca nazionale Devanna; Lecce, museo Castromediano; San Cesario di Lecce, Distilleria De Giorgi e Santuario della pazienza, giugno-settembre 2016), a cura di A. Di Marzo, L. Madaro, B. Minerva e T. Piccolo, con allestimento di P. Copani, Grenzi Editore, Foggia 2016. Il progetto Leandro unico primitivo – promosso dal Mibact – ha rappresentato il primo studio sistematico sull'opera dell'artista babelico salentino. All'interno del volume anche i contributi di diversi autori, tra cui Eva di Stefano, Gabriele Mina, Rita Ferlisi, Rachele Fiorelli. Mi fa piacere ricordare che un primo contributo dedicato a Leandro da chi scrive, è stato pubblicato, ormai alcuni anni fa, su questa rivista grazie alla speciale attenzione della sua direttrice scientifica, Eva di Stefano. Un ringraziamento va ai collezionisti proprietari dei presepi pubblicati su queste pagine: Maurizio Aiuto, Antonio Benegiamo, Fabio e Raffaella Lezzi, Giuseppe e Valerio Terragno, Oscar Marzo Vetrugno e coloro i quali hanno deciso di rimanere anonimi. Grazie a Alina Kalczyka Scheiwiller, Maurizio Buttazzo, Salvatore Capone, Pietro Copani, Beppe Gernone, Sandro Marasco, Maria Piccarreta e Andrea Romano che, a vario titolo, hanno permesso la pubblicazione di questo contributo specifico sull'artista.

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; R. Ferlisi, *Ezechiele Leandro: una grande retrospettiva*, n. 12, autunno 2016, pp. 164-173.

MITI DI IERI E DI OGGI NELL'OPERA BRUT DI SALVATORE MORO

di Enrico Piras e Alessandro Sau

ESPLORAZIONI

Salvatore Moro (1933 – 2007) è stato un artista che ha trascorso quasi tutta la vita nel suo paese natale: **Oniferi**, in provincia di Nuoro. È qui che si sono sviluppate in parallelo la sua vita e la sua opera principale: una grande casa che dalle strutture portanti fino alle decorazioni scultoree è stata costruita per ospitare le sue opere e come opera essa stessa, in un arco di tempo che dai primi anni '70 arriva all'inizio del 2000. L'incontro con l'opera di Salvatore è stato del tutto fortuito e reso possibile da un amico che, nel corso di una gita in **Barbagia**, ci teneva a mostrarci un luogo che sicuramente ci avrebbe affascinati. È così che siamo arrivati davanti al castello costruito da Moro, che dalla strada all'ingresso del paese si inerpica lungo un pendio scosceso e disabitato.

A un primo sguardo la casa risulta incomprensibile per quanto è complessa; in particolare, in quel momento, era poi ancora molto disordinata e caotica, così come l'aveva lasciata Moro quando non aveva più il tempo e le forze di occuparsene da solo nei suoi ultimi anni di vita. A occuparsi oggi della struttura è il nipote Gianmichele, figlio di Antonia Moro, la sorella di Salvatore. Sono proprio loro che ci hanno permesso di conoscere e documentare il lavoro di Salvatore, attraverso materiali fotografici d'archivio e diverse visite guidate alla casa.

Se di questo personaggio possiamo dire che vita e opere coincidono, sono inseparabili, poiché una è diretta espressione e 'condizione' dell'altra, allo stesso tempo abbiamo così poche notizie che per cercare di comprenderlo dobbiamo fare ricorso alle immagini che ci ha lasciato, oltre che alle testimonianze dei parenti che ne custodiscono tuttora la memoria e le opere. Non esistono scritti che parlino delle ragioni che spingevano Moro a lavorare in un certo modo o ad ispirarsi ai temi che spesso lo hanno interessato, così come i familiari dell'artista non hanno mai indagato questi interessi di Salvatore, considerati come qualcosa di spontaneo e

Matrice arcaica
e immaginario
contemporaneo
si fondono nelle
sculture di Salvatore
Moro, creatore
sardo tutto
da scoprire



naturale. Di Salvatore sappiamo che ha vissuto in Germania per dieci anni, e che, da quando è tornato a Oniferi nel 1973, si è dedicato per quarant'anni a una sola opera: una grande **casa-scultura** che ospitava anche i suoi animali: tra questi il più conosciuto, anche in paese, era il suo **cinghiale** addomesticato: Pompieri, con cui era solito spostarsi in macchina tra i paesi vicini.

Moro è stato sempre distante dal mondo artistico e da un riconoscimento sociale della sua opera. L'unica occasione in cui la sua ricerca venne esposta fu su invito dello scrittore francese (residente in Sardegna) **Edouard Vincent** che organizzò una mostra temporanea di tre artisti barbaricini nelle sale dell'università di Parigi, mostra che rimane nella memoria dei parenti dell'artista, ma di cui non rimangono tracce

*La casa ad Oniferi
verso la metà
degli anni '80*



Scultura di Salvatore
Moro, Montecristo
Project 2016

Nella pagina a fianco:
Sculture all'esterno
della casa. Foto del 2016

documentarie. La casa-opera di Moro è ancora oggi visitabile nel piccolo paese di Oniferi e proprio partendo da questa abbiamo provato a ricomporre i frammenti di una produzione artistica genuina e vitale, ormai dimenticata, che rientra in quell'etichetta tutta contemporanea dell'**Outsider Art**. È difficile cercare di inquadrare anche solo a larghe linee il lavoro di Salvatore, i suoi soggetti e interessi. La casa, se così possiamo definire la grande struttura che ha costruito in paese, ma che come abitazione non è mai stata utilizzata, non si può definire un'architettura. Non c'è un progetto, una selezione dei materiali, una necessità abitativa e razionale a strutturarla, ma un **carattere intuitivo** e arcaico che caratterizza tutti gli oggetti prodotti da Moro. Salvatore non si è formato in qualche scuola d'arte, ma ogni tentativo di espressione arriva diretto e spontaneo quanto la scelta dei materiali che ha usato e le tecniche con cui li ha assemblati. A un primo sguardo le figure che si trovano sul fronte della casa sembrano riproduzioni monumentali e grezze di bronzetti nuragici, ma in realtà si scopre solo da alcuni particolari e dalle scritte lasciate sopra le vecchie





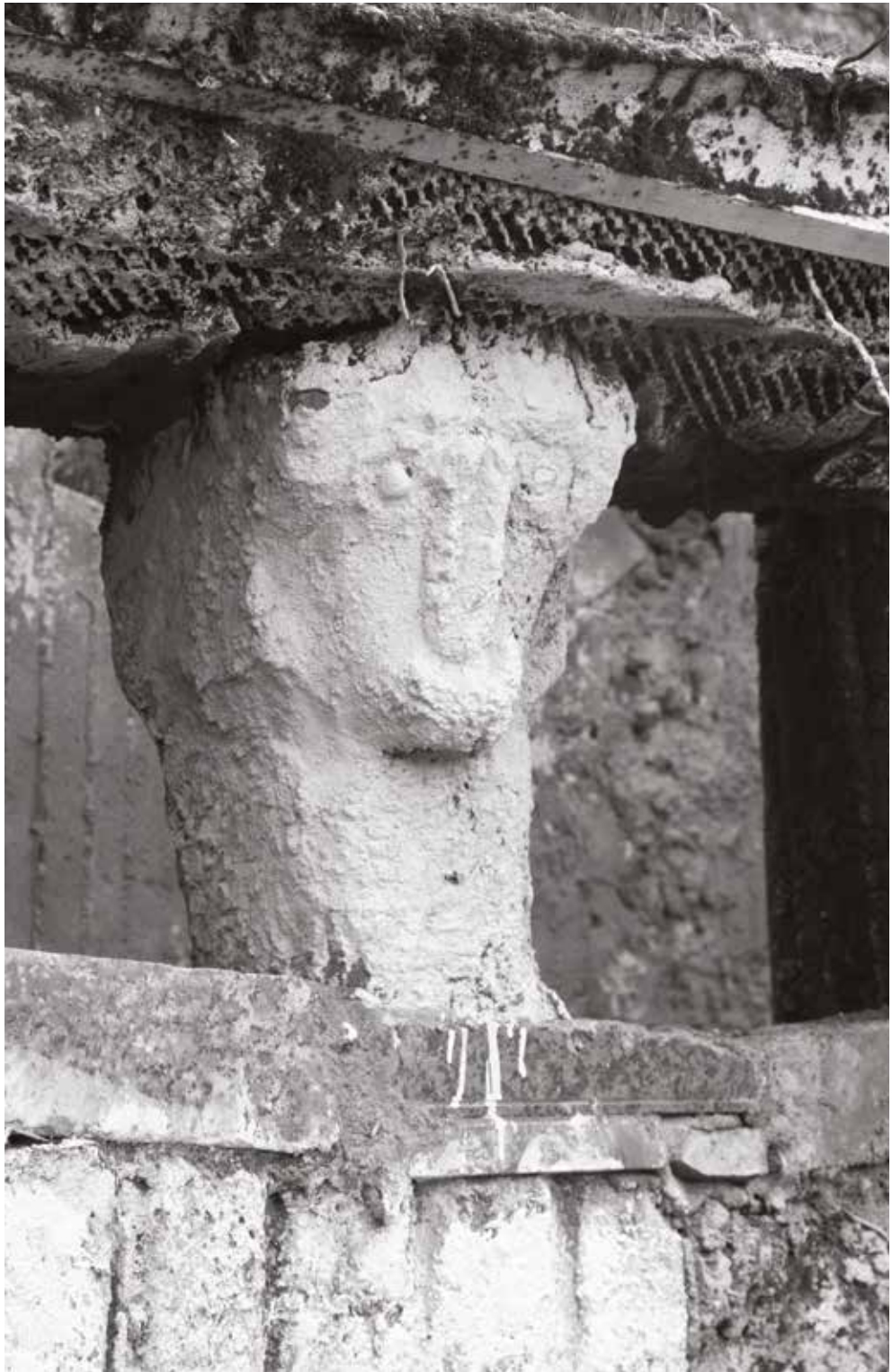


fotografie che rappresentano soldati sovietici, personaggi storici e politici come Pertini o Mussolini. È un ciclo storico che Moro riprende dai giornali e dalla televisione, dalla cronaca e dalla storia.

Sembra di trovarsi davanti ad uno strano stato della pietra scolpita, un incontro confuso tra una matrice arcaica che conduce ai primordi dell'arte sarda attraverso l'irrompere di una nuova realtà: quella dei media, e di quel nuovo immaginifico che tali mezzi hanno portato con sé.

Enormi giganti, i pilastri all'entrata della casa, rivestono i panni di soldati sovietici dotati di mitraglia. Mandibole di maiale, montate con mastice per formare la cornice di uno specchio, racchiudono nel loro retro l'immagine televisiva di Pippo Baudo e Katia Ricciarelli. Una pietra, una sorta di piccolo *menhir*, viene incisa e scavata in più parti, i piccoli

In alto e nella pagina a fianco: Teste ornamentali, anni '80



Testa ornamentale,
anni '80

solchi sono poi riempiti con mastice e vetro, da cui traspaiono le figure a mezzo busto di alcuni calciatori della nazionale italiana non più perfettamente riconoscibili.

Queste le descrizioni di alcune delle opere che si possono vedere nella casa di Moro ad Oniferi, inserite in una costruzione tanto originale e incomprensibile quanto robusta e radicata staticamente. Del pensiero e delle ragioni che guidavano il lavoro dell'artista non sappiamo nulla, ci rimangono solo queste opere, che testimoniano l'incontro, o forse l'unione di due epoche: il tramonto del mondo arcaico della Sardegna pastorale, ed il sorgere immediato della modernità e del suo nuovo immaginario.

Salvatore rappresenta un anello di congiunzione **tra due mondi** completamente diversi che sintetizza in una pratica che, se da un lato non appartiene più a un arcaismo rituale o religioso, allo stesso tempo non trova spazio nemmeno in una società moderna che si affaccia a una coscienza artistica sempre più esibita ed autoreferenziale. Se non è possibile ricostruire esattamente il percorso artistico ed il pensiero di Salvatore Moro, se non per via ipotetica, e secondo una nostra visione parziale, possiamo però cercare di capire come può esser collocata storicamente oggi la sua opera e soprattutto quali siano le ragioni che ci spingono a giudicare il suo lavoro meritevole di attenzione e artisticamente assai valido. Quella di Moro è una forma di espressione artistica che oggi viene comunemente accettata e differenziata dall'arte istituzionale con il termine di **Art Brut** o **Outsider Art**. Come riporta anche Wikipedia: «Il concetto di **Art Brut** è stato inventato nel 1945 dal pittore francese Jean Dubuffet per indicare le produzioni artistiche realizzate da non professionisti» o comunque da persone «che operano al di fuori delle norme estetiche convenzionali (autodidatti, psicotici, prigionieri, persone completamente digiune di cultura artistica)»; mentre «il termine **Outsider Art** coniato nel 1972 dal critico d'arte

inglese Roger Cardinal è applicato spesso più largamente, per includere gli autodidatti o i creatori di **Arte naïve** che non si sono mai istituzionalizzati» e che «hanno poco o nessun contatto con le istituzioni del mondo tradizionale d'arte»¹.

Da queste premesse generali sembra che il lavoro di Salvatore Moro coincida perfettamente con l'**Art Brut** o l'**Outsider Art**. Moro è infatti essenzialmente un autodidatta che opera al di fuori delle «norme convenzionali dell'arte» e che soprattutto non ha mai avuto alcun contatto con il «mondo tradizionale d'arte». Ma, ci si dovrebbe anche chiedere perché mai noi dovremmo considerare il lavoro di Moro come 'arte' e non un semplice 'diletto del principiante' o 'passatempo della domenica'? Se è vero che la categoria estetica di **Art Brut** o **Outsider Art** spiega in sé il recinto logico che include nell'arte una determinata 'sottocategoria estetica', non chiarisce però perché questa suddetta sottocategoria appartenga all'arte stessa e non all'artigianato o ancora meglio al campo degli studi antropologici o alla psicologia.

Nel saggio **L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica**, pubblicato per la prima volta nel 1936, **Walter Benjamin** ci dà probabilmente la più chiara rappresentazione di quello che è stato il progressivo mutamento dell'esperienza occidentale dell'arte, in una connessione di sorprendente lucidità concettuale tra arte e storia. Questo testo così breve, ma estremamente denso di significati, si sviluppa sulla premessa generale di una natura storica dell'arte per poi giungere ad una propria legittimità filosofica attraverso una ben precisa distinzione dialettica tra due valori: l'antico **valore culturale** (magico, rituale, religioso) ed il moderno **valore espositivo** (laico e secolarizzato) dell'opera d'arte.

«La ricezione di opere d'arte- scrive Benjamin- avviene secondo accenti diversi, due dei quali, tra loro opposti, assumono uno specifico rilievo. Il primo di questi accenti cade sul valore culturale, l'altro sul valore espositivo

dell'opera d'arte»². È proprio nell'analisi e nel rapporto storico di queste polarità che bisogna ricercare quel **valore 'artistico'** che altrimenti non esisterebbe all'interno di una certa esigenza umana del 'fare', che non coincide e si distanzia esteticamente da un contesto istituzionale e socialmente riconosciuto come 'arte'. Questo significa che, all'interno del solo paradigma del moderno valore espositivo dell'opera d'arte, sarebbe per noi impossibile riscontrare un valore condivisibile per un tipo di espressione artistica culturalmente ingenua e tecnicamente grossolana. Laddove invece il valore culturale dell'opera risulti determinante per il riconoscimento dell'artisticità, l'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove rispetto a quei canoni di cui siamo consapevoli e di cui riconosciamo la legittimità, e che sono il frutto di una progressiva formazione storica di un valore condiviso di 'esponibilità' dell'opera che ha prodotto nel tempo un mutamento qualitativo nella natura stessa dell'opera d'arte. Se il lavoro di Salvatore Moro ha un valore artistico, non lo possiede dunque solo in relazione alla sua appartenenza per analogie estetico-formali con una determinata categoria di oggetti, o sottocategoria artistica quale l' **Art Brut** o l' **Outsider Art**. L'opera di Moro possiede un valore artistico proprio perché ripropone una 'formazione' dell'arte al di là delle sue funzioni riconosciute, quali appunto **in primis** il valore di 'esponibilità', a cui di seguito si collegano altri valori, giudicati assolutamente determinanti, quali per esempio il suo valore di mercato.

Il valore artistico dell'opera di Moro andrebbe dunque ricercato nel senso di quelle figurazioni di cui, come scrive Benjamin, «si può ammettere che il fatto che esistano sia più importante del fatto che vengano viste»³. Seppure l'arte di Moro non riconosce un valore culturale diretto in quanto riferito ad una funzionalità magico-religiosa, il suo operato non può non rientrare in una tendenza di **trascendenza**

spirituale che spinge l'uomo a 'fare' a prescindere da una finalità pratica. L'arte di Moro è espressione diretta del proprio spirito, un'esigenza di espressione vitale e genuina che seppure secolarizzata o laica, finisce per rientrare all'interno di sentimento o valore culturale dell'arte piuttosto che nella sfera dell'esponibilità.

Un elemento che caratterizza questa tipologia di opere, autonomizzandole rispetto ad una produzione di carattere religioso o culturale, è anche la totale assenza in queste figurazioni di un riferimento per la collettività. Ancora oggi a Oniferi alla casa di Moro non viene riconosciuto un valore estetico, ma nemmeno uno statuto di carattere storico o antropologico. La mitologia mediatica, politica e storica che incarna non è espressione di nessuna collettività, è come un **organo** che vive **scollegato** da un qualsiasi corpo sociale o identitario.

È in questo senso che con Moro ci si trova come davanti alla **sintesi** di due mondi: la **Sardegna arcaica** e pastorale che lo condiziona formalmente e lo porta ad avvicinarsi a una scultura grezza e violenta, e un **mondo moderno** da cui sradica soggetti, racconti, personaggi che diventano irriconoscibili monumenti fatti di granito, rottami, conchiglie, immagini pubblicitarie.

Quante persone avranno visto ed ammirato le opere di Moro? Non lo sappiamo. Quante volte sono state esposte? Forse una volta o due, sicuramente non all'interno di un sistema istituzionale⁴. Che valore di mercato hanno queste opere? Nessuno. Esse sono, prima di tutto, il prodotto di una necessità spirituale che nella dura forma della pietra ha trovato una duratura e stabile quanto silenziosa realtà.

¹ I principali testi di riferimento per le definizioni generali: L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Parigi 1997 (edizione aggiornata 2016); L. Danchin, *Art Brut. L'instinct créateur*, Gallimard, Parigi 2006; R. Cardinal, *Outsider Art*, Studio Vista, Londra – New York 1972. Utile a inquadrare le creazioni di Salvatore Moro: G. Mina (a cura di), *Costruttori di Babele. Sulle tracce di architetture fantastiche e universi irregolari in Italia*, Elèuthera, Milano 2011.

² Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 27.

³ *Ibidem*

⁴ Nel corso del 2016, alcune sculture di Salvatore Moro sono state esposte dentro un'antica torre militare spagnola su un'isoletta deserta presso la costa sarda, nell'ambito del Montecristo Project curato dagli autori di questo articolo.

CENTO (E PIÙ) VEDUTE DI ZAP

di Giorgio Bedoni

ESPLORAZIONI

Un'attrazione speciale per i vulcani ispira i disegni lineari di Maurizio Zappon

Nel romanzo di Peter Hoeg, *Il senso di Smilla per la neve*, la giovane protagonista è dotata di una rara sensibilità nel percepire tutte le possibili forme di precipitazione atmosferica che dominano l'universo artico. Della neve Smilla, giovane donna Inuit, intuisce qualità e gradienti impercettibili, ne annusa caratteri e cambiamenti di stato. Nella luce blu del Kaamos, che avvolge il lungo inverno artico, Smilla comprende le dinamiche delle forme cristalline, le sue sublimazioni e metamorfosi. Un mondo sconosciuto ai più, ma dote antropologica nella cultura Inuit, nella cui lingua troviamo oltre cinquanta parole per descrivere le diverse condizioni della neve. Scaturita da altre vie ma del tutto familiare al sentire di Smilla, è l'affinità elettiva di **Maurizio Zappon** (Zap) per la materia incandescente dei vulcani: nella visione di Zap nulla più della linea disegna la tensione immobile di un vulcano. Una tecnica ben nota ai vedutisti della tradizione giapponese, che da altri lidi, e forse da altri mondi, Zap ha fatto sua, ricavandone una propria, originale versione. Linea di un esploratore dei più vari generi artistici, che ha piantato nel cuore dell'immaginario una lente pittorica singolare, di **naturalista visionario** attento al fluire degli eventi fenomenici, fissati con il metodo del classificatore: profili ben noti di vulcani, di cui non sfugge l'intima e formale struttura antropomorfa, a conferma di una vitalità incombente se non minacciosa. Immagini antropomorfe, nate nel solco di una grande tradizione etnografica ed artistica: le mappe urbanistiche dei villaggi Dogon, ad evocare il corpo umano in chiave simbolica, la statua dell'Appennino scolpita in ottica manierista dal Giambologna per la Villa Medicea di Pratolino, le variabili antropomorfe surrealiste in Dalì e nel Violon d'Ingres di Man Ray.

Zap è inventore di paesaggi quotidiani e di scorci di altri mondi, che si alternano ad un personale bestiario, reale e d'invenzione, come nella migliore tradizione outsider. E poi



pietre, la sostanza meno effimera, come scrive Marguerite Yourcenar¹, che Zap colleziona da concreto *visuel*, pensando al fascino ambiguo della materia lavica.

Dei **vulcani**, in genere, Zap privilegia vedute in serie e una sua esclusiva classifica, nella quale il monte Fuji pare il preferito, come nei grandi pittori del “**mondo fluttuante**”, Hiroshige e Hokusai, che Zap non conosce ma cui è legato per vie misteriose da una singolare parentela. Perché i vulcani, nel mondo di Zap, sono creature autonome, ognuna provvista di particolari qualità: «sempre accesi», colti in movimento eruttivo o sommersi da nevi perenni, talvolta figli di mondi sotterranei ed acquatici. Zap, che desiderava essere nella vita vulcanologo, coltiva nella pratica artistica un sogno innocente, come nelle più note vicende outsider:

Vesuvio, pennarello e acquarello su carta, 2016



Le fatiche di Ercole,
pennarello e acquarello
su carta, 2016



dalle sponde danubiane della Casa degli Artisti di Gugging, Johann Korec non voleva forse essere un domatore? Hauser sognava di essere un gendarme, sposo di una giovane donna del Tirolo, e August Walla guardava a paesi lontani, affascinato da parole e da linguaggi ignoti.

Come Plinio il Vecchio, il primo vulcanologo della storia, Zap è descrittore di cose vive, di metalli freddi e di lave incandescenti, ben addentro, dunque, una storica tradizione in questo genere pittorico, sospeso tra mito e scienza, natura e magia. Cose «terribilmente reali», raccontava Andy Warhol a proposito dei suoi Vesuvi, molti anni dopo le intuizioni di Freud sulla natura pulsionale delle colate laviche². Un mondo

Schema dei vulcani giapponesi, pennarello e acquarello su carta, 2016



Strombolicchio,
pennarello e acquarello
su carta, 2016

che la linea di Zap sa mantenere leggero, sottraendo segno e talvolta colore: un mondo sospeso, il suo, di un **disegnatore atmosferico** che pratica un'arte senz'ombre, non teme il vuoto e ama le tonalità del bianco.

Un linguaggio conservato nel suo almanacco zoologico, ricco di creature reali e di animali fantastici, nati da un segno arguto, che diverte e ci conduce a esplorazioni infantili: le stesse che Borges³ descrive nella prima visita di un bambino allo zoo, alla scoperta di un bestiario sino ad allora ignoto, nel quale potrà un giorno riconoscersi. Creature reali e fauna mitologica nella linea di Zap, fissate in un realismo che trova il suo potere di trasfigurazione nel rispecchiamento e nel bisogno di conoscenza: figure sospese su carta ma ancora inquiete nel movimento immaginato, rapido e imprevedibile.



Affini ai vulcani, nell'immaginario di Zap, sono le **mappe**, che appartengono ai miti e a leggende d'infanzia: Camelot, Atlantide e 'piante' del tesoro, che la linea di Zap disegna guidata dai sogni esotici e d'avventura di Emilio Salgari e di Giulio Verne, veri e propri eroi personali, a conferma di come il fantastico sia inquietudine e rottura dell'ordine costituito. Come i vulcani, le mappe di Zap costruiscono una cartografia identitaria e fondativa, dando vita ad un suo esclusivo e privato **Dreamtime**⁴, sintesi insieme di esperienze e di visioni del mondo, concezione dello spazio, conoscenza e memoria. L'archivio enciclopedico, che Zap ha creato in anni di silenzioso lavoro, appartiene a buon diritto all'universo contemporaneo dell'Outsider Art: un repertorio vitale, costruito lontano da mode volatili, indifferente al gusto degli altri, concepito da

Etna, pennarello e
acquarello su carta, 2016

Camelot Re Artù,
pennarello e acquarello
su carta, 2016



un bisogno espressivo stringente e da curiosità per paesaggi quotidiani e per fantasie di mondi altri. Arte probabilmente figlia di una dea severa, come riteneva nel secolo scorso Sigmund Freud, ma senz'altro guidata dal desiderio: alla

domanda «perché disegni vulcani?», Zap rispose un giorno, sornione e sintetico, «perché mi piacciono...».

Maurizio Zappon nasce il 1 giugno del 1962. Si definisce artista e vulcanologo, alleva gatti e colleziona pietre. Autodidatta, disegna dall'età giovanile, lavora con matita e penne su carta privilegiando la pittura ad acquarello. Nel 2016 ha presentato i propri lavori nelle esposizioni dell'Atelier Diblu di Melegnano e nelle mostre personali presso la Menesini & Moldovan Gallery di Genova (*La linea di Zap. Un'arte senz'ombre*) e la Galerie Polysémie di Marsiglia (*Creature e vulcani*).

¹ R. Caillois , prefazione in Id., *La scrittura delle pietre*, Abscondita, Milano, 2013.

² Il riferimento è al saggio di Sigmund Freud, *Pulsioni e loro destini*, 1915.

³ J. L. Borges, M. Guerrero, *Manuale di zoologia fantastica*, Einaudi, 2007.

⁴ Il Dreamtime, 'Il tempo del Sogno', concezione aborigena dell'ordine fisico e spirituale dell'universo, rivive nell'opera pittorica, che riprende nelle sue forme miti ed esseri ancestrali. Un'arte ad alto contenuto spirituale, rappresentazione visiva della memoria di un popolo. Su questo tema si veda, a cura di F. Porzio, *DIRRMU. Dipinti aborigeni per una collezione*, Skira, Milano 2006.

LA LINEA-RIFUGIO DI HUUB NIESSEN

di Turhan Demirel

ESPLORAZIONI

«Nei miei disegni c'è sempre qualcosa dentro che mi appartiene, è davvero una bellissima cosa. Raccontano indirettamente storie su ciò che è custodito nella mia interiorità, e così posso esprimere quello che non oso dire nella vita reale». Con queste parole, l'artista settantenne **Huub Niessen** descrive i propri disegni.

È un disegnatore originale, autodidatta, nato nel 1943 nella cittadina olandese di Helmond, dove vive da sempre. Dopo la scuola superiore ha approfondito per un paio di anni la lingua olandese studiando a Nimega ed ha iniziato a lavorare come giornalista. Anche se ha cominciato a disegnare occasionalmente in età molto giovane, non ha mai ricevuto una formazione artistica.

Nei primi anni '80 ha attraversato una profonda crisi psicologica, diagnosticata come depressione maggiore, costringendolo a rinunciare alla sua professione. Non riusciva più a partecipare alla vita normale. La solitudine, l'ansia, le difficoltà di comunicazione, le terapie prolungate e l'uso di vari farmaci lo hanno tormentato molto. Da allora si è dedicato completamente al disegno. Afferma: «Le linee sono il mio rifugio», e sottolinea quanto l'attività artistica lo abbia aiutato durante questo periodo difficile.

Niessen disegna quasi esclusivamente con **inchiostro di china** su carta da disegno. Solo poche parti selezionate vengono colorate con matite colorate e acquerelli. Lavora ad un piccolo disegno per circa otto ore. Con un impegno di precisione, dispone i suoi enigmatici elementi figurativi in modo che siano in un rapporto armonico. Quando gli si chiede quale sia il suo modo di lavorare, l'artista risponde: «Comincio con una linea, e successivamente le idee vengono spontaneamente. Dopo poche linee, queste si disegnano da sole, inconsciamente, con la vita quotidiana sullo sfondo».

I suoi disegni sono sempre riferibili a qualcosa di personale. In molte opere la comunicazione interpersonale gioca un

L'incontro
tra un collezionista
appassionato
e un disegnatore
introverso e spiritoso
che illustra
un enigmatico 'regno
di mezzo'

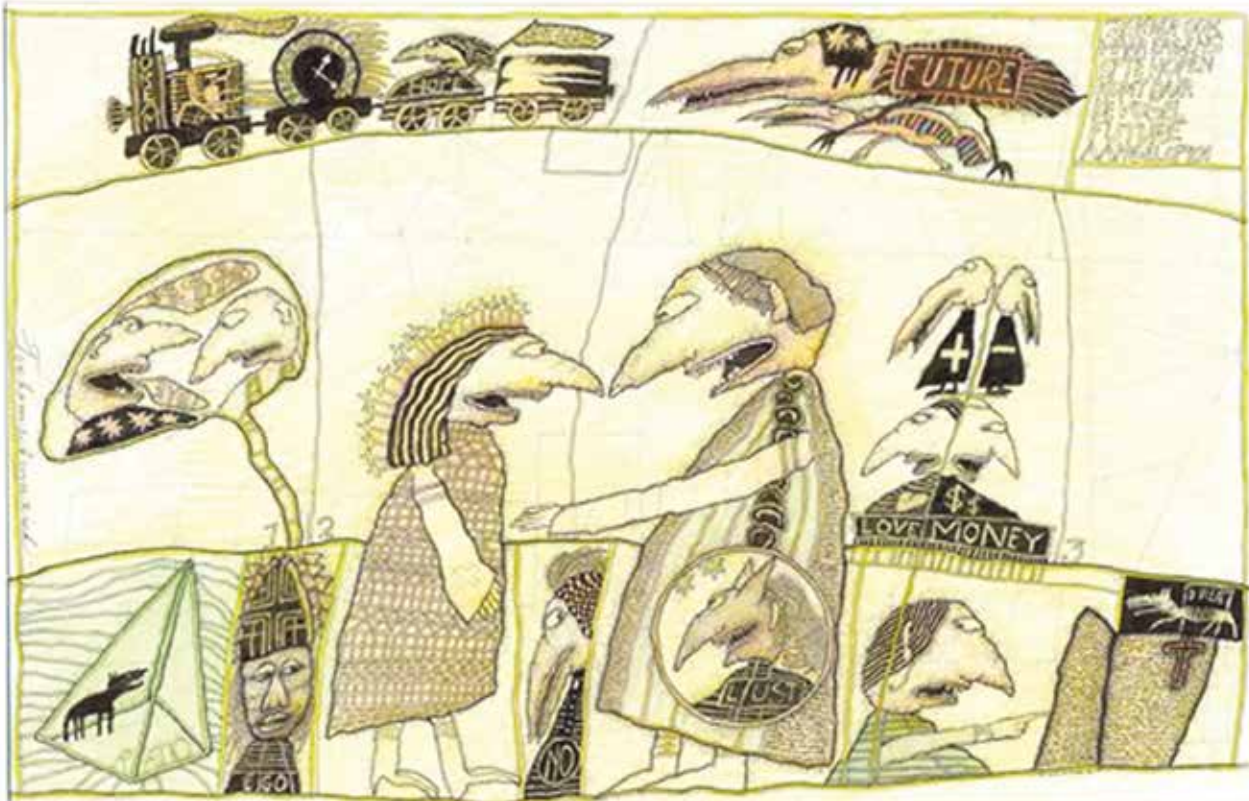


ruolo importante. Ripetutamente viene visualizzata nei disegni la parola **EGO**, utilizzata come simbolo negativo di «egoismo, arroganza e avidità».

Le opere narrative di Niessen hanno carattere illustrativo senza scivolare nel fumetto. Sono caratterizzate da **linee precise** e chiare e dalle singolari proporzioni delle figure. I tipi iconografici di base sono ripetuti in più opere, le quali sono piuttosto variegate. Molte immagini sono adornate con scritte spiritose ed enigmatiche e fornite di titoli fantastici, in allusione indiretta alle situazioni di tutti i giorni, innestando ulteriore emozione nella forza espressiva delle sue opere.

Nel suo mondo pittorico altamente idiosincratco, strambo, ma umoristico e **criptato**, sono raffigurati: personaggi comici, a volte grotteschi, bizzarre figure stilizzate ed animali

A free fish, china su carta



Future, china su carta

stravaganti, che mettono l'osservatore in allarme, divertendo e irritando al tempo stesso.

A uno sguardo più ravvicinato, queste creature sembrano provenire da un altro universo, parallelo, da **un regno intermedio** al confine tra realtà e finzione. Alcune sono simili alle favolose figure delle fiabe, altre appaiono invece strane e sconcertanti. Questo non è un mondo onirico, ma un mondo immaginario che si sottrae a qualsiasi profonda interpretazione psicologica.

Le opere eccezionalmente toccanti e idiosincratiche di Niessen dimostrano che siamo di fronte ad un artista piuttosto originale, autodidatta, dotato di un senso dell'umorismo e di una brillantezza tecnica che si coniugano a un grande potenziale creativo, a un linguaggio visivo autentico e ribelle, a una singolare ricchezza d'immaginazione: tutte



qualità che aprono le porte ad una varietà di associazioni e interpretazioni.

Hope, china su carta

Niessen ha partecipato a numerose mostre nel suo paese e all'estero. Sue opere si trovano al Museum Guislain di Gand, al Musée de la Création Franche a Bègles (Francia), ed in numerose collezioni private.

NdR. Dal 1992 Turhan Demirel raccoglie opere di Outsider Art. Neurochirurgo, nato in Turchia nel 1939, vive da quarant'anni a Wuppertal: oggi con la sua raccolta di 700 opere di 160 autori è forse il maggior collezionista tedesco, attivamente impegnato nella promozione dei suoi beniamini, che la sua casa non riesce più a contenere e che perciò ormai hanno invaso anche l'edificio di fronte dove abita il figlio. Ma molte delle sue opere viaggiano: l'instancabile Demirel orga-



Identity, china su carta

nizza infatti mostre in giro per la Germania e anche nel paese d'origine (Ankara), pubblica libri (*Bildwelten des Außenseitern*, 2013), promuove la sua collezione attraverso un sito web dedicato www.outsider-artworld.com. Demirel tiene a sottolineare che non si tratta di una collezione sistematica, quanto piuttosto di un insieme frammentario e disomogeneo, determinato dal caso, dai mezzi finanziari e dal gusto personale: ciò che lo ha catturato fin dall'inizio è la necessità interiore alla base di queste creazioni, «l'autenticità, l'urgenza, l'originalità». Artisti che non citano, dice, ma inventano, e ritiene che le opere rappresentino sempre la parte sana della loro individualità. Accanto a creatori già molto noti in quest'ambito come Robillard, Nedjar, Walla, Gordon e figure



The little towers, china
su carta

Nella pagina a fianco:
(sopra) *Freedom is a
bird*, china su carta
(sotto) *Art is always the
better part*, china
su carta

passionato di chi è coinvolto in un dialogo in prima persona. L'Outsider Art, a nostro avviso, richiede militanza e un metodo di lettura basato sull'empatia dei 'neuroni a specchio'.

Il testo di Demirel è stato tradotto dall'inglese da Denis Gailor



NELLA NOSTALGIA UNO SPIRAGLIO DI LUCE. IL MONDO DI KUFFJKA COZMA

di Maria Luisa Conserva

ESPLORAZIONI

Una stanza,
una finestra, un
foglio, un cuore:
un'interpretazione
sensibile dell'opera di
un'artista moldava che
qui ci regala anche la
sua storia

Per una strana coincidenza, una delle tante che mi capitano nella vita ultimamente, ho rivisto una mostra della **Bourgeois** vicino a Copenaghen al Louisiana Museum of Modern Art, la stessa a cui ero stata quattro anni fa a Monaco. Si tratta delle sue famose "Celle dell'esistenza", installazioni di stanze immaginarie e reali attraverso le quali l'artista ricostruisce i luoghi della sua infanzia, rappresenta i traumi vissuti, racconta attraverso simboli ed oggetti il suo rapporto con la madre, con il padre, con la morte e con la vita, ed esprime il suo essere madre, figlia, donna.

Vedere quelle "celle" mi ha riportato inevitabilmente ed immediatamente a Cozma, alle parole che mi ha scritto via mail in risposta al mio riuscito tentativo di instaurare con lei un dialogo. Scrive Cozma: «Il mio piccolo mondo si apre si chiude in un appartamento mio ed io, anche nei miei disegni, non esco dal foglio».

Da quando ha subito un grave incidente all'età di 23 anni, che l'ha privata della possibilità di camminare, Cozma risiede nel suo appartamento, una sorta di "cella dell'esistenza", in cui vive, disegna, legge, scrive, si innamora di ogni persona che vede dalla finestra... «Mi sono innamorata mille volte, quando ero giovane molto spesso quando mi offrivano vino, e dopo l'incidente di ogni persona dalla finestra».

Ho sempre avuto un rapporto molto intimo e personale con l'arte, soprattutto con l'arte delle donne. Per questo motivo ci tenevo molto a poter parlare con Cozma prima di scrivere qualcosa su di lei. La tecnologia e l'abile traduttrice Daria Moldovan ci hanno aiutato a dialogare al di là di ogni distanza e barriera ed il risultato è stato uno scambio di domande e risposte che mi ha permesso di sentire tutta la dolcezza di questa artista, l'attenzione, la cautela, la delicatezza, l'immenso mondo interiore che trapela dalle sue parole pacate, e che diventa dirompente nelle opere, opere che ora vedo ora con occhi diversi, forse più con il cuore che con gli occhi.

Le opere riprodotte
sono disegni
a pennarello su carta

Nella pagina a fianco:
E lo scrivere sempre
aiuta, mamma mi
insegna bene quello che
posso e come lo posso
fare, e il rumore tutto
toccava così bene
e io non sento più
niente, 2016





Ma tutto quello che vogliamo non è sempre quello che vogliamo veramente forse dalla finestra vedrai la verità e si crede che niente non si può realizzare ma nel tempo almeno una parte si potrà e si porrà una lacrima, 2016

non ha. Alla sua incolmabile **nostalgia** di qualcosa che è perduto per sempre. Nostalgia che in verità abbiamo tutti, nostalgia per la perdita del godimento primordiale, quello che **Lacan** chiama **La Cosa**, per sempre tramortito dal Linguaggio nel momento stesso in cui nasciamo; una perdita che lascia in ogni individuo una ferita aperta. Una ferita che in Cozma è ancora più profonda, per via dei traumi subiti. Una nostalgia che Cozma riesce così bene a rappresentare, come fa ogni vero artista, senza caderci dentro, senza distruggere il sentimento estetico, non nascondendola né ostentandola ma semplicemente accostandosi ad essa. Aprendo uno spiraglio di luce che forse è molto difficile scorgere, sempre se le sue opere non le si guardano con il cuore.

Solo con il **cuore** si possono comprendere i segni di Cozma.

«Quelli che tu chiami “disegni” sono i miei segni, sulla carta, scorrono senza rappresentare qualche cosa, ma soltanto per descrivere quello che nel momento che traccio queste linee, sento. Io non vedo nulla nei miei disegni, quando il segno ha finito di scorrere vedo la cosa finita, e questa cosa molto spesso mi rappresenta».

Solo con il cuore si possono intravedere gli impercettibili processi che danno forma a quei segni che ci parlano di sofferenza, di solitudine, del corpo di una donna mutilato dalla vita. Linee nere spesse e profonde e spirali di parole di cui non conosco il significato, cercano di dare un contorno a qualcosa che un contorno

Sono evidenti nei segni di Cozma le forme che richiamano i genitali femminili, anch'essi intrappolati tra spirali, linee ed altre forme dai contorni curvi, morbidi, tondeggianti... **forme femminili**. Una femminilità fatta a pezzi.

Segni che sembrano uscire dal foglio con dirompenza e tirarci dentro quel vortice di malinconia, ma che, nonostante l'angoscia che suscitano, riescono a rimanere pacati, come le sue parole.

Sembra impossibile che si possa rappresentare un reale così spigoloso con delle forme così morbide, eppure Cozma ci riesce, ed è forse l'unico modo che ha per poterla sopportare quella spigolosità. Nelle opere della Bourgeois, per ricollegarmi al punto da cui

ho iniziato, compare spesso la **spirale**. La spirale, scrive la Bourgeois in un testo del 1992 (*L'espressione di sé è sacra e fatale*): «è il tentativo di dominare il caos. Ha due direzioni. Dove ci si colloca, alla periferia o al vortice? Cominciare dall'esterno è paura di perdere il controllo; l'avvolgimento è serrarsi, ritirarsi, comprimersi fino a sparire. Cominciare dal centro è affermazione, muoversi verso l'esterno rappresenta il dare e l'abbandonare il controllo; la fiducia, l'energia positiva, la vita stessa». Ho chiesto a Cozma se crede in Dio e mi ha risposto così: «Dio è lassù, non devi credere in lui, ma lui crede in te, lui ti aiuta se tu ti aiuti, credo che Dio mi aiuterà se io continuo a disegnare». Allora mi piace pensare che le sue spirali comincino dal centro.



E mamma mi portava al parco e con me giocava, e si può scrivere e nessuno capire, e il tempo ci dirà tutto, 2016

E piccoli non piccoli
troppo piccoli ma
neanche, 2014



Nota autobiografica di Kuffjca Cozma

Sono nata a Tiraspol (Transnistria) nel 1962, e mio padre, che non ho mai conosciuto apparteneva all'esercito russo, era un ufficiale e aveva conosciuto mia madre, che era bellissima, mia madre rimase incinta e mio padre partì per ritornare in Russia, come quasi tutti i padri di tutte le mie amiche di scuola. Io porto il cognome di mia madre, e quando ero piccola aspettavo sempre che mio padre tornasse perché me ne parlavano come di un eroe.

Ho vissuto con mia nonna e mio nonno per tantissimi anni, prima in Romania e poi sono tornata a Tiraspol, sempre con mia nonna, mi hanno detto che mia madre mandava i soldi per poter mangiare e vivere, mia madre io la vedevo molto raramente.

Ho fatto le prime scuole in Romania e poi una scuola professionale a Tiraspol di contabilità, e giocavo sempre nei campi tra le case, e andavo a rubare la frutta nei campi vicino alla città. So che mio padre una volta tornò per vedere mia madre, e decise con lei di farmi assumere nelle ferrovie, non so il perché e non so come ha fatto, so che a un certo momento, all'età di 16 anni, ho incominciato ad andare a lavorare e mangiavo e stavo tutto il giorno in mezzo ai treni ed è stato il periodo più bello della mia vita, ero molto magra forse perché mangiavo poco e non avevo nessun amico.

Finalmente a 18 anni incominciai a lavorare sui treni e facevo i biglietti e mangiavo di più e vedevo sempre la campagna che correva lungo i finestrini e per la prima volta avevo del tempo per poter pensare, e ho incominciato a fare dei piccoli disegni senza senso e senza scopo. E poi la mia vita cambiò, sul treno che andava a Chisinau, mentre aprivo la porta, nella stazione, la locomotiva si scontrò contro un altro treno e io fui proiettata fuori e per circa un mese mi hanno detto, che sono stata fra la vita e la morte, quello che è rimasto di quel periodo sono una gamba che non serve più e una pro-



E sono felice molto felice, e ci sono forti suoni, e tutte le persone credono e nessuno sente e siamo tutti ma siamo nessuno e siamo insieme ma da soli e crediamo pero nelle luci non tutto e si può sentire ma tutti crediamo e tutti, 2016

fondissima ferita sulla testa, e da quel giorno sono rimasta a casa, senza nessuna speranza di guarire e senza nessuna speranza di potermi muovere, senza che qualcuno mi aiuti. Tutta la mia vita si è chiusa in uno spazio piccolo, dove il mondo è dentro di me e forse non so neanche immaginarmelo. Queste poche righe per spiegare la mia vita, il mondo, i miei amici, i miei amori, e la mia famiglia. Le mie giornate da quando avevo vent'anni, praticamente sono sempre le stesse, gli avvenimenti politici ed economici del mondo che mi circonda per me hanno contato pochissimo, io vivo con un piccolissima pensione delle ferrovie che invece di au-

mentare, diminuisce sempre di più, però mi sono anche abituata a vivere con pochissimo in una piccola camera con una piccola cucina e un bagno in comune con delle altre persone. Tutto accadde perché una volta un gentile signore che veniva ogni tanto a trovarmi ha visto su un tavolo un piccolo taccuino con i miei soliti e continui scarabocchi, e me lo chiese in prestito e lo fece vedere a qualcuno che apprezzò questi scarabocchi, da quel momento io continuavo a fare gli scarabocchi, però li consideravo qualcosa di più importante

perché qualcuno li aveva guardati. Io non ho mai incominciato a dipingere né a disegnare, io ho sempre avuto delle penne o dei pezzi di carta, per pensare dovevo tracciare delle linee, so una cosa che è sempre stata uguale, ho sempre riempito tutti gli spazi e buttavo via quando avevo riempito tutto il foglio. Non ho mai cercato di imitare qualcosa o di disegnare qualcosa che mi circondava, ho sempre tracciato delle linee sulla base di quello che pensavo, forse adesso per quello che mi sta avvenendo i pensieri stanno cambiando velocemente e i disegni diventano sempre più veloci e forse anche più fitti, molto spesso disegno comunque senza guardare il foglio se non con delle occhiate molto veloci e poi è cambiato anche qualcosa d'altro, adesso ho dei fogli veri su cui disegnare e se non li butterò via perché qualcuno li vuole vedere questo per me è una cosa veramente importante, e allora anche io guardo i miei disegni e vedo che c'è differenza tra uno e l'altro.

LE VISIONI SURREALI DI SAVA SEKULIĆ

di Nina Krstić

ALBUM

Il pittore autodidatta che, nella ex-Jugoslavia, volle illustrare 'il legame tra tutti gli esseri viventi', diventando un classico mondiale

Serbo croato, nacque nel 1902 a Bilišani a Dalmatinska Zagora vicino a Obrovac, in una zona di mare presso la costa. Non frequentò mai alcuna scuola. Fu il padre a insegnargli a leggere e a scrivere. Iniziò a lavorare nell'edilizia nel 1943. Prese a dipingere regolarmente nel 1962, parallelamente alla scrittura di poesie, per definire più precisamente la propria poetica. Sekulić appartiene al gruppo dei cosiddetti artisti 'marginali', persone solitarie, bizzarre ed asociali che creano nuove forme di bellezza. Da completo autodidatta, la sua singolare capacità di associazione e di materializzazione della propria energia intellettuale furono realizzate intuitivamente e istintivamente. Sekulić è un pittore dell'universale, dell'atemporale e dell'illimitato. Per lui tutto ha valore generale, la sua aspirazione è passare dall'individuale all'universale, un risultato che raggiunge con molto successo. In quasi tutte le sue opere sono presenti **allegorie** e metafore.

Con le proprie visioni ha elaborato un singolare linguaggio pittorico, riducendo ogni tema a **un'icona metaforica**. La maggior parte delle sue composizioni contiene figure umane, ritratti e scene con esseri storici e mitologici. Quando dipingeva personaggi storici rappresentava le vittime come eroi, e i membri della sua famiglia come esseri mitologici. Ma, l'elemento più complesso è la figura femminile. In molte opere vi sono storie 'filosofiche' e lezioni moralizzanti. Le figure sono semplificate, piatte e altamente stilizzate. Alla base di ogni dipinto c'è una storia originale che deriva da molte leggende e credenze popolari – pagane, cristiane, mitologiche, storiche o contemporanee.

I miti con un marcato rispetto per gli animali - genitori primordiali e ibridazioni di persone e animali- sono rappresentati nei suoi dipinti mediante duplicazione e compattazione di figure umane e animalesche, con una moltiplicazione delle teste e degli arti. Nella **simbiosi**, prefigurata dall'artista, tra figure antropomorfe e zoomorfe, è chiaramente visibile

Le opere di Sekulić qui riprodotte sono dipinti ad olio su cartone, nella collezione del MNMA (Museo di Arte Naïve e Marginale) di Jagodina, Serbia

tutta l'**alchimia** della sua espressione pittorica. Ma, l'aspetto paradossale è il fatto che il suo stile contraddice l'aspetto narrativo della pittura, concentrandosi totalmente sui valori pittorici con la forza di un **neo-primitivo** inconsapevole.

La sua tavolozza è limitata. Spesso dipinge le superfici con diverse applicazioni di colori trasparenti, una sopra l'altra, senza aspettare che il precedente strato si asciughi, e ciò porta ad una miscelazione e assimilazione dei colori. Frequentemente, un colore risulta predominante in un dipinto, il che talora crea un'impressione di monocromia. A volte, dipinge solo parzialmente lo sfondo dell'opera, lasciando così intere superfici non verniciate. Ciò riduce ulteriormente qualsiasi illusione di profondità spaziale.

I dipinti di Sekulić sono pervasi da un gran numero di peculiarità inventive, soprattutto da una simbiosi del reale e del surreale con un carattere di quasi puro automatismo. La superiorità della sensibilità dell'artista va oltre la percezione dell'osservatore. È morto a Belgrado in Serbia, nel 1989. Oggi è un classico mondiale.

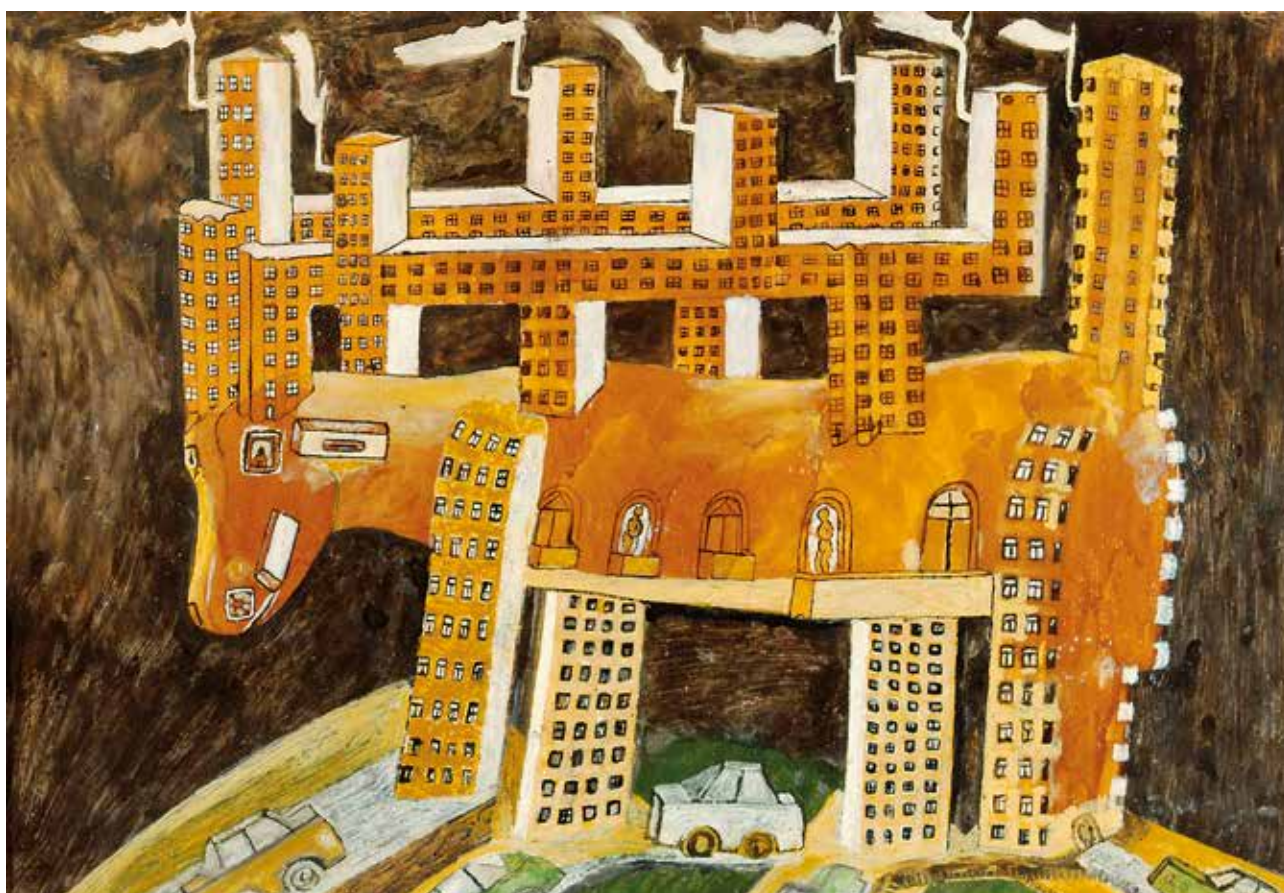


Nel 2016 si è tenuta presso l'Heritage House di Belgrado, la prima grande retrospettiva dell'artista, organizzata dal MNMA (Museo di Arte Naïve e Marginale di Jagodina, Serbia) che possiede numerose opere, e curata dalla direttrice del museo Nina Krstić.

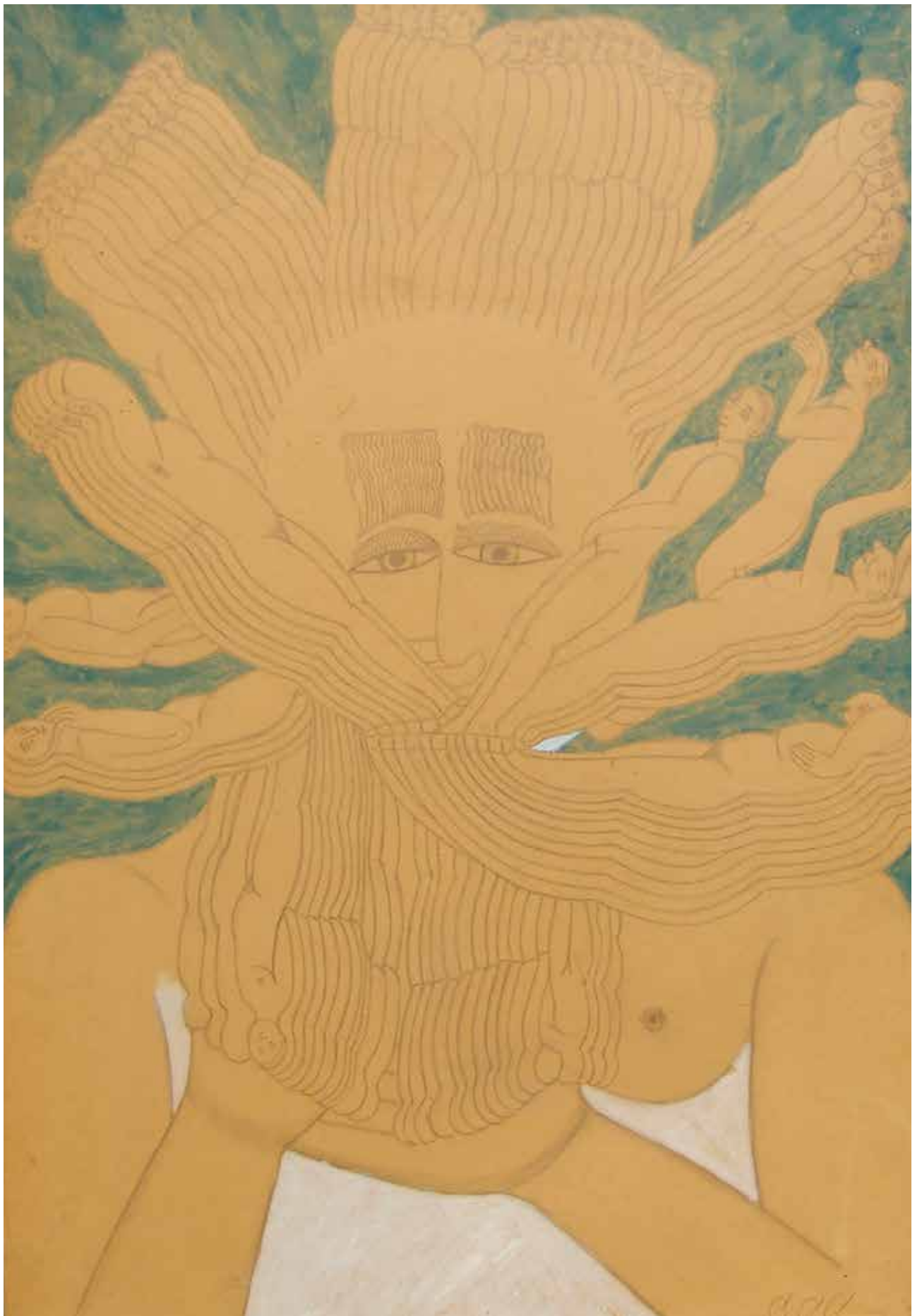
Traduzione dall'inglese di Denis Gailor



Girl on the Beach, 1975, olio su cartone, MNMA



Deer-City, 1948, olio su cartone, MNMA



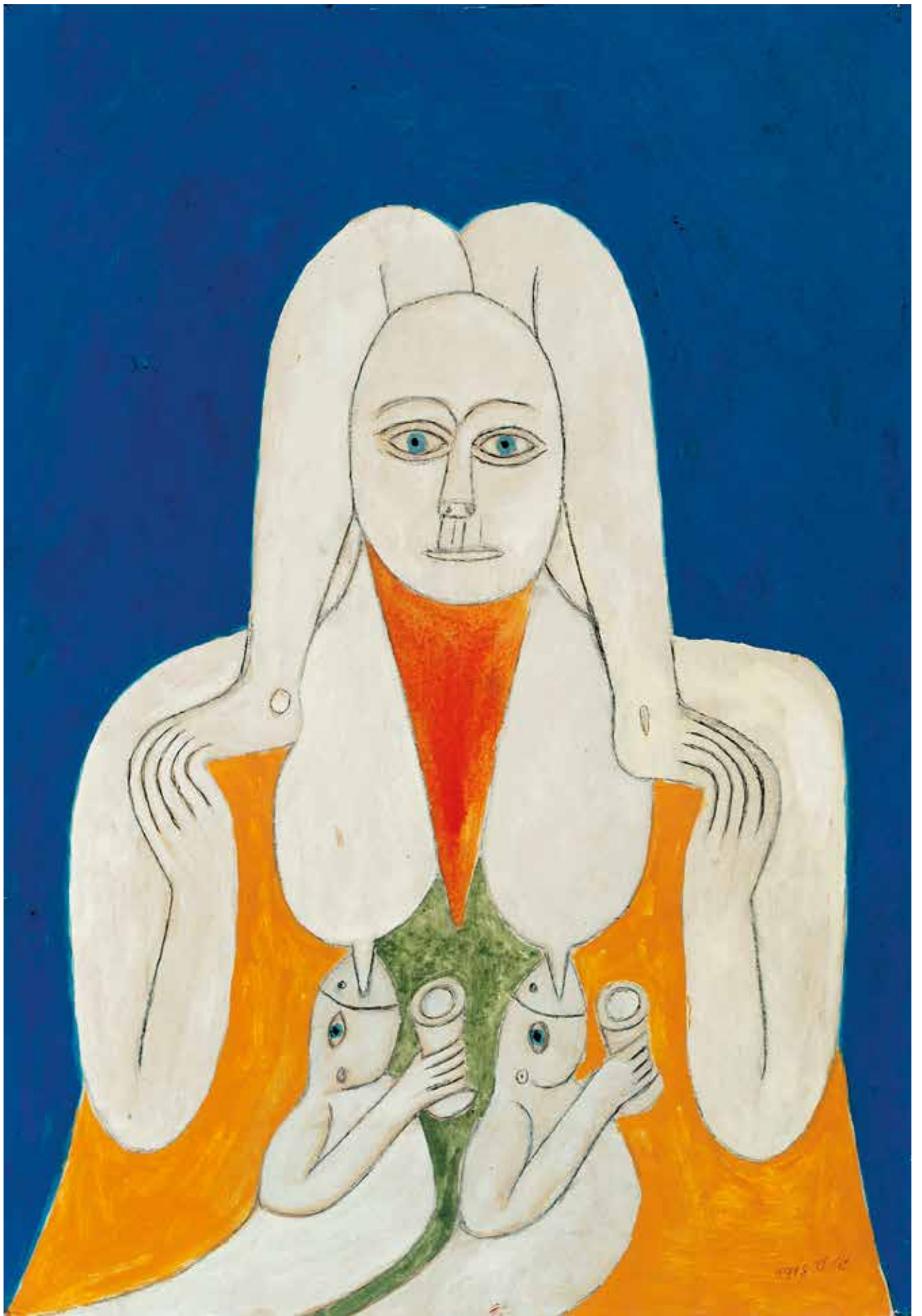
To Each His Own, 1965, tecnica mista su cartone, MNMA



The Germ of Life, 1974, olio su cartone, MNMA



Jabučilo and Momčilo, 1974, olio su cartone, MNMA



Beginning of Life, 1978, olio su cartone, MNMA



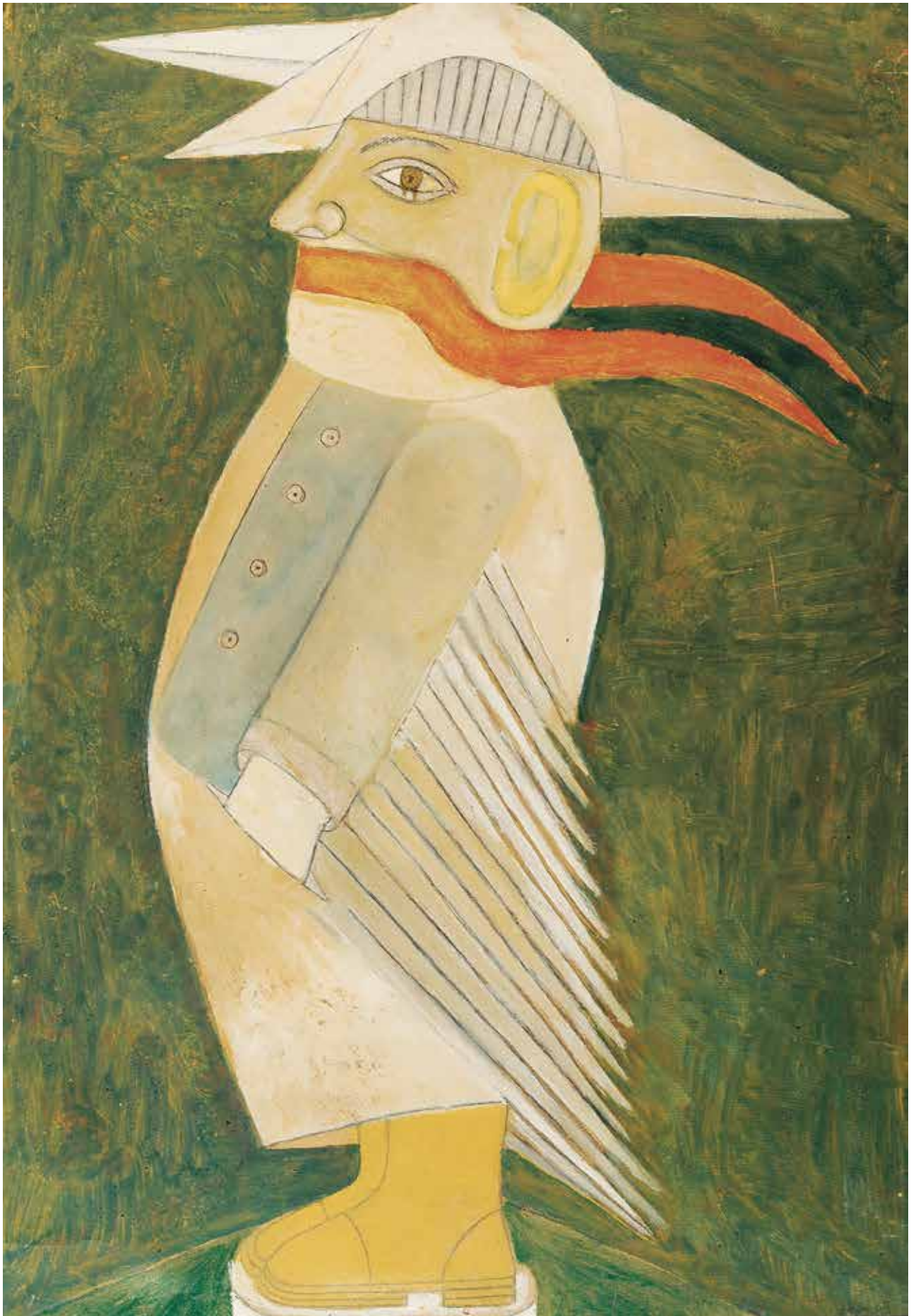
When We Think We Get Everything, 1984, olio su cartone, MNMA



Nature Walking over Heaven, 1974, olio su faesite, MNMA



Force of Life and Man, circa 1980, olio su cartone, MNMA



Ancient Slav, 1975, olio su cartone, MNMA

IL MUSEO DELLE IMMAGINI DELL'INCONSCIO: STORIA, METODO, TRASFORMAZIONE CULTURALE

APPROFONDIMENTI

di Walter Melo

Una psichiatra coraggiosa innova i metodi terapeutici, fonda un museo a Rio de Janeiro con i lavori dei pazienti, dialoga con gli artisti d'avanguardia e introduce la psicologia analitica in Brasile

Nise de Silveira e Carl Gustav Jung a Zurigo nel 1957



Il *Museu de Imagens do Inconsciente* è stato fondato in Brasile il 20 maggio 1952, con i materiali provenienti dai laboratori di pittura e scultura della *Sezione di Terapia Occupazionale*, coordinata dalla dottoressa Nise da Silveira al *Centro Psiquiátrico Pedro II* di **Rio de Janeiro**. Nise da Silveira ha concepito la terapia occupazionale come *metodo non aggressivo* (1992), in contrasto coll'arsenale psichiatrico dell'epoca composto da coma insulinico, elettroshock e lobotomia.

Le attività terapeutiche ed il Museo operano quindi in modo contiguo, configurando un centro di trattamento e ricerca. Il laboratorio di pittura, per esempio, permette alle **immagini dell'inconscio** di prendere forma attraverso un *metodo terapeutico di natura non verbale*, aprendo uno spazio dove esprimere emozioni e pensieri per dare inizio a un trattamento che costituisce la prima fase del processo di riabilitazione (Silveira, 1979; 1980). Allo stesso tempo, il processo creativo e la produzione pittorica sollevano domande importanti riguardanti i presupposti della psichiatria e delle forme di esclusione sociale; così si inaugura un fruttuoso dialogo fra i campi della salute e delle arti. I risultati di queste ricerche sono stati registrati in libri, film e mostre artistico-scientifiche, dando impulsi ad una vera trasformazione culturale (Melo, 2010a; 2010b; 2011).

Così il *Museu de Imagens do Inconsciente* si è caratterizzato sia come luogo per lo sviluppo di un metodo clinico nel campo della salute mentale, che come centro di ricerche interdisciplinari ed importante attore culturale.

Storia

Nel 1933, **Nise da Silveira** (1905-1999) lavorava come stagista nella clinica neurologica del professore Antônio Austregésilo e frequentava il Partito Comunista Brasiliano (PCB). Il professor Austregésilo la iscrisse ad un concorso per psichiatra, al quale lei prese a dedicare tutto il suo tempo, abbandonando le riunioni di partito. Dopo aver vinto il concorso, andò a vivere in un locale adiacente all'ospedale psichiatrico dove Luiza, un'internata, le portava la colazione tutti i giorni. Nise de Silveira cercava di parlare con Luiza, che però pronunciava solo frasi incomprensibili.

Nella stanzetta dell'ospedale, dove avvenivano gli incontri mattutini con Luiza, erano conservati in un armadio libri di letteratura, psichiatria ed anche alcuni volumi considerati sovversivi dal governo autoritario di Getúlio Vargas. Nel 1936, dopo la rapida disfatta dell'insurrezione comunista e qualche giorno dopo l'arresto del leader comunista Luiz Carlos Prestes, un'infermiera denunciò Nise da Silveira alla polizia che la arrestò nei locali dell'ospedale.

A di là della privazione di libertà, dell'umiliazione e della tortura, per Nise da Silveira la detenzione fu un'esperienza di apprendimento e meditazione sul lavoro da sviluppare in un ospedale psichiatrico. Per questo, doveva essere libera! La prima osservazione di Nise da Silveira fu proprio questa: trovarsi presa, in una situazione simile a quella degli internati degli ospedali psichiatrici, e soffrire di conseguenza. Il futuro trattamento da sviluppare avrebbe avuto come base la **libertà**. Un'altra osservazione fu frutto della vita quotidiana nella prigione quando venivano organizzate varie attività dai prigionieri, come sport, giochi, gruppi di studio e la Rádio Libertadora. Queste attività non facevano parte del sistema di dominazione all'interno del carcere perché venivano condotte autonomamente dagli stessi prigionieri, con l'intenzione di rompere la monotonia e soprattutto di

combattere l'annientamento personale. Secondo Nise da Silveira (1977, 9): «Ogni detenuto cerca un'attività, altrimenti soccombe mentalmente». Il fondamento del futuro metodo di lavoro che Nise da Silveira cominciò a concepire in carcere sarebbe stata l'**attività**.

Durante l'orario di visita, un amico chiese a Nise da Silveira se si ricordava di Luiza. Dopo la risposta affermativa lei ascoltò il seguente racconto: il giorno dopo l'arresto, Luiza portò la colazione a Nise da Silveira, senza però trovarla; la ragazza che non parlava frasi connesse cercò di sapere cosa fosse successo; Luiza domandò dove fosse la dottoressa, com'era stata arrestata, chi l'aveva denunciata... Luiza picchiò l'infermiera che aveva fatto la denuncia. Nise da Silveira rimase molto impressionata dal racconto: l'esuberanza dell'affetto di Luiza era riuscita ad organizzare temporaneamente i suoi pensieri. Il trattamento da seguire sarebbe stato reso possibile dall'**affettività** (Melo, 2001).

Nise da Silveira è stata mantenuta in prigione per un anno e otto mesi, ma poté tornare alle sue funzioni di psichiatra solo otto anni più tardi, nel 1944, in seguito ad un'amnistia. In questo lungo periodo, l'ospedale aveva cambiato luogo, da un quartiere borghese di Rio de Janeiro al sobborgo Engenho de Dentro. Inoltre, nuovi modelli "terapeutici" erano stati introdotti: coma insulinico, elettroshock e lobotomia. Per lei, questi metodi erano simili alla tortura a cui aveva assistito in carcere. In seguito al suo rifiuto di utilizzare tali procedure, Nise da Silveira viene incaricata di coordinare la *Sezione di Terapia Occupazionale*, dove fino a quel momento gli internati facevano solo delle attività monotone, come spazzare il pavimento, filare stoppa, portare dei vestiti in lavanderia (Melo, 2014).

Sotto il coordinamento di Nise da Silveira, le attività professionali acquisirono un nuovo status, poiché lei pretendeva di entrare in contatto con i pensieri ed i sentimenti degli in-

ternati. A tal fine, implementò **attività espressive** come disegno, pittura, scultura, teatro e musica. Si configurò quindi un campo di lavoro interdisciplinare. Nel rapporto che Nise de Silveira stabilì tra le aree della salute e delle arti, ricevette più sostegno da parte di artisti e critici d'arte che da parte degli psichiatri. Ciò nonostante, ha sempre affermato di voler rimanere nel proprio campo di lavoro, lasciando agli intenditori dell'arte le valutazioni estetiche (Silveira, 1981).

In questo dialogo tra salute e arti, Nise da Silveira cercava la base teorica per il lavoro che stava sviluppando. Così inizialmente

la psicoanalisi freudiana le servì da fondamento per la sua argomentazione, mentre più tardi preferì l'impostazione dalla psicologia analitica di **Carl Gustav Jung** (Pelizzari, 2010). Lo studio delle immagini dell'inconscio proposto da Jung e le proposte del critico d'arte Mario Pedrosa crearono un singolare campo di conoscenze, materializzato nel ***Museu de Imagens do Inconsciente***.

Al di là del carattere espressivo, le attività mostravano potenziale terapeutico attraverso dei processi psichici auto-organizzativi. Per questo tipo di osservazioni, il laboratorio di pittura si rivelò fondamentale, in particolare per la presenza di innumerevoli immagini circolari che si opponevano alle immagini di frammentazione. Quale può essere il significato psicologico del fatto che persone con diagnosi di schizofrenia



Carlos Pertuis

(scissione del pensiero) dipingono delle forme armoniche? Nise da Silveira invia quindi a Jung una lettera accompagnata da diverse foto delle opere, chiedendo se le figure circolari potevano essere considerate come dei **mandala**, simili a quelli che il medico svizzero aveva descritto nel suo libro *Psicologia e Alchimia*. E se così fosse, quale sarebbe il senso psicologico espresso nelle immagini? Nella sua risposta, Jung afferma che si tratta di *mandala* che sorgono come una compensazione inconscia per la disorganizzazione del campo della coscienza, senza arrivare all'organizzazione psichica piena, ma dando impulso ad un movimento iniziale in cerca dell'ordine. Jung scrive anche che sarebbe molto importante avere delle informazioni biografiche sugli autori

Raphael Domingues



dei dipinti. Nise da Silveira inizia così lo studio sistematico della psicologia analitica in Brasile.

I dipinti realizzati nei laboratori della Sezione di Terapia Occupazionale esprimono pensieri e sentimenti dei loro autori; consentono il riscatto di dati biografici; caratterizzano un nuovo approccio terapeutico, basato su *libertà, attività ed affettività*; inaugurano un campo di ricerca su diversi presupposti della psichiatria, rivelando nuovi modi di comprensione; si contrappongono ai metodi aggressivi come elettroshock, coma insulinico, lobotomia ed eccessiva applicazione di farmaci; rientrano nel campo degli studi sul linguaggio pittorico; e introducono un campo di intersezione della salute con le arti. L'ultimo aspetto è evidenziato, per esempio, nell'analisi di Mario Pe-

drosa delle opere di Raphael Domingues (*superbo artista*) e Emygdio de Barros (*pittore vero, il più grande mai sorto in Brasile*). Le immagini prodotte nella Sezione di Terapia Occupazionale che hanno dato origine al *Museu de Imagens do Inconsciente* vengono a volte considerate come opere d'arte. Non dobbiamo però dimenticare che l'obiettivo di Nise da Silveira non era scoprire degli artisti, ma stabilire un cambiamento radicale nei metodi di trattamento. Altrimenti i pazienti incapaci di produrre belle opere sarebbero rimasti squalificati. Per questo motivo, qualsiasi immagine prodotta, dai più semplici scarabocchi ai raffinati segni di Raffaello Domingues e ai colori lussureggianti di Emygdio de Barros, è ritenuta da Nise da Silveira un documento importante. Se poi la persona arriva ad essere considerata artista, si apre un percorso per la risocializzazione e per una possibile trasformazione culturale.

Metodo

Come abbiamo visto, il metodo di lavoro elaborato da Nise da Silveira è imperniato sulla connessione fra **libertà, attività ed affettività**. L'affetto è estremamente importante nella sua proposta di lavoro: l'ambiente dev'essere affettuoso, il rapporto fra i frequentatori dei laboratori si stabilisce in modo affettuoso e le attività esprimono aspetti dell'affettività. A differenza degli ospedali psichiatrici e dei loro reparti, l'ambiente immaginato da Nise da Silveira dev'essere aperto, libero da coercizione, accogliente, bello, e pulito..... L'organizzazione dello **spazio** dei laboratori è fondamentale per garantire la libertà di andare e venire, così come per la libertà di espressione. Il contrasto fra l'ambiente dell'ospedale e del laboratorio di pittura è rappresentato, per esempio, nei dipinti di Emygdio de Barros.

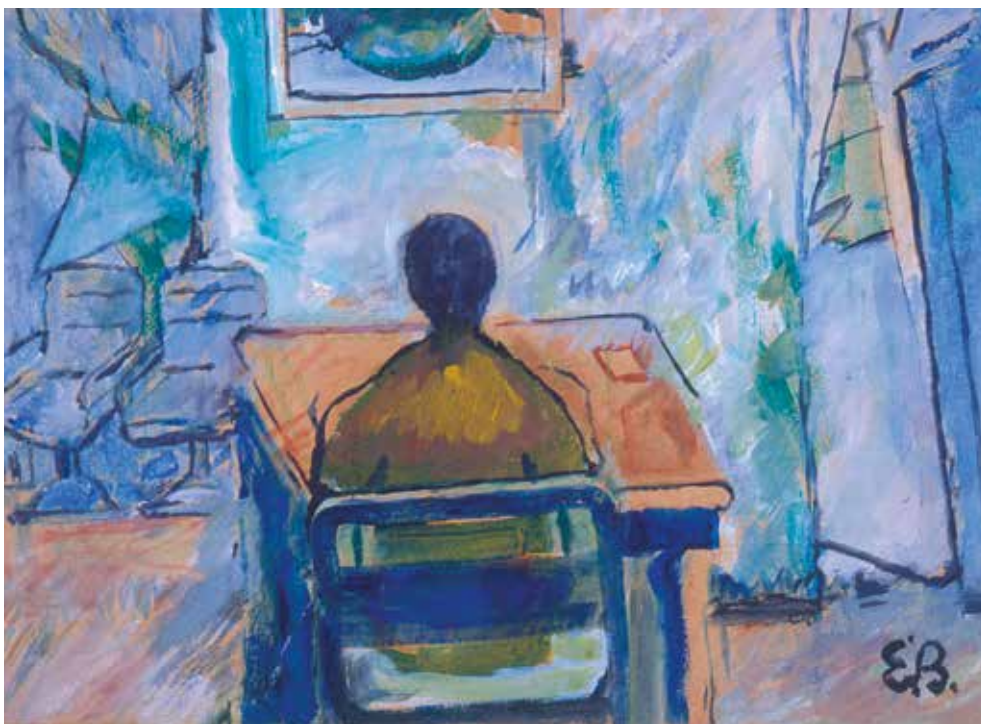
Nise da Silveira ha osservato che il rapporto instauratosi tra il **supervisore** dell'attività e la persona in trattamento può



Emygdio de Barros interferire positivamente o negativamente nell'organizzazione delle immagini prodotte, essendo correlato all'organizzazione o disorganizzazione psichica. Una volta Fernando Diniz mostrò a Nise da Silveira un suo dipinto, dicendo che quel giorno un acido era caduto nella sua vita. L'affermazione colpì profondamente la sensibilità della dottoressa. Cos'era successo di così grave? Fernando gli disse che da quel giorno per un lungo periodo la supervisora del laboratorio di pittura, Signora Elza, non l'aveva più accompagnato nell'attività. Quel tempo corrispondeva alla vacanza della Signora Elza. In seguito, Nise da Silveira fece un'altra esperienza: chiese a un'altra supervisora, Aparecida, di rimanere accanto a Fernando mentre dipingeva. Un mese dopo Fernando Diniz



Emygdio de Barros



Emygdio de Barros



Fernando Diniz



*Qui e nelle pagine
seguenti:
Opere di Emanuel*

che in quel periodo produceva solo immagini caotiche, comincia a concepire delle forme. Inizialmente, disegna ciliegie all'interno di un cilindro e, successivamente, elementi che rimandano alla cultura giapponese. Aparecida aveva gli occhi simili a quelli di una giapponese e quel piccolo dettaglio era stato sufficiente per mobilitare le forze di auto-guarigione della psiche: «Il rapporto con la supervisora ha portato Fernando a migliorare molto il contatto con l'ambiente. Non solo catalizzò il coordinamento delle funzioni psichiche e la costruzione di sintesi intorno al tema della giapponese, ma lo ricollegò anche al mondo esterno» (Silveira, 1981, 75). Così Nise da Silveira ha coniato il termine **affetto catalizzatore** per descrivere questo tipo di situazione, ma avverte che la stessa persona può fungere da catalizzatore per alcuni e da inibitore per altri.

Secondo Jung (1931/2011), lo studio delle immagini dell'inconscio differisce dal metodo delle associazioni libere, che si allontanerebbe dall'immagine iniziale durante il processo



associativo. Al contrario, propone che si mantenga «il più possibile fedele all'immagine»: attenersi all'immagine nei suoi dettagli, ritornare sempre alle immagini, al centro di un movimento circolare. Così l'immagine non è una rappresentazione di qualcosa da svelare, ossia non si tratta di un contenuto manifesto che rappresenta qualcosa di latente. L'immagine possiede un significato in sé stessa. Allo stesso tempo però Jung ci dice che lo studio delle immagini dell'inconscio dev'essere seriale perché rappresentano il **flusso dell'energia psichica** (Jung, 1952/2011; 1944/2011). In questo modo analizzare il flusso di immagini corrisponde alla comprensione dello spostamento dell'energia psichica, rappresentata simbolicamente (Jung, 1928/2010).

Trasformazione culturale

Le mostre artistico-scientifiche organizzate dall'équipe del *Museu de Imagens do Inconsciente* conducono verso una trasformazione culturale in ambito scientifico, artistico e



sociale. Per quanto riguarda il campo della **salute** mentale, Nise da Silveira ha aperto la strada a una trasformazione delle concezioni del trattamento psichiatrico in Brasile e, da quel momento in poi, è stato possibile pensare a modelli istituzionali che prescindessero dall'internamento. La sua proposta effettivamente interdisciplinare sottolinea non solo un nuovo assetto istituzionale e di configurazione delle équipes, ma anche un cambiamento radicale nel modo di produrre conoscenza (Melo e Ferreira, 2013). Diverse persone che hanno avuto il privilegio di lavorare con Nise da Silveira riferiscono che è stata l'esperienza fondamentale nella loro formazione professionale. La trasformazione nel campo della salute mentale quindi non si fa senza una trasformazione del pensiero!

Nel campo delle **arti** possiamo affermare che il dialogo di Nise da Silveira con vari artisti ha avuto un ruolo essenziale, come dimostra il caso del movimento dell'**arte concreta** in Brasile (Melo, 2011). E per quanto riguarda il dialogo con la

società, al di là delle mostre d'arte, c'è stato un contributo importante alla realizzazione di pezzi teatrali dell'attore Rubens Correa e di film prodotti in collaborazione con Leon Hirszman.

Il laboratorio di pittura della *Sezione di Terapia Occupazionale* è stato inaugurato il 9 settembre 1946, col pittore Almir Mavignier come supervisore. La qualità artistica impressionò il giovane pittore che cominciò a portarvi i suoi colleghi Ivan Serpa e Abraham Palatinik. I tre pittori in quel periodo frequentavano anche la casa del critico **Mario Pedrosa**¹ che agiva come una specie di mentore per questa nuova generazione di artisti. Quegli incontri gettarono le basi per il movimento concreto in Brasile, che trova il suo fondamento nel laboratorio della *Sezione di Terapia Occupazionale* coordinata da Nise da Silveira (Boas, 2008; Melo, 2011).

L'attore **Rubens Correa** ebbe il suo primo contatto con Nise da Silveira nel 1964, al Museu de Imagens do Inconsciente, quando preparava la messa in scena del monologo *Le Memorie di un Pazzo*, di Gogol. Nel 1993 Rubens Correa mette in scena *Il Futuro dura Molto Tempo*, basato sull'omonimo libro di Louis Althusser, scritto dal filosofo quando era ricoverato in un manicomio giudiziario per aver strangolato la moglie. Negli anni fra gli allestimenti dei pezzi di Gogol e Althusser, Rubens Correa partecipa nel 1969 alla lettura de *Le Baccanti* di Euripide e nel 1986 mette in scena il monologo **Artaud!**, sempre su richiesta di Nise da Silveira. La rappresentazione de *Le Baccanti* ebbe luogo nel Centro Psichiatrico Pedro II con la partecipazione di attori, operatori sanitari, impiegati e internati dell'ospedale. Il collage di testi di Antonin Artaud è stato portato invece davanti al grande pubblico:

Mettere in relazione il proprio lavoro con le opere di Antonin Artaud e Rubens Correa ha consentito a Nise de Silveira di proporre cambiamenti significativi nel modo di organizzare i

servizi di salute mentale e di trattare le persone con intensa sofferenza psichica. D'altra parte possiamo vedere anche che il tema della follia è stato inserito attraverso l'arte nel dibattito culturale con tutta la società (Melo, 2010a,190).

Mostre artistico-scientifiche e **spettacoli teatrali** vengono rielaborati attraverso **produzioni cinematografiche**, intensificando così il dibattito con la società e promuovendo cambiamenti nelle teorie sulla follia. In questo senso si distingue la trilogia *Immagini dell'inconscio* di Leon Hirszman del 1986, alla quale, in un'edizione del 2014, sono state aggiunte due interviste del regista con Nise de Silveira².

La trilogia di **Leon Hirszman** si riferisce alla produzione di Fernando Diniz, Adelina Gomes e Carlos Pertuis rispettivamente negli episodi *Alla Ricerca dello Spazio Quotidiano*, *Nel Regno delle Madri* e *La Barca del Sole*. Nel film le immagini dell'inconscio svelano aspetti sociali, mitici e mistici (Melo, 2004), aprendo spazio per la presentazione del lavoro di tre autori del *Museu de Imagens do Inconsciente* e del pensiero di Nise da Silveira ad un pubblico più ampio.

Il progetto originale prevedeva una quarta parte nella quale si doveva affrontare la questione dei pazienti dimessi dalle istituzioni psichiatriche; per questo motivo sono state condotte due interviste con Nise da Silveira. Ma, subito dopo l'uscita del film *Immagini dell'Inconscio* il regista Leon Hirszman morì. Le interviste sono state pubblicate solo nel 2014 da Eduardo Escorel con il titolo *Postfazione*.

Nel film possiamo vedere come Nise da Silveira lega **politica, società e arte** al proprio strumentario concettuale: «Quando si scava, in fondo Lei trova due cose: la politica e, scavando bene, la filosofia. Da un lato troviamo le multinazionali, e dall'altro il modello cartesiano». E ancora: «Una questione politica per me è il lavoro manuale. La terapia occupazionale lavora con le mani e Loro eccellenze pensano di lavorare col cocuzzolo della testa». Le immagini dell'inconscio si

contrappongono quindi al trattamento basato sul biologismo promosso e sfruttato dalle multinazionali dell'industria farmaceutica; al modello cartesiano che sostiene la scienza occidentale moderna; e alla divisione sociale del lavoro.

Traduzione dal portoghese brasiliano di Christoph Fikenscher

Bibliografia

- Boas, G.V. "A Estética da Conversão: o ateliê de Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)", *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, 2008, Vol. 20, n. 2, p. 197-219.
- Jung, C.G. *A Energia Psíquica*. Vol. 8/1. Petrópolis: Vozes, 1928/2010.
- Jung, C.G. "A Aplicação Prática da Análise dos Sonhos". In.: *Ab-reação, Análise dos Sonhos e Transferência*. Vol. 16/2. Petrópolis: Vozes, 1931/2011.
- Jung, C.G., *Psicologia e Alquimia*. Vol. 12. Petrópolis, Vozes, 1944/2011.
- Jung, C.G., *Símbolos da Transformação*. Petrópolis: Vozes, 1952/2011.
- Mello, L.C., *Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Automática/Hólos, 2014.
- Melo, W., *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Imago/CFP, 2001.
- Melo, W., "O Social, o Mítico e o Místico". *Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais – Memória, História, Identidade*, nº 37, 2004. p. 9-77.
- Melo, W., "Nise da Silveira, Antonin Artaud e Rubens Correa: fronteiras da arte e da saúde mental". *Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia*, 2 (2), 2010a. p. 182-191.
- Melo, W. "Nise da Silveira, Fernando Diniz e Leon Hirszman: política, sociedade e arte", *Psicologia USP*, 21 (3), 2010b. p. 633-652.
- Melo, W. *O Efeito Dominó*. In.: Melo, W. & Ferreira, A.P. (orgs.). *A Sabedoria que a Gente Não Sabe*. Rio de Janeiro: Espaço Artaud, 2011.
- Melo, W. & Ferreira, A.P., "Clínica, Pesquisa e Ensino: Nise da Silveira e as mutações na psiquiatria brasileira". *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, V. 16, nº 4, 2013. p. 555-569.
- Pelizzari, E. *Le Immagini dell'Inconscio: il contributo di Nise da Silveira*. Bergamo: Moretti & Vitali, 2010.
- Silveira, N. "Entrevista Nise da Silveira", *Rádice*, n 3, 1977, p. 8-13.
- Silveira, N. *Teoria e Prática da T.O.* Rio de Janeiro: Casa das Palmeiras, 1979.
- Silveira, N. *O Museu de Imagens do Inconsciente: histórico*. in: Pedrosa, M. (a cura di). *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1980. P. 13-29.
- Silveira, N. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- Silveira, N. *O Mundo das Imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

¹ NdT. Mario Pedrosa (1900-1981), uno dei critici d'arte brasiliani più influenti del suo tempo, molto attivo anche come militante dei movimenti di sinistra, dal Partito Comunista Brasiliano al movimento trozkista. Ha diretto il Museu de Arte Moderna de São Paulo, collaborando a varie edizioni della Biennale di São Paulo. È stato il principale teorico del concretismo e della poesia concreta in Brasile, difendendo il potenziale liberatorio dell'arte dall'ortodossia del realismo socialista. Ha accompagnato con testi critici alcuni dei più importanti artisti del novecento brasiliano come Hélio Oiticica e Lygia Clark.

² Ancora nell'ambito del cinema sono degni di nota il film di animazione *Estrela de Oito Pontos*, di Fernando Diniz, 1996; ed il film di finzione *Nise - o coração da loucura*, di Roberto Berliner, 2015.

GUO FENGYI E IL VALORE TERAPEUTICO DELLA PITTURA

di Lucienne Peiry

APPROFONDIMENTI

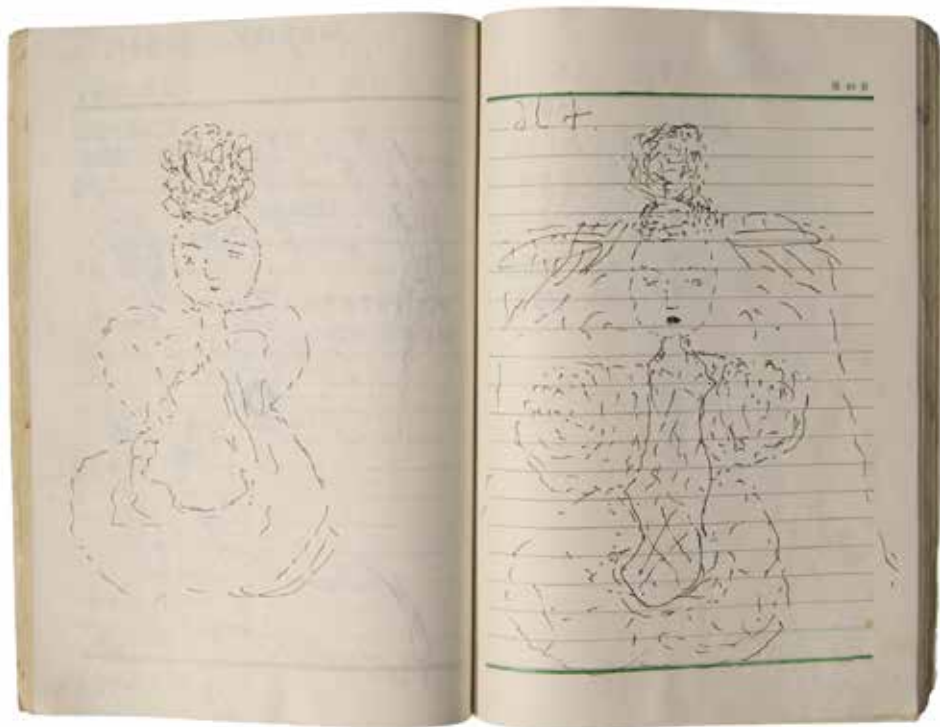
Il processo creativo e le tavole anatomiche visionarie di un'artista cinese che coniuga il disegno alla pratica del qigong

Guo Fengyi crea spontaneamente disegni e dipinti, dapprima con semplici pennarelli colorati sul retro delle pagine di calendari obsoleti. In seguito si serve di carta vegetale e inchiostri di china, realizzando opere molto elaborate, senza disegno o schizzo preliminare, che possono raggiungere a volte quasi dieci metri di lunghezza. I tratti di pennello si moltiplicano, in fretta, dando vita a personaggi storici e religiosi, ma anche animali e creature sia fatate che inquietanti. Quando **Guo Fengyi** (1942-2010) si è lanciata nella creazione e ha cominciato a disegnare, all'età di 47 anni, la sua intenzione era esclusivamente terapeutica: tentava innanzitutto di alleviare le proprie sofferenze fisiche e anche di curare altre persone malate. Il lavoro grafico a cui si è dedicata, spontaneo e autodidatta - «istintivo», per riprendere la sua definizione - è esente da ogni ambizione artistica e privo di qualsiasi esigenza di riconoscimento o consenso culturale e sociale. Le virtù curative che ha cercato nelle sue composizioni grafiche si sono diversificate nel corso del tempo ampliandosi in ogni senso.

Il suo procedimento si fa sempre più avventuroso, per costituirsi infine come una ricerca di ordine spirituale e filosofico: «Dipingo per sapere» confiderà Guo Fengyi. Vent'anni dopo la realizzazione del primo disegno, la sua produzione è diventata abbondantissima, lasciando alla sua morte un migliaio di opere¹.

Nata nel 1942, nella metropoli di Xi'an, al centro della **Cina**, nello Shaanxi, Guo Fengyi resta all'età di tre anni orfana di padre, poi affronta gli sconvolgimenti che scuotono il suo paese nella seconda metà del XX secolo. La ragazza segue un percorso scolastico fino ad ottenere un diploma analogo alla nostra maturità, ma è costretta a rinunciare agli studi, particolarmente di arte drammatica, che avrebbe desiderato seguire. Al momento della **Rivoluzione Culturale** lanciata da Mao Tsé Toung nel 1966, ha ventiquattro anni, è sposata, ha fondato una famiglia e trova lavoro come operaia in una so-

Tutte le opere di Guo Fengyi qui riprodotte, se non diversamente indicato, appartengono alla Collection de l'Art Brut, Losanna

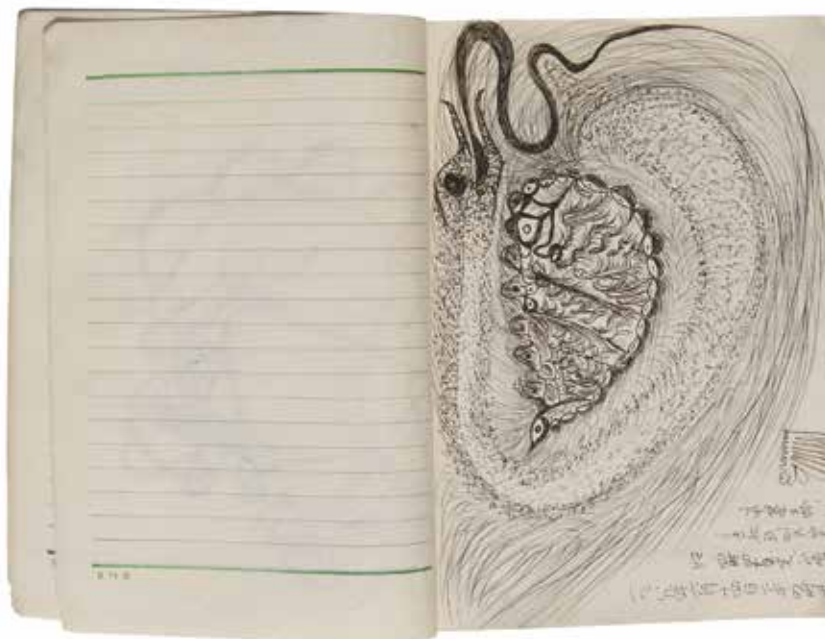


Pagina di un quaderno di disegni, inchiostro su carta, coll. priv., Cina

cietà specializzata in gomma e solventi. La Cina vive nell'insicurezza. La giovane donna alleva i suoi quattro figli, percorrendo ogni mattina la via verso la fabbrica fino al giorno in cui cade gravemente ammalata, quando ancora non ha compiuto quarant'anni. Costretta ad interrompere di colpo la sua attività lavorativa, che non sarà più in grado di riprendere, deve accettare un pensionamento anticipato. In preda a crisi di artrite acuta, accompagnate da insonnia ricorrente, Guo Fengyi guarderà retrospettivamente con tristezza a questi anni di sofferenza e lotta permanente.

La vita successiva di Guo Fengyi resta costellata di prove. Lei avverte la **malattia** improvvisa, causa di fragilità, e il pensionamento precoce che ne consegue come una doppia frattura, personale e sociale. D'altronde, avendo i quattro figli raggiunto l'età adulta, si affievolisce anche il suo ruolo materno. Tuttavia, questi fatti che appaiono a prima vista come

Pagina di un quaderno
di disegni, inchiostro
su carta, coll. priv., Cina



Guo Fengyi, 2008

altrettanti scacchi e fratture, si rivelano progressivamente come un'apertura che svela prospettive inconsuete. La perdita delle responsabilità professionali e familiari (anche se mantiene un posto essenziale in seno alla famiglia) le offre in contropartita una libertà morale e psicologica che le schiude nuove vie di espressione e compimento. Liberata da ogni pressione coercitiva, realmente affrancata dal dovere, Guo Fengyi racconta anche di essere stata sensibilizzata in questo periodo dai discorsi di sua madre, che ebbero su di lei un effetto di innesco: l'esperienza di una grave malattia può provocare un'evoluzione folgorante, facendo nascere, ad esempio in un bambino, capacità improvvise di apprendimento e acquisizione, o nuove attitudini straordinarie, insospettabili prima dell'infermità. Inoltre, Guo Fengyi, come precisa lei stessa, aveva già sentito parlare delle virtù terapeutiche che possono celarsi nei disegni e nelle immagini.

Tra i diversi fattori, ce n'è uno che ha un ruolo fondamentale nell'emergenza delle potenzialità della creatrice cinese e nello sviluppo della sua opera: la sua scoperta del **qigong** (da pronunciare ts'i-kong, letteralmente "l'esercizio del respiro"), all'inizio degli anni '80. Guo Fengyi si mostra subito molto ricettiva a questa branca della medicina cinese che lavora sull'energia vitale, fisica e mentale, e che è volta a combattere lo squilibrio, come spiega Jean François Billeter, «con un paziente lavoro di coordinazione e integrazione di tutte le funzioni – non soltanto gesti, respiro, circolazione di energie, cioè del metabolismo come lo concepiscono i cinesi, ma anche degli umori, delle emozioni, della vita morale e intellettuale». L'idea è quella di ritrovare un'unità scomparsa «nel corso del nostro adattamento alla vita sociale e di recuperare non solo la salute perduta, ma il pieno godimento di noi stessi» precisa il sinologo². Questa pratica alla quale Guo Fengyi si dedica con assiduità, diventando maestra di questa disciplina³, le procura una disposizione intima intrinsecamente legata all'**irruzione** della creazione grafica, così come allo sviluppo e all'irradiamento che avrà in seguito⁴.

Il termine 'irruzione' è in questo caso particolarmente appropriato, perché il primo disegno appare all'improvviso il 21 maggio 1989 nel nono quaderno del suo diario intimo⁵ – attestando così il suo carattere privato e confidenziale. Inoltre, il disegno è strettamente connesso a una rivelazione



Carattere kong,
inchiostro e grafite
su carta, 1990



La divinazione di Tai,
inchiostro su carta, 1991

La divinazione di Shihe,
inchiostro su carta, 1991



che l'autrice colloca con precisione nel tempo⁶. Come alcuni altri lavori di questo periodo iniziale, che appaiono nel medesimo quaderno, questa composizione prende forma da un insieme di puntini tracciati con la penna a sfera nera: la creatrice procede a piccoli tocchi ripetuti in successione, un tratteggiare impulsivo a scatti – è il contorno ancora impreciso a suggerire la forma. L'affinità con i primi disegni di Ataa Oko⁷, autore ghanese di Art Brut, è evidente e allo stesso tempo inaspettato: in ambedue i casi, il disegno viene realizzato con tratti rapidi e brevi che testimoniano la ricerca in corso. Se queste iniziali particolarità grafiche di Guo Fengyi rivelano una mano ancora incerta e trattenuta, molto presto la linea prenderà slancio acquisendo continuità e stabilità. La

disegnatrice prende gusto a questa modalità espressiva; si procura grandi calendari obsoleti, consegnando al retro dei fogli le proprie indagini e scoperte.

Il **corpo umano** è onnipresente nell'opera di Guo Fengyi, costituendo il motivo iconografico privilegiato. Questa dominante si spiega logicamente. L'esperienza personale della malattia e della sofferenza le procurano un'acuta sensazione del corpo, soprattutto delle parti dolenti. Sensazione prolungata e intensificata dalla pratica del *qigong* che apre nuove modalità, amplificando notevolmente la percezione interna generale del corpo e dello spazio - una maggiore consapevolezza di se stessi e delle cose del mondo⁸ -, che la disegnatrice può adesso proiettare sulla carta e alla quale può dare una vita simbolica.

Guo Fengyi rivela così la sua cartografia personale del corpo umano. Una serie iniziale di disegni rappresenta figure attraversate da meridiani, da circuiti di energia e di sangue, segnati da numerosi punti specifici, concentrati sul tronco e la testa, particolarmente sul sesso, sull'inguine, sul petto, sulle ascelle, sulla sommità del cranio. A volte traccia anche la pianta del piede, che dota di traiettorie e punti simbolici. In seno a questi singolari organismi, le cifre si succedono come catene continue formando percorsi sinuosi. Questo sistema di iscrizioni sembrerebbe riferirsi o quantomeno rinviare a diverse pratiche tradizionali, come l'agopuntura o la riflesologia. Ma non è così, afferma Guo Fengyi. I suoi concetti e annotazioni sono autonome e il risultato di considerazioni personali. Simili a **tavole anatomiche visionarie**, le opere di questo periodo si presentano come lavori di studio e ricerca, o come composizioni iniziatiche alle quali la creatrice cinese attribuisce grande valore manifestando un particolare attaccamento. Questi disegni realizzati a pennarello (di uno o due colori) su fogli di calendari recuperati (a volte incollati tra loro per ingrandire il supporto) condurranno progressiva-

mente verso composizioni di maggiore ampiezza.

Personaggi storici della Cina (l'imperatrice Wu Zetian) o mitologici (La Fata della Luna); divinità (Budda), figure allegoriche, creature immaginarie⁹ o autoritratti si dispiegano in una **verticalità** che si afferma rapidamente, diventando a volte vertiginosa, dato che i fogli sottili di carta vegetale possono raggiungere più di dieci metri di altezza. Queste *silhouettes* maestose, dal corpo allungato, si configurano nella **simmetria**, laterale e assiale, attraverso un trattamento pittorico molto raffinato, dove gli innumerevoli colpi di pennello, tracciati con l'inchiostro, si giustappongono e sovrappongono formando un sistema complesso di intrecci nitidi e delicati. I colori, poco numerosi – il rosso, il giallo, il verde e il blu che accompagnano il nero – si affiancano e si intessono, provocando talora leggere vibrazioni ottiche¹⁰. Utilizzando tinte così intense, Guo Fengyi va consapevolmente contro la tradizione e fa proprio un gesto che potrebbe sembrare una provocazione.

Il processo creativo si svolge in modo rituale. Senza nessuno schizzo o disegno preparatorio, vergine di ogni idea pre-concepita, la creatrice si pone in uno stato di raccoglimento, concentrazione, vuoto e intensa disponibilità, come quando pratica il *qigong*¹¹. Identifica il **centro** del rotolo di carta e vi dipinge alcuni caratteri cinesi che indicano il soggetto che ha scelto e che convoca nella sua opera. La scintilla è nata, l'impulso è avviato. Quindi, compaiono le visioni e, come lei confida, la composizione prende corpo senza il suo controllo, le forme le vengono rivelate man mano che vengono completate. Dipinge in fretta, d'un fiato e con uno stesso gesto, senza pentimento alcuno. L'opera sopraggiunge, involontaria, semplicemente accade: «La cosa si è compiuta», dichiara. La rapidità di esecuzione e il carattere iterativo delle linee che si ripetono concorrono al distacco da se stessa e dalla realtà e favoriscono ancora di più lo stato quasi ipnotico che



lei cerca. Guo Fengyi rivela nelle sue pitture i «momenti», e iscrive in ogni dipinto l'ora precisa dell'inizio e della fine dell'esecuzione. Si dice ispirata da Budda¹², e precisa in seguito «Il messaggio viene dal cielo, [...] le mie opere sono ispirate», rinunciando così a presentarsi come l'autrice della sua produzione, allo stesso modo di tanti autori di Art Brut¹³. Il lungo supporto di carta viene srotolato progressivamente su una tavoletta, in modo che l'autrice procede per frammenti successivi, risalendo verso una estremità del foglio, poi, rigirando il supporto, riprende al centro e risale verso

Guan Yin, pittura su carta incollata su seta, 1991

Senza titolo, inchiostro e grafite su carta, 1992, coll. priv., Cina

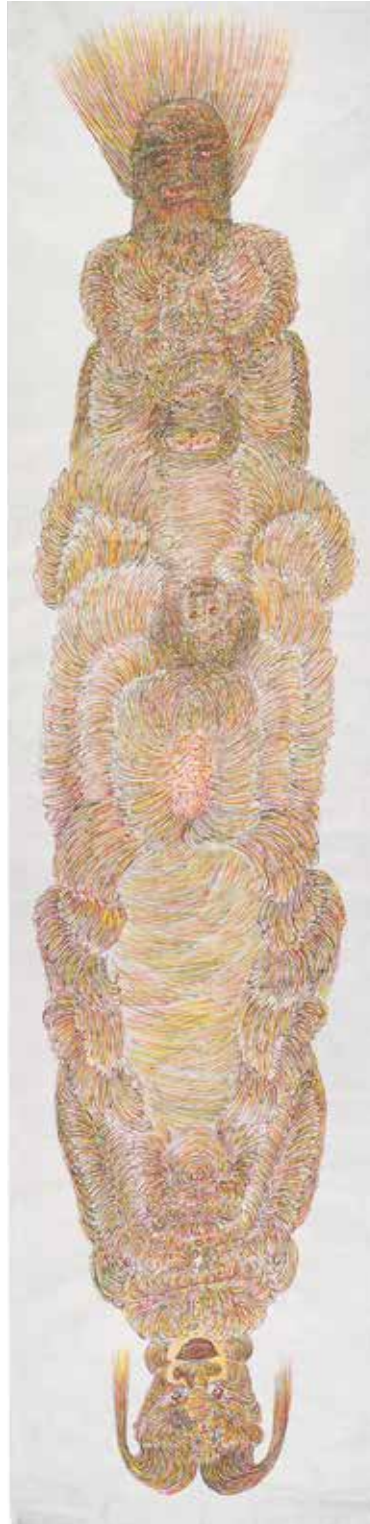


Senza titolo, inchiostro e grafite su carta, 1992, coll. priv., Cina

l'estremità inversa; in questo modo non coglie mai l'opera nella sua totalità¹⁴. L'assenza di una visione globale non impedisce pertanto che la composizione, una volta dispiegata, faccia prova di coerenza ed equilibrio formale che l'autrice stessa scopre a posteriori, quando il suo lavoro è terminato. Così le sue opere, lei afferma, non hanno un alto e basso stabiliti. Per questo motivo, le composizioni bipartite, chiaramente organizzate secondo una simmetria assiale, dove i personaggi, presentando due corpi e due teste (una nella parte superiore e l'altra nella parte inferiore), sembrano raddoppiarsi, rappresentano una sola medesima figura, di cui Guo Fengyi ci rivela, come precisa lei stessa, la parte **yin** e la parte **yang**.

Mentre il piccolo personaggio che è possibile scoprire in parecchi dipinti, alloggiato nel corpo o nella testa di una *silhouette*, come una figura nella figura, sembra ben corrispondere al 'fanciullino', parte spirituale che la pratica di alcuni *qigong* ha lo scopo di sviluppare e condurre alla sommità della testa, al fine di accedere all'immortalità. Il carattere simbolico e irrazionale delle opere è evidente. In esse l'autrice trasferisce la sua geografia interna dei corpi, che sono come paesaggi di organi – cuore, colonna vertebrale, sesso - trascendendo ogni realtà. «Le mie opere servono da intermediari verso spazi mistici»;

Guo Fengyi attribuisce loro il potere di accedere alla rivelazione. «Posseggo un alto livello di coscienza, la mia pittura è metafisica».



Wu Zetian, pittura su carta, tra il 1990 e il 2008

La città di Xi'an festeggia la riuscita dei Giochi Asiatici, inchiostro su carta, 1990

L'A. ringrazia Jean François Billeter, Gérald Bérout - SinOptic, Bleuen Carré, Dong Saijin, Huang Guohua, Philippe Lespinasse, Liu Lan, Helen Loveday, Blanche Obratov, Georges-Marie Schmutz, Véronique Terrier, Michel Thévoz, Xu Kaizhi, Zhang Hui, Zeng Zhu.

Questo testo è stato pubblicato inizialmente in *L'Art Brut*, n. 23, Lausanne/Gollion, Collection de l'Art Brut/Infolio 2011. Si ringrazia Sarah Lombardi, direttrice della Collection de l'Art Brut, per la gentile concessione del testo e delle immagini.

Traduzione dal francese di Eva di Stefano

- ¹ Tutte le dichiarazioni di Guo Fengyi sono tratte dai numerosi colloqui tenuti con lei, a Xi'an, nel 2008 e nel 2009, così come con il figlio minore, Shi Qiang, e numerosi parenti, tra cui Huang Guohua.
- ² Cfr. l'eccellente volume di J. F. Billeter, *Essai sur l'art chinois. De l'écriture et ses fondements* [1989], Allia, Parigi 2010, p. 240.
- ³ Guo Fengyi ha creato la propria forma di qigong, insegnandola a numerosi allievi e prodigando consigli anche di natura terapeutica.
- ⁴ Il periodo in cui Guo Fengyi comincia a dipingere, fine maggio 1989, è segnato dalle manifestazioni a Pechino di piazza Tienanmen, e dalla rivolta di altre città cinesi (tra cui Shangai e Xi'an). Si potrebbe pensare che Guo Fengyi, attraverso le sue pitture realizzate nell'intimità, formuli una risposta simbolica, o adotti una forma di resistenza silenziosa e pacifista di fronte all'estrema violenza con cui stato ed esercito hanno reagito alle proteste dei giovani. Interrogata a questo proposito, Guo Fengyi si è rifiutata di affrontare l'argomento.
- ⁵ Il passaggio dalla scrittura al disegno sullo stesso supporto non è sorprendente nella cultura cinese, dove alcuni caratteri di scrittura derivano da immagini e i due mezzi di espressione sono intimamente legati.
- ⁶ Come non pensare a Marguerite Burnat-Provins che inizia una serie di acquarelli medianici nel momento in cui risuona l'allarme che annuncia la mobilitazione bellica, o a Frédéric Bruly Bouabré la cui opera è nata da un visione celeste improvvisa? (NdR. Le opere di ambedue gli autori citati si trovano presso la Collection de l'Art Brut di Losanna).
- ⁷ NdR. L. Peiry, *Il flauto di Ataa Oko*, in "Osservatorio Outsider Art" n. 12, autunno 2016, pp. 94-105.

⁸ Cfr. le nozioni di «corpo proprio», «attività propria» e di «senso proprio» elaborate da M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Parigi 1945. Anche: J. F. Billeter, *Essai d'interprétation du chapitre XV du Laozi*, in "Études asiatiques", n. 39/1-2, Berna, 1985, pp. 7-44. Il capitolo di Laozi è uno dei testi più antichi sul qigong.

⁹ I dipinti raffigurano talvolta animali: fenice, scimmia, pavone.

¹⁰ Il rosso, in Cina colore della vitalità, pienezza e felicità, è prediletto da Guo Fengyi, nelle opere e nella vita quotidiana.

¹¹ Questo stato di totale ricettività echeggia quello descritto dai medium, in particolare quelli che si dedicano alla creazione "sotto dettatura" per favorire la relazione con l'aldilà. A questo proposito, si può osservare che la fattura delle opere di Guo Fengyi ricorda le opere medianiche di Laure Pigeon o di Rosa Zharkikh. (NdR. Sulla nostra rivista vedi: A. Delcò, *Laure Pigeon. La tessitura del segreto*, "Osservatorio Outsider Art", n. 5, ottobre 2012, pp. 160 - 173).

¹² La pratica della pittura e della religione sono strettamente collegate. Guo Fengyi ripone e conserva le sue opere arrotolate in una stanza riservata alla preghiera e alla meditazione, dove si trova un altare buddista.

¹³ Guo Fengyi rimane molto discreta su questo argomento, divenuto quasi tabou, temendo che la sua pratica possa essere assimilata a quella degli adepti del Falongung (movimento religioso sincretista, che volge alcuni qigong verso l'esoterismo e la superstizione) proibito dal governo cinese dal 1999.

¹⁴ Questo procedimento ricorda quello di altri autori di Art Brut, come Madge Gill et Vojislav Jakic. (NdR. Sulla nostra rivista vedi R. Cardinal, *Madge Gill, artista medianica*, "O.O.A.- Osservatorio Outsider Art", n. 7, aprile 2015, Glifo edizioni, Palermo, pp. 60-69).

L'AVVENTURA AMERICANA DELLA COLLEZIONE D'ART BRUT DI JEAN DUBUFFET

di Valérie Rousseau

APPROFONDIMENTI

Per un decennio, dal 1952 al 1962, la pionieristica collezione dell'artista francese fu ospitata presso New York, senza riscontri immediati, ma lasciando impronte durevoli nella cultura artistica nordamericana

L'avventura dell'Art Brut inizia nel **1945**, quando l'artista Jean Dubuffet (1901-1985) comincia a studiare le sculture di Auguste Forestier – un paziente dell'ospedale psichiatrico di Saint-Alban-sur-Limagnole nel sud della Francia. Nel luglio dello stesso anno, Dubuffet accompagna lo scrittore Jean Paulhan e l'architetto Le Corbusier in **Svizzera** per un primo viaggio di esplorazione metodica, nel corso del quale raccoglie i materiali che formeranno la base della sua collezione d'Art Brut. Fa varie scoperte negli ospedali psichiatrici e nelle reti carcerarie, in particolare a Berna, dove vede le opere di Heinrich Anton Müller e di Adolf Wölfli.

Nel 1948, stimolato dall'idea di procedere con altre acquisizioni e progetti, fonda la Compagnie de l'Art Brut a **Parigi**. Tuttavia, nella primavera del **1951**, Dubuffet avvia i primi passi per sciogliere la Compagnie de l'Art Brut. In un comunicato indirizzato ai membri fondatori, Dubuffet si giustifica accennando che i locali prestati temporaneamente dalle edizioni Gallimard rischiano di essere ritirati in qualsiasi momento, che l'espansione della collezione contribuisce a rendere sem-



Allestimento della collezione di Art Brut di Dubuffet presso Alphonse Ossorio nelle fotografie del 1952 di Hans Namuth. Bacheca di documentazione nella mostra *Art Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet* (American Folk Art Museum, New York, 2015-2016)



pre più esiguo lo spazio, che la mancanza di risorse finanziarie e umane paralizza il progetto, e che un conflitto politico potrebbe minare la sicurezza delle collezioni e dell'archivio. Sottolinea che la mancanza di motivazione dei membri nella supervisione del sito limita l'apertura della galleria al pubblico. Inoltre i quaranta membri dell'associazione dopo il primo anno non hanno pagato la loro quota. Per lui questa "organizzazione-fantasma" non ha più ragione d'essere. Isolato nelle sue convinzioni, ma sempre interessato a proseguire le attività attorno alla collezione, accetta di delegarne la leadership all'artista e collezionista **Alfonso Ossorio**, che propone di installarla nella sua lussuosa dimora di **East Hampton** (Long Island) situata a qualche ora da New York. L'amicizia tra i due uomini, che si basa su un'ammirazione reciproca e vedute artistiche simili, consente di spiegare questo ambizioso trasferimento negli Stati Uniti. Questo esilio è volto a stimolare nuove alleanze e progetti attorno all'Art Brut, in particolare

Veduta parziale di una sezione della mostra *Art Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet* (American Folk Art Museum, New York, 2015–2016) con opere storiche della Collection de l'Art Brut di Losanna: nelle bacheche in primo piano sculture di Auguste Forestier e Barbus Müller; sulla parete di fondo opere di Fleury-Joseph Crépin, Adolf Wölfli, Paul End



Henry Darger
(1892-1973), 172 At
Jennie Richee. Storm
continues. Lightning
strikes shelter but
no one is injured,
acquarello, matita,
carboncino e collage
su carta, 1950 circa

l'avvio di reti di sondaggio. I contatti artistici privilegiati di Ossorio, il suo interesse per questo argomento, le sue capacità riconosciute di gestire progetti su larga scala, e i suoi notevoli mezzi finanziari forniscono a Dubuffet l'assicurazione che la collezione sarà accessibile a un più grande numero di persone – molti americani avendogli già manifestato il proprio interesse – e che beneficerà di tutte le cure necessarie. Quando l'intera collezione – 1200 opere create da più di 120 artisti¹- lascia la Francia in nave, nel dicembre 1951, Dubuffet si trova già dall'autunno negli **Stati Uniti**, nella prospettiva di intraprendere un lungo soggiorno professionale. Durante il suo passaggio a Chicago, in occasione della sua retrospettiva all'Arts Club (dicembre 1951 – gennaio 1952), tiene in inglese una conferenza provocatrice intitolata *Anticultural Positions*². In questa argomentazione anti-estetica, dallo stile diretto, sostiene che i disegni infantili, le opere degli psicotici e degli artisti detti primitivi sono antidoti rispetto all'istitu-



zione artistica dominante. Le sue idee si infiltrano in un terreno fertile nella scena artistica del dopoguerra a Chicago, che già coltiva una sensibilità per le opere emergenti al di fuori dal campo dell'arte ufficiale. L'epistemologia che egli difende diventa una fonte d'ispirazione per una generazione di artisti – in particolare gli associati ai **Chicago Imagists** – e di collezionisti.

La collezione di Art Brut di Dubuffet viene allestita presso Ossorio nella primavera del **1952**, dopo il ritorno dell'artista a Parigi (il 2 aprile 1952), in mezzo a una raccolta eclettica: ex -voto messicani, fossili, bottiglie della Passione, spade di cerimonia, scatole amerindie, incisioni su osso di balena, sculture di giada o di avorio, tappeti orientali. A tutto questo si aggiungono le opere degli artisti vicini a Ossorio, come Dubuffet, Jean Fautrier, Willem de Kooning, Lee Krasner, Jackson Pollock, Clyfford Still, e Wols. Le opere di Art Brut - Aloïse Corbaz, Robert Gie, Heinrich Anton Müller, Guillaume



Eugene von Bruenchenheim (1910-1983), *The Pile of Andrius (# 67)*, olio su cartone ondulato, 1954

Eugene von Bruenchenheim, stampa alla gelatina d'argento, tra il 1940 e metà anni '50



Pujolle, Henri Salingardes, Jean Stas, Jeanne Tripiet, Scottie Wilson, Adolf Wölfli – sono esposte su fondo bianco, molto ravvicinate, in sei stanze al piano superiore della dimora, separate dalle opere di avanguardia.

Questa disposizione corrisponde alle preferenze di Dubuffet che, visibilmente soddisfatto, accetta pure che le opere di uno stesso artista non siano necessariamente raggruppate³. In questo spazio che suggerisce l'effervescenza di un laboratorio, Ossorio concepisce una museografia mutevole, con opere piazzate su mensole, accostate lungo il muro, disposte sui tavoli; si evolve al ritmo degli invii successivi di opere e archivi da parte di Dubuffet. Negli anni Cinquanta e Sessanta, la proprietà di Ossorio, chiamata **The Creeks**, diventa un luogo privilegiato d'incontro, dove artisti, conservatori, direttori dei grandi musei newyorkesi e personalità pubbliche, convergono per vedere le sue collezioni e assistere alle serate. Ossorio presenta già dall'inizio dell'estate la collezione d'Art Brut ai suoi ospiti. Tra costoro, un numero rilevante di figure associate all'**espressionismo astratto**. Oltre ad ospiti

regolari come Lee Krasner e Jackson Pollock, si incontrano i nomi di Clement Greenberg, Franz Kline, Elaine e Willem de Kooning, Robert Motherwell, Harold Rosenberg e Mark Rothko. Grace Hartigan, Betty Parsons, e Clyfford Still hanno anche soggiornato nel suo studio-fattoria. In una lettera del novembre 1953, Ossorio riferisce che Marcel Duchamp, Pierre Matisse, Selden Rodman, James Thrall Soby, Alfred Barr, Jr., Barnett Newman, Karel Appel, Michel Tapié e Jean Planque sono stati da lui. Si sorprende dell'**indifferenza** generalizzata dei suoi invitati nei riguardi dell'Art Brut, citando le reazioni negative di Jackson Pollock e Clyfford Still. Nel 1953 confida a Dubuffet: «Tra gli artisti – parlo dell'«avanguardia» – ce ne sono molti che si sono mostrati furibondi, una condizione permanente che si manifesta parlando contro l'Art Brut in ogni occasione concepibile. [...] Per una strana coincidenza coloro il cui lavoro più somiglia ad alcuni aspetti dell'Art Brut [...] sono i più irritati»⁴.

Questo atteggiamento lo spinge subito a rifiutare alcune proposte di esporre altrove la collezione d'Art Brut – un comportamento che ricorda i filtri di Dubuffet all'epoca della prima Compagnie de l'Art Brut a Parigi, volti a proteggere la natura clandestina delle opere e le presentazioni banalizzanti. Ossorio non fa d'altronde nessuna acquisizione di Art Brut americana per la collezione, e l'accesso limitato alla documentazione (in lingua francese) sugli autori di Art Brut priva il pubblico americano di una contestualizzazione – fattore preponderante nel procedimento di Dubuffet.

Nel 1961, sotto la spinta di un rinnovo di energia per l'Art Brut, Dubuffet annuncia ad Ossorio che desidera rimpatriare la collezione a Parigi. Prima del ritorno, Ossorio cura una **mostra** intitolata *L'Art Brut* presso la Galleria Daniel Cordier e Michel Warren di New York. Inaugurata il 20 febbraio **1962**, è presentata in parallelo alla mostra monografica di Dubuffet al Museum of Modern Art⁵. Nella piccola *brochure* di acom-

pagnamento, riprende qualche passaggio di *L'art brut préféré aux arts culturels*; con un tono che lascia trasparire un certo risentimento scrive che lo scopo della mostra è « *illuminate for the public some of the range and meaning of that often abused term 'l'art brut'*».

Il lungo **passaggio** della collezione di Art Brut negli Stati Uniti e la disseminazione del pensiero di Dubuffet in alcune comunità artistiche hanno lasciato **impronte durevoli** che permettono oggi di mettere in prospettiva il silenzio relativo che ha circondato il suo allestimento presso Ossorio.

L'azione visionaria condotta da Dubuffet e Ossorio negli ambienti di Chicago e New York preannuncia senza dubbio lo **sviluppo esponenziale** dell'interesse per l'arte autodidatta⁶, culminato negli anni '60 e '70 – con l'emergere di figure imprescindibili dell'Art Brut americana⁷, come Henry Darger, Martín Ramírez, Eugene Von Bruenchenhein e Joseph Yoakum – e che prosegue oggi negli ambienti artistici ufficiali. Essi hanno modellato la rivoluzione sottile che i creatori d'Art Brut hanno indirettamente iniziato con il loro trasferimento in America; la prossimità di questi materiali, che hanno radici in un sistema relazionale del tutto diverso, soprattutto per quanto riguarda l'approccio alla questione, ai processi creativi e alla ricezione delle opere, ha consentito di instaurare un **nuovo paradigma** e di alimentare l'emergenza di un modello artistico che si congiunge alle aspirazioni della creazione artistica contemporanea.

Questo articolo è un estratto del testo pubblicato nel catalogo della mostra *Art Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet*, curata da Valérie Rousseau e tenutasi all'American Folk Art Museum di New York (13/10/2015- 10/1/2016), in collaborazione con la Collection de l'Art Brut di Losanna. Si tratta della prima mostra museale che ha esplorato l'introduzione dell'Art Brut negli Stati Uniti. Le 200 opere selezionate, tra

autori canonici e meno conosciuti, tutte appartenenti alla Collection de l'Art Brut, erano state collezionate -per la maggior parte- da Dubuffet prima del 1951, partecipando così all'elaborazione iniziale del concetto di Art Brut. L'obiettivo della mostra era quello di riflettere sull'impatto generato da due eventi artistici determinanti nella metà del XX secolo negli Stati Uniti, ma rimasti finora inesplorati: l'esposizione, tra il 1952 e il 1962, della collezione di Dubuffet nella dimora del suo amico artista e collezionista Alfonso Ossorio a East Hampton; e la conferenza di Dubuffet *Anticultural Positions*, tenuta all'Arts Club di Chicago nel dicembre 1951 con il proposito di mettere in crisi le idee ricevute in termini di analisi artistica e processi creativi.

Si ringrazia l'autrice, l'American Folk Art Museum di New York e la Collection de l'Art Brut di Losanna per la gentile concessione del testo.

Traduzione dal francese di Eva di Stefano

¹ Queste opere sono inventariate in quasi 198 pagine (tra il 1951 e il 1962) in un quaderno intitolato *Ancien registre des collections de la Compagnie de l'Art Brut et les documents lui appartenant en propre*, conservato negli archivi della Collection de l'Art Brut, Losanna, Svizzera. Ogni scheda è articolata in sette sezioni: autore, titolo e descrizione, tipologia, provenienza e prezzo d'acquisto, data di ingresso, prezzo di vendita, destinazione. I 97 creatori (escludendo gli anonimi) sono elencati in modo aleatorio, a volte con variazioni ortografiche dei nomi.

² Questa conferenza fu pubblicata in « a small mimeographed edition, in New York, by Leo Castelli and Sidney Janis » (in J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, vol. I, Paris, Éditions Gallimard, 1967, p. 471-472). La versione francese, apparsa in seguito nel volume 1 di *Prospectus*, fu tradotta dallo stesso Dubuffet nel gennaio del 1963. (Ndr. In traduzione italiana: *Posizioni anticulturali*, in J. Dubuffet, *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1971, pp.76-81).

³ Parte della corrispondenza tra Dubuffet e Ossorio è conservata nei fondi d'archivio "Alfonso Ossorio and Edward Dragon Young", Harvard Art Museums Archives, Harvard University, Cambridge.

⁴ Lettera di Ossorio a Dubuffet, novembre 1953, citata da A. G. Longwell, *Pollock, Ossorio, Dubuffet, 1948-1952*, in K. Ottmann e D. Kosinski (a cura di), *Angels, Demons, and Savages: Pollock, Ossorio and Dubuffet*, New Heaven/London, Yale University Press, 2013, p. 42.

⁵ Due articoli elogiativi su Dubuffet e sull'Art Brut, del critico d'arte John Canaday sono pubblicati da The New York Times: *Art: Dubuffet at the Modern Museum* (21/2/1962) e *Jean Dubuffet: France's Leading Post-War Artist In An Impressive Survey Exhibition* (25/2/1962).

⁶ Il termine 'arte autodidatta' si ritrova negli Stati Uniti nella nozione di 'self-taught art'- un'espressione che però non ha un suo esatto corrispondente nei paesi della sfera europea

⁷ Questi artisti sono ampiamente rappresentati nella collezione dell'American Folk Art Museum di New York. Questa istituzione fondata nel 1961, è il primo e il solo museo specializzato sia nella conservazione, studio e valorizzazione dell'arte popolare tradizionale che delle produzioni artistiche del XX e XXI secolo associate all'arte autodidatta e all'Art Brut degli Stati Uniti e non soltanto. Attraverso le sue mostre, pubblicazioni, attività formative, ricerche contestualizzate, e con la costituzione di un archivio di documenti e opere dal XVIII secolo ai nostri giorni, il museo si è qualificato come istituzione di riferimento in questo ambito artistico nel Nord America. La sua collezione comprende circa 10.000 opere, in particolare quelle degli artisti afro-americani Thornton Dial, Sam Doyle, Clementine Hunter, e Bill Traylor, e quelle di Martín Ramírez, Eugene von Bruenchenhein, Paul Laffoley e Melvin Way. Inoltre il museo possiede anche le più importanti raccolte di opere e archivi degli artisti Henry Darger e Ralph Fasanella. (NdR. Su questo importante museo la nostra rivista ha già pubblicato un servizio di R. Fiorelli, *American Folk Art Museum: alla ricerca delle origini*, O.O. A. n. 2, aprile 2011, pp. 194-205. Su Henri Darger si veda A. Romano Pace, *Henri Darger nel paese delle crudeltà e delle meraviglie*, O.O.A. n. 10, autunno 2015, pp. 102-111).

Nella pagina a fianco:
Joseph Yoakum (1890-1972)
Mt. Magazine Point
in State near Town
of Havana Arkansas,
penna a sfera, matite
e pastelli su carta, 1967

ROSTENNE, IL SIGNORE DEI BASTONI

di Coraline Guyot

APPROFONDIMENTI

Tra simbolismi e tradizioni, il passato coloniale del Belgio nei bastoni compositi e colorati di un artista di strada

«Tutto bene!» è il ritornello che Jean-Pierre Rostenne (1942-2017)* ripete a buon intenditore. Passeggiando quotidianamente attraverso il quartiere di Marolles a Bruxelles, non esce mai di casa senza uno dei suoi bastoni fantastici. Questi si caratterizzano per un supporto centrale sul quale assembla ogni tipo di oggetto - bambole, fischietti, libri etc. Con la sua produzione artistica, interroga lo statuto del bastone. Sovente assimilato alla vecchiaia, questo oggetto ha un'aura a volte negativa o evocante l'handicap. Rostenne prova invece a cancellare questa immagine con le sue creazioni colorate e divertenti, ma sempre affascinanti. Conferisce ai bastoni un ruolo sociale utilizzandoli come un **evidenziatore** della sua personalità. Li modifica e li accorda al suo abbigliamento. Ad immagine delle sue opere, si veste lui stesso con vari accessori eteroclitici – anello, foulard, cappello etc.

Trascorre la sua infanzia in Belgio e a diciott'anni si arruola nell'esercito¹. Comincia il suo servizio in Germania prima di essere mandato in **Congo** dove assiste alla conquista dell'indipendenza del paese. Ottiene il grado di sottotenente e il comando di una propria compagnia militare. I ricordi dell'Africa resteranno molto presenti per il resto della sua vita. Negli anni tra il 1960 e il 1970, rientrato in Belgio, intraprende una serie di viaggi che lo conducono in Brasile, in Africa e anche in Svizzera. Ritorna in seguito a stabilirsi a **Bruxelles** dove gestisce un negozio di libri usati in rue Haute, vicino alla Gare du Midi. A partire da questo momento inizia ad accumulare e collezionare oggetti che rivende o scambia nel suo negozio. Abbiamo pochissime informazioni sulla sua biografia. Resta volontariamente vago sul suo passato e non ne confida che qualche frammento. Ciò contribuisce alla sua condizione di marginale e al personaggio che recita – inconsapevolmente o meno – quando passeggia nelle vie di Bruxelles con le sue creazioni. Queste ultime diventano i suoi accessori e possono essere percepite come estensioni

Le opere riprodotte sono assemblaggi di materiali di recupero e fanno parte della collezione di Art & Marges Musée, Bruxelles

di se stesso². E lui approfitta dei suoi giri attraverso la città per presentare le sue creazioni ai passanti e discutere con lo scopo, secondo lui, di «**incontrare l'altro che potremmo essere noi**»³.

La produzione artistica di Rostenne è caratterizzata da una tematica ricorrente, quella del bastone. Ciò traspare nel medesimo *modus operandi* metodicamente riproposto: un supporto centrale (bastone, canna, etc.) sul quale sono appesi diversi oggetti (bambola, tessuto, cordicella etc.). Al contrario, non c'è nessun criterio sistematico nel posizionamento di questi ultimi sul supporto nè sulla loro quantità. Una delle sue opere in legno scuro è pochissimo decorata. Un puntale è fissato al piede e parecchi oggetti sono accumulati nella parte superiore del fusto. Tra questi, si trova una scimmia di peluche, strisce di tessuti grigi e rigati ricoperti di spaghi co-





lorati – rosa pallido, giallo, verde, bianco, rosa scuro. Questi ultimi tengono il tutto insieme e si intrecciano attorno al bastone. L'ultimo elemento vicino all'impugnatura è un mazzo di chiavi, legato al fusto da una catenina di metallo. In quest'opera sono presenti parecchi oggetti, ma sono radunati in una zona precisa e lasciano a vista la parte centrale del supporto.

Invece, alcuni bastoni hanno una configurazione molto diversa. Per esempio, osservando un'altra opera, si nota subito che l'elemento centrale è appena visibile. In effetti, si vede che l'impugnatura del bastone resta fuori dall'assemblaggio, così come il piede in basso. Tutto il

resto del fusto è interamente ricoperto di **oggetti eteroclitici** disposti in tutte le direzioni. Difficile fare una descrizione esaustiva di questa composizione. Tuttavia, è possibile distinguere alcuni elementi: una bottiglia di Coca-Cola vuota in basso, un sacchetto di plastica un po' più su, un tessuto blu, un foglio di plastica arrotolato sulla parte superiore dell'opera. Al centro si trova anche una lampadina il cui cavo elettrico è aggrovigliato nei vari oggetti quasi a lasciar intendere che la presa elettrica sia più in alto. Gli altri elementi sono difficilmente identificabili. Il tutto è tenuto insieme da un intreccio di tessuti, spaghi e corde.

Collezionista e rigattiere, a Rostenne non mancano i materiali per creare i suoi bastoni. Non compra nulla, utilizza ciò che raccoglie e recupera. Secondo alcuni suoi conoscenti, molti oggetti provengono dalla Place du Jeu de Balle, grande spazio del quartiere di Marolles che accoglie un'importante Mercato delle Pulci. Ogni giorno i venditori vi si installano

dalle 6 alle 14. Il pubblico gironzola tra le bancarelle, ma i più avvertiti attendono la chiusura per recuperare gli oggetti lasciati sul posto dai commercianti.

Ci si potrebbe inoltre interrogare sulle ragioni che lo spingono a decorare alcune opere più di altre. Difficile rispondere a una questione sulla quale egli stesso resta volontariamente misterioso. Verosimilmente, la **scelta compositiva** testimonia l'unicità di ogni pezzo. Ogni opera risponderebbe così a una riflessione differente che necessita la presenza di alcuni oggetti il cui simbolismo è valido solo all'interno di quell'opera.

Nel corso di un dialogo tenuto nel gennaio 2016, Rostenne stesso analizza una delle sue opere. Questa si compone di un supporto centrale a stento visibile. L'impugnatura è ricoperta da un guanto nero. Tra gli elementi disparati della composizione si individuano: un sacco di plastica, una bambola, una campionatura di tessuti, piume, scarpe di bambola, foulard annodati, programmi di manifestazioni etc. Rostenne ne ricava simboli forti ai suoi occhi. In primo luogo la presenza delle piume che rappresentano gli uccelli in volo e, dunque, il cielo. In secondo luogo, quella di una bambola fornita di gambe e, più lontano, le piccole calzature. Per lui, questi elementi sono apparentati al suolo, poichè i piedi mettono in contatto l'uomo con la terra. L'essere umano ha un legame con la **terra**, mentre l'uccello è in rapporto con il **cielo**. Ciò rappresenta un aspetto importante della sua creazione⁴. Questi elementi e il loro posizionamento testimoniano il suo desiderio di rendere ogni pezzo unico e differenziato dagli altri. Ogni



cosa ha un proprio posto. Rostenne non spiega mai le vere ragioni che l'hanno spinto ad interessarsi ai bastoni. Tuttavia, nella nostra già citata conversazione del gennaio 2016, ha raccontato un aneddoto : un giorno passeggiando con il suo cane nelle vie di Bruxelles, cade e si rompe il femore. L'incidente lo costringe a una ospedalizzazione di tre mesi. All'uscita è costretto ad appoggiarsi su due stampelle per camminare. In seguito, finalmente, su una sola. Quest'avvenimento avrebbe, secondo lui, innescato il suo interesse per i bastoni, costringendolo a interrogare e re-interrogare senza sosta questo oggetto.

Tuttavia, la tematica dei bastoni potrebbe anche essere considerata come un indicatore del suo passato in **Africa**. In effetti, ha incontrato per parecchi anni i popoli africani e le loro tradizioni. L'esperienza nelle colonie del Congo Belga

gli ha consentito, afferma, di conoscere le tradizioni degli abitanti. Nelle sue creazioni c'è, in effetti, un richiamo all'immagine dell' «**asse cosmologico**»⁵ decorato con il simbolismo degli oggetti. Egli sostiene, anche, di avere il proposito di legare cielo e terra come negli scettri, bastoni e totem, che ha scoperto quando è vissuto in Congo. Effettivamente, gran parte delle sculture africane conosciute e censite sono rappresentate da bastoni. E, un richiamo ai costumi africani, per forma e simbologia, è individuabile in alcune opere di Rostenne. Ad esempio, uno dei suoi bastoni è composto di urne in terracotta. Sono coperte di pittura beige e di motivi blu e rossi su fondo bianco. Il tutto è tenuto insieme da una rete alla quale è attaccato un elemento circolare



circondato da lana rossa. Dall'altro lato un biglietto di mille franchi d'epoca presenta l'effigie di re **Baldovino** e ricorda il dominio di quest'ultimo sulle colonie belghe in Congo tra il 1951 e il 1960. Questi elementi esotici e questo volto evocano nell'immaginario ciò che ci spinge ad intravedervi un **bastone africano**. Come in un'altra delle sue opere in cui il fusto accoglie diversi oggetti: pezzi di corda, piume, tessuto, plastica etc. Sulla parte inferiore è arrotolato un tessuto leopardato in giallo e nero. Di nuovo, non sarebbe illogico intravedere degli elementi – piume e tessuti dal simbolismo animale – che si collegano a una tribù. Un collegamento che si forma in modo quasi automatico nella nostra mente alla vista di questi simboli riuniti. Solo un'elemento rompe questo schema con la presenza nella composizione di un *mouse* e di fili elettrici. Alcuni oggetti assemblati nelle opere generano **associazioni inconscie** con gli scettri africani, o ne sono generati. È plausibile, infatti, che Rostenne si ispiri a ciò che ha visto durante la sua vita in Africa, ma rimaneggiando le antiche tradizioni con le sue interpretazioni personali.

Il bastone testimonia anche funzioni e ruoli sociali⁶. Può attestare lo *status* di una persona, ma anche il potere che possiede. In questo senso questo oggetto può essere assimilato a uno **scettro** regale. Quest'ultimo è un simbolo della potenza tra le mani di un leader e « un segno di riconoscimento della sua autorità »⁷. In **Africa**, il capo riceve questo bastone del potere al momento della sua incoronazione. Un oggetto che assume molte forme in relazione alle tradizioni delle diverse tribù, ma testimonia molto spesso un interesse per « **la figura umana** »⁸. In effetti, l'uomo è quasi sempre rappresentato sia come figura intera, sia semplicemente attraverso una parte del corpo. Questa presenza è rilevabile





in diverse opere di Rostenne. In una delle sue creazioni, un personaggio è attaccato nella parte superiore del bastone. Indossa un lungo abito bianco di merletto i cui lembi si arrotolano attorno alla stringa blu. Ha capelli biondi e il viso è nascosto dietro un pezzo aggiuntivo di tessuto, come in un abito da sposa. In un'altra opera, si distingue un clown nella parte superiore destra, le cui gambe sono arrotolate attorno al supporto centrale. Ancora una volta, il personaggio sembra uscire dalla composizione pur essendone prigioniero, trattenuto da sciarpe, tessuti, riviste, libri e diversi altri oggetti. **L'iconografia africana** fa menzione di tre rappresentazioni tipiche: «Un sovrano, una donna di apparenza aristocratica e un prigioniero sacrificato»⁹. È interessante osservare che la donna corrisponde alla **sposa** del capo rappresentata sullo scettro, con un ruolo ambiguo « a volte regina, a volte prigioniera »¹⁰, come nell'opera di Rostenne, mentre il **clown**

potrebbe apparentarsi al motivo del prigioniero.

Nel 1960, Rostenne assiste alle rivolte congolesi contro re Baldovino e alla firma dell'indipendenza. Quando ne parla, fa un'analogia tra i suoi bastoni e un evento particolare: il **furto della spada** di Baldovino. Durante un corteo in onore del re, un giovane, Ambroise Boimbo, si impadronisce della sua spada. Il gesto è subito contrastato dalle forze dell'ordine presenti sul posto, ma resta un simbolo forte: l'indipendenza non è una concessione, ma una conquista.

Per Rostenne bastoni, scettri o spade sono oggetti simili. Secondo lui, hanno una funzione primaria di difesa, ma nel tempo sono divenuti simboli. Questi oggetti permettono di assestare il potere degli uomini: rubarli contraddice il loro statuto. Nell'insieme diversificato della sua produzione, due creazioni potrebbero essere assimilate a **spade**. La prima è composta da una barra di acciaio completata da un'impugnatura di plastica. In alto una sveglia blu è appesa al fusto con spago e un nastro giallo e verde. Si tratta chiaramente di un bastone da sci sul quale Rostenne ha aggiunto degli elementi. Tuttavia, la visione d'insieme evoca una spada. Questa analogia è rafforzata ulteriormente dall'assenza della rondella all'estremità inferiore della barra. In effetti, questo tipo di puntale è tipico dei bastoni da sci per impedire che affondino nella neve sotto il peso dello sciatore, ma in quest'opera è stato – volontariamente o





no - rimosso. Questi dettagli si ritrovano in un secondo lavoro. La barra in acciaio del bastone è libera in tutta la parte inferiore – anche in questo caso manca la rondella. In compenso, verso l'impugnatura, sono appesi un cerchio metallico, tessuti bianchi, un nastro di segnalazione rosso e bianco e alcune maglie di catena. Queste due opere si distinguono dalle altre sia per il supporto centrale che per la composizione. Testimo-

niano la diversità delle creazioni di Rostenne, che coniuga parecchi simbolismi differenti.

Quando parla delle sue opere, ripropone l'enigma leggendario della **sfinge**, affermando: «Al principio camminiamo a 4 zampe, poi a 2, poi ancora a 3, e poi di nuovo a 4. Tre con il bastone e infine con due bastoni»¹¹. Tuttavia, ogni connotazione di vecchiaia sembra sparire nei bastoni che crea. Attraverso l'uso di oggetti e della loro policromia, restituisce giovinezza a questo simbolo diventato negativo. Dal **bastone** da passeggio alla **spada** del comandante passando per lo **scettro** africano: difficile avere una visione esaustiva della sua produzione artistica. Rostenne gioca con simboli e oggetti. Per concludere, queste parole di Honoré de Balzac (1799 – 1850) possono adattarsi molto bene anche a Jean-Pierre Rostenne: «E se qualcuno nei vostri viaggi vi riferisse che possiedo un bastone fatato che lancia al galoppo cavalli, fa sbocciare palazzi e sputa diamanti, non stupitevi»¹².

Traduzione dal francese di Eva di Stefano

*Durante il lavoro di impaginazione della rivista è giunta la notizia della morte di Jean-Pierre Rostenne.

¹ L. Vieille, *Portrait de Jean-Pierre Rostenne: Portrait # 11*, in: *Les veillées du Lundi. Surprises artistiques autour du portrait d'un(e) habitant(e) des Marolles*, Bruxelles: Théâtre des Tanneurs, 2010, p.1.

² T. Veress, M. Szafer, *Mind the gap: outsider art z Belgii = Mind the gap: art outsider de Belgique = Mind the gap : outsider art from Belgium*, Poznan, Tak Galeria, 2013, p. 41.

³ Testo scritto dall'artista e conservato nell'archivio di art & marges musée, Bruxelles.

⁴ C. Guyot, *Conversazione con Jean-Pierre Rostenne*, presso art & marges musée, Bruxelles, 26/1/ 2016 ; anche C. Fol, *De l'art des fous à l'art en marges: un siècle de fascination ou de l'évolution du regard porté sur les expressions artistiques de créateurs outsiders (personnes malades ou handicapées mentales, artistes isolés)*, tesi di dottorato in Storia, Arte e Archeologia, Facoltà di Filosofia e Lettere, Université Libre de Bruxelles, 2012, p. 328. La tesi è stata in seguito pubblicata (C. Fol, *From Art Brut to Art without Boundaries. A Century of Fascination through the Eyes of Hans Prinzhorn, Jean Dubuffet, Harald Szeeman*, Skira, art & marges museum, Milano 2015) ma la pubblicazione non comprende lo studio sulla collezione di art & marges museum e su Jean-Pierre Rostenne.

⁵ Fol, *op. cit.*, p. 328.

⁶ *L'âge de la maturité: la canne et ses mystères*. Catalogo di mostra, Musée de Carouge, 18/3-31/5/1998, Carouge: Musée de Carouge, Ginevra 1998, p. 33.

⁷ R. Lehuard, *Art Bakongo, Insigne de pouvoir: le sceptre*, tome 4, Arnouville: Arts d'Afrique noire, 1998, p. 925.

⁸ *Les arts au Congo belge et au Ruanda-Urundi*. Catalogo di mostra, Roma, Bruxelles: CID, 1950, p. 97.

⁹ Lehuard, *op. cit.* p. 930.

¹⁰ B. K. Jewsiewcki, *An/sichten: Malerei aus dem Kongo 1990 - 2000*, Springer, Vienna, New York 2001, p.200.

¹¹ Dalla conversazione dell'autrice con l'artista, cfr. nota 4.

¹² H. De Balzac, *Lettres à l'étrangère Mme Hanska*, vol. 4, Parigi: Calmann-Lévy, 1899

ART BRUT: NON PIÙ CLANDESTINA

di Eva di Stefano

LIBRI

Tutto ciò che volete sapere sull'arte *altra* e sulla storia della sua ricezione nel volume di Lucienne Peiry aggiornato sui più recenti sviluppi

Sono trascorsi ormai 67 anni da quando l'artista francese Jean Dubuffet ha creato la nozione di **Art Brut** in opposizione al sistema ufficiale della produzione culturale e ha iniziato a collezionare opere di 'militi ignoti' dell'arte, scoprendo un enorme potenziale creativo clandestino alimentato dalla marginalità esistenziale, spesso drammatica, degli autori.

Da allora la situazione è molto mutata: si è configurata una storia dell'Art Brut, si è ampliato il suo paradigma estetico e antropologico anche sotto il ventaglio di altre denominazioni come **Outsider Art**, esiste ormai un ampio e consolidato sistema parallelo di musei, istituzioni, editoria e mercato, e i suoi autori sono sempre più corteggiati anche da grandi istituzioni d'arte contemporanea *inside*. Un cambio di passo avvenuto soprattutto negli **ultimi vent'anni** e che ha modificato radicalmente la sua ricezione e la valutazione anche economica. Le ragioni di questo cambiamento sono molteplici e ancora non del tutto chiare: abbiamo già provato ad esplorarle in questa rivista e continueremo a farlo¹.

Era conseguente che **Lucienne Peiry** rimettesse mano al suo volume **L'Art Brut**, uscito appunto vent'anni fa, nel 1997, e

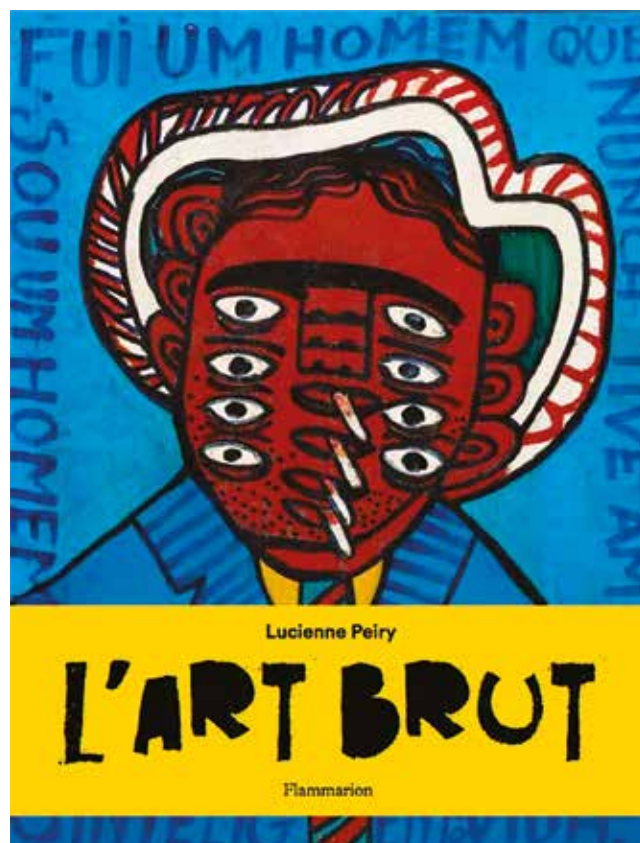


Lucienne Peiry con due opere di Nj Tajung

diventato subito un **classico** testo di riferimento² - tradotto in tutto il mondo, perfino in cinese - per aggiornarlo e ampliarlo, tenendo conto anche della nuova prospettiva globalizzata che ha esteso il concetto anche fuori d'Europa, scoprendo creatori irregolari anche in Oriente, in Africa e in Brasile. La nuova edizione Flammarion, con le sue 400 pagine e 500 illustrazioni, si presenta adesso come una vera **bibbia** dell'Art Brut, un manuale ineludibile per chiunque voglia conoscere questo capitolo fondamentale della storia dell'arte del XX e XXI secolo³.

Un volume non di astratte teorie critiche, ma semmai di problematiche alimentate da opere e fatti, da una storia molto documentata e raccontata con lo stile limpido e appassionato che caratterizza l'autrice. Il formato compatto è comodo e accattivante, la copertina con un'opera del brasiliano Antonio Roseno de Lima ci informa subito sull'estensione geografica del discorso e ci regala la bella metafora dello **sguardo multiplo** ed ebbro che accomuna i creatori e (forse) anche gli scopritori di valori artistici non addomesticati e spesso visionari. Del resto, l'invenzione dell'Art Brut coincide fondamentalmente con una **rivoluzione dello sguardo** che 'vede' (e impara a vedere) un diamante grezzo là dove sembrava ci fossero solo scarti e cianfrusaglie.

Cosa troverà il lettore in queste pagine? Le vicende culturali che hanno preceduto e preparato il terreno all'invenzione di Dubuffet: la ricerca del primitivismo alla fine del XIX secolo e nelle avanguardie storiche, l'attenzione negli stessi anni da





Augustin Lesage, olio
su tela, 1928

parte degli artisti sia all'arte popolare che al disegno infantile, l'evoluzione della psichiatria e la scoperta dell'arte degli alienati all'inizio del XX secolo, le pratiche surrealiste dell'automatismo psichico e del collezionismo di graffiti. Segue la storia, che inizia nel 1945, di un concetto in continua evoluzione, semplice e complesso allo stesso tempo, e di una collezione singolare dalla vita iniziale molto accidentata, le vicende delle acquisizioni e dei principali artisti, le prime mostre e il trasferimento a New York. Infine, la donazione alla città di Losanna e la nascita del **museo-antimuseo** nel 1976, e la conseguente affermazione di un nuovo

paradigma estetico che si disseminerà nel mondo e ispirerà molti **celebri artisti contemporanei** come Georg Baselitz, Annette Messager, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Hervé Di Rosa o Thomas Hirschorn. A questi incontri, alle affinità e alle imprevedibili influenze è dedicato l'ultimo interessantissimo capitolo.

Una parte corposa è dedicata alla vita del museo di Losanna, in cui Lucienne Peiry ha avuto un ruolo fondamentale. Gli anni della sua direzione, dal 2001 al 2011, sono infatti un periodo di grande espansione della collezione e di innumerevoli nuove scoperte, dal siciliano **Giovanni Bosco** a Josef Hofer o Helga Goetze, all'indonesiana NjTajung e alla cinese Guo Fengyi, per non citare che alcuni tra i tanti creatori che trovano spazio in queste pagine. Alle esplorazioni dell'autrice

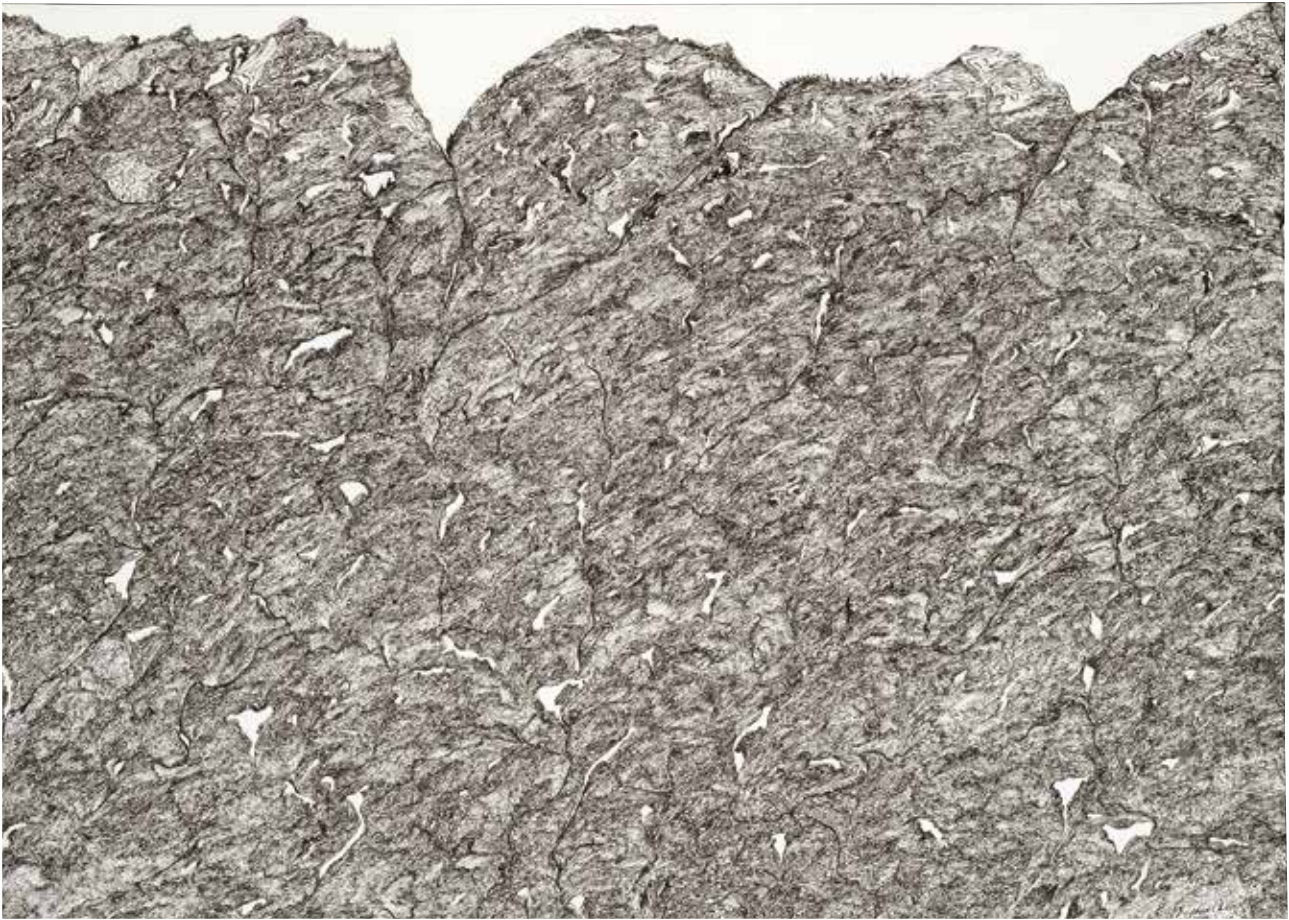
in giro per il mondo è stata dedicata nel 2014 dal museo di Losanna anche una mostra: *L'Art Brut dans le monde*⁴. Questi anni di **espansione territoriale** corrispondono all'affermazione dell'Art Brut sulla scena internazionale: nascono nuovi musei come il LaM di Villeneuve d'Ascq (Lille) e altre istituzioni minori crescono in tutta Europa, musei e centri di ricerca vengono fondati negli Usa e in Giappone, si aprono gallerie specializzate, si organizzano fiere d'arte dedicate a New York e a Parigi, e cresce il ruolo di grandi collezioni private come *abcd* a Parigi, o di Treger-Saint Silvestre vicino Porto, si afferma la tendenza delle esposizioni **crossover** che riuniscono opere d'Art Brut e d'arte contemporanea, si moltiplicano le pubblicazioni⁵.

Di questo fervore della storia recente fa parte, come ricorda l'autrice, anche il nostro Osservatorio e questa rivista semestrale, edita dal 2010 con l'ambizione di partecipare alla rete internazionale di studi e valorizzazione e di risvegliare l'interesse in Italia per queste forme d'arte. Un compito arduo, da noi il tema resta ancora molto di nicchia e alla ricerca del suo pubblico: la traduzione e il lancio di questo volume aprirebbe certamente l'orizzonte. Cercasi editore lungimirante.



Giovanni Bosco,
Cuore-orologio e altre figure, pennarelli su cartoncino, 2008

Il libro: Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Parigi 2016



¹ Illuminanti a questo proposito soprattutto le riflessioni di artisti *inside*, cfr. sulla nostra rivista: A. Cusimano, *Una Guida alternativa per l'Universo. Riflessioni di un artista in visita alla Hayward Gallery*, n. 6, ottobre 2013, pp.148-155; F. De Grandi, *Fiori di ciliegio*, n. 11, primavera 2016, pp. 60-65.

² Nell'ampia bibliografia sull'argomento, possono essere definiti testi classici di riferimento, oltre alla prima edizione del volume della Peiry: M. Thévoz, *L'Art Brut*, Skira, Ginevra 1975 (anch'esso recentemente riedito: Éditions de la Différence, Parigi 2016); L. Danchin, *Art Brut. L'instinct créateur*, Gallimard, Parigi 2006; e anche R. Cardinal, *Outsider Art*, Studio Vista, Londra- New York 1972, il cui titolo ha creato il nuovo label.

³ La traduzione italiana di un estratto del volume e un'intervista di M. Giordano all'autrice sono state pubblicate nel dossier sull'Art Brut della rivista bimestrale online "Quaderni d'altri tempi" n. 64, 2016.

⁴ Cfr. sulla nostra rivista E. di Stefano, *Glocal. Art Brut nel mondo*, n. 8, ottobre 2014, pp.126-131.

⁵ Cfr. sulla nostra rivista: R. Trapani, *Il LaM: un museo per l'arte moderna, l'arte contemporanea e l'art brut*, n. 2, marzo 2011, pp. 172-184; C. Berst, *Anche il Portogallo ha il suo museo di Art Brut*, n. 9, aprile 2015, pp.130-133; N. Mazzeo, *Outsider Art Fair a New York. Una fiera d'arte in crescita*, n. 11, primavera 2016, pp. 124-129.

Nella pagina a fianco:
Raphäel Lonné,
inchiostro su carta,
1970 ca

A. C. M., assemblaggi
di pezzi di macchine
da scrivere, elementi
elettronici, fili e altri
materiali, tra il 1990
e il 2000

LA CONTROVERSA ATTUALITÀ DELL'ART BRUT: CONVEGNO A LOSANNA

di Roberta Trapani

REPORT



Gérard Dessons durante il suo intervento al convegno di Losanna

Definizioni in evoluzione, processi di artificiazione, rapporti con l'arte contemporanea, con il mercato e con la globalizzazione, allestimenti e pratiche espositive sono le questioni critiche affrontate nel recente convegno di Losanna

Aggiornandone nel corso del tempo le definizioni, Dubuffet non ha considerato l'Art Brut come una categoria chiusa e fissa, ma piuttosto come una teoria dell'arte che, pur fondandosi su principi sostanziali, si evolve e muta a seconda degli incontri che fa. Paradigmatica resta la sua **metafora del polo**, elaborata nel 1970: «La nozione di Art Brut dovrebbe essere considerata come un polo. Si tratta di forme meno soggette di altre al condizionamento culturale. Dico: meno soggette; non dico, non soggette. [...] Non è certo concepibile alcuna manifestazione di pensiero che non abbia il minimo fondamento culturale»¹.

Anche oggi la nozione di Art Brut, che sembra approdata al centro delle preoccupazioni contemporanee, continua ad evolversi: definisce sia un corpus estremamente variegato di oggetti creati da autori autodidatti che operano al di fuori dei

circuiti ufficiali dell'arte, che un insieme di discorsi sull'arte, pratiche di ricerca e collezione. Da quarant'anni si assiste, ad una serie di iniziative istituzionali, discorsive ed editoriali che confermano l'esistenza di un genere artistico 'brut' e spingono all'unificazione, sotto la sua bandiera, dei suoi vari derivati (*neuve invention, art singulier, création libre, art modeste, outsider art*, etc.).

Sulla base di queste considerazioni - e per festeggiare il suo quarantennale - il museo della Collection dell'Art Brut - in collaborazione con l'Università di Losanna² e il teatro La Grange di Dorigny - ha organizzato il **convegno** *Actualité et enjeux critiques de l'Art Brut* (3-4 novembre 2016), dando così l'opportunità ad artisti, curatori e specialisti di diverse discipline - artistiche, storiche, sociologiche, antropologiche, filosofiche, etc. - di scambiare opinioni sull'argomento. Quattro le problematiche trattate nel corso del convegno: 'Art Brut e scienze umane'; 'Esplorazioni'; 'Il discorso dell'Art Brut'; 'Esporre l'Art Brut'. Inoltre, una tavola rotonda sulle questioni relative al mercato attuale dell'art brut con la partecipazione, tra gli altri, di Michel Thévoz (storico ex-direttore della Collection de l'Art Brut) e di James Brett (The Museum of Everything) e lo spettacolo teatrale *Nannetolicus Meccanicus Santo con cellula fotoelettrica* di Gustavo Giacosa hanno contribuito a dinamizzare le giornate.

Molto interessante la prima sezione 'Art Brut e scienze umane', aperta da **Nathalie Heinich**, sociologa specialista delle professioni artistiche e delle pratiche culturali. Nella sua conferenza *L'Art Brut : axiologie d'une artification* si è soffermata sul ruolo che l'Art Brut ha assunto nella società attuale, convocando due concetti sociologici: quello di **artificazione** e quello di **assiologia**. Secondo Heinich, l'artificazione³ si rivela uno strumento di descrizione e analisi utile per una cronologia storica dell'art brut, diventata, nel corso degli anni, «una categoria perfettamente integrata al mondo dell'arte,

esposta nei musei, che genera le stesse procedure di autenticazione, d'interpretazione, di conservazione e di restauro delle opere di artisti professionisti». D'altro canto, l'assiologia apre una questione fondamentale e molto attuale: quella dei valori. Se nella storia dell'arte occidentale, il **valore** estetico (la bellezza) è considerato come il più pertinente per giudicare l'oggetto che si intende trasformare in 'valore' (e cioè in un bene prezioso anche in senso economico), i valori che consentono la legittimazione artistica dell'Art Brut sono altri e hanno a che vedere non soltanto con l'oggetto in questione, ma anche con l'autore che lo ha creato⁴: si tratta dei valori di autenticità e di singolarità. Questa differenza costituisce, secondo la sociologa, la **specificità** dell'Art Brut nel mondo dell'arte.

Al valore di **autenticità** si riferisce la percezione della follia o della pratica autodidatta come assenza di mediazione tra la verità originale dell'essere umano e la produzione di opere plastiche: una sorta di infanzia dell'arte applicata a una serie di categorie di autori adulti, presumibilmente non condizionati, né contaminati, né deformati dalla società, e dunque più puri, più vicini alle pulsioni originarie. Considerato sotto questo punto di vista, il valore di autenticità è vicinissimo al valore di **singolarità**. La marginalità o l'esclusione sociale dell'artista brut costituiscono, infatti, degli ottimi presupposti alla realizzazione di produzioni fuori dal comune, «che diventano singolari non solo nel senso debole di individuali, ma anche nel senso forte di strane, bizzarre, insolite». L'Art Brut si offre dunque come oggetto privilegiato, da un lato, all'attesa di autenticità - proiettata contemporaneamente sulla persona e sull'opera - e, dall'altro, a quella di singolarità. È questa **combinazione esplosiva** che permette un processo di artificazione straordinariamente efficace nel caso dell'Art Brut, ha concluso Heinich. Sulla nozione di artificazione si è soffermata anche la giovane antropologa **Myriam Perrot**

Nella pagina a fianco:
Michel Nedjar,
tecnica mista, n. d.





Michel Nedjar,
tecnica mista, n. d.

(si veda in questa rivista l'articolo successivo) presentando un'indagine sui diversi significati che l'oggetto d'arte assume per i differenti attori coinvolti nella sua artificiazione.

Della '**deterritorializzazione**'⁵ dell'Art Brut - pratica contemporanea che consiste nella ricerca di figure e oggetti *brut* sempre nuovi al di là delle frontiere dell'occidente - ha parlato invece **Baptiste Brun** in *Le fou, le nègre et le montagnard. Chercher l'Art Brut aujourd'hui: une pratique néocoloniale?*, inaugurando la seconda sezione 'Esplorazioni': «L'Iran, l'Africa, le culture meticce dell'America Latina, l'Indonesia o l'Australia sono diventati, negli ultimi anni, dei paesi di cuccagna per il 'cacciatore' d'Art Brut», afferma lo storico dell'arte⁶. In questo contesto di collezionismo globalizzato, il 'brut' ha sostituito progressivamente il 'primitivo', operazione che non tiene conto della critica del primitivismo portata avanti originariamente da Dubuffet. Per Brun si tratta di «una forma di **riduzione neocoloniale** del concetto di Art Brut», che neu-



tralizza la forza che gli autori avrebbero nella loro cultura di appartenenza, assolutizzando un valore occidentale, l'Art Brut appunto, trattata a torto come un fatto globale, transculturale, universale. E, a questo proposito, Brun ha contestato Lucienne Peiry, che nel catalogo *L'Art Brut dans le Monde* afferma, invece, che ci troviamo di fronte ad un'espressione universale «quanto più vicina alle pulsioni creative originarie»⁷.

Rispondendo alla provocazione del giovane storico dell'arte, nella sua relazione *Regards croisés et confluences. Sculptures d'Art Brut, œuvres d'art religieux, objets rituels africains*, **Lucienne Peiry** ha raccomandato un **ritorno all'opera** d'arte - essenziale a suo avviso quando si tratta di Art Brut -, proponendo un affascinante confronto tra sculture *brut* (di Judith Scott e Michel Nedjar, tra gli altri), opere d'arte religiosa e oggetti etnografici provenienti da paesi, culture ed epoche diverse. Più che a mettere in luce le analogie formali, l'intervento era volto a far emergere le **affinità di**

Il Rock Garden di Nek Chand a Chandigarh, India (particolare)



Il Rock Garden di Nek Chand a Chandigarh, India (particolare)

senso tra questi oggetti, tutti dotati di valori riparatori, salvifici e propiziatorio-apotropaici. Peiry indica dunque una via d'uscita dal registro puramente estetico, dando voce a uno dei suggerimenti più importanti di Dubuffet: quello di non perdere mai di vista l'uso che gli autori brut fanno degli oggetti che creano.

Un confronto tra **Art Brut e arte contemporanea** è stato proposto invece da **Céline Delavaux** in *Le "brut" à l'épreuve du "contemporain"*, dissertazione volta a stigmatizzare l'attuale tendenza a strumentalizzare l'Art Brut, attribuendole delle caratteristiche di autenticità e purezza per accusare con più forza l'arte contemporanea di opportunismo commerciale. Gli aggettivi 'brut' e 'contemporaneo', quando sono collegati

al termine 'arte', formano nozioni che, ciascuna a suo modo, criticano l'arte nella sua definizione e nelle sue categorie tradizionali, ricorda Delavaux. La caratteristica comune all'Art Brut e all'arte contemporanea è, infatti, di definirsi *contro*. Non costituiscono un nuovo genere, ma mettono in discussione la definizione corrente di arte, non fornendone tuttavia di nuove: sono entrambe continuamente alla ricerca di una definizione impossibile.

Pongono, inoltre, problematiche espositive e conservative del tutto simili: «Materiali fragili, formati atipici... queste caratteristiche materiali sono davvero specifiche dell'Art Brut? Guardare verso l'arte contemporanea permette d'invalidare questa definizione materialistica dell'Art Brut. Di oggetti d'arte contemporanea che minano i modelli di conservazione e d'esposizione ce ne sono a bizzeffe».

L'argomento è stato ulteriormente approfondito da **Pauline Goutain**, in *Les matériaux «pauvres» dans l'Art Brut: Pour une autre économie de l'art. L'exemple de la «Fabrique d'Auguste»*, nell'ultima sezione del convegno: 'Esporre l'Art Brut', soffermandosi sulla tendenza a fare dell'uso di **materiali** 'poveri' e/o riciclati una modalità specifica dell'Art Brut e occultare così l'ampio uso che di questi materiali fanno artisti professionisti dal tempo delle avanguardie storiche. In questa tendenza Goutain identifica soprattutto un riflesso ideologico volto a creare un mondo dell'arte parallelo - fondato sulla **povertà** e sull'assenza di profitto - da opporre al materialismo capitalista.

Di **tematiche espositive** si è occupata anche **Déborah Couette** che, in *Mythologies scénographiques: noir ou blanc?*, ha presentato una riflessione sullo spazio espositivo della Collection dell'Art Brut, primo museo pubblico dedicato alle creazioni fuori norma e modello imprescindibile per esporre le produzioni 'altre'. La storica dell'arte ricorda che Michel Thévoz, la cui direzione dal 1976 al 2011 ha inaugurato la Col-

lection de l'Art Brut, interrogato sul perché delle sue scelte scenografiche, aveva dichiarato di odiare il concetto di scenografia, con tutto quello che suppone di teatralizzazione, di condizionamento dei messaggi, di manipolazione dello spettatore, concludendo che le opere esposte non avevano obbedito ad alcuna messa in scena, ad alcun programma e non erano là per trasmettere messaggi. Ma non comunicare, in uno spazio come quello museale, è impossibile, osserva Couette: « il museo è un luogo di commenti, è un dispositivo di spiegazioni e osservazioni, la maniera di esporre è un'interpretazione e il percorso museografico o scenografico un partito preso». La Collection de l'Art Brut è pensata come uno **scrigno nero** che si adatta spazialmente alle opere e preserva la loro fragilità materiale. Il nero è dunque un agente di conservazione, ma ha anche un impatto fantasmatico, che eccede la neutralità e tinge l'Art Brut.

La **scenografia dell'ombra** singularizza infatti questo luogo espositivo nel panorama museale tradizionale come un luogo altamente teatrale, evocando il contesto di produzione clandestina delle opere d'Art Brut e contribuendo a esacerbare il loro aspetto inquietante. Pitture e sculture ritrovano così un'atmosfera simile a quella che le ha viste nascere e il museo si fa luogo romantico e/o mistico di raccoglimento e silenzio, metafora del mistero della creazione e del suo carattere segreto, suscitando un dibattito in bianco e nero, dove il muro diventa il supporto di posizioni ideologiche. Se il nero è infatti un fattore di demarcazione, il **bianco**, nell'immaginario collettivo, è concepito come un fattore di **inclusione**, d'integrazione all'arte e più in particolare all'arte moderna e contemporanea, afferma Couette, come dimostrano le recenti scelte museali della galleria Christian Berst o del LaM (Museo d'arte moderna, d'arte contemporanea e d'art brut) di Villeneuve d'Ascq.

Alla fine di questo convegno ricco di suggestioni, tante

sono le domande che restano aperte. E resta cruciale la questione posta da **Gérard Dessons**, nella sua conferenza *Que devient l'art brut?*: in un contesto in cui l'Art Brut è definitivamente uscita dall'ombra per diventare un valore di mercato riconosciuto, come può la **criticità** delle opere *brut* continuare a restare viva?

¹ J. Dubuffet, «*L'honneur de Louis Soutter*», (1970), *Id. Prospectus et tous écrits suivants*, t. 3, Gallimard, Parigi 1995, p. 301.

² Il convegno è stato organizzato da Jérôme Meizoz e Vincent Capt della Facoltà di Lettere dell'Università di Losanna (UNIL), in collaborazione con Sarah Lombardi e Astrid Berglund della Collezione dell'Art Brut e con il sostegno dell'Istituto svizzero per lo studio dell'arte (ISEA).

³ Con artificazione si intende il processo attraverso cui una qualsivoglia attività arriva ad essere trattata consensualmente come arte e i suoi attori, di conseguenza, come artisti. Cf. N. Heinich e R. Shapiro (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, École des hautes études en sciences sociales, Parigi 2012.

⁴ D. Dori, «*L'art brut et la question des valeurs: étude d'un cas-limite artistique*», in D. Lories e R. Dekoninck (dir.), *L'art en valeurs*, l'Harmattan, Parigi 2011.

⁵ Un panorama piuttosto completo di questo processo di "deterritorializzazione" è offerto dalla riedizione di *L'Art Brut* di Lucienne Peiry (Flammarion, 2016), ampliata per dare spazio alle numerose scoperte che, dal Giappone, alla Cina, a Bali, hanno arricchito, negli ultimi anni, la Collezione dell'Art Brut.

⁶ Brun cita alcune esposizioni emblematiche: *Le Royaume de Neck Chand* (che, dal 4 novembre 2005 al 7 maggio 2006, ha presentato simultaneamente in sei luoghi d'esposizione di quattro paesi europei più di un centinaio d'opere del Rock Garden di Chandigarh); *L'Art Brut dans le monde* (che, dal 6 giugno al 2 novembre 2014, ha presentato negli spazi della Collection de l'Art Brut le creazioni di sette autori provenienti da Bali, dal Brasile, dal Benin, dall'India, dall'Artide, dalla Germania e dalla Sicilia); *Davood Koochaki, un conte persan* (16 marzo - 20 aprile 2013, galleria Christian Berst, Parigi) e *Guo Fengyi, une rhapsodie chinoise* (10 dic. 2010 - 15 genn. 2011, galleria Christian Berst, Parigi).

⁷ L. Peiry, *L'Art Brut dans le monde*, catalogo della mostra, Collection de l'Art Brut, Losanna 2014, p. 21; (cfr. il report sulla nostra rivista, E. di Stefano, *Glocal. Art Brut nel mondo*, n. 8, ottobre 2014, pp. 124-131).

COSA FA L'ARTE AGLI ARTISTI? INDAGINE IN GALLERIA

di Myriam Perrot

REPORT

Quali sono le strategie di 'artificazione' dell'Outsider Art? Quali le conseguenze per i creatori? Indagando dietro le quinte di una galleria reale, qui presentata con un'identità fittizia, l'autrice solleva alcune questioni etiche attuali

L'autrice ha scelto di illustrare l'articolo con proprie elaborazioni grafiche delle dichiarazioni raccolte tra gli artisti della galleria della quale preferisce mantenere l'anonimato. Il nome Barton è fittizio

Quanto può essere pertinente, nel dibattito attuale attorno all'Art Brut, un approccio all'Outsider Art attraverso la prospettiva delle scienze sociali? Guidata da questo interrogativo, ho presentato una comunicazione al convegno *Actualités et enjeux critiques de l'Art Brut (Attualità e sfide critiche dell'Art Brut)* tenutosi nel novembre 2016 a Losanna, e ne propongo qui una breve sintesi.

Il materiale che ha nutrito la mia riflessione è tratto dalla mia tesi di laurea in antropologia, dedicata all'arte della Galleria Barton¹. Quest'ultima è integrata in un ospedale psichiatrico in Gran Bretagna con la finalità di esporre i lavori prodotti da persone che sono attualmente, o che sono stati in un certo momento della loro vita, pazienti del medesimo. Gran parte delle creazioni esposte in questo contesto sono riconosciute sul mercato dell'Outsider Art, tuttavia la galleria rifiuta per sé questa definizione e solo alcuni artisti si servono di questa etichetta. Analizzare l'arte presentata dalla **Galleria Barton** unicamente con gli strumenti della storia e della critica d'arte rischierebbe di ridurre la nostra comprensione a un semplice test della sua autenticità in quanto Outsider Art intesa in senso tradizionale². In verità, l'arte della Galleria Barton non è né veramente Brut, né puramente Outsider. Costituisce piuttosto una sorta di esacerbazione di ciò che lo storico David Maclagan intende per « **zona grigia** » dell'Outsider Art³. Questa nozione fa riferimento al recente fenomeno della pluralizzazione di questo campo in diversi sottogeneri, che servono a indicare tutte quelle creazioni che non assolvono esattamente «i principi fondamentali»⁴ dell'Art Brut o dell'Outsider Art, pur tuttavia soddisfacendone alcuni criteri e restando quindi connesse a quest'area.

Al contrario, optare invece per un approccio sociologico o antropologico dell'arte consisterebbe, tra le altre cose, nell'oltrepassare l'interrogativo ricorrente «cosa è l'arte» proponendo in alternativa: «quando si ha arte?»⁵.

Quest'ultima domanda insiste soprattutto sulla **dimensione contestuale** e sul carattere variabile dell'arte, invitando quindi a mettere in questione i meccanismi per i quali un oggetto e una pratica sono stabiliti e riconosciuti come tali all'interno di un sistema di interpretazione occidentale.

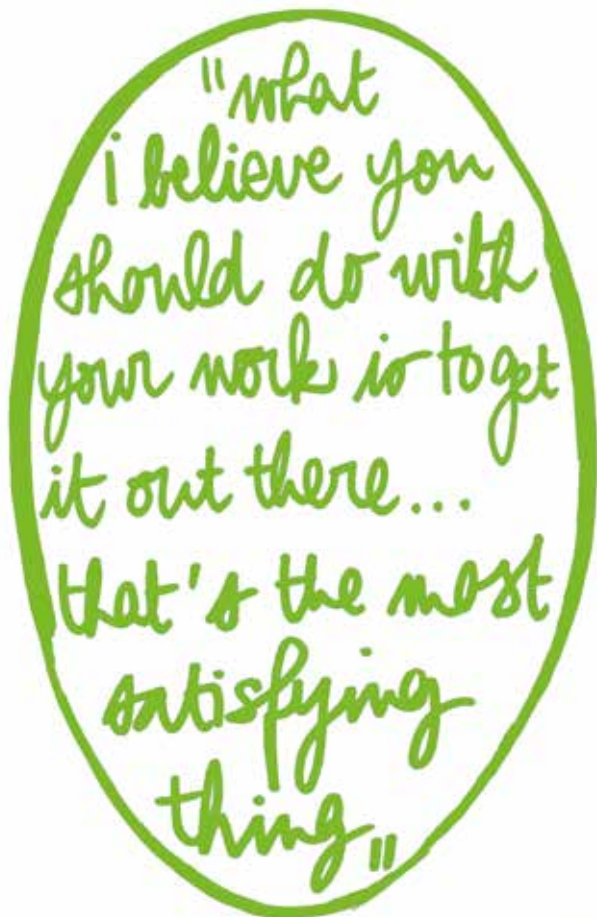
Si tratta quindi di insistere su una comprensione dell'arte della Galleria Barton in quanto **processo** e di problematizzare la posizione sociale degli attori-creatori in questo processo. In altri termini, come si opera un passaggio all'arte e che effetto ha sugli artisti? in che misura apre la prospettiva di un riassetto del loro statuto sociale? quale ruolo giocano le istituzioni in questa dinamica?

La Galleria Barton si iscrive in continuità con i programmi terapeutici proposti dall'ospedale psichiatrico nel quale è integrata. Lavora in stretta collaborazione con gli atelier di arteterapia e pone al centro dei propri valori un'idea di arte come elemento essenziale per il benessere degli individui e il loro recupero. Tuttavia, la Galleria Barton non si presenta come galleria di arteterapia. In effetti,

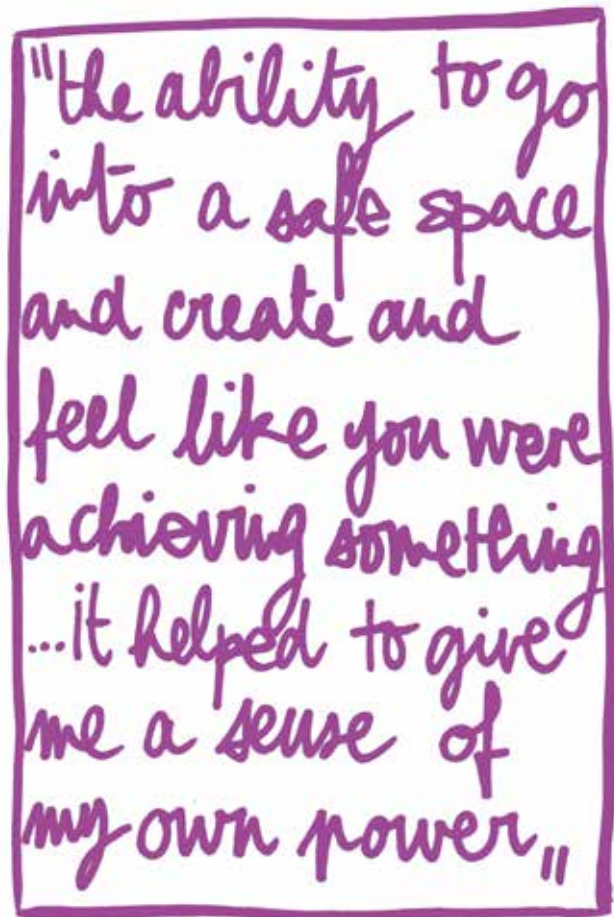
non tutto ciò che è prodotto negli atelier trova sistematicamente il suo posto sulle pareti espositive.

Chiunque sia stato un giorno paziente dell'ospedale, senza avere necessariamente partecipato agli atelier di arteterapia, ha acquisito automaticamente il diritto di esporre in questi ambienti. Tuttavia, il passaggio dalla creazione all'esposizione non è diretto. Ogni persona desiderosa di esporre è sottoposta a una tacita condizione: bisogna che i suoi lavori siano giudicati «pronti» per essere esposti. Con questo ag-





"what
i believe you
should do with
your work is to get
it out there...
that's the most
satisfying
thing"



"the ability to go
into a safe space
and create and
feel like you were
achieving something
...it helped to give
me a sense of
my own power"

gettivo lo staff della galleria intende che il creatore debba avere prodotto un certo «**body of work**», una serie di opere che costituiscano un insieme coerente e maturo.

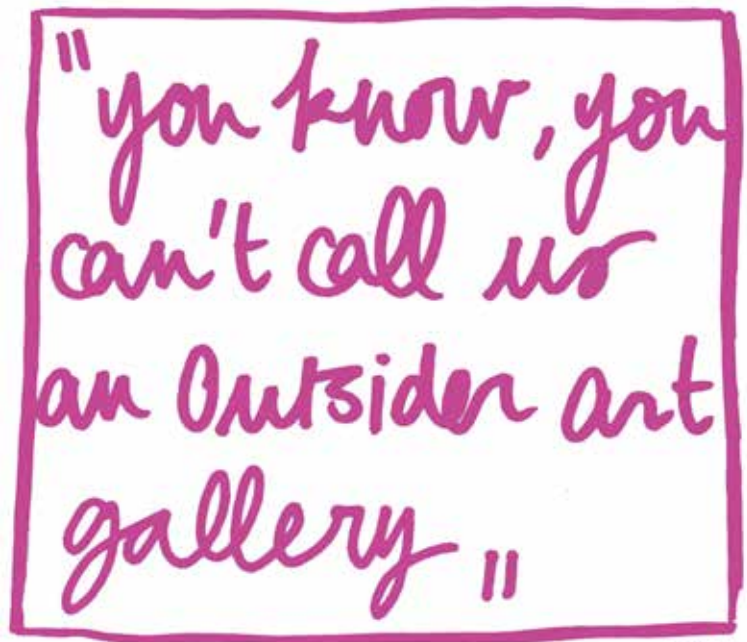
Tra il momento del primo dialogo con il creatore e quello della sua mostra, si svolge un processo sottile di discussione e trasformazione del lavoro per renderlo presentabile nella sua luce migliore. Così, all'interno della Galleria ha luogo un processo detto di «**artificazione**»⁶ parziale, dove si articolano livelli variabili di riconoscimento attraverso i quali oggetti e individui vengono trasformati e collocati in nuove posizioni. Da una parte, l'arte viene concepita come creatività alla quale chiunque è abilitato. Riconoscere questa capacità creativa

nel paziente costituirebbe già un modo per quest'ultimo di sviluppare una diversa percezione di sé e un senso di appagamento.

Dall'altra parte, nella prospettiva di una mostra l'arte diventa invece un'arte in corso di artificiazione: tendente cioè verso il *mainstream* contemporaneo e in via di distanziamento da una sua riduzione in Art Brut o Outsider Art. In effetti, una volta giunto il momento della mostra, si mettono in moto differenti **strategie** tecniche o discorsive, chiamate anche «operatori di artificiazione»⁷ con lo scopo di portare il lavoro a un certo standard qualitativo.

Il *white cub* che è lo spazio della galleria, le tecniche di allestimento, l'illuminazione, o infine la redazione di un catalogo e degli inviti sono tutti elementi che contribuiscono in qualche modo ad estetizzare, individualizzare e professionalizzare il lavoro dei creatori. Chi espone in questo contesto viene automaticamente riconosciuto in quanto «artista Barton» e viene comunicato come tale a un pubblico ed a un mondo dell'arte

più ampio. In questo processo temporale si opera dunque una **legittimazione** dell'artista e del suo lavoro, convalidato dai professionisti dell'arte che sono i membri dello staff curatoriale e della direzione. In seguito, se le opere di alcuni artisti corrispondono effettivamente ai parametri vigenti nel mercato dell'Outsider Art, saranno supportate da una rete di persone più ampia e circoleranno anche su altre piattaforme mediatiche. Le opere saranno acquistate, o presentate da





istituzioni già riconosciute nel mondo dell'Outsider Art e otterranno un valore di mercato. Queste nuove tappe confermeranno lo statuto 'artificato' dell'artista e del suo lavoro, o all'occorrenza l'apprezzamento resterà limitato alla galleria e al suo pubblico di riferimento. L'esperienza vissuta dei processi di artificazione da parte degli artisti della Galleria Barton è variabile. Per alcuni, il riconoscimento come artista (Outsider) al di fuori della galleria sembra rafforzare il sentimento di identità sociale e autostima. Per altri, la prospettiva di esporre e integrarsi in un mercato dell'arte più ampio ha invece l'effetto di una minaccia, rischiando di mettere in pericolo le preziose acquisizioni

compiute nel periodo di creazione ed esposizione presso la Galleria Barton. Alla varietà dei percorsi e delle sensibilità, la galleria risponde adottando una strategia particolare di **accompagnamento** degli artisti. Durante le varie tappe del processo di artificazione, gli impiegati della galleria assumono il ruolo di mediatori e cercano attraverso il dialogo di dare spazio alla volontà dell'artista in alcune decisioni. Tenendo

conto del fatto che gli artisti detti 'Outsider' hanno spesso in comune l'esperienza di essere sotto assistenza e tutela in rapporto ad alcune strutture dominanti, ci si chiederà infine quanto la cornice sociale più ampia, entro la quale si effettua questo **passaggio all'arte**, consenta di rinegoziare la posizione sociale degli individui creatori o invece non finisca per riprodurre i rapporti di potere esistenti.

Dato il rischio di una strumentalizzazione degli artisti a favore di un discorso sull'arte o a favore delle istituzioni, quale è la funzione effettiva di un approccio di **mediazione** nel processo di artificazione? Chiedersi «**cosa fa l'arte agli artisti?**» e svelare le loro risposte nei processi di artificazione delle loro creazioni, rendendoli così attori di questi processi, non potrebbe rappresentare già l'innescò per un riequilibrio delle forze esistenti al di fuori di un percorso di artificazione?

Riferimenti bibliografici

- CARDINAL Roger, *Outsider Art*, London: Studio Vista, 1972.
- CHAVE Anna C., "Dis/Cover/ing the Quilts of Gee's Bend, Alabama", *The Journal of Modern Craft*, no 1 (2) (2008), pp. 221-254.
- CLIFFORD James, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, London: Harvard University Press, 1988.
- DANCHIN Laurent, *Aux frontières de l'art brut: un parcours dans l'art des marges*, Paris: Lelivredart, 2013.
- GELL Alfred, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford UP, 1998.
- GELL Alfred, "Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps", *Journal of Material Culture*, no 1 (1) (1996), pp. 15-39.
- GOODMAN Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis : Hackett, 1978.
- HEINICH Nathalie & SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.
- MACLAGAN David, *Outsider art: from the margins to the market place*, London: Reaktion Books, 2009.
- MERLAN Francesca, "Aboriginal Cultural Production into Art: The Complexity of Redress", in C. Pinney & N. Thomas (eds), *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*, Oxford : Berg, 2001, pp. 201-234.
- MICHAELS Eric, *Bad Aboriginal Art: Tradition, Media and Technological Horizons*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- MYERS Fred, *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*, Durham: Duke University Press, 2002.
- PEIRY Lucienne, *De la clandestinité à la consécration: Histoire de la collection de l'art brut 1945 - 1996*, PhD Thesis, Université de Lausanne, 1996.
- PRICE Sally, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, London, University Chicago Press, 1989.
- RHODES Colin, *Outsider Art: Spontaneous Alternatives*, London : Thames & Hudson, 2000.
- SHAPIRO Roberta & MOULINIÉ Véronique, "L'art brut", in N. Heinich & R. Shapiro (dir.), *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012, pp. 231-239.
- THÉVOZ Michel, *Requiem pour la folie*, Paris : La Différence, 1995.

Traduzione dal francese di Eva di Stefano

¹ La galleria in cui si è svolto questo studio è reale, ma il nome qui utilizzato è fittizio.

² Come storicamente definita nel volume di R. Cardinal, *Outsider Art*, Studio Vista, Londra 1972.

³ D. Maclagan, *Outsider art: from the margins to the marketplace*, Reaktion books, Londra 2009, p. 157.

⁴ Cfr. L. Peiry, *De la clandestinité à la consécration: Histoire de la collection de l'art brut 1945 - 1996*, PhD Thesis, Università di Losanna, 1996, in seguito pubblicata in volume: Id., *L'Art Brut*, Flammarion, Parigi 1997 (ed. aggiornata, 2016).

⁵ Cfr. N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis 1978.

⁶ N. Heinisch, R. Shapiro (a cura di), *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Parigi 2012.

⁷ *Ibidem*

M&M: DIALETTICA DEGLI OPPOSTI E SFIDA ALL'IMMAGINAZIONE

di Daria Moldovan

REPORT

Il progetto di una giovanissima galleria italiana che va coraggiosamente alla ricerca di nuovi linguaggi 'con radici profonde'

Secondo i più recenti studi, e mi riferisco in particolare a Magnus Resch (*Management of Art Galleries*, Phaidon, Londra 2015), aprire una galleria d'arte richiede una conoscenza della scena dell'arte, dell'economia, degli obiettivi e innanzitutto una previsione di budget, per poter garantire sia la sopravvivenza che la promozione della galleria stessa.

Leggendo le premesse di qualsiasi studio di settore, soltanto l'idea di aprire una galleria, come quella che Alessio Menesini e io abbiamo inaugurato nel settembre del **2015**, sarebbe stata un'impresa totalmente fallimentare. Nel 2014 io avevo diciott'anni e non rientrava in nessun mio progetto l'idea di poter aprire una galleria d'arte; anche la mia conoscenza specifica dell'arte contemporanea era assai approssimativa, ma a settembre di quell'anno, per una serie di ragioni assolutamente fortuite, ho conosciuto Alessio Menesini col quale oggi condivido la galleria **M&M di Genova**.

Alessio aveva un grande spazio, in parte occupato dal suo laboratorio di cornici, sicuramente uno dei più qualificati e conosciuti a Genova; inoltre, data l'esperienza nel settore e la passione per l'arte, si occupava saltuariamente della pro-



Inaugurazione mostra personale "Francesco Maria Bibesco. Diari", 26 settembre 2015

mozione di alcuni artisti. Malgrado le forti differenze di conoscenza e di esperienza, questo incontro ha determinato una mia ostinata voglia di entrare in un mondo, in cui potevo soddisfare la mia perenne e ansiosa curiosità. Nel frattempo, le occasioni della vita mi hanno offerto la possibilità di conoscere addetti ai lavori di alto livello del mondo dell'arte, che mi hanno introdotta con scorciatoie in questo ambiente che, visto dall'esterno, appare semplice e intuitivo e privo di professionalità – o spesso carenti e molte volte non necessarie. Il prendere coscienza della serietà della materia e capire le coordinate dei sistemi dell'arte mi hanno convinta a tentare con Alessio un esperimento, che aveva come limite la durata dello stesso. L'unico elemento costante nel portare avanti questo progetto dal 2014 è sempre stato quello di considerare l'arte una materia "seria" e di ritenere che qualsiasi tipo di limitazione, condizionamento o ortodossia, in questa materia, è privo di fondamento.

Il *fil rouge* della nostra scelta di settore, sin dal momento in cui abbiamo aperto la Galleria, è stato quello di prendere in considerazione, in prima istanza, artisti al di fuori dei sistemi dell'industria culturale e che fossero in primo luogo per noi importanti e personali.

La Galleria per noi era un **passage**, un poter muoversi in un sistema mobile, duttile e dinamico come, d'altra parte, era la premessa nella scelta degli artisti. La città dove noi abbiamo aperto la Galleria non a caso è Genova, città di mare, aperta al nuovo, ma radicata nella serietà delle tradizioni e quindi **il nuovo** per noi, significa un **qualcosa con le radici** profonde in ciò che, con molta naturalezza, la civiltà chiama arte.

La premessa per poter tenere aperta una galleria, al di là delle forme intellettuali che la determinano, è il sistema in cui la galleria viene inserita. Il sistema è un insieme complesso, dal quale noi abbiamo cercato comunque di prescindere, per poterci muovere in maniera autonoma e privilegiando

la libertà dei nostri programmi, eliminando condizionamenti del potere e del capitale.

La Galleria, in un anno, si è configurata sempre di più come un *team* di persone specialiste in vari settori e con qualificazioni professionali di alto livello; il lavoro che svolgiamo è sempre frutto di decisioni collegiali che hanno come premessa una scelta intellettuale e un rapporto umano con gli artisti con cui lavoriamo. Collaboriamo in maniera continuativa con l'Atelier Diblu dell'ASST di Melegnano e della Martesana, diretto dal Professor Giorgio Bedoni e dall'artista terapeuta Simona Olivieri, con la Galerie Polysémie di Marsiglia che rappresenta un riferimento estremamente professionale nel mondo delle gallerie che si occupano di Outsider Art, Art Brut e artisti autodidatti, inoltre con la critica e giornalista Linda Kaiser, che ha una altissima professionalità con specializzazione in

Mostra omaggio al
Museattivo Claudio
Costa di Genova,
giugno-luglio 2016





Fluxus, Arte Povera e Outsider Art, con Maria Luisa Conserva che contribuisce alla conoscenza internazionale di strutture e artisti europei.

Il nostro progetto ha in definitiva degli obiettivi estremamente semplici: individuare degli artisti che non abbiano confini nella loro capacità di esprimere il loro **self made world** e la loro sfida all'immaginazione.

Mostra personale di Kuffjca Cozma, ottobre 2016. A sinistra, Alessio Menesini e, a destra, Andrea Zancchi

La Galleria M&M alla Fiera dell'Outsider Art di Parigi 2016. Da sinistra: Daria Moldovan, Giorgio Bedoni, Jelena Bobrousova Davies e Alessio Menesini

DA UN PATRIMONIO DIFFUSO A UN ARCHIVIO DIGITALE. IL MODELLO PIEMONTESE

di Annalisa Pellino e Beatrice Zanelli

REPORT

Come e perché catalogare le opere di Outsider Art? La risposta nell'interessante esperienza avviata a Torino

Mai Visti e Altre Storie¹ è un progetto che nasce nel 2014 dall'esigenza di salvaguardare le opere degli artisti *outsider* attivi in Piemonte dalla fine del sec. XIX ad oggi e che afferiscono (in modo particolare ma non esclusivo²) alla collezione di Art Brut del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino³, all'ex Ospedale Psichiatrico di Collegno (oggi ASL TO3 e frutto del lavoro svolto negli anni Ottanta dal Centro Sociale Basaglia) e al lavoro condotto da Tea Taramino per la Città di Torino presso l'Atelier La Galleria⁴. A fronte di una vivacità di produzioni artistiche che si collocano a margine del sistema e delle pratiche artistiche riconosciute, non solo a livello regionale ma anche nazionale, ci siamo interrogati (insieme a un comitato scientifico costituito ad hoc) sulle ragioni della carenza di enti e istituzioni capaci di raccogliere collezioni che non abbiano come unico scopo la valorizzazione del lascito di un singolo artista, ma diano conto della pluralità di tali esperienze e della specificità dell'arte outsider anche in relazione al territorio e al momento storico. Ma in cosa consiste questa specificità che abbiamo cercato di far emergere nel progetto *Mai Visti*? La questione è duplice: se da un lato le ragioni della carenza di cui sopra fino alla fine del secolo scorso potevano essere individuate in un più generale ritardo italiano nelle politiche di valorizzazione del contemporaneo, oggi ci pare che la conoscenza e la ricerca sull'arte outsider sconti le conseguenze di una gheizzazione dell'argomento che proprio nel contemporaneo trova non solo un mancato interlocutore, ma addirittura un ostacolo da aggirare perché intriso di richieste di problematizzazione. È proprio in questa esigenza di problematizzazione che abbiamo individuato le ragioni di un archivio che invita a spostare lo sguardo e a mobilitare i confini⁵, a lavorare sulla storia e i documenti da una parte e sulle dinamiche della ricezione e il senso comune dall'altra, che parla agli addetti ai lavori ma anche al pubblico generico, agendo sul doppio



binario della salvaguardia e della valorizzazione.

E se per salvaguardia intendiamo tutte le pratiche (e il pensiero critico che le sottende) volte a difendere e custodire opere considerate a rischio di dispersione, e dunque di oblio, va da sé che ogni azione di valorizzazione connessa non può prescindere da una riflessione sul valore storico e culturale delle stesse. Infatti se l'idea è di considerarle quale bene storico-artistico, lo storico dell'arte avveduto non potrà fare a meno di considerarne il valore testimoniale rispetto a quel cambiamento avvenuto nel mondo dell'arte (talvolta in concomitanza e contestualmente se non addirittura in dialogo con un cambiamento radicale anche delle politiche

Archivio Mai Visti,
l'Atelier-Galleria, Torino



Massimo Turato,
pennarello
su carta, 2015

socio-assistenziali in Italia) che ha portato a spostare lo sguardo e ad attribuire un valore artistico a qualcosa nato in contesti altri, liminali e marginali.

Per cui a rigor di logica, se l'opera è anche documento e come tale chiede di essere trattata, quindi studiata, catalogata e raccontata nel suo essere dato, una campagna di schedatura risulta la conditio sine qua non per raccogliere informazioni utili agli studiosi che, in un secondo momento, vogliono approfondire le singole personalità artistiche e i relativi contesti.

Nel progetto *Mai Visti* questo è stato fatto sinora prendendo a modello gli standard catalografici dell'ICCD (con particolare riferimento alla scheda OAC) e a partire dal confronto con l'ente preposto (Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte), ma lavorando



con il software collective access in vista di una successiva migrazione dei dati su software ministeriale.

Primo Mazzon, tempera su carta, 1980-1999

Quest'ultima motivata dall'esigenza di dare pieno riconoscimento alle opere quali beni culturali, e quindi in condizione di inalienabilità, lungi dunque dal considerarle oggetto di scambio per nicchie di collezionisti o di curiosità morbosa da parte di un pubblico voyeur⁶, e senza nulla togliere all'esigenza di attivare processi di narrazione improntati più ai fini della divulgazione che a quelli di una vetrinizzazione fine a se stessa.

Il pensiero critico che sta a monte di tali pratiche infatti fa sì che l'approccio e la metodologia di lavoro dello storico dell'arte possano interagire con quelli propri del curatore⁷. Ciò vuol dire che se da una parte, sono state varie le mostre⁸ che hanno offerto un'occasione di visibilità agli autori e ai



Rosaria Carpino,
tempera su carta, 1985



contesti di produzione delle opere, dall'altra ogni evento espositivo è stato concepito come la restituzione di un lavoro di ricerca condotto a partire dai documenti e dalle opere in primis.

Ad oggi *Mai Visti* è innanzitutto un archivio on line attorno al quale ruotano una serie di attività volte alla divulgazione e alla formazione del pubblico e degli addetti ai lavori, ma alla luce di quanto sopra descritto ha in sé i presupposti e l'ambizione di diventare un centro studi dedicato alla conservazione delle opere e alla valorizzazione degli artisti piemontesi.

-
- ¹ Da un'idea di Tea Taramino (Città di Torino, Servizio Disabili) a cura di Arteco (Annalisa Pellino, Beatrice Zanelli) in collaborazione con il Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino, nato grazie al sostegno di Compagnia di San Paolo. Per il comitato scientifico, gli enti partner e promotori si veda il sito www.maivisti.it
- ² Quello piemontese è stato sin dagli anni Sessanta un territorio fertile di esperienze che hanno reso possibile un incontro (di certo non inedito ma neppure scontato) tra il mondo artistico riconosciuto e quello della marginalità sociale, nel caso specifico dei servizi pubblici socio-assistenziali, non sotto forma di incursioni peregrine ma di sperimentazioni concrete e mosse da un vivo desiderio di conoscenza, funzionale anche a un ripensamento dello stesso lavoro artistico. Questo ha fatto sì che ancora oggi persista un *modus operandi* diffuso che ci ha consentito di rintracciare emergenze significative di questo patrimonio in diverse cooperative e associazioni previo un lavoro di mappatura di cui si offre riscontro nella home page del sito dedicato all'archivio.
- ³ NdR. Sulla nostra rivista cfr. G. Mangiapane, G. Fassio, E. Campanella, *L'Art Brut nel Museo di Antropologia ed Etnografia di Torino: nuove prospettive*, n. 12, autunno 2016, pp. 80-93.
- ⁴ A tal proposito cfr.: T. Taramino, *I luoghi del possibile. Dal Laboratorio La Galleria a InGenio Arte Contemporanea*, in B. Tosatti e S. Ferrari (a cura di), *Inquietudine delle Intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte Irregolare*, in "I quaderni di PsicoArt", vol. 6, 2015, Università di Bologna, pp.233-250; cfr. anche T. Taramino, *Lo sguardo costruttore*, in G. Mangiapane, A.M. Pecci, V. Porcellana, *Arte dei Margini*, Franco Angeli, Milano 2013, pp. 85-94.
- ⁵ Sulla mobilità di tali confini cfr. M. Perniola, *L'Arte Espansa*, Einaudi, Torino 2015.
- ⁶ D. Maclagan, *Outsider Art. From the Margins to the Marketplace*, Reaktion Books, Londra 2009.
- ⁷ A. Pellino, B. Zanelli, *Schedare, studiare e curare l'Arte Irregolare. Un'esperienza sul campo*, in B. Tosatti e S. Ferrari (a cura di), op. cit., pp. 189-198.
- ⁸ Per tutte le mostre si veda www.associazionearteco.it pagina *Mai Visti e Altre Storie*.
-

GLI AUTORI DEI TESTI

NOTE INFORMATIVE

Giorgio Bedoni, psichiatra e psicoterapeuta, insegna Terapeutica artistica all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, dirige e collabora con atelier di arteterapia; autore di numerose pubblicazioni di rilievo nel campo dell'Outsider Art e sui rapporti tra arte e psichiatria, ha curato in Italia alcune importanti mostre sul tema.

Alfredo Brunetti è presidente del CAMR (Cultural Association of Molise Region) a New York. L'Ente ha organizzato la mostra delle fotografie di Bentivegna scattate da Tony Vaccaro presso il Westchester Italian Cultural Center di New York nel 2016.

Maria Luisa Conserva (Milano, 1989) si è laureata a Pavia in Medicina con una tesi in Psichiatria su un progetto di arteterapia; attualmente frequenta la Scuola di Psicoanalisi IRPA a Milano e lavora come medico; svolge anche una propria attività artistica tra pittura e poesia.

Turhan Demirel, nato in Turchia, vive a Wuppertal; neurochirurgo, è uno dei più appassionati collezionisti in Germania di Outsider Art, che divulga attraverso conferenze, pubblicazioni e mostre.

Valentina Di Miceli, restauratrice, critico d'arte e giornalista pubblicista, si dedica all'artigianato creativo ed è il direttore responsabile della rivista 'Osservatorio Outsider Art'; vive presso Palermo.

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 pubblicata dal 2010.

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*.

Coraline Guyot, studentessa svizzera, si è laureata nel 2016 all'Università di Neuchâtel con una tesi sull'artista Jean-Pierre Rostenne, conosciuto durante uno stage presso il museo Art & Marges di Bruxelles; attualmente frequenta un Master in Storia dell'Arte presso l'Università di Losanna.

Nina Krstić, storica dell'arte, dirige il Museo di Arte Naïve e Marginale di Jagodina che, fondato nel 1960, oggi ha una collezione internazionale di 2500 opere ed è considerato in Serbia istituzione culturale di importanza nazionale.

Lorenzo Madaro, critico d'arte e curatore, scrive per l'edizione pugliese di La Repubblica e cura per la rivista 'Artribune' la rubrica *Futuro remoto*; collabora anche con Alfabeta2, La Repubblica - Roma, Flash Art, CoolClub; è stato tra i curatori della mostra *Leandro unico primitivo* (2016).

Walter Melo, insegna Psicologia presso l'Università Federale di São João Del-Rei (UFSJ), Minas Gerais, Brasile; coordina diversi gruppi universitari di ricerca interdisciplinare tra cui 'Caminhos Junguianos'; ha pubblicato il volume *Nise de Silveira*, Rio de Janeiro: Imago/CPF, 2001.

Daria Moldovan, nata nel 1996 a Cluj-Napoca (Romania), attualmente frequenta la Facoltà di Lingue e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Genova; nel settembre del 2015 insieme ad Alessio Menesini ha aperto la Galleria M&M di Genova, è responsabile della Pagina Facebook "Outsider Art Info" dal Gennaio 2015.

Lucienne Peiry, storica dell'arte e specialista internazionale di Art Brut, ha diretto il museo Collection de l'Art Brut di Losanna dal 2001 al 2011, in seguito è stata responsabile delle relazioni internazionali del museo; attualmente tiene un corso sull'Art Brut 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.

Annalisa Pellino, storica dell'arte, curatrice e art project manager di Artecò dove si occupa degli aspetti teorici e progettuali, partecipando a campagne di schedatura in collaborazione con enti pubblici e privati; attualmente lavora come docente di storia dell'arte presso la sezione carceraria del Liceo Artistico Primo di Torino.

Myriam Perrot ha studiato scienze sociali e scienze della religione nelle Università di Losanna e di Aberdeen (UK) e ha conseguito un Master in Antropologia presso l'University College London; attualmente prosegue a Berlino i suoi studi di antropologia dell'arte.

Enrico Piras, artista e ricercatore visivo, studi all'Accademia di Belle Arti di Sassari e Master in Fine Arts presso la Utrecht Graduate School of the Arts; vive e lavora a Cagliari.

Valérie Rousseau, storica dell'arte (studi e PhD presso l'Università del Québec a Montréal, Master in Antropologia presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Parigi), dal 2013 è curatrice di *Self-Taught Art e Art Brut* presso l'American Folk Art Museum, New York, dove ha realizzato numerose mostre; in precedenza, ha fondato e diretto dal 2001 al 2007 la "Société des arts indisciplinés" a Montréal, realizzando un archivio sulle pratiche artistiche fuori dal mainstream; tra le sue numerose pubblicazioni: *Vestiges de l'indiscipline: Environnements d'art et anarchitectures* (Canadian Museum of Civilization, 2007).

Alessandro Sau, artista, ha studiato pittura all'Accademia di Roma, 'Arte e antropologia del sacro' presso l'Accademia di Brera, e ha conseguito un Master presso il Transart institute dell'Università di Plymouth; vive e lavora a Cagliari.

Roberta Trapani, storica dell'arte specializzata in outsider environments (PhD presso l'Università di Paris -Ouest), ha tenuto corsi in alcune università parigine, e ha co-fondato diverse associazioni dedicate all'Outsider Art, tra cui in Francia il CrAB e il Pif (Patrimoines Irréguliers de France); vive e lavora a Parigi, e in Italia collabora stabilmente con l'Osservatorio Outsider Art e con l'associazione 'Costruttori di Babele'.

Beatrice Zanelli, storica dell'arte con PhD in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica (Politecnico di Torino), è dal 2010 art project manager di Arteco per cui cura progetti legati alla valorizzazione del patrimonio storico-artistico; collabora alle attività del Dipartimento Educazione della Pinacoteca Agnelli.

 Antonio
Pasqualino
Museo
INTERNAZIONALE DELLE MARIONETTE

Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari
Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino
Indirizzo: Piazzetta Antonio Pasqualino 5 (trav. Via Butera)
90133 Palermo
tel: 091 328060 fax: 091 328276
E-mail: mimap@muscomarionettepalermo.it
Web: www.museodellemarionette.it
Orari: Lun-Sab 9:30-13:00 / 14:30-18:30.



CREDITI FOTOGRAFICI

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

6: © Hany Thamba

11: © Jean Pierre Faurie

16: © Alfredo Brunetti

da 17 a 31: © Tony Vaccaro, courtesy Studio Vaccaro, New York

da 34 a 45: © Valentina Di Miceli, 2016

35, 36, 37, 43: Archivio Famiglia Gurgiolo, Trabia (PA)

46, 47, 48: Courtesy Lorenzo Madaro

49: © Maurizio Buttazzo

50, 51, 52: © Beppe Gernone, SABAP, Bari

da 55 a 60: Courtesy Montecristo Project

da 75 a 81: Courtesy Huub Niessen

da 83 a 88: Courtesy Galleria M&M, Genova

da 91 a 99: Courtesy MNMA, Museo di Arte Naïve e Marginale, Jagodina, Serbia

da 103 a 111: Courtesy Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro

117, 118: Lucienne Peiry, 2008; courtesy Archives de la Collection de l'Art Brut, Losanna

119: Philippe Lespinasse; courtesy Archives de la Collection de l'Art Brut, Losanna

120: Marie Humair, Atelier de numérisation, Comune di Losanna; Collection de l'Art Brut, Losanna

123 a sinistra: Caroline Smyriadis, Atelier de numérisation, Comune di Losanna

123 a destra, 124: Philippe Lespinasse; courtesy Archives de la Collection de l'Art Brut, Losanna

125 a sinistra: Marie Humair, Atelier de numérisation, Comune di Losanna ; Collection de l'Art Brut, Losanna

125 a destra: Amélie Blanc, Atelier de numérisation , Comune di Losanna ; Collection de l'Art Brut, Losanna

128, 129: Olya Vysotskaya, © American Folk Art Museum, New York.

130-131: James Prinz, © Kiyoko Lerner. Collection American Folk Art Museum, New York

132 a sinistra: John Parnell; Collection American Folk Art Museum, New York

132 a destra, 137: Gavin Ashworth; Collection American Folk Art Museum, New York

da 139 a 145: © Collection art et marges musée, Bruxelles

146: © Frédéric Oszczak; courtesy Collection art et marges musée, Bruxelles

148: © Bertrand Rey

150, 152: © Collection abcd Bruno Decharme / Maxime Gerigny e Patrick Goetelen (Francia)

151: © Osservatorio Outsider Art, Palermo

154: © Françoise Monnin

157,158: Jean-François Hamon; courtesy La Fabuloserie, Dicy (Francia)

159,160: Philippe Lespinasse; courtesy La Fabuloserie, Dicy (Francia)

da 165 a 168: © Myriam Perrot

da 172 a 175: Courtesy Galleria M&M; Genova

da 177 a 180: Archivio Mai Visti, Torino

ABSTRACTS AND AUTHORS

ENGLISH ANNEX

EDITORIAL

Eva di Stefano

Homage to Laurent Danchin

The editorial starts with a dedication to and a short profile of Laurent Danchin (1846 – 2017). He was a French critic and curator of international relevance whose passing is a great loss for the Art Brut world – he was one of its most passionate and expert paladins – and for our magazine with which he collaborated many times. The editorial continues with a highlight of the main novelties of this issue: the unpublished photo shoot of Filippo Bentivegna made by Tony Vaccaro in 1954; the recent discovery of a spontaneous architectural environment in Sicily dating back to 1920s – this is a small chapel overlooking the sea that is made of stones and seashells –; the story of Nise de Silveira, a Brazilian innovative psychiatrist that founded the Museu de Imagens do Inconsciente in Rio de Janeiro.

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.

ACCOUNTS

Alfredo Brunetti, Rita Ferlisi

Filippo Bentivegna and Tony Vaccaro: unpublished images of an extraordinary meeting

Filippo Bentivegna (1888 – 1967), the creator of the Enchanted Castle of Sciacca renowned for his stone heads, is the most famous Sicilian Art Brut artist. In 1954, the magazine *Life* commissioned a photo shoot of him to be made by Tony Vaccaro, an Italian American who was already well-known for his reportages about the Second World War. The interview in this issue, where Vaccaro tells his meeting with the Sicilian sculptor, and the splendid photos published here for the first time, are a valuable historical account, being the first documentation and interpretation of Bentivegna's work.

Alfredo Brunetti is the President of the CAMR (Cultural Association of the Molise Region) in New York. The Association has organized an exhibition of the photographs of Bentivegna taken by Tony Vaccaro at the Westchester Italian Cultural Center of New York in 2016.

Rita Ferlisi is an art historian at the Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali of Agrigento. She attends to 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.

EXPLORATIONS

Valentina Di Miceli

Don Turiddu and Rosalia's sea rock

This issue continues the census of the Sicilian buildings made spontaneously by self-

taught people, that are still unknown but worthy of valorization and safeguarding. Among these, a small chapel encrusted with seashells both internally and externally. Located on a sea rock opposite the boardwalk of Trabia – a small maritime town near Palermo – this monument was built by Salvatore Gurgiolo between 1918 and 1930 as a homage to his beautiful wife Rosalia and the Saint she bore the name of. This article and some old time photos tell a fascinating story of love and devotion, the artist's relation with the landscape and the community – which at that time contributed to the Chapel's decorative elements.

Valentina Di Miceli is a restorer, art critic and freelance journalist interested in creative craftsmanship. She is the editor-in-Chief of the magazine *Osservatorio Outsider Art*. She lives in Palermo.

Lorenzo Madaro

Ezechiele Leandro and the sacred

Among Art Brut and Outsider artists, a recurrent subject is their strong bond with the religious dimension and the sacred. This is true also for Ezechiele Leandro (1905 – 1981), a versatile artist from Apulia with a strong attitude to transform junk and waste into artistic materials. He is the creator of the remarkable environmental artwork, the Sanctuary of Patience, in San Cesario, near Lecce. Considering him one of the most interesting Italian artists, our magazine has featured his work a number of times. This article focuses on his Franciscan education (as a child he was housed in a Convent), and his relationship with the culture of the Nativity scene, typical of the South, that he elaborates in a grotesque and surreal way.

Lorenzo Madaro, is an art critic and curator, writes for the Apulian edition of the newspaper *La Repubblica* and edits the column 'Futuro remoto' for the magazine *Artribune*. He also collaborates with *Alfabeta2*, *La Repubblica - Roma*, *Flash Art*, *CoolClub*. He was among the curators of the exhibition *Leandro unico primitivo* (2016).

Enrico Piras, Alessandro Sau

Condensed time in Salvatore Moro

The past and the present, archaic roots and contemporary imagination blend in Salvatore Moro's rough sculptures (1933-2007). A shepherd from Sardinia, after a ten year emigration in Germany, he went back to Oniferi, his hometown in Barbagia, in 1973. There, he built a primitive but sturdy house-sculpture that was not intended to be his personal residence but served as a space to immortalize historical or tv personalities which have impacted him. Using various materials, he gave them the shape of Nuragic sculptures, assimilating them because their cult and magic value, by now collapsed. Through old rites and new myths, Moro seems to represent intuitively the sunset on the archaic world of pastoral Sardinia and the indiscriminate rising up of modernity.

Enrico Piras, is an artist and visual researcher who studied at the Academy of Fine Arts of Sassari and then attended a Master in Fine Arts at the Utrecht Graduate School of the Arts. He lives and works in Cagliari.

Alessandro Sau, is an artist who studied painting at the Academy of Rome, and Art

and Anthropology of the Sacred at the Academy of Brera. Moreover, he has attended a Master program at the Transart Institute of the University of Plymouth. He lives and works in Cagliari.

Giorgio Bedoni

One hundred (and more) views of Zap

Maurizio Zappon (nicknamed Zap), born in 1962, once wished to be a vulcanologist; he loves animals and collects stones. A self-taught artist, since his youth he has been drawing on paper with pencils and pens, although he prefers watercolor painting. His subjects are: inventorying the volcanoes of the world, drawing them one by one, as well as maps and fantastic bestiaries. His visions are limpid and linear, with no shadows, suspended between tension and atmosphere on the piece of paper. He could be defined a visionary naturalist.

***Giorgio Bedoni** is a psychiatrist and psychotherapist who teaches Artistic Therapy at the Academy of Fine Arts of Brera in Milan. He manages and collaborates with some ateliers of art therapy; is the author of a number of relevant published texts dealing with Outsider Art and the relationship between art and psychiatry. In Italy, he has edited some important exhibitions on this subject.*

Turhan Demirel

The shelter line of Huub Niessen/ Line as a shelter in Huub Niessen

Niessen is an original self-taught artist who expresses himself by drawing. Born in Holland in 1943, he has a great sense of humor, expressive force and rich fantasy. With his Indian ink clear lines, he creates a world of bizarre creatures where everyday life and interior visions are transfigured as in a comic strip. Drawing is therapeutic for him and his struggles with depression and introversion. One of his most passionate collectors presents him in these pages.

***Turhan Demirel**, was born in Turkey and lives in Wuppertal. He is a neurosurgeon and in Germany he is one of the most passionate collectors of Outsider Art, that he promotes through conferences, publications and exhibitions.*

Maria Luisa Conserva

In nostalgia a glimmer of light. The world of Kuffjka Cozma Spiral is the central image of the tangle of signs that are at the core of the Moldovan artist Cozma's paper works. Unable to move, she lives hidden away in a small room. Through an almost automatic drawing, the artist retraces the anguish of a loss she underwent, and overcomes it. The author's sensitive critic interpretation – where she mentions Lacan and Louise Bourgeois – is followed by the artist's touching autobiographical account.

***Maria Luisa Conserva** (Milan, 1989) graduated in Medicine in Pavia with a thesis in Psychiatry focusing on an art therapy project. At present, she is attending the IRPA school of psychoanalysis in Milan and works as a doctor. She also carries out creative activities such as painting and poetry.*

ALBUMS

Nina Krstić

The surreal visions of Sava Sekulić

An image gallery and a short bio-critical presentation introduce an artist considered a worldwide classic of Marginal Art. A Serbo-Croatian (1902-1989), Sekulić is perhaps the major representative of those self-taught painters who received great attention in the territories of the ex-Yugoslavia between the 1960s-70s. Notwithstanding, he cannot be defined by a simple naïf. His elementary à plat pictorial technique actually combines with very original poetics, visionary fantasy, and mysterious allegories.

Nina Krstić, is an art historian. She manages the Museum of Naïve and Marginal Art of Jagodina. Founded in 1960, it houses today an international collection of 2500 artworks, and in Serbia it is considered one of the cultural institutions of national importance.

IN-DEPTH

Walter Melo

The Museum of the Images from the Unconscious: history, method and cultural transformation

The Museu de Imagens do Inconsciente was founded in Rio de Janeiro in 1952 by Nise de Silveira. She was a brave psychiatrist, whose innovative experience remains little known in Europe. Through her painting workshops, Nise de Silveira formulated a non-verbal therapeutic method contrasting with the violent therapies of that time. The Museum, that still exists, has its origins in the close relationship with art therapy ateliers, and aims to interpret the patients' works relying on the Jungian analytical psychology – which De Silveira introduced in Brazil – and to establish a fruitful interdisciplinary dialogue with the artists of the Brazilian painting and theatrical avant garde movements.

Walter Melo teaches Psychology at the Federal University of São João Del-Rei (UFSJ), Minas Gerais, Brazil. He coordinates different groups of interdisciplinary research among which 'Caminhos Junguianos'. He published the book Nise de Silveira, Rio de Janeiro: Imago/CPF, 2001

Lucienne Peiry

Guo Fengyi and the therapeutic value of painting

The existential facts of life of the Chinese creator (1942-2010) is told in this article by one of the leads of her discovery. In the last years of her life, Guo Fengyi was adopted in Europe as a protagonist of the Art Brut scene and entered large, specialized collections prompting the first opening towards the non-academic artistic forms of the East. As it happens with many Art Brut authors, it was an incapacitating disease which provoked her creative eruption, emerging not with artistic but with therapeutic aims and in a close relation with the qigong, a Chinese traditional medical practice. In fact, her work consists in figures from a visionary anatomic atlas illustrating and transfiguring the paths of energy of the human body. They are represented in vertical and symmetrical structures painted on very long paper rolls.

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.

Valérie Rousseau

The American adventure of Jean Dubuffet's Art Brut collection

For a decade – from 1952 to 1962 – the trailblazing collection of French artist Jean Dubuffet was hosted in the New York mansion of his friend Alfonso Ossorio, with no great success. Notwithstanding, it left enduring imprints on the artistic culture of North America, that today is evident in the growing interest for self-taught art. Relying on archived documents, the article retraces the reasons that led to the collection transfer from Paris to the United States in search of a wider audience, the spatial and cultural context of the exhibition, its controversial reception of the avant garde artists and in particular the abstract expressionists who once visited the mansion, the attention that Dubuffet's anti-cultural ideas drew in Chicago, Dubuffet's personal success at the MoMa in 1962, and his final return to Paris.

Valérie Rousseau is an art historian (studies and PhD from the University of Québec in Montréal, Master in Anthropology at the *École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris*). Since 2013 she has been a curator of *Self-Taught Art and Art Brut* at the American Folk Art Museum, New York, where she curated numerous exhibitions. Before this, she founded in Montréal and directed from 2001 to 2007 the *Société des arts indisciplinés*, where she set up an archive on the artistic practices out of the mainstream. Among her numerous publications: *Vestiges de l'indiscipline: Environnements d'art et anarchitectures* (Canadian Museum of Civilization, 2007).

Coraline Guyot

Jean-Pierre Rostenne, the lord of walking sticks

A singular street performer, Rostenne (1942-2017) assembles any kind of objects around the walking sticks he creates and parades in the streets of Bruxelles. Apparently senseless, these assemblages present a series of references to symbols and traditions, especially African ones, that Rostenne is familiar with because he was a serviceman in the ex Belgian Congo, during its passage to independence. With exemplar attention, the author examines in depth the social and anthropological meaning of the walking stick, its symbolic relation with the scepter and the sword, its function in African culture, and enlightens these artworks, that could be defined postcolonial, giving them meaning.

Coraline Guyot, is a Swiss student. She graduated in 2016 from the University of Neuchâtel with a thesis on the artist Jean-Pierre Rostenne, who she met on the occasion of a course at the Art & Marges museum of Bruxelles. She is currently attending a Master in History of Art at the University of Lausanne

BOOKS

Eva di Stefano

Art Brut out of clandestinity

In the past twenty years, interest in Art Brut has grown exponentially all over the world so today the historical museum of Lausanne, heir of Dubuffet's collection, is no longer alone. It is part of a wide parallel system of museums, institutions, and is supported by publishing activity and market, while its artists are flattered more and more by some great organizations of contemporary art. Considering this transformed context, Lucienne Peiry has updated her book *L'Art Brut* of 1997, published many times and translated into many languages. She has enriched it with a new chapter devoted to the recent history in a new globalized perspective and in the light of the recent discoveries of extra-European artists. With its 400 pages and 500 illustrations, the book (edited by Flammarion in 2016) currently represents an essential reference book and the most complete handbook on the history of the invention and reception of Art Brut.

REPORTS

Roberta Trapani

The controversial modernity of Art Brut: a conference in Lausanne

Definitions that evolve, processes of artification, relations with contemporary art, market and globalization, installation and exhibition practices are among the many critical issues debated during the important conference *Actualité et enjeux critiques de l'Art Brut* (3 – 4 November 2016). It was organized in Lausanne to celebrate the fortieth anniversary of the Collection de l'Art Brut – in collaboration with the University of Lausanne and the theatre La Grange of Dorigny. The different opinions of the specialists of the different disciplines – art, history, sociology, anthropology, philosophy, etc. – have enlightened the complexity of this contemporary debate and the relationship between theory and praxis.

Roberta Trapani (PhD from the University of Paris-Ouest) is an art historian specialized in Outsider Art environments. She has held courses in some Parisian universities and has co.-founded various associations dealing with Outsider Art, among which the CrAB and Pif (Patrimoines Irréguliers de France) in France. She lives and works in Paris, and in Italy she permanently collaborates with the Osservatorio Outsider Art and the Association Costruttori di Babele.

Myriam Perrot

What does art do to artists? A research in the gallery

The expanding market of Outsider Art today brings up a series of ethical issues such as the relationship between authors, protected production workshops, and galleries. What are the "artification" strategies of Outsider Art? What are the consequences for creators? Such subject matters are typical of Social Sciences and Anthropology and it is these perspectives that the author has carried out a research in the field, in the wings of a real specialized gallery, that is presented in this article under a false name. The research also includes some statements by artists, who remain anonymous. This article is a summary of the author's speech at the Lausanne seminar *Actualité et enjeux critiques de l'Art Brut* – November 2016.

Myriam Perrot has studied *Social Sciences and Science of Religion* at the universities of Lausanne and Aberdeen (UK); she has attended a Master in Anthropology at the University College London. She is currently continuing her education in Anthropology of Art.

Daria Moldovan

M&M: the dialectics of opposites and a challenge to imagination

This issue continues the census of the Art Brut specialized galleries and presents the activity of the young M&M gallery, that boldly enhances the limited Outsider Art scene in Italy. It was opened in Genoa in 2015 by Alessio Menesini – the owner of a thriving workshop of frames – and Daria Moldovan – a student who, at the time, was barely twenty years old. The gallery avails itself of prestigious collaborations, such as the one with the psychiatrist Giorgio Bedoni; it has a special relation with some production workshops, and has started some international collaborations such as that with the Galérie Polysémie of Marseilles.

Daria Moldovan – born in Cluj-Napoca (Romania) in 1996 – is currently attending the Facoltà di Lingue e Culture Moderne of the Università degli Studi di Genova. In September 2015 she opened the Galleria M&M of Genoa together with Alessio Menesini. Since January 2015, she has been responsible for the Facebook page “Outsider Art Info”.

Annalisa Pellino, Beatrice Zanelli

From decentralized heritage to digital library. The model of Piemonte

The Associazione Arteco has started, in Turin, an important and trailblazing cataloguing activity of Outsider Art works and artists present in the region and created an online library organizing a series of related activities for the promotion and education of audience and experts. Its guidelines are heritage knowledge, safeguarding and valorization, always with a critical problematization.

The ambitious Mai visti ed altre storie project is developing a method and creating the conditions to become a study center devoted to the conservation of works and the valorization of the Outsider artists of Piemonte.

Annalisa Pellino is an art historian, curator and art project manager at the Arteco, where she is charged of the theoretical and planning aspects and of the collaboration with public and private organizations within some cataloguing campaigns. She currently works as a teacher of Art History at the prison high school section of the Liceo Artistico Primo of Turin.

Beatrice Zanelli is an art historian with a PhD in Architectural History and Urbanistics from the Politecnico of Torino. Since 2010 she has been the art project manager of Arteco where she is charged of the projects related to the valorization of the historic-artistic heritage. She collaborates with the Education Department of the Pinacoteca Agnelli.

Translations by Monica Campo, in collaboration with Emily Harper Beard

ISSN 2038-5501



9 772038 550000