

# OSSERVATORIO OUTSIDER ART

NUMERO SPECIALE/SPECIAL ISSUE

CONOSCIAMO  
MEGLIO  
L'ART BRUT  
E L'ARTE DEGLI OUTSIDER

A CLOSER  
ACQUAINTANCE  
WITH ART BRUT  
AND OUTSIDER ART





OSSERVATORIO  
**OUTSIDERART**

Public program organizzato da:



**Casa dell'Art Brut**

Con il contributo di:



FONDAZIONE BUSSOLERA BRANCA

Public program ospitato da:



Comune di  
Milano



GRUPPO **24**ORE

Presso il:



Nell'ambito della mostra "Dubuffet e l'Art Brut. L'arte degli outsider":

**COLLECTION  
DE L'ART BRUT  
LAUSANNE**

© Rivista dell'Osservatorio Outsider Art - via Emilia 47, 90144 Palermo  
[www.outsiderartsicilia.com](http://www.outsiderartsicilia.com)

Pubblicazione Semestrale  
Autorizzazione del Tribunale di Palermo n. 25 del 6/10/2010  
ISSN 2038 - 5501  
ISBN 979-12-243-1345-8

# OSSERVATORIO OUTSIDER ART

NUMERO SPECIALE/SPECIAL ISSUE

**A cura di/Edited by**

Eva di Stefano and Roberta Trapani

**In collaborazione con/In collaboration with**

Casa dell'Art Brut

**Coordinamento redazionale/Coordinating editors**

Claudia Latino, Nicola Mazzeo, Marta Morgana Rudoni

**Traduzioni/Translations**

Dominic McElwee

**Progetto grafico e impaginazione/Graphic design and layouts**

Michele Giuliano

**Revisione/Subeditor**

Claudia Latino

**Editore/Publisher**

Associazione Osservatorio Outsider Art, Palermo  
Casa dell'Art Brut

# Indice - Index

---

## Premesse

### Forewords

<i>Eva di Stefano - Osservatorio Outsider Art</i>	6
<i>Marta Morgana Rudoni - Casa dell'Art Brut</i>	10
<i>Sarah Lombardi - Collection de l'Art Brut</i>	16
<i>Federico Silvestri - MUDEC/24 ore cultura</i>	20

## Art Brut nei musei contemporanei

Quando l'Art Brut varca le porte delle istituzioni museali

### Art Brut in Contemporary Museums

*When Art Brut Crosses Museum Thresholds*

<i>Introduzione di - Foreword by Giorgio Bedoni</i>	24
<i>Interventi di - Talks</i>	
<i>Cristina Agostinelli</i>	30
<i>Ivana Bašičević Antic</i>	42

## Outsider Art e genius loci

Opere ambientali di artisti irregolari europei

### Outsider Art and genius loci

*Europe's Outsider Art Environments*

<i>Introduzione di - Foreword by Roberta Trapani</i>	56
<i>Interventi di - Talks</i>	
<i>Andrea Cortellessa</i>	64
<i>Savine Faupin</i>	80

## Art brut in Italia #1

Carlo Zinelli e Oreste Fernando Nannetti, tra istituzioni, atelier e parole da decifrare

### Art brut in Italy #1

*Carlo Zinelli and Oreste Fernando Nannetti: Psychiatric Institutions, Open Studios and Words to Decipher*

<i>Introduzione di - Foreword by Nicola Mazzeo</i>	96
<i>Interventi di - Talks</i>	
<i>Lucienne Peiry</i>	104
<i>Daniela Rosi</i>	112
<i>Gustavo Giacosa</i>	126

---

## **Art Brut in Italia #2**

**Esperienze pionieristiche, scoperte e riconoscimenti  
dell'Art Brut in Italia**

### ***Art Brut in Italy #2***

**Pioneering Initiatives, Discoveries and Identifications  
of Art Brut in Italy**

*Introduzione di - Foreword by Roberta Trapani* 138

*Interventi di - Talks*

*Eva di Stefano* 146

*Bianca Tosatti* 164

## **Note informative**

### ***Info Notes***

**Gli autori dei testi** 178

***About the Authors*** 179

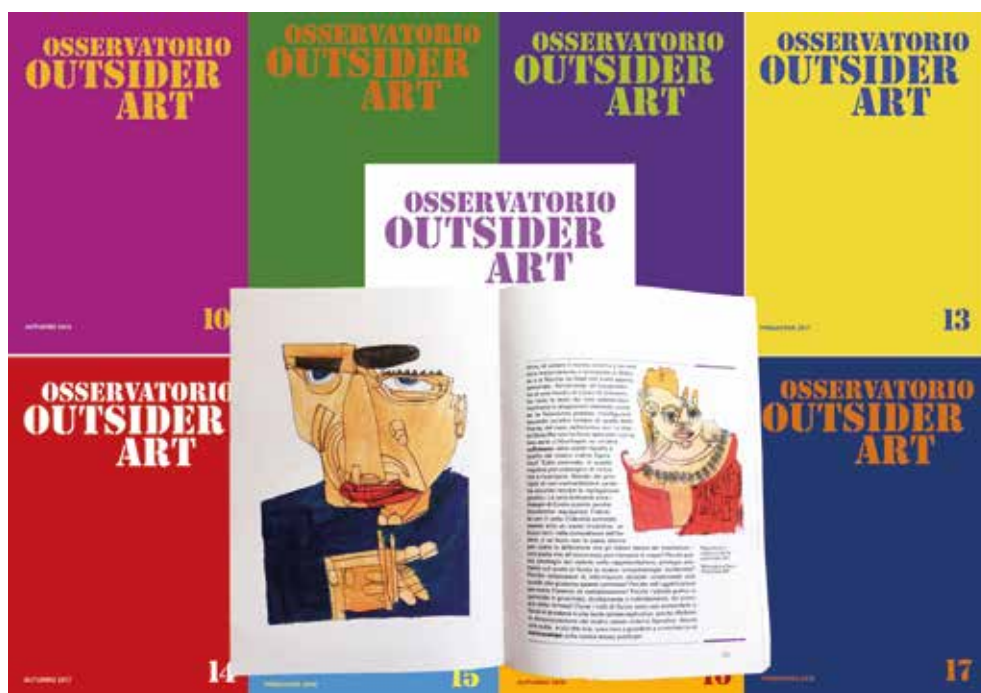
**Crediti fotografici - *Photographic Credits*** 182

---

# OSSERVATORIO OUTSIDER ART

Eva di Stefano

## PREMESSE



Questo numero speciale fuori collana di "Osservatorio Outsider Art" è il risultato di una fertile sinergia tra la nostra militanza culturale di lungo corso e un'istituzione innovativa come la Casa dell'Art Brut, con cui condividiamo la *mission* di promuovere e divulgare in Italia l'art brut e outsider. Ci è parso utile e necessario dare un seguito alle conversazioni organizzate dalla Casa dell'Art Brut, tra il 24 ottobre 2024 e il 30 gennaio 2025, a Milano presso il Mudec, Museo delle Culture, in occasione della mostra *Dubuffet e l'Art Brut, l'arte degli outsider*, e non disperdere un patrimonio di conoscenze, di approfondimenti su autori centrali come Ghizzardi, Zinelli, Nannetti, di esperienze e metodologie che testimoniano una vivace pluralità di approcci. Il format agile della nostra rivista con il suo collaudato bacino di utenza è sembrato lo strumento più adatto allo scopo.

La rivista "Osservatorio Outsider Art" (O.O.A.) nasce nel 2010 come esito naturale di un laboratorio legato al mio insegnamento di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Palermo: un'esperienza pionieristica in ambito accademico e didattico, basata sulla convinzione che queste creazioni non canoniche costituiscono un capitolo non marginale, ma centrale - per quanto negletto - nella storia della cultura visiva del Novecento. L'entusiasmo e l'impegno degli studenti consentì di ampliare le ricerche e organizzare un primo convegno, sempre nel 2010, chiamando a raccolta studiosi e curatori attivi in questo campo.

Da allora la rivista è uscita con cadenza semestrale, con l'incoraggiamento e il prezioso sostegno all'apparato illustrativo da parte della Collection de l'Art Brut di Losanna, che è stata e rimane l'interlocutore fondamentale. Ma la sua storia

This out-of-series special issue of *Osservatorio Outsider Art* is the result of a fertile synergy between our own longstanding cultural advocacy and the innovative institution Casa dell'Art Brut, with which we share the mission of promoting and disseminating Art Brut and Outsider Art in Italy. We have felt it both useful and necessary to revisit talks held by Casa dell'Art Brut at Milan's Museo delle Culture (MUDEC) between 24 October 2024 and 30 January 2025 as part of the museum's exhibition *Dubuffet and Art Brut: Outsider Art*. So doing, we safeguard their rich contents: detailed explorations of key artists such as Ghizzardi, Zinelli and Nannetti, a variety of artistic phenomena and an assortment of methodologies that reflect a lively plurality of approaches. Our journal, with its flexible format and its established readership, seems the tool best suited to the purpose.

\*

The journal *Osservatorio Outsider Art* (*OOA*) came into being in 2010 as the natural outcome of a research group linked to my professorship in Modern Art History at the University of Palermo: a pioneering initiative in both academic and pedagogical terms, founded on the belief that these non-canonical creations constitute not a marginal but a central—albeit neglected—chapter in the history of twentieth-century visual culture. Before the year was out, the enthusiasm and commitment of the project's student participants had allowed it to expand its research into an inaugural conference that gathered scholars and curators active in the field.

The journal has continued on a biannual basis ever since, benefiting from the support (and invaluable aid to its visual resources) of the Collection de l'Art Brut in Lausanne, which has long been and remains its foremost interlocutor. Nonetheless, the early years of the journal's publishing history were anything but straightforward. The first five issues, published online on the university website, were followed by a number of issues in hard copy courtesy of Glifo, a hungry new publisher founded by some of my former students. This approach was soon abandoned, given the complexity of the project when measured against a shortage of financial resources.

*OOA* then resumed its activities as an independent periodical, facing all the difficulties of self-financed and non-profit enterprise. Another phase as an online-only publication followed—though now partnered with a print-on-demand website—under the direct auspices of the Associazione Osservatorio Outsider Art. Established over the same period, the Associazione retains copyright today. With its tenth issue, *OOA*'s graphic design was overhauled for greater readability and to take fuller advantage of its image base, much enriched by the generosity of the journal's many collaborators and by its increasing, hard-earned repute.

This winding adventure was to yield still another twist in October 2016 via a co-publishing agreement with Edizioni Museo Pasqualino. It is only since then (covering the period of issues 12 to 29, eighteen in total) that the journal's situation has finally seemed secure, consolidated by a partnership whereby Edizioni Museo Pasqualino assume responsibility for printing and distributing

---

---

editoriale, almeno nella precaria fase iniziale, è più movimentata che lineare. Ai primi 5 numeri pubblicati *on line* sul sito dell'università, seguono alcuni numeri anche in versione cartacea grazie alla buona volontà di una neonata casa editrice, Glifo, fondata da ex-allievi, ma presto costretta a desistere per la complessità del progetto a fronte della scarsità di risorse finanziarie. O.O.A. proseguirà in autonomia con tutte le difficoltà inerenti all'autofinanziamento e al volontariato, tornando momentaneamente solo *on line*, ma collegandosi a un sito di *print on demand*, edita direttamente dall'Associazione Osservatorio Outsider Art, nel frattempo costituitasi, che ne detiene tuttora il copyright. Cambia anche, dal n. 10, la veste grafica, totalmente rinnovata per una maggiore chiarezza di lettura e valorizzazione dell'apparato illustrativo, diventato sempre più ricco grazie alle tante generose collaborazioni e alla fiducia crescente guadagnata sul campo.

Poi, l'ostinata avventura si evolve ancora, e dall'ottobre del 2016 ad oggi (18 numeri dal 12 al 29), la situazione della rivista appare finalmente stabilizzarsi e consolidarsi grazie al sostegno e l'accordo di co-edizione con le Edizioni Museo Pasqualino, che si assumono l'onere della versione stampata e della sua commercializzazione, mentre alla nostra Associazione resta la responsabilità e proprietà editoriale, l'intera produzione dei contenuti e della veste grafica, oltre alla diffusione gratuita su internet ([www.outsiderartsicilia.it](http://www.outsiderartsicilia.it)). L'inserimento della rivista nel contesto delle collane di saggistica - soprattutto antropologia e storia della cultura - delle Edizioni Museo Pasqualino, è di sicuro prestigio e rinsalda il nostro intento interdisciplinare, oltre ad ampliare il giro di collaborazioni internazionali e di apprezzamenti.

Oggi, l'insieme dei 30 numeri già pubblicati (il n. 31 è in preparazione) costituisce già una sorta di enciclopedia contemporanea dell'Outsider Art: tutti i numeri, infatti, restano scaricabili gratuitamente dal nostro sito web, e per facilitarne la consultazione abbiamo anche realizzato un indice analitico di temi, luoghi e autori.

Infine, O.O.A. è una storia di condivisione, ostinazione, passione, sinergie, militanza culturale, che ha aggregato studiosi internazionali, noti esperti del campo e giovani ricercatori. A tutti loro va il nostro grazie, così come alle Edizioni Museo Pasqualino e al loro direttore prof. Rosario Perricone per averne garantito la continuità, e oggi alla Casa dell'Art Brut e alla Fondazione Bussolera Branca, che ci offrono l'opportunità di editare questo numero speciale che, con indiscutibile qualità di autori e contributi, riflette passato e presente di una nozione fluida e sempre in via di ridefinire il campo dell'arte.

---

the physical edition while the Associazione retains ownership and editorial oversight, including the production of all written and visual content, while managing free online distribution (at [www.outsiderartsicilia.it](http://www.outsiderartsicilia.it)). The journal's publication under Edizioni Museo Pasqualino's scholarly imprint—principally concerned with anthropology and cultural history—is a mark of distinct prestige. It reasserts our interdisciplinary intent, raises our profile and broadens the range of our international collaborations.

Today, the 30 issues so far published already constitute a sort of contemporary encyclopaedia of Outsider Art: all these issues indeed remain freely downloadable from our website, while we have also compiled an analytical index of subjects, places and authors for ease of reference.

In conclusion, *OOA*'s story is one of exchange, persistence, passion, synergy and vigorous cultural engagement. This story has united many international scholars, whether distinguished experts in the field or young researchers, to all of whom we owe our thanks. We also thank Edizioni Museo Pasqualino and their editor-in-chief Professor Rosario Perricone for ensuring the journal's continuation. We now owe further thanks to Casa dell'Art Brut and Fondazione Bussolera Branca, which have given us the opportunity to publish this special issue. With the indisputable excellence of its contributors and their articles, this issue reflects the past and present of an ever-fluid idea that continues to redefine art's playing field.

# CASA DELL'ART BRUT

Marta Morgana Rudoni



Ermanna Costantino,  
Simone Zinelli, Marta  
Morgana Rudoni,  
Silvia Baitini,  
Nicola Mazzeo,  
Antonia Jacchia,  
Aurora Di Girolamo,  
Chiara Borgaro,  
Antonella Trotta,  
Eva di Stefano,  
Fabio Cei,  
Roberto Gerbino,  
Bianca Tosatti,  
Roberta Trapani,  
Pietro Violante,  
Michele Munno,  
Ph Lucia Tuoto

Istituzione privata fondata nel 2018, Casa dell'Art Brut è il primo centro in Italia di documentazione, ricerca ed esposizione dedicato all'Art Brut e alle manifestazioni artistiche a essa affini. È sostenuta da Fondazione Bussolera Branca, nel cui contesto sulle colline dell'Oltrepò Pavese si affianca alle altre istituzioni che fanno capo alla Fondazione: Casa della Musica, Casa Atelier e Tenuta Le Fracce.

Casa dell'Art Brut custodisce la più vasta collezione di Art Brut in Italia, ne studia la genesi, gli autori e le produzioni che ne costituiscono l'eterogeneo fondo.

La collezione nasce fin dalle sue origini con un forte respiro internazionale, in particolare nell'area austriaca e balcanica. Basterebbe la vastissima raccolta di opere di Gugging per renderla un *unicum* nell'ambito delle collezioni di Art Brut, ma questa unicità si ritrova anche nei rapporti con l'arte contemporanea. Dal 2022 la collezione di Casa dell'Art Brut oltre a continuare un'espansione internazionale grazie all'acquisizione di autori classici come Michael Nedjar, Paul Duhem, Adam Nidzgorski e tanti altri artisti della Création Franche diventa la pi  grande collezione di Art Brut italiana mediante l'assorbimento delle opere di atelier storici come Adriano e Michele, La Tinaia, Mano Libera e la Manica Lunga.

Complessivamente, la collezione custodita da Casa dell'Art Brut vanta quindi oggi migliaia di opere per un totale di pi  di 150 autori e trascende i confini



Sala 1 - Casa dell'Art Brut, Casteggio(Pavia)

Room 1 - Casa dell'Art Brut, Casteggio (Pavia)

A private institution founded in 2018, Casa dell'Art Brut is Italy's first hub for the documentation, study and display of Art Brut and associated artistic phenomena. Supported by Fondazione Bussolera Branca, it flanks its fellow institutions under the Fondazione's aegis—Casa della Musica, Casa Atelier and Tenuta Le Fracce—in the hills of the Oltrepò Pavese.

Safeguarding Italy's largest repository of Art Brut, Casa dell'Art Brut studies the auteurs, works and origins of its collection's diverse holdings.

The collection has boasted a distinctly international scope since its very inception, particularly with regards to Austrian and Balkan-area works. While its vast showing of Gugging auteurs' works alone would have made it unique among Art Brut collections, its longstanding engagement with contemporary art is equally unusual.

As of 2022, the Casa dell'Art Brut's holdings—while continuing their international expansion courtesy of acquisitions of Michael Nedjar, Paul Duhem, Adam Nidzgorski and many other *Création Franche* artists—became the largest collection of Italian Art Brut via the inclusion of works from such historic workshops as Adriano e Michele, La Tinaia, Mano Libera and la Manica Lunga. Casa dell'Art Brut now boasts a combined collection of thousands of works by more than one hundred and fifty auteurs. Beyond Europe, its acquisitions embrace the United States, Japan and Morocco.

Casa dell'Art Brut also holds the entire respective bodies of work of the artists Egidio Cuniberti and Faustino Borgalli.

Alongside the conservation of its collection, Casa dell'Art Brut develops study and research initiatives while fostering cultural collaborations. It is presently

---

---

Sala 9 - Casa dell'Art Brut, Casteggio (Pavia)

Room 9 - Casa dell'Art Brut, Casteggio (Pavia)



europei con inclusioni che vanno dagli Stati Uniti al Giappone al Marocco. Casa dell'Art Brut custodisce inoltre l'opera completa degli artisti Egidio Cuniberti e Faustino Borgalli.

Accanto alla conservazione delle opere, Casa dell'Art Brut sviluppa attività di studio e ricerca, promuove collaborazioni culturali ed è attualmente impegnata nel percorso di riconoscimento come museo della Regione Lombardia. Tra i progetti espositivi promossi negli ultimi anni figurano la mostra *Consapevole abbandono della realtà*, dedicata agli artisti serbi Sava Sekulić e Ilija Bosilj e realizzata in collaborazione con il museo serbo MNMU, e l'esposizione del 2022 *Castrum Clastrum. Visioni dalla parte dell'ombra*, curata da Giorgio Bedoni e Daniela Rosi e ospitata presso il Castello di Agliè con il patrocinio della Regione Piemonte.

Alle collezioni d'arte si sono andate ad aggiungere notevoli risorse documentali, sfruttate tra l'altro da studenti dell'Università di Pavia, dall'Accademia di Brera e dall'Università Cattolica di Milano per gli approfondimenti relativi alla scrittura di tesi di laurea.

Il cuore pulsante del Centro di documentazione e ricerca, oltre all'archivio delle opere, è rappresentato dalla biblioteca, che comprende allo stato attuale circa 1000 volumi tra testi teorici e cataloghi di mostre che sono liberamente consultabili.

Casa dell'Art Brut è ospitata da un edificio settecentesco di proprietà di Fondazione Bussolera Branca sul quale è stato svolto un restauro conservativo che ne consente l'utilizzo museale e un'agile fruibilità degli spazi. Completa la struttura un ampio giardino per attività all'aperto e uno grande spazio per ospitare eventi e performance.



Esterno Casa dell'Art  
Brut, Casteggio (Pavia)

Exterior of Casa dell'Art  
Brut, Casteggio (Pavia)

on the pathway to recognition as a Lombardy regional museum. Its exhibition initiatives of recent years include *A Conscious Abandonment of Reality*, showcasing the two Serbian artists Sava Sekulić and Ilija 'Bosilj' Bašičević and staged in collaboration with the Museum of Naïve and Marginal Art (MNMA), Serbia; or the 2022 exhibition *Castrum Clastrum: Visioni dalla parte dell'ombra* [*'Castrum clastrum': Visions from the Shadows*], curated by Giorgio Bedoni and Daniela Rosi and held at Agliè Castle under the patronage of the Piedmont Region.

Casa dell'Art Brut's art collections are supplemented by significant archival resources, which have provided source material for thesis research conducted by students of the University of Pavia and Milan's Accademia di Belle Arti di Brera and Università Cattolica.

As a documentation and research centre, the beating heart of Casa dell'Art Brut—along with its artistic collections—is its library, whose current catalogue boasts approximately one thousand freely-consultable volumes, comprising theoretical texts and exhibition catalogues.

Casa dell'Art Brut is housed in an eighteenth-century building, property of Fondazione Bussolera Branca, the non-destructive renovation of which has rendered its spaces easily accessible and museum-appropriate. Completing the structure is an ample garden for outdoor activities in addition to a large event and performance space.

Casa dell'Art Brut is a member of the European Outsider Art Association and conducts a strategic programme of collaborations with Belgrade's MNMA, Pavia's Almo Collegio Borromeo and Fondazione Carlo Zinelli. This volume stems from Casa dell'Art Brut's collaboration with 24 ORE Culture/MUDEC for

---

Casa dell'Art Brut è membro dell'*European Outsider Art Association* e collabora strategicamente e programmaticamente con il Museo Statale Serbo Naïve and Marginal Art di Belgrado, Almo Collegio Borromeo di Pavia e la Fondazione Carlo Zinelli. Questo volume nasce dalla collaborazione attivata con 24 Ore Culture / MUDEC in occasione della mostra *Dubuffet e l'Art Brut. L'arte degli Outsider* (12/10/24 - 16/2/25) curata dalla *Collection de l'Art Brut* di Losanna, quando Casa dell'Art Brut ha organizzato per il MUDEC una serie di incontri pubblici di approfondimenti culturali sui temi della mostra coinvolgendo esperti nazionali e internazionali.

Gli interventi qui trascritti vogliono riproporre l'alto livello scientifico e critico dell'iniziativa e costituire una risorsa preziosa per la diffusione della conoscenza dell'Art Brut in Italia e all'estero. La collaborazione con la rivista "Osservatorio Outsider Art" di Palermo testimonia l'impegno di Casa dell'Art Brut nella divulgazione della riflessione sui parametri critici ed estetici oggi in continua evoluzione.

---

the latter's exhibition *Dubuffet and Art Brut: Outsider Art* (12 October 2024–16 February 2025), curated by the staff of the Collection de l'Art Brut, Lausanne. Casa dell'Art Brut coordinated MUDEC's accompanying series of public talks, in which national and international experts expanded on the exhibition's themes and their cultural implications.

The talks transcribed here serve to reconvey this distinguished scholarly and critical initiative, constituting an invaluable resource for Art Brut's dissemination in Italy and abroad. In collaboration with the Palermo journal *Osservatorio Outsider Art*, this volume reflects Casa dell'Art Brut's commitment to promoting awareness of Art Brut's ever-evolving theoretical and aesthetic parameters.

# SARAH LOMBARDI

*Direttrice della Collection de l'Art Brut e co-curatrice della mostra*

---

Grazie all'eccezionale donazione effettuata nel 1971 da Jean Dubuffet alla città di Losanna, in Svizzera, la Collection de l'Art Brut fu inaugurata nel 1976 con un insieme di 5.000 disegni, dipinti, sculture e opere tessili. Da allora, il suo fondo non ha mai smesso di crescere grazie ad acquisti e donazioni che hanno permesso di ampliare il corpus di artisti già presenti, ma anche attraverso la scoperta di nuove creatrici e nuovi creatori. Il museo, considerato a livello internazionale come il principale punto di riferimento nel campo dell'Art Brut, custodisce oggi oltre 70.000 opere.

L'invito rivolto dal MUDEC alla Collection de l'Art Brut a presentare una selezione di opere tratte dalle proprie collezioni ha rappresentato una splendida opportunità per far conoscere l'Art Brut in Italia. La mostra *Dubuffet e l'Art Brut. L'arte degli outsider*, presentata dal 12 ottobre 2024 al 16 febbraio 2025, è stata prodotta dal Mudec e realizzata sotto la curatela di Anic Zanzi, conservatrice, Baptiste Brun, docente e ricercatore in storia dell'arte contemporanea all'Università di Rennes 2 (Francia) e curatore indipendente, e della sottoscritta.

Accompagnata da una pubblicazione edita da 24 Ore Cultura (Milano), la mostra invitava il pubblico a scoprire l'Art Brut attraverso una selezione di lavori provenienti esclusivamente dal nostro museo. Testimoniava inoltre il ruolo fondamentale di Jean Dubuffet (1901–1985), uno dei più grandi artisti europei del XX secolo, nell'avventura dell'Art Brut, di cui fu l'iniziatore e il più fervente difensore.

La prima sezione riuniva una selezione di opere di Dubuffet provenienti in particolare dalla Fondation Dubuffet di Parigi, da varie istituzioni museali e da collezioni private. Proseguiva con una serie di documenti, archivi e scritti dell'artista francese sull'Art Brut, mettendo in luce i legami profondi che lo univano a queste produzioni di autodidatti, concepite al di fuori dei circuiti ufficiali dell'arte. Ideato da Jean Dubuffet nel 1945, il concetto di Art Brut influenzò in modo radicale il suo pensiero e il suo discorso sull'arte, così come la sua pratica artistica: Dubuffet si liberò dai precetti della cultura ufficiale, che giudicava allora soffocante, e dalle norme stabilite. Il suo intento era quello di rivendicare una libertà assoluta nell'atto creativo, sull'esempio delle autrici e degli autori di Art Brut, i suoi modelli.

La seconda sezione della mostra riuniva una serie di opere emblematiche di alcune figure storiche e fondamentali dell'Art Brut, come Aloïse Corbaz, Adolf Wölfli, Émile Ratier e Carlo Zinelli, il più celebre artista italiano di Art Brut. Queste opere furono collezionate da Jean Dubuffet tra il 1945 e il 1971, con il sostegno dei membri della Compagnie de l'Art Brut, allora con sede a Parigi.

La terza sezione comprendeva opere storiche o acquisite più recentemente dal museo di Losanna, appartenenti ai temi del corpo e delle credenze. Questi soggetti, ricorrenti nell'Art Brut, entravano in particolare risonanza con le collezioni del Mudec. Tra le molteplici rappresentazioni del corpo e i diversi significati che esse assumono agli occhi delle autrici e degli autori di Art Brut, le pitture di Giovanni Bosco rivelavano anatomie frammentate. Il maschile e il femminile si fondevano nei disegni di Giovanni Galli, mentre le opere di Sylvain

---

---

Furnished with Jean Dubuffet's exceptional 1971 donation to the city of Lausanne, Switzerland, the Collection de l'Art Brut opened in 1976 with a corpus of five thousand drawings, paintings, sculptures and textile works. This body has continued to grow ever since: whether through acquisitions or donations, it has progressively increased its existing holdings of many artists while adding newly discovered creators. The museum, internationally recognised as the definitive point of reference in the Art Brut field, now houses over seventy thousand works.

When MUDEC proposed that the Collection de l'Art Brut present a selection of works from its collections, we saw a splendid opportunity to foster awareness of Art Brut in Italy.

The exhibition *Dubuffet and Art Brut: Outsider Art*, open from 12 October 2024 to 16 February 2025, was coordinated by MUDEC and created by Anic Zanzi, curator; Baptiste Brun, professor and researcher in contemporary art history at the University of Rennes 2, France, and freelance curator; and myself.

Accompanied by a catalogue published by 24 ORE Cultura, Milan, the exhibition invited the public to discover Art Brut through a selection of works from our museum. It also testified to Jean Dubuffet's fundamental role in this adventure: one of the greatest artists of the European twentieth century, Dubuffet (1901–1985) was at once Art Brut's initiator and its most fervent advocate.

The exhibition's first section united a selection of Dubuffet's works from various museums and private collections, notably including the Dubuffet Fondation, Paris. It continued with a series of documents, a range of archival material and some of the artist's writings on Art Brut, which detailed his close attachment to its works, forged by autodidact creators outside official art circuits.

From the moment that Dubuffet introduced the concept of Art Brut in 1945, it dramatically influenced his approach to art, whether in his thought, his discussion or his own artistic practice: Dubuffet liberated himself from the precepts of official culture, which he had come to deem asphyxiating, and from conventional norms. His intent was to lay claim to an absolute creative freedom modelled on the example of Art Brut auteurs.

The exhibition's second section featured a series of emblematic Art Brut works, gathering such fundamental and historic figures as Aloïse Corbaz, Adolf Wölfli, Émile Ratier and Carlo Zinelli, Italy's foremost Brut artist. All the section's works were collected by Dubuffet himself—with the assistance of the members of the Compagnie de l'Art Brut, which was then based in Paris—between 1945 and 1971.

The third section, comprising both historic and more recently acquired works in the Collection de l'Art Brut, addressed themes of the body and belief: subject matter that recurs often in Art Brut and which resonated particularly strongly with MUDEC's own collections. Through the gaze of Art Brut auteurs, the section's many depictions of the human body assumed as many meanings. While Giovanni Bosco's paintings revealed fragmented anatomies, male and female blurred in Giovanni Galli's drawings. The works of Sylvain Fusco evoked bodies' associations of carnal pleasure and eroticism.

---

---

Fusco evocavano il corpo sotto l'aspetto del piacere carnale e dell'erotismo. La tematica delle credenze, intesa qui in senso più ampio rispetto alla sola dimensione religiosa, si apriva alle convinzioni personali e alle mitologie individuali. Questa sezione proponeva in particolare opere di autori italiani come Giovanni Battista Podestà, Giovanni Galli e Antonio Dalla Valle, nonché quelle degli spiritisti Augustin Lesage e Madge Gill. Le creazioni del giapponese Masao Obata, del ghanese Ataa Oko e della cinese Guo Fegyì, tra gli altri, estendevano i confini dell'Art Brut oltre l'Europa. Le numerose opere di art brut selezionate per la mostra collettiva *Dubuffet e l'Art Brut. L'arte degli outsider* hanno permesso, da un lato, di rivelare la ricchezza e la grande diversità delle collezioni del museo di Losanna, e, dall'altro, di condividere con il pubblico italiano la potenza estetica di creazioni concepite ai margini del campo artistico e prive dell'intenzione di essere sottoposte al giudizio di uno sguardo esterno.

---

Traduzione dal francese di Claudia Latino

---

The fourth section's theme of belief, understood in a broad and not exclusively religious sense, embraced personal convictions and individual mythologies. This section featured a distinct concentration of works of Italian auteurs—including Giovanni Battista Podestà, Giovanni Galli and Antonio Dalla Valle—as well as Spiritists Augustin Lesage and Madge Gill. The creations of international auteurs—including Japan's Masao Obata, Ghana's Ataa Oko and China's Guo Fengyi—extended the exhibition's purview of Art Brut beyond the frontiers of Europe.

In presenting its plentiful selection of Art Brut works to the Italian public, the survey exhibition *Dubuffet and Art Brut: Outsider Art* conveyed the richness and great diversity of Lausanne's Collection de l'Art Brut. At the same time, it introduced a wider Italian public to the aesthetic power of creations born at the margins of art and never intended to appeal to an external gaze's judgement.

# MUDEC/24 ORE CULTURA

Federico Silvestri



Art brut in Italia #1: Carlo Zinelli e Oreste Fernando Nannetti, tra istituzioni, atelier e parole da decifrare. Ph Lucia Tuoto

La mostra *Dubuffet e l'Art Brut. L'arte degli outsider*, ospitata dal MUDEC – Museo delle Culture di Milano dal 12 ottobre 2024 al 16 febbraio 2025, è stata un'occasione senza precedenti per approfondire le origini e l'evoluzione dell'Art Brut. Un progetto espositivo inedito, prodotto da 24 ORE Cultura – Gruppo 24 ORE, promosso dal Comune di Milano – Cultura, con il patrocinio del Consolato Generale di Svizzera a Milano e il contributo della Fondazione Deloitte, realizzato in collaborazione con la prestigiosa Collection de l'Art Brut di Losanna. La mostra ha permesso di analizzare il rapporto imprescindibile tra Dubuffet, teorico dell'Art Brut, e la collezione che egli stesso ha creato, oggi riconosciuta come il più importante archivio internazionale dedicato a questa espressione artistica. Attraverso un percorso espositivo curato da Sarah Lombardi, Anic Zanzi e con il supporto di Baptiste Brun per la sezione dedicata a Dubuffet, l'esposizione ha offerto uno sguardo approfondito sull'evoluzione di questo movimento, presentando oltre 70 opere provenienti dalla Collection de l'Art Brut. Tra queste, le composizioni di figure chiave come Aloïse Corbaz e Adolf Wölfli, le sculture di Émile Ratier e i dipinti di Carlo Zinelli, il più celebre rappresentante italiano dell'Art Brut.

Tuttavia, la mostra non si è limitata a uno spazio di scoperta e di emozione estetica, ma ha rappresentato un luogo di scambio intellettuale e di approfondimento scientifico. 24 ORE Cultura e il MUDEC hanno infatti invitato Casa dell'Art Brut di Mairano di Casteggio a concepire un articolato programma di incontri, con l'obiettivo di interrogarsi sul ruolo attuale dell'Art Brut nel contesto museale e accademico. In questo contesto, il ciclo di conferenze è stato organizzato da Casa dell'Art Brut, con la progettazione scientifica di Marta Morgana Rudoni, Silvia Baitini e Pietro Nocita, in collaborazione con i consulenti esterni Nicola

---

The exhibition *Dubuffet and Art Brut: Outsider Art*, held at the Museum of Cultures (MUDEC), Milan, from 12 October 2024 to 16 February 2025, provided a unique opportunity to investigate the origins and evolution of Art Brut. Created in collaboration with the prestigious Collection de l'Art Brut, Lausanne, this unique showcase was coordinated by the 24 ORE group's cultural arm, 24 ORE Cultura, and sponsored by Milan City Council's Culture Department, Milan's Swiss Consulate and the Deloitte Foundation. The exhibition analysed the indissoluble relationship between Dubuffet, Art Brut's original theorist, and the collection he created, now acclaimed as the art form's foremost international repository.

Curated by Sarah Lombardi and Anic Zanzi with the support of Baptiste Brun for its Dubuffet section, the exhibition presented a detailed examination of the movement's evolution, displaying over seventy works from the Collection de l'Art Brut. These included the compositions of such key figures as Aloïse Corbaz or Adolf Wölfli, not to mention the sculptures of Émile Ratier or the paintings of Carlo Zinelli, the most celebrated of Italian Brut artists.

While conceived as a space for discovery and aesthetic enjoyment, the exhibition was also intended as a site for intellectual exchange and scholarly enquiry. To that end, 24 ORE Cultura and MUDEC invited the Mairano di Casteggio-based Casa dell'Art Brut to construct a comprehensive event programme exploring Art Brut's current place in museological and academic contexts.

Following this mandate, Casa dell'Art Brut duly coordinated a series of seminars under the scholarly oversight of Marta Morgana Rudoni, Silvia Baitini and Pietro Nocita in collaboration with external consultants Nicola Mazzeo and Roberta Trapani, who co-conceived the encounters' contents. With Giorgio Bedoni serving as moderator, the seminars addressed such crucial issues as the musealisation of Art Brut, its relationship with cultural institutions and its influence on contemporary art practice. Renowned international scholars and curators—including Cristina Agostinelli, Ivana Bašičević Antic, Savine Faupin, Gustavo Giacosa, Lucienne Peiry, Eva di Stefano and Bianca Tosatti—discussed strategies for stewardship and the fostering of awareness, analysing Art Brut's reception in contemporary museums and its ongoing role in defining the conceptual boundaries of art itself.

At the same time, the programme presented a critical overview of Italian Art Brut. Focusing on historical figures such as Carlo Zinelli and Oreste Fernando Nannetti, speakers examined the dynamics of such artists' recognition or marginalisation within the art system. Concluding these inquiries, a collaboration with Milan's LaFil Philharmonic offered a unique perspective on Art Brut's musical associations, exploring the possibilities of sound as a form of spontaneous and therapeutic expression.

This initiative stands as a reassertion of 24 ORE Cultura and MUDEC's commitment to scholarship and its dissemination. It contributes to broader reflection both on Art Brut's role in contemporary museums and on its wider cultural and theoretical implications. This exhibition and its accompanying

---

---

Mazzeo e Roberta Trapani, che hanno co-ideato gli incontri, mentre Giorgio Bedoni ha svolto il ruolo di moderatore.

Le conferenze hanno affrontato tematiche cruciali come la musealizzazione dell'Art Brut, il suo rapporto con le istituzioni e la sua influenza sulle ricerche contemporanee. Studiosi e curatori di fama internazionale, tra cui Cristina Agostinelli, Ivana Bašičević Antic, Savine Faupin, Gustavo Giacosa, Lucienne Peiry, Eva di Stefano e Bianca Tosatti, hanno discusso strategie di conservazione e valorizzazione, analizzando come l'Art Brut sia stata accolta nei musei contemporanei e come continui a ridefinire i confini del concetto stesso di arte. Parallelamente, il programma ha proposto un'analisi critica della presenza dell'Art Brut in Italia, attraverso un'indagine su figure storiche come Carlo Zinelli e Oreste Fernando Nannetti, e sulle dinamiche di riconoscimento e marginalizzazione di questi artisti all'interno del sistema dell'arte. A completare il percorso di approfondimento, la collaborazione con LaFil Filarmonica di Milano ha aperto una prospettiva inedita sul legame tra Art Brut e musica, esplorando il suono come forma di espressione spontanea e terapeutica. Attraverso questa iniziativa, 24 ORE Cultura e il MUDEC hanno confermato la loro vocazione alla ricerca e alla divulgazione, contribuendo a una riflessione più ampia sulla posizione dell'Art Brut nel panorama museale contemporaneo e sulle sue implicazioni culturali e teoriche.

La mostra e il ciclo di incontri hanno dimostrato come l'Art Brut non sia soltanto un fenomeno storico, ma continui a interrogare le istituzioni e il pubblico, stimolando un confronto critico sul concetto stesso di arte e sul suo processo di legittimazione.

---

encounters attest to the fact that Art Brut is not merely a historical phenomenon but a living voice that continues to challenge both institutions and the wider public, stimulating discussion on the very notion of art and the process by which it is legitimised.

# ART BRUT NEI MUSEI CONTEMPORANEI

## QUANDO L'ART BRUT VARCA LE PORTE DELLE ISTITUZIONI MUSEALI

### INTRODUZIONE

---

DI GIORGIO BEDONI

Art Brut, le due parole coniate nel 1945 da Jean Dubuffet compiono oggi ottant'anni. L'innocente "cerbiatta" celebrata dall'artista francese è dunque divenuta adulta e, nonostante gli inevitabili ritocchi apportati dalla storia al suo genoma originario, pare goda ancora di buona salute: ritocchi che non hanno toccato in profondità i suoi caratteri d'origine, quelle poetiche fragili e atmosferiche nate nell'ombra da magnifici solitari dell'arte che in uno scenario completamente diverso da quello vissuto da Dubuffet, attraversano ancora la storia, i linguaggi, la cultura.

Nuovi scenari, dove gli autori "brut" dialogano da tempo con i linguaggi del modernismo e con il contemporaneo, rendendo inevitabile l'approdo delle loro opere nelle sale di grandi musei internazionali.

Scenari peraltro anticipati dal riconoscimento di linguaggi eterodossi avvenuto già nel primo Novecento, nell'epoca febbrile delle sperimentazioni d'avanguardia, negli scritti pionieristici di Paul Klee del 1912 al pari delle esposizioni surrealiste degli anni Trenta, dove i linguaggi si accostavano seguendo orizzonti meticci.

Tuttavia è certo che sia il riconoscimento sia la diffusione dell'art brut negli ambienti artistico-culturali e in seguito nelle stesse realtà museali, prima e ancor dopo la costituzione del nucleo originario di opere che daranno vita alla *Collection* di Dubuffet, ha seguito percorsi e tempi diversi nel contesto europeo. In Italia una attenzione tardiva rispetto ai paesi d'oltralpe, determinata da molteplici ragioni: l'egemonia culturale crociana ha indubbiamente giocato un ruolo cruciale, inoltre in Italia l'Espressionismo nelle sue varie forme è stato fenomeno minoritario rispetto alle esperienze nate in Germania, Francia ed Austria, nonostante le pionieristiche intuizioni di Ardengo Soffici: pittore e saggista, era stato il primo a pubblicare in Italia nel 1910 su *La Voce* un articolo innovativo su Henri Rousseau dove, lontano da facili stereotipi su ingenui e primitivi, scrive di un'arte nuda di fronte alla vita, senza trucchi e senza inganni. Quello di Soffici era un vero manifesto dedicato al primitivismo, che apriva in Italia a questi temi, seguito dagli artisti, Carrà, Morandi, da Umberto Boccioni nel 1911, che nella Esposizione d'Arte Libera presso il Padiglione Ricordi a Milano aveva proposto lavori di bambini e di autodidatti.

Se in Francia le poetiche surrealiste hanno giocato un ruolo fondativo nel riconoscimento dei linguaggi degli autodidatti, dei futuri autori "brut" di Dubuffet, in Italia l'avversione per André Breton e per il Surrealismo sin dalle sue origini, dal primo manifesto del 1924, sarà decisiva: l'ideologia del regime fascista non poteva accettare la visione surrealista, la portata politica del suo messaggio che andava oltre la pura dimensione artistica. Parole come "sogno", "inconscio", erano considerate eversive negli anni della dittatura fascista e il rifiuto del surrealismo andava di pari passo all'avversione per Freud e per la psicoanalisi, la cui diffusione venne attivamente ostacolata: esplorare la psiche degli italiani era qualcosa di inquietante se non un pericolo per il regime e per la stessa chiesa cattolica.

Non è dunque un caso che la prima vera mostra surrealista in Italia è del 1961, alla Galleria Schwarz a Milano, grazie ad Arturo Schwarz, personaggio

# ART BRUT IN CONTEMPORARY MUSEUMS

## WHEN ART BRUT WALKS THROUGH THE DOORS OF MUSEUMS

### FOREWORD

BY GIORGIO BEDONI

---

The compound noun Art Brut, coined by Jean Dubuffet in 1945, has now turned eighty. The guileless ‘fawn’ that the French artist proclaimed, then, has come to maturity and—despite history’s inevitable tweaking of its original genome—still seems in rude health. That tweaking has not altered its deeper, original attributes: its fragile and atmospheric visions, spawned in obscurity by magnificent artistic solitaries who still, in a cultural context now utterly unlike Dubuffet’s own, reach across history, artistic frameworks and culture.

More recent contexts have made it inevitable that such works should have arrived in major international museums, ‘Brut’ auteurs having for some time engaged with modernist and postmodern dialects.

These contexts, moreover, were anticipated in early twentieth-century modernists’ embrace of heterodox idioms; in that heady era of avant-garde experimentation, whether in Paul Klee’s pioneering writings of 1912 or the Surrealist exhibitions of the 1930s, contrasting expressive forms dovetailed under the sway of hybrid worldviews.

There is no question, however, that both the recognition and circulation of Art Brut in artistic and cultural circles (and subsequently in museum environments themselves), before and even after the assembling of Dubuffet’s primary Collection, followed different trajectories and timelines throughout Europe. Italy came later to Art Brut than surrounding countries, for various reasons. Crocean cultural hegemony undoubtedly played a crucial role, while the various forms of Expressionism remained secondary phenomena in Italy as compared to their German, French and Austrian counterparts. This was despite the pioneering efforts of the painter and essayist Ardengo Soffici: it was he who, in a 1910 issue of *La Voce*, had first published on Henri Rousseau in Italian. Far from recycling facile ‘naïve’ and ‘primitive’ stereotypes, his article speaks of an art laid bare before life, devoid of tricks or deceptions. A veritable manifesto, Soffici’s article had given Italian primitivists their first introduction to its themes. Artists following its example had included Carrà, Morandi and Umberto Boccioni—who, for the Esposizione d’Arte Libera at Milan’s Padiglione Ricordi in 1911, had embraced works by children and self-taught artists.

If in France Surrealist ideas played a fundamental role in lending recognition to self-taught aesthetics and Dubuffet’s future ‘Brut’ auteurs, Italian aversion to André Breton and Surrealism—from the movement’s very inception with its first manifesto in 1924—would there be decisive: fascist ideology could never accommodate the Surrealist vision or the extra-artistic political dimension of its message. Words like ‘dream’ and ‘unconscious’ were tantamount to subversion during the years of fascist dictatorship. Indeed the repudiation of Surrealism went arm in arm with an overall aversion to Freudian theory and psychoanalysis, the spread of which was actively suppressed: any exploration of the Italian psyche was a disturbing prospect—if not indeed a threat—to the regime and the Catholic Church.

It is not by chance, then, that Italy’s first true Surrealist exhibition was staged only in 1961. It was held at Milan’s Galleria Schwarz courtesy of its owner Arturo Schwarz, cosmopolitan figure, Surrealist, friend of André Breton and

---

---

cosmopolita, surrealista e amico di André Breton, collezionista di opere d'art brut. Ma aldilà della vicenda italiana, l'ingresso dell'art brut nelle stanze museali è figlio di repentine variazioni di percorso impresse dalla storia. Quando Dubuffet intraprende il suo ormai leggendario viaggio iniziatico negli ospedali psichiatrici svizzeri tutto cambia: nel dispositivo dubuffettiano non si tratta più di procedere a innesti di primitivo e di selvaggio sulla pianta, che considera inaridita, dell'arte occidentale, non più contaminazioni come avevano fatto le avanguardie prima di lui, ma un fronte nuovo, anti-culturale se non a-culturale, che doveva celebrare "l'uomo comune" in antitesi all'uomo di genio. Un'avventura senza ritorno, contro la cosiddetta "art culture", le sue poetiche, i suoi musei.

Un progetto con paradigmi inediti, che allontanava in termini radicali le esperienze nate nei primi quarant'anni del Novecento: niente più meticcio, non più accostamenti, come è stato nella storia dell'arte in almeno due grandi laboratori di idee: l'Almanacco del *Blaue Reiter* di Vassily Kandinsky e Franz Marc e *Le Mur* di André Breton, sintesi iconografica delle concezioni surrealiste. Dialoghi storici tra mondi diversi: nella lettera a Franz Marc del 19 giugno 1911, Kandinsky descrive i criteri del progetto, "ci metteremo un'opera egizia accanto a un piccolo Zeh, un cinese accanto a Rousseau, una stampa popolare vicino a Picasso e ancora molto altro!" Le forme d'arte "primitiva" andavano per Kandinsky poste di fianco ai lavori infantili, alle opere moderniste e a quelle degli autodidatti: una poetica concepita nel febbrile laboratorio del *Blaue Reiter* dove, scrive l'artista russo: "la maggiore differenza apparente si trasforma nella maggiore affinità interiore".

Da altre prospettive *Le Mur*, celebre collezione che André Breton aveva raccolto sin dagli anni Venti nella sua abitazione parigina al 42 di Rue Fontaine (adesso ricostituito al Centre Pompidou), rappresenta la sintesi esemplare di una visione museale "altra", dove esperienze nate in mondi diversi dialogano senza confini, uno scenario permeato dal paradosso e da atmosfere magiche a provocare lo sguardo tradizionale, preparando così alla ricezione di forme espressive ritenute marginali e prive di valore estetico.

Così, in quella rappresentazione parigina di Rue Fontaine, la pittura surrealista è posta tra scudi dipinti provenienti dalla Papuasias e dalla Nuova Guinea, a loro volta allineati alla gestualità informale: al centro, paradigmatico, un dipinto di Henri Rousseau e alla base l'*assemblage* di Joaquim Vicens Gironella, che farà parte della Collection di Dubuffet, vigilato da piccole statue oceaniche, e così via, a inaugurare un nuovo atlante occidentale: una moderna *Wunderkammer*, che accostava l'inusuale e l'eterogeneo in nome di uno sguardo "selvaggio", legato alle leggi del sogno e dell'immaginazione oltre ogni discorso di pura visibilità che non sia guidata da un occhio veggente.

Un discorso che preparava l'arrivo di Dubuffet: i percorsi dell'artista francese e di Breton si incrociano per un certo periodo, per poi dividersi su questi temi. Dubuffet non accetterà mai l'interpretazione di Breton, che considera l'art brut parte della vicenda surrealista, non accetta le distinzioni di Breton, i suoi dubbi sul progetto che aveva concepito dopo il viaggio in Svizzera e la nascita della

---

---

collector of Art Brut. To put aside its Italian tribulations, however, Art Brut's entry into museum spaces has resulted from a series of sudden historical about-turns. When Dubuffet undertook his now-fabled initiatory journey through Swiss psychiatric hospitals, everything changed. According to his programme, there was no longer any question of grafting the 'primitive' or feral onto the supposedly withered stem of Western art, no further prospect of the cultural blending that had characterised earlier avant-gardes. A new battle front, anti-cultural if not a-cultural, was to champion 'common humanity' as opposed to the 'man of genius'. This was a voyage of no return, pitched against so-called 'art culturel', its concerns and its museums.

These were unheard-of principles, signalling the project's radical departure from the approaches forged across the twentieth century's first four decades: no more cross-fertilisations, no more of the juxtapositions that had marked at least two of modern art history's great laboratories of ideas: Vassily Kandinsky and Franz Marc's *Blaue Reiter Almanac* and the iconographic synthesis of Surrealist notions that was André Breton's *Le Mur*.

Those historic enterprises had been dialogues between different worlds: in a letter to Franz Marc of 19 June 1911, Kandinsky had described their own project's agenda: 'We will put an Egyptian work beside a small Zeh, a Chinese work beside a Rousseau, a folk print beside a Picasso, and the like!' To Kandinsky, 'primitive' art forms were to be hung alongside the efforts of children, modernist opuses and the works of self-taught artists: a position conceived in the hothouse atmosphere of the *Blaue Reiter*—where, as the Russian artist put it, 'The greatest external difference becomes the greatest internal equality.'

Pursuing other ends, *Le Mur*—or the 'Wall', the famed collection that André Breton assembled from the 1920s onwards in his apartment at 42 Rue Fontaine, Paris, now reconstituted at the Centre Pompidou—embodies an 'other' museological vision wherein phenomena born of distant worlds mingle freely. Such a scenario, of so paradoxical and magical an atmosphere, unsettles the traditional gaze, thus facilitating receptiveness to ostensibly marginal and aesthetically worthless expressive forms.

In that display at Rue Fontaine, Surrealist painting thus rested between painted shields from Papua and New Guinea, which in turn were juxtaposed with works of Informalist gesturalism. Centremost, paradigmatically, hung a Henri Rousseau; below it stood an assemblage of Joaquim Vicens Gironella (whose works were to join Dubuffet's Collection), guarded in turn by Oceanic figurines and more besides. All of which served to christen a new Western atlas: a modern *Wunderkammer* that enlisted the unusual and the eclectic in the service of a 'feral' gaze, bound only to the laws of dream and fantasy, ungoverned by any purely visual—rather than visionary—discourse.

The latter discourse anticipated the arrival of Dubuffet: the French artist's own journey intersected with Breton's for a time, only to separate again over these very questions. Dubuffet was never to accept Breton's narrative whereby Art Brut formed a chapter of the history of Surrealism; nor would he accept

---

---

*Compagnie de l'Art Brut*. La storica dialettica Dubuffet/Breton, che porterà a percorsi irriducibili, Dubuffet e la futura *Collection* di Losanna, nata nella scia di criteri *ad excludendum*, a separare ciò che Breton aveva accostato, la nascita di musei e fondazioni dedicate, le mostre e i progetti di questi anni, appartengono a pieno titolo al tema dell'ingresso dell'art brut negli spazi museali.

Un dibattito che pone domande ancora aperte: per certi versi il paradigma dell'art brut, nato per riconoscere, valorizzare e salvaguardare l'unico e l'irriducibile, portava dentro di sé l'inevitabile seme del confronto, costringendo il sistema dell'arte, oggi più che mai in uno scenario così diverso da quello storico, a misurarsi con queste esperienze sul piano della forza inventiva dei suoi registri linguistici.

I percorsi compiuti in questi anni, si pensi ad esempio agli allestimenti del LaM di Lille, raccontano che non è in gioco un'algida inclusione: considero ambigua la nozione d'inclusione per l'art brut, non necessaria. L'arte, la sua storia, le sue relazioni interdisciplinari vivono infatti di molteplici traiettorie. In questa prospettiva, quella di uno sguardo aperto sulla storia e sul presente, meglio allora la parola dialogo tra l'art brut, il Novecento e le esperienze contemporanee: un dialogo che vive di suggestioni e affinità, di confronto tra visioni e linguaggi. Dialogo tra esperienze e poetiche nate in scenari diversi, che talvolta può dar vita a orizzonti nuovi. Credo sia più stimolante navigare entro un orizzonte meticcio, talvolta conflittuale, in sintesi, una ricerca tra un Breton che mescolava e Dubuffet che separava. L'art brut è ancora oggi nei suoi migliori interpreti un'arte che danza sui fili della storia, dimensione che per certi versi la rende unica e riconoscibile.

Su questi temi si apre la conversazione con Cristina Agostinelli, curatrice della collezione di Art Brut al Centre Pompidou, nata dalla donazione di oltre novecento opere da parte di Bruno Decharme, e con Ivana Bašičević Antić, direttrice del Museum of Naive and Marginal Art di Belgrado, storico museo in Europa, nato nel 1960 grazie alle pionieristiche ricerche di Oto Bihalji Merin, un intellettuale versatile, saggista e scrittore, che nel clima del secondo dopoguerra volge lo sguardo verso sentieri non battuti, come faranno negli stessi anni Cesare Zavattini in Italia e Jean Dubuffet in Francia.

---

Breton's categories or his doubts over the project born of Dubuffet's Swiss travels and his founding of the *Compagnie de l'Art Brut*.

The historic Dubuffet/Breton dialectic, which led to incompatible trajectories; Dubuffet and his subsequent Lausanne Collection, forged according to exclusionary criteria, separating fields that Breton had considered entwined; the founding of dedicated museums and foundations; and the exhibitions and projects of the same years: all these tell part of the story of Art Brut's entry into museum spaces.

These debates' questions remain open today: in some respects, the Art Brut paradigm—conceived to extol, advance and safeguard a unique and irreducible substance—bears within itself an inevitable seed of conflict. Now more than ever, in a context so far removed from historical precedent, it compels the art system to measure its various expressive registers' invention against the same phenomena.

The trends of recent years, such as the exhibitions of the LaM in Lille, do not speak of a grudging inclusion. Yet I consider the very notion of inclusion ambiguous and unnecessary for Art Brut. Art itself, its history and its interdisciplinary relationships indeed thrive on the multiplicity of their trajectories. From this scholarly perspective, allowing for a gaze open to both past and present, the relationship between Art Brut, twentieth-century modernism and contemporary developments might be better termed a dialogue: one that thrives on influences and affinities, on the contrast of visions and idioms. It is a dialogue between positions and objectives born of different situations, which can sometimes give rise to new outlooks. Personally I think it is more stimulating to navigate an intermediate, sometimes conflict-ridden landscape—in brief, an interpretation poised somewhere between a Breton who mixed and a Dubuffet who separated. Art Brut, as conveyed by its best interpreters, remains an art that dances along the threads of history, a quality that in some respects distinguishes it and makes it unique.

Our discussion of these themes opens with Cristina Agostinelli, curator of the Centre Pompidou's Art Brut collection, which began with Bruno Decharme's donation of more than nine hundred such works. Our second speaker will be Ivana Bašičević Antić, director of the Museum of Naïve and Marginal Art, Belgrade: a historically significant European museum founded in 1960 in the wake of the pioneering writings of Oto Bihalji-Merin. In the aftermath of the Second World War, this versatile intellectual, essayist and writer turned his gaze upon unbeaten paths, just as Cesare Zavattini and Jean Dubuffet did—in respectively Italy and France—over the same years.

---

## INTERVENTI

DI CRISTINA  
AGOSTINELLI

Daniel Cordier Donation,  
*Les désordres du plaisir*,  
22/12/2008 – 23/03/2009  
© Centre Pompidou,  
MNAM-CCI / Georges  
Meguerditchian



*Bisogna considerare il museo dell'art brut, ovunque si trovi - in Svizzera, in Francia o altrove - come un'enclave anarchica e apolide, senza alcuna preferenza nazionale.*

**Michel Thévoz**

Nel 2021, il Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou si è arricchito di un migliaio di opere di art brut, grazie alla donazione di Bruno Decharme. Il donatore, cineasta e collezionista, definisce la sua raccolta come un atto militante, in continuità con l'approccio di Jean Dubuffet. Anche se oggi l'art brut è riconosciuta e storicamente legittimata, essa non ha perso la capacità di sollevare interrogativi, né il potere di stimolare uno sguardo critico. Piuttosto che domandarsi se la sua presenza accanto all'arte moderna e contemporanea sia legittima, la questione è comprendere come questa presenza metta in discussione le collezioni d'arte, così come la struttura che la ospita e la fa vivere: l'istituzione stessa. Questa prospettiva consente di risalire alle origini della nozione d'art brut, di riflettere sul suo rapporto con le istituzioni e sulla sua storia all'interno del Musée National d'Art Moderne; una storia segnata da dinamiche molteplici: dall'impresa anti-culturale di Jean Dubuffet, alla donazione di Daniel Cordier – sorta di anti-museo come il “Muro” dell'atelier di André Breton – fino all'importante donazione di Decharme. In un articolo che precede di poco quello che può essere considerato il manifesto dell'art brut, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Jean Dubuffet si rivolge al lettore con queste parole:

## TALKS

BY CRISTINA  
AGOSTINELLI



Muro dell'atelier di André Breton, Museo, Livello 5, Sala 21 © Centre Pompidou, MNAMCCI/Philippe Migeat

Wall of André Breton's studio, Museum, Level 5, Room 21 © Centre Pompidou, MNAM-CCI / Philippe Migeat

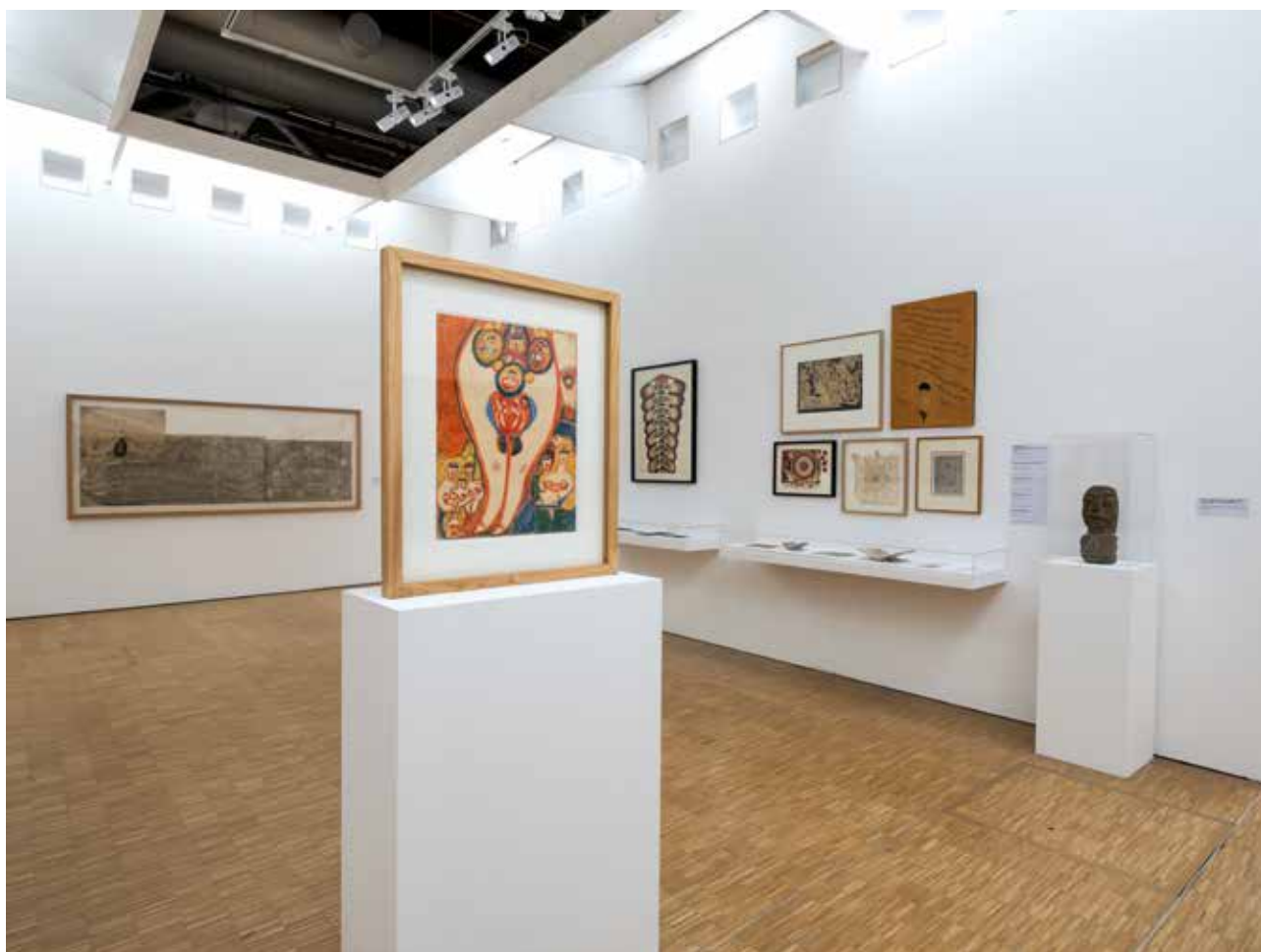
*The Art Brut museum, wherever it may be—Switzerland, France or elsewhere—must be considered an anarchic and stateless enclave, without national preference.*

**Michel Thévoz**

In 2021, the Centre Pompidou Musée national d'art moderne received the windfall of a full thousand works of Art Brut, donated by the filmmaker Bruno Decharme. Consistent with Dubuffet's own approach, Decharme considers his collecting a political act. Even if Art Brut has been historically legitimised and now enjoys broad recognition, it has not lost its ability to raise questions nor its faculty for stimulating critical engagement. The question at hand is not the legitimacy of its presence amongst modern and contemporary artworks but the way in which this presence challenges art collections, just as it challenges the very structures that house and preserve it: museums themselves.

This perspective harks back to the origins of the Art Brut concept, inviting reflection on its relationship with museum institutions and its history within the Musée national d'art moderne. That history has been guided by multiple dynamics: from Jean Dubuffet's anti-cultural agenda to the Daniel Cordier donation a sort of anti-museum akin to André Breton's studio assemblage the 'Wall' —and finally to Decharme's own important donation.

In an article written shortly before Art Brut's *de facto* manifesto, 'L'Art Brut préféré aux arts culturels', Jean Dubuffet addressed the reader with the following words:



Inaugurazione della sala permanente «Art Brut – Donation Decharme», Sala 27, Livello 5, Musée national d'art moderne, 22 giugno 2021- 14 marzo 2022 © Centre Pompidou, MNAM-CCI / Mauri Hélène

Inauguration of the permanent room "Art Brut – Donation Decharme", Room 27, Level 5, Musée national d'art moderne, 22 June 2021 – 14 March 2022 © Centre Pompidou, MNAM-CCI / Mauri Hélène

Cerchiamo opere in cui le facoltà di invenzione e di creazione che, a nostro avviso, esistono in ogni essere umano (almeno in certi momenti) si esprimano in modo del tutto immediato, senza maschere né costrizioni. [...] Riteniamo che il tempo sia vicino, se non già arrivato, in cui il pubblico prenderà coscienza del grande equivoco su cui si fonda il chiososo consorzio degli artisti professionisti, dei loro pseudo critici e dei loro mercanti. [...] L'arte autentica è, per quanto ci riguarda, altrove. (in J. Paulhan, 1948-1949).

Nella stessa pubblicazione, André Breton, allora figura di spicco della *Compagnie dell'Art Brut*, denuncia le cause dell'indottrinamento del potere culturale: «Attribuisco congiuntamente la responsabilità al cristianesimo e al razionalismo, la perpetuazione fino a noi di questo stato di cose essendo altresì imputabile alla carenza della critica d'arte, ribelle verso tutto ciò che non segua i sentieri battuti»; e arriva persino a celebrare l'arte dei malati mentali come "un serbatoio di salute morale [...]. I meccanismi della creazione artistica

---

‘We seek works in which the faculties of invention and creation, which we believe exist in every human being (at least at certain times), are expressed with utter immediacy, without masks or constraints. [...] We believe that the time is near, if not already here, in which the public will become cognisant of the great error upon which the noisy consortium of professional artists, their pseudo-critics and their merchants is founded. [...] Authentic art is, by our reckoning, to be found elsewhere.’ (in Jean Paulhan, 1948–1949).

In the same publication, André Breton, then a prominent figure in the *Compagnie de l’Art Brut*, denounced the causes underlying cultural power’s indoctrinations: ‘I lay joint blame on Christianity and rationalism, the current perpetuation of this state of affairs being moreover attributable to the poverty of an art criticism bilious toward all that does not tread already-beaten paths’. Breton even proceeded to extol the art of the mentally ill as ‘a reservoir of moral health’ in which ‘the mechanisms of artistic creation are [...] liberated from all constraint. Seclusion and the renunciation of all profit or vanity become, through a startling dialectical effect, the stewards of that total authenticity that elsewhere is lost and of which, day upon day, we are increasingly deprived.’ To give the name of *art* to the creation of self-taught and marginalised individuals—mediums, recluses or the mentally ill, all divorced from cultural spheres and driven solely by their own creative impulses—was a bold gesture, true to the Surrealist spirit, whose intellectual charge still resonates today. From the very outset, Dubuffet seems to have sought beyond the mere legitimisation of *Art Brut*, a strict definition of which, moreover, he did not even seek: ‘It is not my duty to formulate this thing that is *Art Brut*. To define something—and therefore isolate it—means to do it great harm’ (Dubuffet, 1947). Instead he sought to make its singular authenticity perceptible: ‘There are little throwaway works (thoroughly approximate, almost shapeless) that yet resonate with extraordinary force. It is for this reason that we prefer them to the monumental works of many illustrious professionals’ (Dubuffet, 1949). Through *Art Brut*, Dubuffet seems in effect to have aspired to a radical renewal of all art, to free it at last from the normative grip of the social order, which he would later dub ‘asphyxiating culture’ (Dubuffet, 1968). Dubuffet’s activities in the basement of *Galerie René Drouin*—culminating in an October 1949 exhibition that gathered some two hundred works by sixty-three authors—represented, as Germain Viatte was to put it, ‘an essential element of his campaign to destabilise the cultural scene. Not only were these works—an art “in which is manifested the sole function of invention, and not those, constantly seen in cultural art, of the chameleon and the monkey”—in defiance of established taste (even if corresponding art forms had come to exercise an increasing fascination), but they were accompanied by a highly organised call to arms revolving upon publications, upon the scholarly activities of the *Foyer de l’Art Brut* and upon exhibitions whose visual impact evidently lay both in its bewildering diversity and in the extraordinary collection that it accumulated, far

---

---

sono qui liberati da ogni costrizione. Per un effetto dialettico sconvolgente, la clausura, il rinunciare ad ogni profitto come ad ogni vanità diventano i custodi di un'autenticità totale che altrove è perduta e della quale noi siamo, giorno dopo giorno, sempre più privati".

Chiamare arte le produzioni di autodidatti marginali – medium, malati di mente o solitari, tutti estranei al mondo culturale e mossi unicamente dalla necessità di creare – è stato un gesto audace, in linea con lo spirito surrealista, la cui carica critica risuona ancora oggi.

Sin dall'inizio della sua ricerca, Dubuffet sembra andare oltre la semplice legittimazione dell'art brut, che peraltro non si propone nemmeno di circoscrivere rigidamente: "Formulare ciò che è quest'art brut, di certo non è compito mio. Definire una cosa - e quindi isolarla - significa danneggiarla gravemente" (J. Dubuffet, 1947); egli intende piuttosto farne intuire l'autentica singolarità: "Ci sono piccoli lavori da nulla (del tutto sommari, quasi informi), ma che risuonano con una forza straordinaria e per questo li preferiamo a molte opere monumentali di illustri professionisti" (J. Dubuffet, 1949); Attraverso l'art brut, Dubuffet sembra insomma tendere ad un rinnovamento radicale di tutta l'arte, per liberarla infine dalla morsa normativa dell'ordine sociale, da ciò che chiamerà in seguito l'"*asfissiante cultura*" (J. Dubuffet, 1968).

Le attività organizzate da Dubuffet nei sotterranei della galleria Drouin, fino alla mostra dell'ottobre 1949 che riunì circa 200 opere di 63 autori, rappresentano, come scrive Germain Viatte, "un elemento essenziale della sua impresa di destabilizzazione della scena culturale. Non solo i lavori presentati - *un'arte in cui si manifesta la sola funzione dell'invenzione, e non quelle, costanti nell'arte culturale, del camaleonte e della scimmia* - erano in rottura con il gusto consolidato, sebbene corrispondessero a una crescente fascinazione, ma davano luogo a una mobilitazione perfettamente organizzata attorno a pubblicazioni, all'attività documentaristica del *Foyer de l'Art Brut* e a mostre, il cui impatto visivo era, evidentemente, nella confusione della sua diversità e nell'accumulo straordinario che ne derivava, molto lontano da quello del Musée National d'Art Moderne, che aveva riaperto le porte nel 1947" (G. Viatte, 2021). Si comprende così il divario tra l'arte ufficiale e quest'arte *altra*, che Michel Ragon considera "molto più stimolante rispetto all'arte della maggior parte degli *artisti*" (M. Ragon, 1969).

L'incontro tra Jean Dubuffet e Daniel Cordier, agitatore ai margini dell'istituzione (B. Racine in B. Ajac, 2005), avviene nel 1952, quando, dopo aver sciolto la *Compagnie de l'Art Brut* e trasferito le sue collezioni a New York presso l'amico Alfonso Ossorio, il pittore si dedica finalmente in modo esclusivo alla propria pratica artistica.

Daniel Cordier, ex resistente, appassionato d'arte e gallerista, espone l'opera di Dubuffet fin dall'apertura della sua galleria parigina nel 1956, "in un'epoca in cui le istituzioni pubbliche lo ignoravano con superbia" (A. Pacquement in B. Ajac, 2005). Benché nel 1958 fosse stata respinta la proposta di una retrospettiva su Dubuffet – episodio che segnò con ogni probabilità l'inizio dell'ostilità dell'artista nei confronti del Musée National d'Art Moderne – Cordier riuscì

---

---

removed from that of the Musée national d'art moderne, which had reopened its doors in 1947' (Viatte, 2021). It is thus that we might understand the gap between official art and the 'other' art that Michel Ragon considered 'far more stimulating than the art of most "artists"' (Ragon, 1969).

Jean Dubuffet's first encounter with Daniel Cordier, 'agitator at the fringes of the institution' (Bruno Racine in Bénédicte Ajac, 2005), took place in 1952: an era in which, having dissolved the Compagnie de l'Art Brut and transferred his collections to the New York estate of his friend Alfonso Ossorio, Dubuffet finally turned his full attention to his own artistic practice.

Cordier, a former resistance fighter, art aficionado and gallerist, began exhibiting Dubuffet's work immediately upon his Parisian gallery's foundation in 1956, 'a time in which public institutions haughtily ignored him' (Alfred Pacquement in Ajac, 2005). Even if the Musée national d'art moderne rejected a proposed Dubuffet retrospective in 1958—an episode that likely signalled the beginning of the artist's antipathy to the museum—Cordier nonetheless succeeded in establishing him on the national and international scene. Friendship with Dubuffet, whom Cordier considered a true late-twentieth-century genius, contributed decisively to the development of the gallerist's critical instinct for unclassifiable artists and transgressive art. On friendly terms with the Surrealists, Cordier hosted the major exhibition *E.R.O.S.*, which also featured a number of Art Brut auteurs, in 1959. No sooner had Paris discovered Art Brut than New York followed: in February 1962, following a Eugène Gabritschevsky show, the Cordier-Warren gallery exhibited a selection from Dubuffet's collection even as the latter's own work was on display at the Museum of Modern Art. With the return of his collection and archives to France in 1962, Dubuffet founded a new Compagnie de l'Art Brut, which counted Cordier and the painter Slavko Kopač among its members.

Dubuffet always took pains to keep Art Brut in the shadows, sufficiently limiting its visibility that he risked compromising its survival. A certain ambivalence remained innate to his character, however, such that he sometimes violated his own principles in the face of heightened opportunity, whether fortuitous or actively pursued. Thus he agreed to two exhibitions at the Musée des Arts Décoratifs, Paris, in 1967: one showcasing his donation of a body of his own work, the other surveying his Art Brut collection, which by then comprised a full seven hundred pieces. He explained his decision thus: 'I am deeply convinced of the sterilising action exercised by the apparatus of culture. Culture is an affair of state while artistic creation is by its very nature individualistic and subversive. [...] Under current conditions, however, and to my dismay, no space in the living city is dedicated to artistic production; and minds are now sufficiently indoctrinated that artistic creations, when presented outside of museums, have not the least possibility of reaching the public, much less of holding its attention' (Dubuffet in *Connaissance des Arts*, June 1967). Furthermore, the shows' craft-museum setting excluded the threat of their exhibits being confused with professional artists' works, one of Dubuffet's most pressing concerns: 'I have always feared that the public would turn a

---

---

comunque a imporlo sulla scena nazionale e internazionale. La sua vicinanza a Dubuffet, che considerava come un autentico genio della seconda metà del Novecento, contribuì in modo decisivo allo sviluppo di uno sguardo critico orientato verso gli artisti inclassificabili e un'arte di rottura. Vicino ai surrealisti, Cordier accoglie nel 1959 la grande mostra *E.R.O.S.*, che include alcuni autori di art brut. Dopo Parigi, anche New York scopre l'art brut: nel febbraio 1962, la galleria Cordier-Warren presenta, dopo la mostra dedicata a Eugène Gabritschevsky, una selezione della collezione di Dubuffet, proprio mentre quest'ultimo è in mostra al MoMA. Con il rientro in Francia della collezione e degli archivi, Dubuffet fonda nel settembre 1962 la nuova *Compagnie de l'Art Brut*, includendo Cordier e il pittore Slavko Kopač tra i suoi nuovi membri. Dubuffet ha sempre avuto cura di mantenere l'art brut in una zona d'ombra, preferendo limitarne la visibilità al punto di rischiare di comprometterne l'esistenza. Tuttavia, con la stessa ambivalenza che contraddistingue il suo carattere, arriva talvolta a violare i propri principi, cedendo a occasioni particolari, volute o fortuite. Così, nel 1967, accetta che due mostre vengano allestite al Musée des Arts Décoratifs di Parigi: una dedicata alla donazione di un nucleo delle sue opere, l'altra alla sua collezione di art brut, composta da ben settecento pezzi. Spiega così la sua decisione: "Sono profondamente convinto dell'azione sterilizzante esercitata dagli apparati culturali. La cultura è affare di Stato, mentre la creazione artistica è, per sua stessa natura, individualista e sovversiva. [...] Ma, nelle condizioni attuali, e mio malgrado, non esiste nella città viva alcuno spazio destinato alla produzione artistica; e le menti sono ormai talmente indottrinate che le produzioni artistiche presentate al di fuori di un museo non hanno la minima possibilità di essere recepite dal pubblico, né tantomeno di attirarne lo sguardo" (in *Connaissance des Arts*, giugno 1967). Inoltre, la scelta di un museo votato alla presentazione dei saperi tecnici escludeva ogni rischio che le opere fossero confuse con quelle di artisti professionisti, una preoccupazione centrale per Dubuffet: «Ho sempre temuto che il pubblico rivolgesse ai miei lavori uno sguardo fuorviante, non riuscendo a cogliere con chiarezza ciò che ha sempre costituito la loro intenzione fondamentale: spostare l'atto creativo su un terreno radicalmente diverso da quello dell'arte colta» (J. Dubuffet, 2001).

Questo episodio, se da un lato rivela le dissonanze che costellano il percorso di Dubuffet, testimonia soprattutto un atteggiamento coerente che egli adotta tanto nei confronti della propria opera quanto della sua collezione, che rifiuta di vedere accostate ad altre forme di produzione artistica. Emerge così un legame profondo tra la costante tensione insurrezionale del pensiero, che attraversa sia i suoi scritti che le sue opere, e il valore iniziatico dell'art brut, garante dell'autenticità del gesto creativo. Nonostante tutto, Dubuffet si scontra frontalmente con le decisioni perentorie dell'amministrazione pubblica: nel 1968, il Consiglio municipale di Parigi respinge la richiesta di riconoscimento di pubblica utilità per la *Compagnie de l'Art Brut*, rendendo così irrevocabile una decisione fino ad allora rimandata: l'esilio della sua collezione di art brut a Losanna. L'ultima offensiva di Dubuffet contro l'arte ufficiale arriva nel 1980,

---

---

mistaken gaze to my works, failing to properly grasp what has always been their fundamental intention: to shift the creative act away from cultured art and onto radically different ground' (Dubuffet, 2001).

Even as it betrays the dissonances that dotted Dubuffet's career, this episode testifies above all to the coherence of his position toward both his own work and his collection, which he refused to associate with other forms of artistic production. Thus a firm connection emerges between his stubbornly insurgent intellectual leanings, which permeate both his writings and his works, and the initiatory potential of Art Brut, gatekeeper of creative authenticity. Despite all, Dubuffet continued to battle the high-handed decisions of public bodies: in 1968, the Paris City Council rejected his application for the Compagnie de l'Art Brut's recognition as a public utility association, thus cementing a decision that Dubuffet had theretofore deferred: his Art Brut collection's exile to Lausanne. Dubuffet's last salvo against official art came in 1980, when he learned that the exhibition *Paris-Paris, 1937–1957: Création en France* was to include an Art Brut component. He immediately wrote a letter to Henry-Claude Cousseau: 'I disapprove of your plan to present extra-cultural productions in the Centre Pompidou exhibition entitled *Paris-Paris*, in which to my thinking they have no legitimate place. [...] Works of this sort, produced outside of cultural circuits, have no place in a structure sworn to the dissemination of official culture, to which they are completely alien' (in Viatte, 2021).

Dubuffet further asserted that the term 'Art Brut' was not public domain and that its use was the sole province of the Collection de l'Art Brut in Lausanne. A note to that effect was duly added to the exhibition catalogue, testifying to what has been considered 'one of the worst failures in Dubuffet's relationship with French public institutions' (Viatte, 2021).

'Putting Art Brut in a museum does not mean appropriating it but undermining the museum itself,' Michel Thévoz has said (in Lucienne Peiry, 1997). If the Collection de l'Art Brut has passed into a public and permanent space since its more private days in the basement of the Galerie René Drouin, it is precisely because, as Thévoz has further elaborated, 'Dubuffet's decision to go public was born from a resolution to wage battle against official culture rather than leave it free rein'. But what then becomes of these 'people untouched by artistic culture', these auteurs who 'derive everything (subject matter, choice of materials, expressive means, rhythms, ways of writing, etc.) solely from their own inner resources and not from clichés of classical art or art's passing fashions' (Dubuffet, 1949)? The interpretation of Art Brut as counterculture, whereby its auteurs become unintentional vectors of theoretical constructs, erases all possibility of cultural inheritance. These auteurs—denied the status of artists even as their creations win acclaim—duly appear as solitary, scattered entities without connection or common ground. Is this 'art without precedent or tradition'—as the subtitle of Roger Cardinal's famed *Outsiders* (1979) would have it—therefore destined to remain without heirs or descendants?

In 1980, while Dubuffet was voicing his displeasure to Cousseau, André Robillard visited the Collection de l'Art Brut in Lausanne at the invitation of

---

---

quando scopre che la mostra *Paris-Paris, 1937-1957. Création en France* prevede l'inclusione di opere di art brut. Scrive immediatamente una lettera a Henry-Claude Cousseau: "Disapprovo il vostro progetto di presentare produzioni extra-culturali nell'esposizione del Centre Pompidou intitolata *Paris-Paris*, dove a mio avviso non trovano alcuna legittima collocazione. [...] Opere di questo tipo, prodotte al di fuori dei circuiti culturali, non hanno posto in un organismo votato alla promozione della cultura ufficiale, cui esse sono del tutto estranee" (in G. Viatte, 2021).

Dubuffet precisa inoltre che il termine *art brut* non è di dominio pubblico, e che solo la Collection de l'Art Brut di Losanna può farne uso. Una nota in tal senso verrà aggiunta al catalogo della mostra, a testimonianza di quello che verrà considerato come "uno dei gravi fallimenti nel rapporto tra Dubuffet e le istituzioni pubbliche francesi" (G. Viatte, 2021).

"Mettere l'Art Brut in un museo non significa recuperarla, ma mettere in crisi il museo stesso", afferma Michel Thévoz (in L. Peiry, 1997). Se la collezione di art brut è passata dalla riservatezza dei sotterranei della galleria Drouin a uno spazio pubblico e permanente, è proprio perché, come sottolinea ancora Thévoz, "la scelta dell'apertura, in Dubuffet, nasceva dalla volontà di ingaggiare uno scontro con la cultura ufficiale, piuttosto che lasciarle campo libero".

Ma che ne è allora di queste "persone indenni da cultura artistica", di questi autori che "attingono tutto (soggetti, scelta dei materiali, mezzi espressivi, ritmi, modalità di scrittura, ecc.) unicamente dal proprio fondo interiore, e non da cliché dell'arte classica o dall'arte alla moda" (J. Dubuffet, 1949). Nella costruzione dell'art brut come controcultura, i cui autori diventano loro malgrado vettori di una vera e propria teorizzazione, si delinea la rimozione di ogni filiazione culturale. Questi autori - la cui creazione viene celebrata senza tuttavia che venga loro riconosciuto il titolo di artista - sembrano restare entità singolari, sparse, prive di qualunque legame o condivisione. Quest'"arte senza precedenti né tradizione" - secondo il sottotitolo del celebre *Outsiders* di Roger Cardinal (1979) - sarebbe dunque destinata a rimanere priva di una qualsiasi eredità e discendenza?

Nel 1980, mentre Dubuffet esprime la sua disapprovazione a Cousseau, André Robillard si reca alla Collection de l'Art Brut di Losanna, su invito di Michel Thévoz. Colpito dall'opera di Auguste Forestier, esposta accanto alla sua, Robillard ne avverte una forte affinità e realizza un nuovo lavoro influenzato da quell'autore, al punto da apporre una doppia firma su una delle sue creazioni. Affascinato anche dai ritratti con conchiglie di Pascal-Désir Maisonneuve e dall'opera di Auguste Walla, che incontrerà nel 1991, Robillard intraprende un percorso ancora inesplorato: "un caso eccezionale nell'art brut" (S. Lombardi 2014), un ambito tradizionalmente privo di maestri o e discepoli. Se è vero che gli autori dell'Art Brut restano ai margini del sistema di valori della cultura ufficiale, è altrettanto vero che spesso ne sono attraversati, e che le loro opere finiscono per diventarne un veicolo inconfutabile.

"Mi dirigeva verso gli ultimi della classe, gli indisciplinati, i solitari. Forse la massa di questi irriducibili porterà un po' di "scompiglio" all'interno del

---



«Sous le signe du bricolage» Art Brut – Donazione Decharme, Sala 27, Livello 5, Musée national d'art moderne, 4 aprile 2022 – 27 febbraio 2023. © Centre Pompidou, MNAM-CCI / Mauri Hélène

“Sous le signe du bricolage” Art Brut – Donation Decharme, Room 27, Level 5, Musée national d'art moderne, 4 April 2022 – 27 February 2023. © Centre Pompidou, MNAM-CCI / Mauri Hélène

Michel Thévoz. Struck by a potent affinity with the work of Auguste Forestier, which was exhibited alongside his own, Robillard embarked on a series of new works so explicitly influenced by Forestier that he signed one of them with both their names. This previously untried approach—also inherent in Robillard’s fascination with Pascal-Désir Maisonneuve’s seashell portraits and the work of August Walla, whom Robillard would meet in 1991—constituted ‘a case apart in Art Brut’ (Sarah Lombardi, 2014), a field characteristically devoid of master-disciple relationships. While it is true that Art Brut auteurs remain at the margins of official culture’s value system, it is equally true that they are often intersected by it and that their works ultimately become a vehicle for it. ‘I turned my attention toward the back of the class, the unruly, the reclusive. Perhaps this mob of ne’er-do-wells might sow a little “disorder” in the museum’, Cordier was to recall (in Ajac, 2005). Critical of public institutions’ response to nascent creative forms, he closed his gallery in 1964, just as the future of the Musée national d’art moderne began to be discussed. In 1973, during the Centre Pompidou’s controversial design phase, Pontus Hultén invited Cordier to contribute to the museum’s acquisition policy in favour of an increased showing of contemporary art. Cordier promptly agreed to negotiate a large donation, calculated to embrace both consecrated artists and creators outside of official circuits or at the institutional margins. Roughly one hundred Art Brut works thus entered France’s national collections, the first of their kind to do so. Cordier’s donation recalls the aesthetic eclecticism and visionary charge of

---

museo”, ricorda Daniel Cordier (in B. Ajac, 2005). Critico verso l’atteggiamento delle istituzioni pubbliche nei confronti della creazione emergente, nel 1964 chiude la sua galleria, proprio mentre iniziano le discussioni sul futuro del Musée National d’Art Moderne. Nel 1973, durante la fase di progettazione del Centre Pompidou, che accende il dibattito pubblico, Cordier viene invitato da Pontus Hultén a contribuire alla politica di acquisizioni per rafforzare la presenza dell’arte contemporanea. In quell’occasione conferma il progetto di una grande donazione, pensata per riunire sia artisti già consacrati, sia creatori fuori dai circuiti ufficiali o ai margini dell’istituzione. Un centinaio di opere di art brut entra così, per la prima volta, nelle collezioni nazionali.

La raccolta di Cordier richiama la mescolanza estetica e il potenziale visionario del “Muro” di Breton, che risulta in parte dalla dazione del 2003. La recente pubblicazione a lui dedicata – frutto di una ricerca collettiva condotta con il coinvolgimento di istituzioni museali e universitarie, in Francia e all’estero – svela nuovi dettagli su questo insieme straordinario, come l’attribuzione di una delle opere a Juva, autore presentato dal *Foyer de l’Art Brut* nel 1948 (S. Faupin in A. Verdier, 2024). È bene ricordare infine, il dono di alcune opere di Kopač, in quanto quest’ultimo permette di ripercorrere un ulteriore aspetto dell’avventura dell’art brut.

Animata da un’energia refrattaria a ogni contingenza, l’art brut conserva viva la funzione emancipatrice dell’arte. Riferirsi ad essa significa tornare alle radici della natura sovversiva del gesto creativo e ripensare l’arte attraverso un approccio che, da contemplativo, si fa dialettico. Espressione concreta di un’urgenza del desiderio, l’art brut sfugge a ogni forma di normalizzazione: si insinua nelle crepe dell’istituzione come in quelle della società, che interroga e libera dal consenso omologante. Essa mostra il rovescio della cultura dominante, facendo emergere le forze vive di una pulsione critica attivata dall’alterità. La condizione posta con la donazione Bruno Decharme – ovvero una sala permanente e un programma di ricerca dedicati all’art brut – rispetta appieno la sua complessa specificità, così come la sua capacità di generare una rete di confluenze. I criteri attraverso cui si interpreta l’art brut restano in continua evoluzione. Lo stesso Dubuffet ha più volte rivisto le proprie categorie, senza mai dimenticare “di imboccare vie diverse da quelle dell’arte ufficialmente riconosciuta”, perché, come affermava, “la vera arte è sempre là dove non la si aspetta” (J. Dubuffet, 1949).



«Écrits dissidents»  
Art brut – Donazione  
Decharme, Sala 5, Livello  
4, Musée national d'art  
moderne, 31 gennaio  
2024 – 10 marzo 2025.  
© Centre Pompidou,  
MNAM-CCI / Audrey  
Laurans

“Écrits dissidents”  
Art Brut – Decharme  
Donation, Room 5, Level  
4, Musée national d'art  
moderne, 31 January  
2024 – 10 March 2025.  
© Centre Pompidou,  
MNAM-CCI / Audrey  
Laurans

Breton's 'Wall', not least in light of the latter's donation in 2003. The Centre Pompidou's recent publication on the subject—a collective undertaking that has benefited from the scholarly contribution of French and international museums and universities—has revealed new details on this extraordinary assemblage, such as one work's recent attribution to Juva, an auteur exhibited at the Foyer de l'Art Brut in 1948 (Savine Faupin in Aurélie Verdier, 2024). Also worthy of mention is the Centre's recent acquisition of several works of Kopač, which help recount a further aspect of the Art Brut adventure.

Alive with an energy that transcends its circumstances, Art Brut preserves art's emancipatory function. To address it is to return to the fundamentally subversive essence of creative acts; it is to rethink art through an approach that passes from contemplation to dialectic. The material expression of urgent drives, Art Brut eludes homogenisation of any sort: slipping through institutional and societal cracks, it challenges and alleviates normalising consensus. It overturns prevailing culture; its otherness awakens vital forces in the critical impulse. The provision appended to the Bruno Decharme donation—requiring a permanent Art Brut room and an accompanying research programme—lends full recognition to the field's complex specificity and the network of confluences that it stimulates. The tools for Art Brut's interpretation continue to evolve. Dubuffet himself repeatedly revised his categories, though he never neglected 'to take different paths to those of officially recognised art' (Dubuffet, 1949). As he himself insisted, 'true art always appears where it is least expected'.

## INTERVENTI

DI IVANA BAŠIČEVIĆ  
ANTIĆ



Ilija/Mangelos,  
Father&Son, Inside&Out,  
New York, Galerie  
St. Etienne, 2014.  
Photo: Courtesy of  
Ilija&Mangelos Foundation

Il *Museum of Naïve and Marginal Art* (Belgrado) è stato fondato nel 1960. L'arte primitiva o naïf stava, allora, riscuotendo un grande successo internazionale. La Jugoslavia era un paese comunista con una posizione politica molto specifica. Non ha mai fatto parte del blocco sovietico ed era aperta alla comunicazione e alla cooperazione con l'Europa occidentale e gli Stati Uniti. Inizialmente, subito dopo la Seconda guerra mondiale, il nostro paese era vicino all'Unione Sovietica e l'organizzazione statale era simile a quella dei paesi del blocco comunista sovietico. Ma nel 1948 la Jugoslavia si separò dall'Unione Sovietica e iniziò a costruire relazioni più strette con l'Occidente. Questa nuova politica internazionale fu implementata anche attraverso l'arte e la cultura. È significativo che uno dei primi progetti di apertura verso la cultura e l'economia americane fu quello di portare l'astrattismo in Jugoslavia. La reazione del pubblico, quello più vasto e quello legato all'ambiente dei professionisti (artisti e storici dell'arte), ha mostrato i segni di una crisi perché, com'è ampiamente noto, l'astrattismo ha, in un certo senso, distrutto ciò che l'opinione pubblica pensava che l'arte dovesse rappresentare. Per la prima volta non c'era alcun contenuto riconoscibile nel dipinto, nulla con cui le persone potessero identificarsi. In quel clima, l'arte naïf, che raffigurava persone e immagini della vita quotidiana, offriva un certo contrasto ed era teoricamente correlata all'idea di una classe operaia e di contadini come attori importanti del nuovo regime. L'arte naïf ottenne immediatamente un forte sostegno dal governo e, dopo aver ricevuto un enorme riconoscimento internazionale, divenne il prodotto di esportazione più importante del paese.

In questo contesto fu istituito il MNMA. Inizialmente *Gallery of Selftaught*

---

## TALKS

BY IVANA BAŠIČEVIĆ  
ANTIĆ



MNMA, museum building.  
Photo: Courtesy of MNMA

The Museum of Naïve and Marginal Art, Serbia, was founded in 1960. Naïve or ‘primitive’ art was enjoying wide international success at the time. Yugoslavia was a communist country with a peculiar political orientation. It was never to be part of the Soviet bloc and remained open to communication and cooperation with Western Europe and the United States. At first, immediately following the Second World War, our country maintained close relations with the Soviet Union while our state organisation resembled that of Eastern bloc nations. In 1948, however, Yugoslavia broke with the Soviet Union and began to establish warmer relations with the West. This new direction in international policy was also declared through art and culture. It is significant that one of the first organised attempts at openness toward American culture and economy entailed the introduction of abstract art to Yugoslavia. The public reaction—whether on the part of the wider community or the circles of artists and art historians—proved somewhat panicked, consistent with abstraction’s widely-observed destruction, so to speak, of conventional expectations of art’s representational function. For the first time, paintings transmitted no discernible content, no associations with which to identify. Against that backdrop, naïve art—which depicted people and everyday images—offered some respite. It was also compatible, in theory, with the principle of workers and peasants’ important role in the new regime. Naïve art swiftly won robust government endorsement and, upon gaining sweeping international recognition, became the country’s primary cultural export.

In was in this context that the MNMA was founded. Initially the Gallery of Self-Taught Artists, it duly became the Museum of Naïve Art and finally the Museum of Naïve and Marginal Art: a professional institution that, while having collected, presented and interpreted naïve art for 65 years, has broadened its

---

---

*Art*, poi diventata un *Museum of Art Naïve* e infine, recentemente, *Museum of Naïve and Marginal Art*: un'istituzione professionale che se per 65 anni ha raccolto, presentato e interpretato, l'arte naif, si è poi estesa più in generale all'arte creata ai margini del mondo dell'arte *mainstream*. Negli anni '70 e '80 l'arte naïf era ancora un ambito molto produttivo, ma aveva iniziato a perdere un po' di credibilità, mentre si affermava la nozione di art brut che sembrava dialogare maggiormente con la contemporaneità.

La nostra ultima collezione permanente, inaugurata nel 2022, è strutturata in modo tale da presentare e illustrare questa transizione. Il primo problema, piuttosto complesso, sta nella terminologia: tutte le denominazioni in uso in passato e nel presente sono molto fragili e non definiscono il nostro ambito in maniera unanime. Sono stati presi in considerazione diversi termini: primitivi contemporanei, neo primitivi, autodidatti e naïf. Ma, questa confusione terminologica ha comunicato un messaggio di poca chiarezza nella storia e teoria dell'arte riguardo alle varie pratiche artistiche. La maggior parte degli artisti erano autodidatti. Ma non tutti, poiché alcuni avevano frequentato scuole d'arte serali, alcuni avevano avuto artisti accademici come mentori e altri nulla di tutto ciò. Tutti gli altri elementi dei curricula degli artisti erano molto diversificati.

Un secondo tema era come presentarli e preservarli. Dalla prospettiva delle correnti d'avanguardia, alcune di quelle opere d'arte andavano intese come appartenenti all'anti-cultura, qualcosa di simile alla formula "art brut" di Dubuffet. Gli artisti in questione decostruivano il profilo dominante dell'alto modernismo che era, come si dice spesso, quello dell'uomo bianco americano (ricco). Quelle nuove presenze dimostravano invece che l'artista può essere anche una persona proveniente dal popolo, una persona comune portatrice di una visione, che in realtà costituisce la vera essenza della vera arte. La visione. Quel qualcosa di invisibile ma fortemente presente nell'opera d'arte.

Il contesto culturale e artistico in cui tutto questo stava accadendo era anche molto specifico. Dopo la seconda guerra mondiale, la scena artistica sia in Europa che negli Stati Uniti era dominata dallo sviluppo dei movimenti neo-avanguardisti, molto forti anche in Jugoslavia, specialmente a Zagabria (Croazia), un centro dei nuovi fenomeni artistici sperimentali che reagivano all'arte tradizionale. In quel tempo, l'arte naïf si ergeva come un baluardo di arte figurativa che si opponeva all'astrattismo. Attualmente si stanno conducendo alcuni importanti studi: se si guarda all'arte naïf come un movimento artistico storico concluso, può essere storicizzata e interpretata come uno stile all'interno dell'arte moderna del XX secolo. Se, invece, la si considera come un fenomeno ancora possibile e attivo, deve essere analizzato teoricamente in modo diverso.

Gli artisti scelti da Dubuffet, che tra gli anni '70 e '80 dettero vita alla collezione di Losanna, furono molto più compresi in questa cornice internazionale che nei loro paesi. La loro arte aveva bisogno di un contesto specifico o di un'istituzione che si occupasse della presentazione e dell'interpretazione secondo la lettura di Dubuffet, peccato che ciò non diede l'avvio a ulteriori chiavi di lettura. Fu

---



purview in recent decades to art more generally created at the margins of the mainstream art world. Although naïve art remained a highly productive field throughout the seventies and eighties, it had by then begun to lose some credibility; while the concept of Art Brut—which seemed better attuned to contemporary culture—continued to assert itself.

The current display of our permanent collection, which debuted in 2022, was designed to present and narrate this transition. Our first problem, complex in itself, lay in terminology: every epithet applicable to our field of art, whether in past or present use, is very fragile; none of them fully encompass our ambit. We considered various terms: contemporary primitives, neoprimitives, autodidacts and naïves. Such terminological confusion, however, has left art history and art theory with no clear approximation of the diverse artistic practices concerned. Most of our artists had taught themselves. Not all, however, since some had attended art schools' night classes; some had benefited from academic artists' mentoring; while others again had enjoyed no such advantages. In every other respect also, our artists' curricula were thoroughly diverse.

A second question was the best way to present and preserve them. Considered

Ilija Basicovic Bosilj,  
*Arrival of the cosmonauts  
to the Moon, 1965.* Photo:  
Courtesy of MNMA



MNMA, Permanent collection. Photo: Courtesy of MNMA

anche una specie di vicolo cieco. In termini di conservazione, i restauratori che dovessero trattare queste opere d'arte devono seguire una formazione specifica perché il materiale utilizzato dagli artisti è specifico spesso è una materia prima tratta della vita quotidiana, effimera, fragile (e senza valore, che è un messaggio importante dell'artista). Dal mio punto di vista, gli artisti sperimentavano con materiali effimeri e con un approccio non convenzionale alla creazione non solo nell'Art Brut ma anche in altri movimenti postbellici dell'arte contemporanea, in particolare nell'arte concettuale. Ma per qualche ragione, solo questo gruppo di creatori di arte al di fuori del sistema dell'arte ufficiale rimase marginalizzato. Potrebbe essere inteso come un problema interno al mondo dell'arte. Molti diversi puzzle devono essere messi insieme affinché qualcosa ottenga lo status di arte. E poi, di arte importante. Prima di tutto, curatori e collezionisti sono una parte fondamentale di questo puzzle. Anche le gallerie che devono investire tempo, lavoro e risorse finanziarie in quegli artisti.

Ora illustrerò la mia tesi precedente attraverso Ilija Bašičević Bosilj, un artista serbo autodidatta, citato come uno dei 50 classici dell'outsider art in *Outsider Art Source Book* (2002). Si potrebbe dire che la sua arte rende più trasparenti le problematiche di questa separazione di ambiti artistici e si è posizionata in

---

from an avant-garde point of view, some of the artworks were best understood as anti-culture, something akin to Dubuffet's 'Art Brut' formula. Their artists had dismantled the prevailing demographic profile of high modernism, which was that—as has so often been observed—of the (rich) white American male. These new cultural presences instead demonstrated that an artist could be any manner of person. An ordinary person could be the bearer of a vision. Vision, the essence of all true art. That invisible but emphatically present something in the artwork.

It was also in a very specific cultural and artistic context that these works had been created. Following the Second World War, emerging neo-avant-garde movements came to dominate both European and American art scenes. They also held considerable sway in Yugoslavia; Zagreb, Croatia, was an especially prominent hub for experimental new artistic phenomena, which equated to reactions against traditional art forms. Naïve art, in that setting, presented itself as a bastion of anti-abstract figurative art. Some important studies are currently addressing these questions: if naïve art is regarded as a now-concluded art movement, it can be historicised and interpreted as one of twentieth-century modernism's assorted styles. If, however, it is considered a still-valid and active phenomenon, it has to be analysed in different theoretical terms.

Dubuffet's chosen artists, whose works his Lausanne collection accumulated throughout the seventies and eighties, were far better appreciated within the international niche that the collection provided than in their respective countries. Their art required a specific context or a guiding institution versed in Dubuffetian presentation and interpretation. None of this produced further interpretative frameworks, unfortunately. It was a kind of dead end.

The conservators who steward these artworks, moreover, require specialised training insofar as their artists' materials are so specific. They are often raw everyday materials, ephemeral and fragile (and without economic value, which constitutes an important message on these artists' part). As I see it, Art Brut artists experimented with ephemeral materials and unconventional creative approaches just as other postwar contemporary art movements did, with conceptual artists foremost amongst them. Yet, for whatever reason, of those groups of art creators who worked outside of the official art system, only Art Brut artists were to remain marginalised. This might be understood in terms of an intrinsic art-world problem. Many puzzle pieces need to combine before any phenomenon acquires the status of art, much less of important art. Curators and collectors, first of all, represent key pieces of this puzzle. Galleries, too, need to invest time, effort and financial resources in the making of artists.

To illustrate my assertions here, I refer you to Ilija 'Bosilj' Bašičević, a self-taught Serbian artist cited as one of 50 'classic outsiders' in John Maizel's *Raw Vision: Outsider Art Source Book* (2002). Bašičević's art might be said to further problematise the separation of artistic sectors, having hovered at their intersection from the outset. He began to paint in 1957 and, being self-taught, was duly considered a naïve artist. By the early 1960s, however, Professor Grgo Gamulin had already declared Bašičević's art closer to Art Brut than naïve

---

---

mezzo fin dall'inizio. Quando ha iniziato a dipingere nel 1957, era considerato un artista naïf in quanto autodidatta. Ma già all'inizio degli anni '60 il professor Grgo Gamulin ha interpretato l'arte di Ilija come più vicina all'art brut che all'arte naïf. Quando la sua opera è apparsa sulla scena artistica iniziando ad essere esposta, ha ricevuto molta attenzione internazionale, in particolare da persone di spicco nella sfera culturale europea le cui alte valutazioni della sua arte significavano qualcosa (Jean Cassou, Max Bill, Jean Dubuffet, Carlo Ponti). Anche la sua biografia è insolita, in quanto aveva un figlio che era uno storico e critico dell'arte. Per questo motivo non si potrebbe in alcun modo definire Ilija come una persona isolata dal mondo dell'arte, o dal mondo in generale. L'arte di Ilija parla molto dei suoi presupposti filosofici, più che dell'intuizione. Ciò ha creato difficoltà nel definire la sua arte.

Già nel 1963 Jean Dubuffet ha incluso Ilija nella sua collezione e, a livello esplicativo, lo ha definito come *Neuve Invention*. In questo contesto, è indicativo menzionare che coloro che hanno difeso Ilija e promosso la sua arte sono sempre stati in qualche modo dei pionieri. Come ad esempio la *Galerie St. Etienne* a New York.

La *Galerie St. Etienne* è una galleria molto prestigiosa con una lunga storia. Fondata prima della seconda guerra mondiale (1939), si è specializzata nel rappresentare importanti artisti austriaci e tedeschi, tra cui Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, aprendosi successivamente anche a forme d'arte non convenzionali. Ha iniziato a rappresentare Ilija nel 2003 e ha organizzato la sua prima mostra personale a New York, nel 2006. La menziono ora perché questa galleria ha iniziato molto presto a lavorare sulla confusione e messa in discussione della divisione del mondo dell'arte tra *inside* ed *outside*. Nel 2006 è stata allestita la mostra *Fairy Tale, Myth and Fantasy – Approaches to Spirituality in Art*, che ha riunito alcuni dei nomi importanti dell'arte moderna europea (Picasso, Klee, Kandinsky, ecc.) insieme a Ilija Bosilj e Michel Nedjar. Invece di costruire la mostra seguendo le strutture del sistema dell'arte, l'idea era di seguire il filo conduttore tematico della spiritualità.

La storia è diventata ancora più interessante quando Jane Kallir (curatrice e proprietaria della galleria) ha esposto Ilija insieme a suo figlio, che non era solo uno storico dell'arte ma anche un artista lui stesso, acclamato a livello internazionale dalla fine degli anni '90 come l'importante artista proto-concettuale Mangelos. Al momento di quella mostra (2014) Mangelos e l'arte concettuale in generale stavano guadagnando molta attenzione sulla scena artistica. Sue opere erano già presenti al MoMA, alla Tate e al Pompidou. Kallir ha deciso di fare un esperimento ed esporre Ilija e Mangelos insieme. Il titolo della mostra era: *Ilija/Mangelos: Father & Son, Inside & Out*. È stato interessante notare il disorientamento delle persone ancora convinte che l'arte *inside* dovesse essere divisa dall'arte che è definita come *outside*. Allo stesso tempo, quel pubblico che conosceva l'arte di Ilija, venuto in galleria dopo averlo già visto lì in precedenza, non riusciva a capire l'arte concettuale di Mangelos. Si potrebbe concludere che questa mostra ha dimostrato che la maggior parte delle persone nel mondo dell'arte è molto abituata alla profonda

---

---

art. Following a succession of exhibitions and a growing presence on the art scene, his work began to win significant international attention, including the high esteem of influential personalities in European cultural spheres: Jean Cassou, Max Bill, Jean Dubuffet, Carlo Ponti. His biography is also unusual in that his son was to be an art historian and a prominent critic. As such, Bašičević was in no way isolated from the art world, nor from the world at large. His art conveys intuition less than it does a set of philosophical premises. This has made the defining of his art difficult. Dubuffet had included Bašičević's works in his collection by 1963 and, by way of interpretation, placed them in his *Neuve Invention* category. In this connection, it is instructive to note that the artist's foremost advocates and supporters have themselves been some sense pioneers, such as New York's Galerie St. Etienne.

Galerie St. Etienne is a prestigious gallery of a long history. Founded on the eve of the Second World War in 1939, it has always specialised in important Austrian and German artists such as Gustav Klimt, Egon Schiele and Oskar Kokoschka; in more recent years, however, it has also embraced less conventional art forms. The gallery began representing Bašičević's estate in 2003 and staged the first New York one-artist show of his work in 2006. This development bears mention now in that, soon thereafter, the gallery joined the debate—and addressed the confusion—over the art world's division into 'inside' and 'outside'. In 2006 it held the exhibition *Fairy Tale, Myth and Fantasy: Approaches to Spirituality in Art*, which gathered some of modern European art's foremost names (Picasso, Klee, Kandinsky, etc.) alongside Bašičević and Michel Nedjar. Rather than build its selection around the art system's usual categorical structures, the exhibition drew its logical thread from spiritual themes.

This scenario grew still more interesting when Jane Kallir (the gallery's curator and owner) exhibited Bašičević's works alongside those of his son, who, in addition to his activities as an art historian, had also been an artist in his own right; as the important proto-conceptualist Mangelos, he had won posthumous international acclaim from the late 1990s onward. By the time of the exhibition, held in 2014, his work had already been featured at MoMA, the Tate and the Centre Pompidou, winning—like conceptual art in general—considerable art-world attention. By way of experiment, Kallir elected to exhibit Bašičević and Mangelos together, dubbing the show *Ilija/Mangelos: Father & Son, Inside & Out*. It was intriguing at the time to observe the disorientation of some still persuaded that 'insider' art was necessarily to be separated from 'outsider' art. At the same time, visitors already won over to Bašičević—having seen his works exhibited at the gallery before—struggled to appreciate Mangelos' conceptual works. The exhibition, then, seemed to reveal an art-world majority accustomed to a stark separation of the artists' respective creative fields. Perhaps the most important subsequent change to this situation was to arrive with the 2013 Venice Biennale. Its curator Massimiliano Gioni chose to ignore this dichotomy and, furnished with a formidable selection of works and a strong concept, gathered both contemporary artists and exponents of Outsider Art; that is, he introduced Art Brut and self-taught artists into the

---

---

separazione degli ambiti creativi. Il cambiamento più importante è avvenuto dopo la Biennale di Venezia del 2013. Il suo curatore Massimiliano Gioni ha osato ignorare questa divisione e con una buona scelta di opere d'arte e un buon *concept*, ha riunito rappresentanti dell'outsider art ed artisti contemporanei, cioè ha inserito l'art brut e gli artisti autodidatti nel mondo *mainstream*.

Parlando del museo da cui provengo, dedicato a un campo specifico dell'arte al confine tra *mainstream* e marginalità, ho sempre in mente un lato positivo e uno negativo. Il primo è che come istituzione questo museo sta approcciando professionalmente quegli artisti che hanno creato in una sorta di marginalità. Nel rispetto degli standard delle procedure operative del museo, questa istituzione introduce artisti marginalizzati e il loro lavoro sulla scena artistica. Ma allo stesso tempo, come istituzione separata, sembra che, con la sua pura esistenza, questo museo stia inviando il messaggio che gli artisti che rappresenta e colleziona provengono da un campo separato dagli altri musei di arte moderna o contemporanea.

Va sottolineato che due gruppi di persone sono stati il principale ostacolo all'integrazione dell'art brut o dell'outsider art nelle istituzioni artistiche tradizionali. Il primo gruppo era costituito da artisti che si ispiravano all'arte degli outsider e il secondo gruppo era costituito da persone provenienti dal campo dell'art brut/outsider art. Se torniamo indietro e guardiamo a Jean Dubuffet o a famosi artisti modernisti, Picasso ad esempio, entrambi avevano questa specifica necessità di trovare ispirazione nell'arte dei popoli primitivi o, nel caso di Dubuffet, dagli artisti dell'art brut. Volevano prendere qualcosa da loro, ma allo stesso tempo tenerli ghettizzati. In questo modo, la loro arte sarebbe sembrata originale perché la maggior parte degli altri artisti e il vasto pubblico non avrebbero mai visto, speravano, da dove quei "grandi" modernisti avessero preso le idee. Il secondo (cronologicamente) gruppo era composto da persone diventate importanti nel campo dell'art brut come curatori, direttori di alcune istituzioni o gallerie o mercanti d'arte e collezionisti. Hanno tutti continuato con la stessa linea di pensiero, ovvero: se la teniamo come un campo separato, non dobbiamo competere, per così dire, sotto il profilo professionale. E così hanno pubblicato i loro saggi e fatto mostre. In un certo senso potremmo dire che hanno, forse non intenzionalmente, privatizzato l'intero campo. In questo processo, il fatto che quegli artisti non fossero in grado di far sentire la propria voce ha aiutato questo modello operativo. E d'altra parte, commercianti e collezionisti, non avevano alcun interesse ad aumentare il valore di mercato di quegli artisti.

Alla fine del XX secolo, le rigide divisioni, che il Modernismo aveva messo in atto, hanno iniziato ad indebolirsi. Diritti e possibilità di essere visti e ascoltati sono stati infine concessi agli artisti neri, anche se tutto ciò è accaduto assai recentemente. Enormi sforzi sono stati investiti nel riconoscimento delle artiste donne che erano state trascurate da un sistema di istituzioni artistiche prevalentemente maschile. Una parte importante del lavoro del nostro museo è l'allestimento. Molti curatori pensavano, e alcuni lo sostengono ancora, che l'art brut e l'outsider art non dovessero essere esposte su pareti bianche. Il

---



artistic mainstream. To return to my own museum, specifically dedicated to an artistic field at the intersection of art's mainstream and its marginality, I always see a positive and a negative side to all this. Firstly, being an institution, the museum takes a professional approach to artists who have created in marginal circumstances. In observing institutional standards and procedures, the museum grants art-world access to marginalised artists and their works. At the same time, however, the museum's very existence as a separate institution ostensibly sends a message that the artists it collects and displays belong to a field distinct from that of other museums of modern or contemporary art. It bears emphasis that two groups of people have constituted the main obstacle to traditional art institutions' integration of Art Brut or Outsider Art. The first has consisted of artists inspired by Outsider Art, while the second has consisted of people specialising in the Art Brut/Outsider Art field itself. A glance back at Jean Dubuffet or other famous modernists—Picasso, for example—points to a search for inspiration in the art of indigenous peoples or, in Dubuffet's case, of Art Brut artists. Even as they took from these communities, modernists continued to segregate them. If other artists and the general public were to remain largely unaware of the sources of 'great' modernists' ideas, modernist art would seem the more original for it. The second group, chronologically speaking, has comprised those who have risen to prominence in the Art

MNMA, Permanent collection. Photo: Courtesy of MNMA

---

contesto in cui quelle opere sono state create dovrebbe essere, secondo questa opinione, reso visibile. Ovviamente, vi è però anche un altro modo di pensare, esattamente opposto, che prevede una presentazione come si fa nei musei tradizionali dove l'esposizione delle opere d'arte su pareti bianche con didascalie museali è diventata la norma. Per comunicare l'idea che l'art brut è arte seria, dovrebbe essere presentata in questo modo.

Ma una questione rimane cruciale per il futuro, e cioè i criteri di valutazione delle opere di art brut. Ad esempio, l'attuale curatore del Centre Pompidou si trova ad affrontare questo problema anche quando raccoglie ed espone outsider art. Esiste una varietà di profili tra gli artisti che vengono presentati come outsider. Nel nostro museo, alcuni artisti contemporanei con formazione accademica si posizionano al confine tra arte e marginalità. Questo contesto offre loro la libertà di evitare quanto dettato dalle tendenze *mainstream* contemporanee relative a soggetti, materiali e forme di espressione. Un gruppo speciale è costituito da coloro che hanno un'istruzione elevata, ma non nelle arti bensì in altri campi, architettura, ingegneria, persino medicina, recitazione, scrittura, e scelgono di diventare artisti visivi. In molti casi, solo perché non hanno una formazione accademica, sono stati definiti artisti ai margini. O, a quanto pare, ciò che li rende outsider è il fatto che non si sono infiltrati nei circoli del mondo dell'arte attraverso la vita e il lavoro. Quindi diventa sempre più complicato definire di cosa si occupa il nostro museo. Di quale campo dell'arte? Quali sono i nostri criteri di selezione? Come è noto, Jean Dubuffet voleva che l'art brut rimanesse un ambito chiuso dell'arte. Se non sbaglio, credo che abbia detto che solo ciò che aveva già collezionato era art brut e nient'altro. Quindi, ora ci si chiede anche se stiamo usando quel termine in modo appropriato quando riferito ad alcuni artisti che non sono stati scelti da lui, questa è anche la domanda che solleva l'attuale mostra qui al MUDEC.

Un fattore importante, che probabilmente ha indotto un cambiamento di percezione dell'art brut, è che il pubblico può raccogliere informazioni molto più facilmente tramite Internet, network, film, libri. Ritengo che se fosse possibile mettere tutte le opere d'arte che sono considerate art brut o outsider art in un unico posto, il visitatore sarebbe sorpreso di quanto ciò che è stato ritenuto arte convenzionale sia simile a qualcosa già realizzato da quegli outsider ghettizzati. La ricca immaginazione e la libertà d'espressione degli autori emarginati hanno indotto molti artisti d'avanguardia a cercare ispirazione nei mondi segreti della marginalità. I simboli volano liberamente nelle menti di quei creatori non convenzionali. Anche i materiali hanno significati diversi. Ciò mi fa sospettare che il sistema dell'arte non abbia mai realmente voluto che vedessimo tutte quelle opere del margine. Ma ora, che le persone scattano foto e le condividono, la barriera si sta indebolendo.

In conclusione, non bisogna illudersi e pensare che il mondo dell'arte sia un mondo libero. Al contrario, è governato da interessi, mercato, denaro, gerarchia. L'esempio di Hilma af Klint è indicativo. Quando mi sono imbattuta nella sua mostra al museo Guggenheim di New York (2018), sono rimasta scioccata. Come è possibile che non abbiamo mai sentito parlare di questa

---

---

Brut field: curators, museum or gallery directors, art dealers and collectors. Among them a single line of reasoning has continued to prevail, namely: if ours remains a distinct field, we will not be forced to compete with our peers, so to speak, at a professional level. Thus essays have continued to be written, exhibitions held. In a sense, it might be said that such specialists have (perhaps unintentionally) privatised the entire field. It has perhaps been useful to this operating model, moreover, that the artists concerned have not been able to make their own voices heard. At the same time, dealers and collectors have expressed little interest in increasing such artists' market value.

Since the end of the twentieth century, modernism's rigid divisions have begun to erode. Black artists' right and opportunity to be seen and heard has finally been widely conceded, if only very recently. Enormous efforts have been invested in winning recognition for female artists, who have long been neglected by a male-dominated institutional art system.

An important part of our museum's work lies in its display. Many curators have thought—and some still maintain—that Art Brut and Outsider Art should not be displayed on white walls. According to this perspective, the context of these works' creation should be made visible. There is obviously another—diametrically opposed—line of thinking that advocates traditional museum's now-customary presentation: works of art hung on white walls and accompanied by explanatory labels. If Art Brut is not presented in this fashion, apparently, it will not be appreciated as serious art.

Looking ahead, however, one question remains crucial: the criteria by which Art Brut works are evaluated. The Centre Pompidou's current curators, for instance, also face this problem when collecting and exhibiting Outsider Art. Purportedly outsider artists span a range of demographic profiles. In our own museum's collection, some academically-trained contemporary artists straddle art and marginality, allowing them to sidestep mainstream mandates in relation to subjects, media and forms of expression. A special group consists of individuals highly educated in other fields: architects, engineers, healthcare professionals, actors and writers who have subsequently taken up visual art. In many cases, this lack of artistic training has been taken to render them marginal artists. Or, it would seem, their status as outsiders rests on their professional and personal failure to infiltrate art world circles. Thus it becomes ever more difficult to define our museum's particular sphere. Which field of art? What are our selection criteria? Jean Dubuffet, of course, wanted Art Brut to remain a closed circuit. If I'm not mistaken, he once declared that his own collection alone, and nothing else, was Art Brut. Thus we can find ourselves wondering whether it is even appropriate to use the term in relation to artists not chosen by him. This current exhibition at MUDEC raises this very question.

One likely factor in changing perceptions of Art Brut has been the far greater ease with which it can now reach the public, whether through internet search engines, social networks, films or books. I suspect that, were all of the artworks labelled Art Brut or Outsider Art gathered in a single place, visitors would be surprised by the proportion of ostensibly conventional art that resembles

---

---

artista mentre per tutta la seconda metà del XX secolo abbiamo sentito parlare di astrattismo? Tutti i grandi autori nel regno dell'arte astratta erano uomini. Dopo aver scoperto l'opera d'arte di Hilma af Klint, la storia dell'astrattismo appare molto diversa.

---

earlier work by ghettoised outsiders. The secret worlds of marginalised artists, richly imaginative and freely expressive, have served as inspiration for many an avant-garde artist. Symbols dance freely across the minds of these unconventional creators. They lend materials different meanings. All this leads me to suspect that the art system has never really wanted us to see marginal works. As people take photos and share them, though, the barrier continues to weaken.

In conclusion, we ought not to delude ourselves in thinking that the art world is a free world. Rather, it is governed by vested interests, markets, money, hierarchy. Hilma af Klint's example is a case in point. When I stumbled across her 2018 retrospective at the Guggenheim in New York, I was shocked. How is it possible that, amidst all the later twentieth century's endless talk of abstract art, we'd never heard mention of this woman artist? Every one of abstract art's great pioneers had supposedly been a man. Since the rediscovery of the art of Hilma af Klint, the history of abstraction has looked very different.

# OUTSIDER ART E GENIUS LOCI

## OPERE AMBIENTALI DI ARTISTI IRREGOLARI EUROPEI

### INTRODUZIONE

---

DI ROBERTA TRAPANI

Nel corso del Novecento, grazie allo sguardo di artisti, critici e curatori, prende forma un nuovo campo estetico, ibrido e tuttora in via di definizione: un insieme di pratiche che trasformano spazi domestici in esperienze estetiche. Case, giardini, recinzioni e muri di cinta diventano superfici di iscrizione, dispositivi narrativi, territori simbolici. È proprio a partire da queste pratiche che prende forma il talk *Art Brut, Outsider Art e genius loci. Opere ambientali di artisti irregolari in Europa*, con contributi dedicati alla loro tutela in Francia, a cura di Savine Faupin, e alla Villa Falugi di Pietro Ghizzardi in Italia, con una riflessione proposta da Andrea Cortellessa. Prima di cedere la parola ai relatori, desidero però soffermarmi brevemente su queste creazioni, per proporre alcune chiavi di lettura. Chi sono, innanzitutto, i loro autori? Definiti, a seconda dei contesti, "ispirati al bordo della strada", "abitanti-paesaggisti", "visionary artists", "margivagantes" o, più recentemente, "costruttori di Babele", sono individui profondamente originali e creativi.

Le loro opere sfuggono a ogni classificazione stilistica o disciplinare: si tratta di costruzioni eclettiche, multidisciplinari, stratificate, in continua trasformazione. Veri e propri universi estetici, inscindibili dal contesto materiale e biografico da cui prendono forma. Il termine inglese *environment*, così come il francese *environnement*, si è progressivamente affermato per descrivere questa pluralità di forme senza irrigidirla in una definizione univoca. Il concetto di *environment* ha una risonanza storica precisa. A partire dalla fine degli anni Cinquanta, nella definizione di Allan Kaprow, indica opere tridimensionali, realizzate *in situ*, pensate per trasformare la percezione dello spazio e coinvolgere attivamente il pubblico. In questa prospettiva, l'*environment* è un processo: arte e vita si intrecciano, e l'opera si apre alla relazione. Nel caso degli *environments* d'arte qui analizzati, la dimensione relazionale è centrale: sono concepiti per essere visti, percorsi, interrogati. Attraggono lo sguardo del passante, attivano un dialogo con lo spazio pubblico. Non si tratta, tuttavia, di installazioni artistiche in senso stretto, ma di ecosistemi visivi dove gesto, memoria, immaginazione e identità si intrecciano. Sono realizzate con materiali raccolti nell'ambiente circostante, reinventati e assemblati con strumenti rudimentali, in un processo di costruzione che spesso occupa l'intero arco della vita del loro autore.

Nel secondo dopoguerra, alcune di queste creazioni sono state interpretate come espressioni di una creatività spontanea e non mediata, riconducibili alla nozione di Art Brut così come formulata da Jean Dubuffet. Tuttavia, questa lettura, pur avendo avuto un ruolo fondamentale nel portare l'attenzione su tali pratiche, tende a ridurle a manifestazioni istintive, slegate dal loro contesto, e a oscurarne la complessità storica, sociale e culturale. In ambito anglosassone, si è invece diffusa l'espressione *outsider art environments*, che sottolinea l'autodidattismo degli autori e la loro distanza dalle istituzioni artistiche. Sebbene utile dal punto di vista descrittivo, anche questa etichetta rischia di collocare tali opere ai margini, accentuandone l'eccezionalità e trascurando le connessioni profonde che esse intrattengono con i contesti culturali, materiali e simbolici in cui prendono forma. Come ha osservato Gabriele Mina - e come ho cercato di dimostrare nella mia tesi di dottorato *Patrimoni irregolari in Francia e in Italia*.

# OUTSIDER ART AND GENIUS LOCI

## EUROPE'S OUTSIDER ART ENVIRONMENTS

### FOREWORD

BY ROBERTA TRAPANI

Over the course of the twentieth century, the combined gazes of artists, critics and curators yielded a hybrid new aesthetic field that has yet to be fully defined: a range of practices that have transformed domestic spaces into aesthetic experiences. Houses, gardens, fences and enclosing walls have become inscribed surfaces, narrative devices, symbolic terrain. It is this field of practice that gives shape to the talks comprising 'Art Brut, Outsider Art and *genius loci*: Europe's Outsider Art Environments'; Savine Faupin addresses the theme of such sites' management in France while Andrea Cortellessa reflects on Pietro Ghizzardi's Villa Falugi in Italy. Before giving the floor to the speakers, however, I want to briefly touch on these creations and venture some suggestions for their interpretation. Who, first of all, are their authors? Various described, depending on the context, as 'roadside visionaries', 'dweller-landscapers', 'visionary artists', '*margivagantes*' or, more recently, 'builders of Babel', they are profoundly original and creative people. Their works elude reduction to any style or field: eclectic, multidisciplinary, stratified constructions, they constantly transform. Bona fide aesthetic universes, each is indivisible from the material and biographical context that has shaped it. Internationally the English 'environment' or the French *environnement* have increasingly come to describe this multitude of forms, thus avoiding rigid or narrow definitions. The 'environment' concept has an acute historical resonance. Since the late fifties, consistent with Allan Kaprow's definition of the term, it has indicated three-dimensional *in situ* works calculated to transform the perception of space and actively engage the public. From this perspective, the environment is a process: as art and life intertwine, the work encourages interaction. This relational aspect is central to the artistic environments analysed here: they are designed to be seen, explored, addressed. They attract the passing gaze, they dialogue with public space. They are not, however, art installations in the narrow sense. Rather, they are visual ecosystems that fuse gesture, memory, imagination and identity. Assembled with makeshift tools, they reinvent materials gathered from their surroundings, while the process of their construction often spans the lifetimes of their creators.

In the postwar era, some of these creations were seen to express the manner of spontaneous and unmediated creativity particular to Dubuffet's conception of Art Brut. Although this reading has served a fundamental purpose in drawing attention to such practices, it nonetheless tends to frame them as merely instinctual and unattached to their contexts, obscuring their historical, social and cultural complexity. In English-speaking contexts, the expression 'Outsider Art environments' has become commonplace, emphasising their authors' self-taught backgrounds and their estrangement from artistic institutions. While descriptively useful, this label too risks marginalising such works, accentuating their exceptionality and neglecting their profound connections with the cultural, material and symbolic contexts that condition them. As Gabriele Mina has observed—and as I argued in my doctoral thesis, *Patrimoni irregolari in Francia e in Italia: Origini, artificazione, sguardo contemporaneo* (Paris and Palermo, 2016)—these creations are neither impulsive outbursts nor isolated

---

*Origini, artificiazione, sguardo contemporaneo* (Parigi/Palermo, 2016) - queste creazioni non sono espressioni impulsive, né anomalie isolate. Si inseriscono in una doppia genealogia: da un lato attingono alla cultura materiale e popolare - bricolage, decorazione domestica, saperi artigianali - dall'altro dialogano con la storia dell'arte ufficiale, dai giardini manieristi alla rocaille, dalla scultura barocca al decorativismo ottocentesco. Più che espressioni marginali, sono riscritture del paesaggio e dell'identità, forme di storicizzazione dal basso che si fondano su un intreccio di riferimenti figurativi, materiali e simbolici. Microcosmi estetici che mettono in discussione i confini tra arte, architettura, decorazione e soggettività, e che chiedono di essere letti come dispositivi di senso, non come eccezioni folkloriche. Per questo, vorrei proporvi una breve lettura genealogica di questi *environments*: un'indagine sulle immagini, i modelli, i gesti e le pratiche che li hanno preceduti e resi possibili. Non per risalire a un'origine unica, ma per far emergere le stratificazioni profonde che hanno nutrito nel tempo queste architetture dell'immaginazione.

#### **Genealogie del meraviglioso: modelli ornamentali e culture marginali**

Molte delle scelte formali e simboliche che caratterizzano gli *environments* contemporanei affondano le radici in una lunga e stratificata tradizione visiva. Nell'ambito della cultura europea, queste tendenze si riconnettono in particolare a una linea alternativa rispetto all'ideale classico di ordine e misura, una linea che privilegia invece l'eccesso, la mescolanza, la meraviglia come principio generativo.

Proprio lungo questa traiettoria si collocano molte delle forme e dei criteri compositivi che riaffiorano, con forza rinnovata, nelle architetture vernacolari del XX secolo: superfici scolpite, decorazioni ridondanti, ambienti costruiti come narrazioni aperte. Questi dispositivi non sono un'invenzione moderna, ma si alimentano di precedenti che affondano sia nell'arte manierista sia nei linguaggi spettacolari dello stile *rocaille*, così come nelle pratiche popolari di decorazione, spesso considerate marginali ma tutt'altro che secondarie.

Già nelle ville imperiali romane troviamo esempi di ambienti artificiali costruiti per stupire: grotte finte, rocce scolpite, elementi naturali reinterpretati con finalità scenografiche. È nel Rinascimento, tuttavia, che si assiste a una vera riscoperta di queste forme, a partire dalla riemersione della *Domus Aurea*. Le pitture parietali rinvenute nei suoi ambienti sotterranei — le cosiddette grottesche — propongono un immaginario ibrido, popolato di figure fantastiche, elementi vegetali intrecciati, architetture impossibili. Questo repertorio alimenta l'estetica manierista, che fa della metamorfosi e dell'instabilità visiva i propri principi costruttivi, estendendoli a superfici architettoniche, arredi e giardini.

Nel Cinquecento, la grotta artificiale diventa un elemento centrale nei giardini di corte. *La Grotta degli Animali* nella villa di Castello, la grotta di Buontalenti nel Giardino di Boboli, i complessi decorativi di Fontainebleau e Saint-Germain-en-Laye ne sono esempi significativi. Ma è forse il Parco di Pratolino a offrire la sintesi più efficace di questa tendenza. L'Appennino di Jean de Boulogne — a metà tra scultura, architettura e paesaggio — restituisce una visione dello

---

---

anomalies. They belong to a binary genealogy: on the one hand they draw on popular and material culture—DIY, home décor, craft skills—while on the other they engage with conventional art history, echoing a range of antecedents from Mannerist gardens to *rocaille*, from Baroque sculpture to nineteenth-century ornamentalism. More than marginal forms of expression, they are recastings of landscape and identity. They are grassroots histories built on strata of figurative, material and symbolic references. Aesthetic microcosms, they dispute the boundaries separating art, architecture, decoration and subjectivity, compelling interpretation as conveyors of meaning and not as folk oddities. For these reasons, I propose a brief reading of these environments in genealogical terms: an inquiry into the images, patterns, actions and practices that preceded and facilitated them. Not to retrace them to a single point of origin but to draw out the deep stratifications that underly these architectures of the imagination.

### **Genealogies of the Marvellous: Ornamental Models and Marginal Cultures**

Many of the formal and symbolic leanings of contemporary environments are rooted in a long and layered visual tradition. In a European cultural context, these currents belong to a lineage alternative to that of classically ideal order and proportion; it is a lineage that instead espouses a generative principle of excess, hybridisation and awe.

To this same venerable current belong many of the forms and compositional criteria that resurfaced so forcefully in twentieth-century vernacular architecture: sculpted surfaces, tautological decorations, constructions that unfold as open narratives. Such devices were no modern inventions; they drew from precedents retraceable to Mannerist art and the spectacular idiosyncrasies of the *rocaille* style, even as they borrowed from ostensibly marginal but far-from-secondary folk decorative conventions.

Artificial scenery, built to startle, was already to be found in Roman imperial villas: ersatz caves, sculpted rock and natural elements redirected to theatrical purposes. It was not until the Renaissance, however, that such forms were truly rediscovered, beginning with the unearthing of the Domus Aurea. The wall paintings of its underground chambers—its so-called ‘grotesques’, things of grottoes—conveyed a hybrid imaginary peopled with fantastic figures, interwoven floral motifs and impossible architectures. This repertoire would fuel Mannerist aesthetics, which turned metamorphosis and visual instability into design principles, applying them to architectural surfaces, furnishings and gardens.

In the sixteenth century, the artificial grotto became a key element of European court gardens, significant examples of which include the Grotto of the Animals in Florence’s Villa di Castello, the Buontalenti Grotto in the same city’s Boboli Gardens or the ornamental constructions of Fontainebleau and Saint-Germain-en-Laye. But it is perhaps Tuscany’s Villa Demidoff that presents the consummate summation of these trends. Jean de Boulogne’s *Apennine Colossus*—a fusion of sculpture, architecture and landscape—envisages space

---

---

spazio come esperienza del meraviglioso, dove natura e artificio si fondono in modo volutamente ambiguo.

Un caso a sé, ma altrettanto rilevante, è quello del Parco dei Mostri di Bomarzo: un insieme di sculture e architetture enigmatiche, immerse in un paesaggio che ha il carattere di un racconto allegorico. Dopo secoli di abbandono, il sito viene riscoperto nel Novecento e, nel 1962, incluso dal fotografo Gilles Ehrmann nel volume *Les Inspirés et leurs demeures*, a fianco di *environnements* creati da artisti autodidatti contemporanei.

Nonostante le differenze di epoca, funzione e committenza, questi paesaggi storici condividono con molti *environnements* del XX secolo alcune strategie ricorrenti: l'assemblaggio di elementi eterogenei, la teatralizzazione dello spazio, una tensione continua verso l'eccesso. Le differenze tra gli autori - per risorse, condizioni sociali e obiettivi - sono evidenti, ma non ne compromettono la comparabilità. Entrambi i fenomeni possono essere analizzati con gli strumenti della storia dell'arte, a condizione di integrarli con approcci provenienti da altre discipline: l'antropologia, la sociologia, gli studi culturali. Non è lo statuto dell'opera a cambiare, ma il quadro interpretativo che serve per comprenderla in tutta la sua complessità.

Intanto, tra Settecento e Ottocento, il gusto per il rustico e l'esotico si diffonde tra le *élite* borghesi. Con l'introduzione del cemento artificiale, prende piede la figura del *rocailleur*, artigiano-scenografo che modella rocce, animali, alberi, castelli miniaturizzati, offrendo alle nuove classi agiate un'estetica dell'evasione accessibile e spettacolare.

Nel XX secolo, questo sapere viene assimilato da autodidatti e muratori in pensione che decorano i propri spazi abitativi. La diffusione del cemento, l'espansione della cultura del *bricolage* e un immaginario popolare alimentato da fiere, esposizioni e pubblicazioni favoriscono questo passaggio. Dopo la Rivoluzione francese, e con particolare intensità a partire dalla fine dell'Ottocento, il tempo libero e le pratiche di *bricolage* cominciano a essere riconosciute come ambiti di espressione individuale e costruzione simbolica del sé. Allo stesso tempo, questi spazi di autonomia vengono progressivamente inquadrati all'interno di dispositivi pedagogici e normativi. Riviste, manuali e guide pratiche - spesso promossi da istituzioni statali, associazioni filantropiche o organismi riformatori - incentivano la cura dell'ambiente domestico non solo come attività creativa, ma come strumento di moralizzazione, regolazione sociale e gestione produttiva del tempo non lavorativo.

Così, nelle periferie urbane, iniziano ad apparire case e giardini eccentrici, ornati da mosaici, sculture, bassorilievi. Non più opere su commissione, ma paesaggi interiori resi pubblici: microcosmi simbolici costruiti per lasciare traccia e dare forma a un immaginario personale.

In questo contesto, nel 1879, Ferdinand Cheval dà avvio alla costruzione del *Palais Idéal*: un edificio di pietra e cemento, decorato con iscrizioni, animali scolpiti, colonne, motivi religiosi, poetici, storici ed esotici. L'opera, enciclopedica e visionaria, riflette l'immaginario del tempo. La struttura si nutre di echi di architetture lontane - dai templi indù ad Angkor Wat - filtrati

---

---

as an encounter with the marvellous, where a deliberate ambiguity surrounds the merging of nature and artifice.

A case apart, if equally outstanding, is that of the Park of the Monsters in the town of Bomarzo: an assortment of enigmatic sculptures and architectural inventions, immersed in a landscape that comes to seem an allegorical narrative. After centuries of neglect, the site was rediscovered in the twentieth century and included in photographer Gilles Ehrmann's volume *Les Inspirés et leurs demeures* alongside the environments of modern self-taught artists. Though differing in era, function and patronage, these historic landscapes share some of twentieth-century environments' recurring strategies: the joining of disparate elements, a theatrical use of space, a constant tendency to excess. For all the obvious differences between the originators of the respective era's creations, whether in terms of resources, social condition or objectives, their correlations survive intact.

Both sets of phenomena can be analysed via art-historical tools, so long as they are integrated with the approaches of other disciplines, such as anthropology, sociology or cultural studies. It is not the works' status that needs to change but their interpretative framework; they cannot otherwise be comprehensively understood.

The eighteenth and nineteenth centuries' bourgeois elites duly developed a taste for the rustic and exotic. With the onset of artificial cement, *rocailleurs*—artisan-scenographers who fabricated rock, animals, trees and miniaturised castles—could lend newly affluent classes an accessible and spectacular escapist aesthetic.

In the twentieth century, these competencies were assimilated by autodidacts and retired tradespeople, who used them to decorate their living spaces. The ubiquity of cement, the popularisation of DIY culture and a collective imagination fuelled by fairs, expos and the printed page all helped drive the transition. Over the era following the French Revolution—and with particular intensity from the late nineteenth century onwards—leisure time and DIY initiative came to be recognised as fields of individual expression and symbolic construction of the self. At the same time, these spaces of self-determination were progressively bolstered by educational and instructional aids. Magazines, manuals and how-to guides—often underwritten by state bodies, philanthropic associations or reform lobbies—advocated the maintenance of domestic environs not only as a creative activity but as a strategy for moral instruction, social regulation and the constructive use of recreational time.

Eccentric homes and gardens thus begin to crop up in the outskirts of cities, embellished with mosaics, sculptures and bas-reliefs. No longer works on commission, these were internal landscapes turned public: symbol-laden microcosms built as testaments and as physical manifestations of personal worlds.

It was in this spirit that Ferdinand Cheval began to build his *Palais Idéal* in 1879: a construction in stone and concrete, decorated with inscriptions, sculpted animals and ornamental columns, embellished with religious, poetic, historical

---

---

attraverso un repertorio visivo mediato da cartoline, illustrazioni e esposizioni universali. Pochi anni dopo, sulle scogliere di Rothéneuf, l'abate Adolphe-Julien Fouré incide nel granito un ciclo di figure religiose, storiche, patriottiche e fantastiche. Una narrazione scolpita che trasforma il paesaggio costiero in un racconto. Anche in questo caso il gesto è solitario, ma il codice è condiviso: si inserisce in una lunga tradizione iconografica e ambientale. È qui che prende forma la modernità degli *environments*: non come rottura, ma come continuità; non come gesto isolato, ma come riscrittura di una tradizione.

---

and exotic motifs. Cheval's encyclopaedic and visionary creation reflects the era's collective imagination. Its structure draws on echoes of distant palaces—from Hindu temples to Angkor Wat—as filtered through a visual repertoire mediated by postcards, illustrations and world's fairs. A few years later, the Abbot Adolphe-Julien Fouré carved a series of religious, historical, patriotic and fantastical figures into the granite rock formations of Rothéneuf. Their sculpted narrative transforms the coastal landscape into a fable. This too was a solitary undertaking, yet its framework is shared: it belongs among site-bound works' long iconographic tradition. It is thus that these environments take their modern form: not in rupture but continuity; not as alienated gestures but rewritings of tradition.

## INTERVENTI

---

DI ANDREA  
CORTELLESSA

Secondo Zavattini gli unici artisti di cui si deve parlare sono quelli che hanno avuto in sorte una biografia importante, un vissuto che li ha segnati. Non è un caso che sia stato lui, Zavattini, un po' lo scopritore di Pietro Ghizzardi. Confesso che prima che me ne parlassero Giulia Morelli e Nicolò Cecchella, che qui ringrazio insieme alla famiglia Ghizzardi, non conoscevo la sua produzione pittorica, soprattutto non conoscevo la straordinaria Casa Falugi. Conoscevo invece il suo testo autobiografico, *Mi richordo anchora*, pubblicato nel 1976 da Einaudi. Quarant'anni dopo la bella collana «Compagnia Extra» di Quodlibet, diretta da Jean Talon e Ermanno Cavazzoni, lo aveva infatti rilanciato. Anche la prima, peraltro, era stata una pubblicazione tardiva: Zavattini, che si era imbattuto nelle prime esposizioni un po' alla macchia di Ghizzardi, era rimasto affascinato da questo memoriale capitatogli per le mani chissà come, e per anni aveva proposto la sua pubblicazione a diversi editori – invano.

Coltivo la fantasia che Gianni Celati, ispiratore primo della «Compagnia Extra» che Zavattini in quegli anni frequentava con una certa assiduità, abbia potuto avere notizia proprio da lui di questo misterioso Ghizzardi, prima che lo pubblicasse Einaudi; e ne abbia tratto ispirazione al momento di battezzare il protagonista del suo secondo libro di narrativa, pubblicato dallo stesso editore tre anni prima: *Le avventure di Guizzardi* è la storia (peraltro molto autobiografica, come è stato ricostruito in seguito) di un outsider senza fissa dimora, una specie di vagabondo che si ribella alle convenzioni e ai dogmi della società, ed è ossessionato da un'irresistibile sessualità. A dispetto delle apparenze, il «Guizzardi» di Celati non ha molto in comune, in effetti, col pittore-scrittore quasi suo omonimo; eppure questo nome non cessa di incuriosirmi. Certamente Zavattini – lo si accennava – ha avuto un ruolo decisivo nella scoperta del Ghizzardi scrittore, più ancora del molto che ha fatto per il Ghizzardi pittore. Bisogna dire che *Mi richordo anchora* è davvero straordinario. Esiste una bella tradizione di testi di semicolti, autodidatti outsider, personaggi che non hanno mai pensato di passare alla storia della letteratura ma che in qualche modo vi sono entrati – il più delle volte assai tardivamente – quasi a loro dispetto. Il caso recente più maiuscolo è quello di *Terramatta* di Vincenzo Rabito, il memoriale (pubblicato sempre da Einaudi nel 2007, con una fragrante appendice uscita più di recente, nel 2022, col titolo *Il romanzo della vita passata*) di un contadino siciliano fuori da tutte le regole, non solo linguistiche, che ha attraversato tutto il Novecento e ne ha raccontato la storia da perfetto autodidatta "inalfabeto", ma con un'efficacia linguistica, nonché una precisione su alcuni snodi storici, che non possono non stupire chi lo legga.

Quando Einaudi, per la scelta di un personaggio innovativo e a suo modo "irregolare" come Paolo Fossati, decide di pubblicare *Mi richordo anchora* (che poi vincerà addirittura il premio Viareggio destinato alle opere prime), siamo in tempi distanti dai nostri ben più del cinquantennio che ce ne separa. L'attenzione per questo tipo di testualità era maturata all'indomani del Sessantotto: tanti intellettuali e critici si appassionarono ai casi biografici di questi outsider, e soprattutto alla loro lingua, alla loro scrittura fuori da ogni regola. Dal '70 all'83 Feltrinelli dedicò loro un'intera collana, "I franchi narratori", ideata e

---

According to Cesare Zavattini, the only artists worthy of discussion are those touched by significant biographies, those marked by their experiences. It's no coincidence that it was Zavattini himself, somewhat, who discovered Pietro Ghizzardi. I must confess that I'd been unfamiliar with his paintings, the extraordinary Casa Falugi least of all, until Giulia Morelli and Nicolò Cecchella introduced me to them; I thank them both now, along with the Ghizzardi family. I was, however, familiar with his autobiography, *Mi richordo anchora [I stil rememmer]*, published by Einaudi in 1976. Forty years later, Quodlibet had in fact republished it as part of its lovely series 'Compagnia extra', edited by Jean Talon and Ermanno Cavazzoni. The first edition had also been a belated publication, for that matter: Zavattini, who had previously stumbled across Ghizzardi's rather obscure early exhibitions, had somehow laid his hands on the artist's memoirs; fascinated, he'd submitted them—unsuccessfully—to publisher after publisher over a period of years.

I like to imagine that Gianni Celati, who was to significantly inspire the 'Compagnia extra' idea and whom Zavattini frequented rather assiduously in those years, came to hear of this mysterious Ghizzardi from Zavattini himself; and that Celati might have drawn inspiration from Ghizzardi when christening the protagonist of his second novel, released—again by Einaudi—three years prior to the publication of *Mi richordo anchora*. Celati's *Le avventure di Guizzardì [The Adventures of Guizzardì]* is the story—a highly autobiographical story, for that matter, as later reconstructions would confirm—of a rootless 'outsider', something of a vagabond, who rebels against conventional society and its dogmas while battling with his own irrepressible sexual mania. Appearances aside, Celati's 'Guizzardì' has little in common with his painter-writer quasi-namesake; and yet this name continues to intrigue me.

Certainly Zavattini—as already stated—played a decisive part in establishing Ghizzardi the writer; more even than the plenty that he did for Ghizzardi the painter. But it has to be said that *Mi richordo anchora* is truly extraordinary. There's a fine tradition of semi-literate and self-taught outsider writers, personalities who never imagined a place for themselves in the literary pantheon but who have somehow entered it—usually after long delay—despite themselves. The most outstanding recent example is Vincenzo Rabito's memoir *Terra matta [Crazy Land]*, published in 2007 (again by Einaudi) and followed in 2022 by the flavourful *Il romanzo della vita passata [The Novel of a Life Lived]*. A Sicilian farmer unbound to all convention, linguistic or otherwise, Rabito lived through the greater part of the twentieth century. *Terra matta* tells his story in the voice of a perfect self-taught 'alliterit', yet with a linguistic punch—and a precision in detailing certain historical junctures—that cannot fail to amaze its readers.

As advised by the innovative—and, in his own way, 'outside'—Paolo Fossati, Einaudi decided to publish *Mi richordo anchora* (which would duly win the Viareggio Prize for debut publications, no less) fifty years ago; yet these were times further removed from our own than those fifty years' distance would imply. Ghizzardi's variety of literary idiosyncrasy had developed a following in Italy

---



Esterno Casa Falugi - Ph.  
Nicolò Cecchella © Casa  
Museo Pietro Ghizzardi

Exterior of Casa Falugi –  
Photo: Nicolò Cecchella  
© Casa Museo Pietro  
Ghizzardi

diretta da Nanni Balestrini: testi prodotti da personaggi del tutto estranei al *cursus honorum* letterario, che raccontavano storie quasi sempre fortemente autobiografiche. Anche il libro di Balestrini che ebbe maggiore successo, e il cui titolo finì per diventare lo slogan per eccellenza di quella stagione, *Vogliamo tutto*, era basato sulla trascrizione del racconto parlato di Alfonso Natella, ribelle “operaio-massa” di Mirafiori dall’incontenibile *vis fabulatoria*.

Anche Ghizzardi traspone le sue storie di vita, in *Mi richordo anchora*, in forma d’avventura: si può dire che il suo sia il poema cavalleresco, il romanzo eroicomico della Bassa padana. C’è una pagina molto bella in cui racconta di quando a casa sua, quando era bambino, venne in visita un pittore outsider (qualcuno che assomigliava abbastanza, insomma, a quello che sarà lui quando si troverà a raccontare questa storia) che lo inizia per la prima volta all’espressione pittorica:

io mi richordo anchora alleata di 13 anni cera un vechchio disegnatore che aveva la bitudine a disegnare le cifre sulle biancherie e sulle lenzuola e veniva anche da mia nonna e madre di mia madre e i miei zii | e io avevo chozi tanta passione a vedere quel vechchio disegnatore si chiamava rodolfo | in fin da quei tempi avevo ladilesente passione per il disegno da farsi a letà di 13 anni.

Pietro Ghizzardi era nato nel 1906 a Viadana, nel Mantovano; poi, sempre facendo lavori agricoli, aveva peregrinato nella provincia di Reggio finendo

---

in the aftermath of late-sixties counterculture: many intellectuals and critics thrilled to these outsiders' life stories and their language above all, their writing so innocent of convention. From 1970 to 1983, Feltrinelli dedicated an entire series to them, *I franchi narratori* [*The Candid Storytellers*], proposed by its editor Nanni Balestrini: texts by individuals entirely divorced from the literary *cursus honorum*, whose stories were almost always heavily autobiographical. The most successful of Balestrini's own novels, *Vogliamo tutto* (*We Want It All*, the very title of which was to become the trend's defining slogan), was itself based on a transcription of the oral history of Alfonso Natella, a Fiat-plant 'mass-worker' of an irrepressible storytelling verve.

In *Mi richordo anchora* Ghizzardi, too, channelled his life stories into adventures: his might be considered the lower Po Valley's chivalric poem, its mock-heroic saga. One lovely page tells of an outsider painter's visit to Ghizzardi's childhood home; it was this visitor—a man sufficiently reminiscent, in effect, of the story's eventual teller—who had first initiated him in pictorial expression:

'I stil rememember when I wus 13 years ol their wus an ol painter what had a habbit of drawing misterus symbols on the linens and on the sheets and he also came to see my grandma and my mommas mamma an my uncles | and I got so ecsited to see thet ol man he wus called Rodolfo | evir sins them days I had a adilsent passion for drawing to do it at 13 years ol.'

Pietro Ghizzardi was born in 1906 in Viadana, in the province of Mantua; later he roamed the Reggio Emilia area as a farmhand, ultimately settling in the town of Boretto, where the rest of his adventure was to unfold. He began exhibiting his artworks, executed on the back of sheets of card acquired from local shopkeepers, in the 1950s. His formula remains surprising for its experimental modernity. Firstly he made his own pigments, using a medicinal herb that he knew as *renza*. Which is to say, *romice*, dock, with which he also treated his wounds and ailments; to make his paints, he mixed it with charcoal, soot, earth and even the juices of coloured berries. It's because of this mealy substrate that all of Ghizzardi's colours share such a dark, grim undertone.

But what are his paintings' themes? What did Ghizzardi paint? Women above all. Here's another key passage from *Mi richordo anchora*:

---



Ingresso - Ritratto di Fauzia Falugi - Ph. Massimo Trenti, © Casa Museo Pietro Ghizzardi

Front entrance- Portrait of Fauzia Falugi. Photo: Massimo Trenti, © Casa Museo Pietro Ghizzardi



Piano terreno - Ph. Nicolò  
Cecchella © Casa Museo  
Pietro Ghizzardi

Ground floor - Photo:  
Nicolò Cecchella ©  
Casa Museo Pietro  
Ghizzardi

per stabilirsi a Boretto, dove si svolgerà il resto della sua avventura. Negli anni Cinquanta comincia a esporre le pitture che realizzava su certi cartoni che gli venivano regalati dai negozianti. Disegnava sul retro di questi cartoni con una formula che ci sorprende per la sua modernità sperimentale. Per prima cosa i suoi colori erano fatti con un'erba che lui chiamava "renza". Che poi sarebbe la romice, un'erba medica con la quale si curava da solo le proprie ferite e indisposizioni; per dipingere la mescolava col carbone, la fuliggine, la terra e anche i succhi delle bacche colorate. È per questa matrice materica che un po' tutti i colori di Ghizzardi sono accomunati da una sottotinta molto scura, tenebrosa. Ma qual è il tema di questa pittura? Cosa dipinge Ghizzardi? Soprattutto donne. Questo è un altro passaggio importante della sua autobiografia, *Mi richordo anchora*:

facevo delle donne di mia invensione e poi li attachavo ai muri della nostra chucina e poi ne attachavo nellandito e poi chon una seggiola le andavo a ritochare e poi ne avevo attachate altre due donne attachate alle finestre della mia chamera da letto facevo in modo che i passanti che passavano per la strada vedessero i miei primi lavori e poi [...] lassiamo aperto il portone perche i passanti vedessero i miei dipinti.



'I did women from my own invenshin and then I attadged thim to the walls of our kitchin an then I attadged thim in the hallway and then I got a chair and I went and I retuched thim and then I had two more women attadged on the windows of my bedrum I made sure thet walkers what walked by on the street could see my first works and then [...] I lift opin the door to the house so thet walkers could see my paintings.' Here two key factors emerge: The 'invenshin' of a haunting eroticism and its instalment in the domestic interior (to which it 'attadged' itself with all the finality of a tattoo or stigmata).

The exhibitionist impulse, in every sense, is obvious in Ghizzardi's pictorial inspiration and in the transformation of his home, which became a museum, a gallery or at any rate the willing object of others' gazes. This conspicuous eroticism was less enthusiastically received by family members and neighbours, however. Arguments would occasionally erupt, spirited protests be heard; whereupon poor 'Pietrone'—'Big Pete', as he was known—found himself occasionally obliged to hang up his brushes or seek refuge elsewhere. It's thus that we arrive at his life story's key episode, the heart of our encounter today. In Boretto a certain Fauzia Falugi, a teacher of French, took a liking to Ghizzardi. Becoming enamoured of his persona and his lifestyle, she commissioned him to decorate a house that she owned on the outskirts

Scale I piano - Ph. Nicolò Cecchella © Casa Museo Pietro Ghizzardi

Staircase to the first floor - Photo: Nicolò Cecchella © Casa Museo Pietro Ghizzardi

---

Dove emergono due elementi-chiave: l'*invenzione* del fantasma erotico e la sua collocazione nell'*intérieur* domestico (dove quel fantasma si *attacca* con perentorietà da tatuaggio o da stimate).

C'è un'evidente pulsione esibizionistica, in tutti i sensi, nella sua ispirazione pittorica, nel suo organizzare la propria casa come un museo, una galleria, comunque un luogo aperto allo sguardo del prossimo. Ma questo erotismo molto evidente non era molto ben visto dai familiari, né dalle persone del circondario. Divampavano ogni tanto discussioni, si levava qualche protesta vibrata; e allora il povero "Pietrone", come lo chiamavano, certe volte si vedeva costretto a smettere di dipingere, oppure a cercare ricetto altrove. E così arriviamo all'episodio chiave della sua biografia, quello che è al centro di questo nostro incontro di oggi. C'è a Boretto una professoressa di francese, Fauzia Falugi, che lo prende a benvolere, si appassiona al suo personaggio e al suo modo di vivere, e lo incarica di affrescare una casa di sua proprietà un po' fuori dal paese. Tra la primavera e l'autunno del 1969 Ghizzardi realizza quest'opera straordinaria, utilizzando per dipingere sui muri di Casa Falugi la stessa tecnica e gli stessi materiali che aveva adottato in casa, sui cartoni di risulta dei suoi lavori precedenti. Il risultato, davvero eccezionale, con qualche enfasi venne definito da Zavattini "la cappella Sistina della pianura Padana". Il caso di Ghizzardi, ai suoi tempi, ebbe notevole visibilità.

A partire dagli anni Sessanta, per esempio, gli vennero dedicati diversi documentari televisivi come quelli realizzati per la RAI, rispettivamente nel 1967 e nel 1977 da Dino Menozzi e da Gian Vittorio Baldi. Il più importante e anche il più bello, però, resta il primo: quello girato nel '65 da Michele Gandin (lo si può vedere anche su Youtube). Gandin era stato un pioniere del Neorealismo e si era poi dedicato al cinema documentario, sempre guardando alle classi subalterne, agli emarginati. Il suo documentario ha un commento musicale bello e anche inquietante, che si deve a un compositore seriale allora piuttosto noto, Egisto Macchi; ma soprattutto è accompagnato fuoricampo da un testo davvero ispirato di Leonardo Sinisgalli, colto letterato di origine lucana, che non ha mai nascosto una sua particolare curiosità per queste vicende fuori dai canoni. Qualche anno prima, nel '56, aveva fatto rumore per esempio la sua "scoperta" di un poeta calabrese, Lorenzo Calogero, di grandissima qualità letteraria ma dalla vicenda umana ancora più eslege e dolorosa di quella di Ghizzardi (morto cinque anni dopo, in estrema solitudine, dopo una vita scandita da diversi ricoveri psichiatrici). Ecco un primo frammento di *Pietro Ghizzardi pittore contadino*. Un attore legge il commento di Sinisgalli, e il volto di Ghizzardi sullo schermo non può lasciare indifferenti:

Questi sono i luoghi dove vive da sessant'anni Pietro Ghizzardi, bracciante, sono i luoghi di Ligabue, di Rovesti, di Colombo. Una strana generazione di uomini toccati dalla sfortuna e dalla grazia. Anche Ghizzardi ha trovato la sua salvezza nei segni, ha trovato la droga che gli restituisce il mondo, la bellezza, i beni che non ha mai posseduto.



of town. Working through the spring and autumn of 1969, Ghizzardi duly executed an extraordinary cycle of works, painting the walls of Casa Falugi with the same technique and media that he'd previously used on chance scraps of cardboard. Zavattini rather emphatically defined the result—which was genuinely exceptional—'the Sistine Chapel of the Po Valley'.

Ghizzardi's 'case' won notable visibility in its time. He was the subject of several documentary shorts from the 1960s onward, for example, such as those filmed for RAI in 1967 and 1977, respectively directed by Dino Menozzi and Gian Vittorio Baldi. The most important and best of these, however, was Michele Gandin's 1965 treatment (which can also be found on YouTube). Gandin had been a pioneering Neorealist before turning his attention to documentary studies of subaltern and marginalised communities. His documentary is punctuated by a beautiful and even disquieting score, courtesy of a prominent composer of the time, Egisto Macchi; but above all it boasts a truly inspired offscreen narration scripted by Leonardo Sinisgalli. A cultured literato hailing from the Lucania (now Basilicata) region, Sinisgalli had never hidden his penchant for such left-field affairs. Almost a decade earlier, in 1956, he'd clamorously 'discovered' a Calabrian poet, Lorenzo Calogero, of considerable literary excellence but of a

Primo piano - Le belve del deserto - Ph. Nicolò Cecchella © Casa Museo Pietro Ghizzardi

First floor - The Beasts of the Desert - Photo: Nicolò Cecchella © Casa Museo Pietro Ghizzardi

---

Scolorite dal tempo, dalle piogge e dalle alluvioni, si trovano ancora oggi a segnare i confini dei suoi solitari vagabondaggi per le campagne, le tracce delle sue prime pitture all'aperto, sui muri delle case, sui piloni dei ponti, sulle pareti dei pozzi. Aveva scoperto la sua passione per il disegno da ragazzo, quando vide un ambulante tracciare sui lenzuoli matrimoniali le iniziali del nome materno incompreso. Deriso, spesso anche perseguitato e costretto a cancellare le sue figure, non si è dato per vinto. Ha continuato a dipingere come un forsennato. Ghizzardi abita oggi una misera casa di campagna, solo con la madre, ha una pensione di 25.000 lire al mese. Dopo una vita di stenti, per lui è quasi la ricchezza, può fare finalmente soltanto il pittore. E ha attaccato come un'insegna un piccolo quadro sopra la porta di casa. Quando i pensieri si fermano, dice Ghizzardi, è terribile, solo disegnando e dipingendo ritrova la pace. Ghizzardi lavora in ginocchio su cartoni di scatole da imballaggio tutti uguali, tre palmi per quattro. Disegna con pazienza e con lentezza come un pittore di porcellane, un pittore cinese. Linee sottili, nitide, precise. Ha cominciato nel 1933, forse anche prima, ma la storia della sua pittura ha inizio nel '56. Da allora, tutti i giorni, egli si è inginocchiato per terra per ore e ore. Ogni giorno si può dire. Egli ha rivelato una piega nascosta, una ruga, una linea, un'espressione nuova e sconcertante del volto umano.

Sinigalli mette a fuoco la simbolica data d'inizio di questa storia, il 1956. E alcuni degli aspetti fondamentali del lavoro di Ghizzardi: il suo isolamento, la sua postura quasi devozionale, quasi religiosa, nell'accostarsi al disegno e alla pittura, l'uso di materiali presi dai margini della società e dalla natura, il rapporto fortissimo con l'alveo familiare e con la madre in particolare, e questo suo universo concentrato ossessivamente su un unico, persecutorio soggetto. Le donne, si diceva: evocate, spettralizzate, dipinte con fisici giganteschi, quasi mostruosi, coi tratti deformati, quasi fossero degli Schiele se non dei Bacon. Uno degli aspetti che più colpisce, della vicenda pittorica di Ghizzardi, è il linguaggio che usa, contemporaneo e parallelo a quello degli artisti *mainstream* del suo tempo. Un tratto davvero avvincente è per esempio l'uso che faceva delle riviste, come dice anche in una pagina del suo memoriale: riviste di cinema e di intrattenimento dalle quali ritagliava le facce delle attrici per incollarle sui suoi dipinti. Il primo personaggio così vampirizzato per la verità non è una *pin up* del cinema ma comunque un personaggio caro all'immaginario collettivo: Carolina Invernizio, popolarissima scrittrice di romanzi rosa di primo Novecento e personaggio pubblico molto conturbante per la mentalità del tempo. Sosteneva lo stesso Ghizzardi che usava questa tecnica a *collage* perché non era capace di dipingere i volti in modo soddisfacente, ma la continuerà a usare saltuariamente anche in seguito, quando la sua tecnica si raffinerà e dipingerà in proprio senza problemi anche i volti delle sue figure. È una tecnica che si ritrova nella Pop Art britannica della fine degli anni Cinquanta, impiegata da artisti dallo *status* assolutamente regolare.

---

---

personal story still more lawless and tormented than Ghizzardi's. Calogero had died in extreme isolation five years later, following a life marked by repeated stints in psychiatric hospitals.

I'll read the opening passage of *Pietro Ghizzardi pittore contadino* [*Pietro Ghizzardi, Peasant Artist*]. An actor delivers Sinisgalli's narration while Ghizzardi's features onscreen leave none indifferent:

*These are the places where Pietro Ghizzardi, farmhand, has lived for sixty years: they are the places of Ligabue, Rovesti, Colombo. A strange generation of men touched by misfortune and divine grace. Ghizzardi too has found his salvation in symbols. He has found the drug that to him conveys the world, its beauty and such riches as he has never possessed. With colours leached by time, by rains and floodwaters, they still mark the far boundaries of his solitary countryside wanderings: the remnants of his first outdoor paintings, whether on the walls of houses, the pylons of bridges or the brickwork of wells. It was as a boy that he discovered his lust for drawing, when uncomprehending he saw a peddler trace the initials of his mother's name on her sheets. Derided and often even persecuted, forced to destroy his creations, Ghizzardi has not conceded defeat. He has continued to paint like a madman. He now lives in a humble country cottage, alone with his mother, and receives a monthly pension of 25,000 lire. To him, after his life of hardship, this is almost what it is to be rich: at last he can be nothing but a painter. And he has hung a little painting over his front door as an emblem. It is a terrible thing when his thoughts stand still, Ghizzardi says, and only in drawing and painting can he regain his peace of mind. Ghizzardi kneels to paint on the cardboard of packing boxes, each sheet the same, three palms by four. He draws as slowly and as patiently as a painter of porcelain, a Chinese painter. Fine, sharp, precise lines. He began in 1933, perhaps even earlier, but his story as a painter began in '56. Since then, day after day, he has knelt on the ground for hours. Every day, it might be said, he has revealed a hidden fold, a crease, a line, a new and disarming expression in the human face.*

Sinisgalli's script stresses its story's symbolic starting date of 1956. That and other fundamental features of Ghizzardi's work: his isolation; the almost devotional, near-religious pose in which he settled to draw or paint; his use of materials drawn from society's margins or from nature; his close bond with his family and his mother in particular; and his personal universe so obsessively concentrated on a single, persecutory object. Women, as already noted: evoked rather than portrayed, turned to spectres, rendered with the near-monstrous physiques of giants, with the deformed features almost of a Schiele if not a Bacon. One of the most striking aspects of Ghizzardi's paintings is their modernist trappings, which parallel those of mainstream artists of his time. A

---



Scale Il piano - Galleria di donne - Ph. Nicolò Cecchella © Casa Museo Pietro Ghizzardi

Staircase to the second floor - Gallery of Women - Photo: Nicolò Cecchella © Casa Museo Pietro Ghizzardi

Un altro aspetto che colpisce, di Ghizzardi, è la sua vanità. In un altro frammento del documentario di Gandin, lo si vede vantarsi impunemente della sua collezione e del suo *curriculum* di pittore:

*L'arte raduna i suoi doni, i suoi miraggi. Ghizzardi ha trovato nel suo antro semibuio la luce che ogni giorno gli dice che egli è vivo. Uno sopra l'altro, i cartoni, spesso dipinti sul recto e sul verso, sono raccolti e ammucchiati nel granaio. La camera da letto invece, dove il pittore dorme con la madre, è stata trasformata in una piccola mostra personale continuamente aggiornata. Lo stesso Ghizzardi ci fa da guida: "Quello là è la pittura del pronipote di Alessandro Volta e di sopra c'è scritto il mio testamento, che ora quel testamento non è più valido per me. Quella lì è una mia pretendente di trent'anni fa. Quello lì è Giuseppe Verdi con le sue donne e ai suoi tempi. Quello lì è un leopardo che affronta un serpente. Quella lì è un'aquila reale al piede di una montagna. Quelle mie nonne, questo qua è mio padre. Questo qua è mio padre in fotografia. Questo qua è mio zio Giuseppe, fratello di mio padre, questo qua è mio zio Sante. Questa qua è la Gioconda che ha vinto il primo premio Guastalla.*

Questa concatenazione dei personaggi dell'album di famiglia, la genealogia della tribù, la ritroviamo a Casa Falugi nel passare in rassegna i personaggi

---

truly compelling characteristic of his work, for example, is his use of magazines. As one page of his memoir also attests, he cut the faces of actresses from film and entertainment magazines to glue them onto his paintings.

The first personage thus vampirised, to tell you the truth, wasn't some cinema pinup, although she was still a character dear to the collective Italian imagination: Carolina Invernizio, an enormously popular turn-of-the century romance novelist and rather a disturbing public figure in her era. Ghizzardi himself explained this collage technique by his inability to satisfactorily paint faces, though he was still to employ it occasionally even years later, by which time he'd refined his technique enough to comfortably paint his figure's features unaided. The same technique appears in British Pop Art from the late fifties, wielded by artists of an entirely insider status.

Another of Ghizzardi's distinguishing attributes is his vanity. Another scene in Gandin's documentary sees him shamelessly bragging of his collection and his painterly credentials.

*Art amasses its gifts, its mirages. In his dusky grotto Ghizzardi has found a light that reminds him every day that he is alive. Gathered in the granary, his cardboard panels—often painted on both recto and verso—are heaped one atop the other. The painter's bedroom, meanwhile, which he shares with his mother, has been transformed into a small and continuously revised solo exhibition. Ghizzardi himself serves as our guide: 'That one there's a picture of Alessandro Volta's great-grandson and above it's my will and testament but that testament ain't valid for me now. That there's a women what was after me thirty years ago. That's Giuseppe Verdi there with his women in his day. That one there's a leopard fighting a snake. That one over there's a golden eagle at the foot of a mountain. Those are my grandmothers, this one's my father. This here's my father in a photo. This here is my uncle Giuseppe, my father's brother, this here's my uncle Sante. This one here's the Mona Lisa what won first place in the Guastella prize.'*

This kin group and all its concatenated family-album characters appear at Casa Falugi, where they survey such pillars of the collective imagination as 'Giuseppe Verdi with his women', drawn from the anecdotal depths of a folk mythos. This twofold spirit, a familising of history or a converse historicisation (or rather, mythification) of family, characterised Ghizzardi's worldview from the outset.

The cottage's various spaces abound in paintings. A reverently chaste—fully clad—homage to Fauzia Falugi herself also appears. As this little labyrinth progresses, however, its depictions of women begin to conform to Ghizzardi's customary archetypes. Fantasy figures alternate with icons of the collective imagination: the brigand Musolino, Charlemagne and Pope Gregory I, the *tombeur de femmes* King Victor Emanuel II forever flanked by his lover. Curious episodes are in no short supply, inherited from folk tales and folk religion. One

---

---

dell'immaginario collettivo, come appunto "Giuseppe Verdi con le sue donne", ripresi da un'aneddotica ben radicata nell'alveo popolare. Questo doppio versante, la familiarizzazione della storia o viceversa la storicizzazione (o leggendarizzazione, piuttosto) del familiare, è fin dal principio l'orizzonte al quale si rivolge Ghizzardi. I vari ambienti sono decorati da una quantità di pitture. C'è anche un devoto e casto omaggio alla professoressa Fauzia Falugi, naturalmente abbigliata di tutto punto. Però, man mano che ci si addentra in questo piccolo dedalo, la tipologia delle donne ritratte torna a essere quelle dell'immaginario più ricorrente di Ghizzardi. Figure fantasmatiche che si alternano con i feticci dell'immaginario collettivo: il Brigante Musolino, l'Imperatore Carlo Magno e San Gregorio Magno, il Re *tombeur de femmes* Vittorio Emanuele II sempre accompagnato dall'amante. Non mancano episodi curiosi che fanno parte dell'aneddotica e della devozione popolare, come la storia di Santa Genoveffa di Brabante che secondo la leggenda venne ingiustamente accusata di adulterio, dalla famiglia, e abbandonata nel bosco in quella che era una specie di condanna a morte; lei invece riuscì a sfamarsi coi frutti della natura, e il bambino di cui era incinta sopravvisse allattato da una cerva; sicché, proprio seguendo quella cerva durante una battuta di caccia, il marito che l'aveva esiliata si imbatté nella moglie e si pentì della sua crudeltà riammettendola in famiglia. Ghizzardi raffigura Genoveffa attorniata dagli elementi naturali che la abbracciano e le salvano la vita.

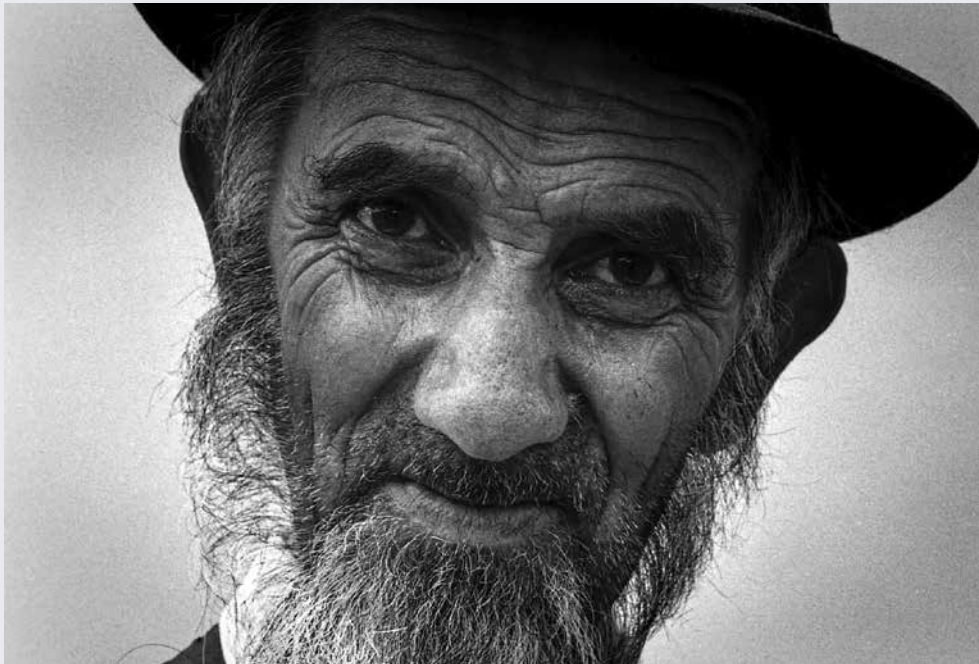
Salendo le scale incontriamo delle belve feroci: un'altra componente spiccata dell'immaginario di Ghizzardi, che peraltro aveva in comune con altri artisti della sua generazione. In *Mi richordo anchora* c'è un ricordo molto bello di Ligabue ("antonio lighabua") che era stato un po' l'apripista di quella generazione, anche se con Ghizzardi agli esordi il rapporto era piuttosto controverso.

Spero davvero che Casa Falugi – punto di riferimento nella geografia immaginaria di una pianura Padana magica che da tempo s'è insediato nel nostro immaginario – possa divenire presto un luogo visitabile anche in forma materiale, superando gli ostacoli di natura burocratica che lo hanno finora impedito. Sono dell'idea che una distinzione così netta tra l'outsider art e l'arte *mainstream* sia ampiamente da riconsiderare; e anzi proprio l'impianto della mostra al MUDEC che è stata la nostra occasione d'incontro ci dice che ormai questa revisione è ampiamente in corso. Resta però un punto difficile da superare, nell'impostazione ideologica che del problema diede Dubuffet ormai tanto tempo fa: il rapporto profondo, e direi irriducibile, tra l'opera d'arte e il vissuto.

"Poeticamente abita l'uomo", certo, come diceva Hölderlin ripreso da Heidegger. Ma l'etimologia di abitare lo collega al vissuto quotidiano; è un frequentativo di "habere", dall'averne commerci con la vita, appunto l'esser-ci di cui parla Heidegger, il vivere nel presente, in una condizione data. Nella propria esistenza gli artisti come gli scrittori, indipendentemente dal loro status di outsider o meno, sempre si creano soluzioni immaginarie fuori dalle regole e dalle convenzioni.

Alla fine, come per magia, Ghizzardi è stato riconosciuto. Chissà quanti altri,

---



Pietro Ghizzardi (1978), Ph.  
Carlo Ferruccio Guidotti

is the tale of Saint Genevieve of Brabant, who, as legend would have it, was unjustly accused of adultery by her family and cast out into the certain death of the forest. Surviving on nature's bounty, she successfully brought her child to term—she having also been pregnant—and then nursed him on the milk of a doe; so that her husband, out hunting, unknowingly followed that doe to the wife whom he had cast out. Repenting of his cruelty, he welcomed her back into the bosom of her family. In Ghizzardi's depiction, Genevieve is wreathed in nature's saving embrace.

Climbing the stairs, we're confronted by ferocious beasts, another notable constant of the Ghizzardian imagination, which he shared in turn with other artists of his generation. *Mi richordo anchora* furnishes lovely memories of Ligabue—'antonio lighabua', who had blazed something of a trail for that generation's outsiders—even if relations had at first been somewhat thorny between the two.

I sincerely hope that Casa Falugi—a landmark in the mythic geography of a magical Po Valley and one that has long entrenched itself in our imagination—might soon be visited in the flesh, with the overcoming of the bureaucratic obstacles that have so far forbidden that possibility. I for one am of the idea that so stark a separation of art's mainstream and Outsider Art merits broad reconsideration; indeed, this ongoing and already-widespread revision is apparent in the very ethos of the MUDEC exhibition that has occasioned our meeting. There remains, however, a significant stumbling block in the ideological framework that Dubuffet lent the question all those years ago: the profound and, I would say, irreducible relationship between the artwork and its maker's experience.

---

---

invece, sono rimasti nell'ombra. Ma vicende come la sua ci dimostrano che un rapporto tra l'esperienza vissuta e l'esperienza ricreata nell'arte o nella letteratura, in questo tipo di artisti, permane con tenacia formidabile. Non importa se abbiano fatto studi regolari, se abbiano avuto problemi psichiatrici, se abbiano dovuto subire dei periodi di reclusione oppure no: in tutti questi artisti il rapporto col vissuto è comunque decisivo. A cavallo fra arte regolare e arte irregolare c'è una tipologia di personaggi in cui questo nucleo è rimasta saldo. Il che non significa naturalmente che questa sia l'unica forma d'arte o scrittura possibile. Però è proprio questo nucleo invariante a consentirci di andare al di là delle codificazioni, delle patenti di appartenenza a un insieme piuttosto che a un altro. Si tratta di studiare ogni vicenda, ogni personaggio, ogni opera *iuxta propria principia*, per prima cosa da fare tenendo al centro l'opera, non per esautorare la biografia, ma proprio per capire come le due siano interconnesse inscindibilmente. Vale per l'artista brut come per qualunque altro artista; ma, mi verrebbe da dire, tutto sommato vale per ciascuno di noi: ciascuno col suo lavoro, con la sua attività, col suo modo di stare al mondo – più o meno poeticamente.

---

'Poetically man dwells,' certainly, in Hölderlin's words as paraphrased by Heidegger; in Italian, 'Poeticamente abita l'uomo'. But the etymology of *abitare*—to dwell, to inhabit—binds us to our everyday; it is a frequentative of *habere*, to truck with life, Heidegger's *Dasein* exactly: living in the present and in a given condition. Within their own lives, artists as much as writers—of an 'outsider' status or otherwise—all forge 'imaginary solutions' that lie outside of rule-bound convention.

Ultimately, as if by magic, Ghizzardi has won recognition. Who knows how many others, though, have languished in the shadows. Stories like his show us the dogged persistence with which such artists' lived experience relates to the experience that they invoke through art or literature. It doesn't matter whether they've had the benefit of formal education, whether they've struggled with psychological hardship, whether they've been institutionalised or none of the above: all such artists' relationship with experience is in any case decisive. Straddling insider and outsider art, there's a personality type for whom this centre remains constant. Which of course doesn't mean that this has to be true of every form of art. Yet it's this invariant nub that carries us beyond typologies, beyond the membership cards that place us in one camp or another. There's a need to examine every life story, every personality and every work *iuxta propria principia*, even as we take pains to keep the work itself front and centre; not to deemphasise biography but rather to appreciate the indivisible entanglement of the two. This applies to the Brut artist as well as it does to any other; but it occurs to me that, all things considered, it applies to us all. It applies to each of us in our work, in our undertakings and in our own given—more or less poetic—being-in-the-world.

## INTERVENTI

### DI SAVINE FAUPIN

Le creazioni ambientali oggi associate all'Art Brut – case rivestite di frammenti di ceramiche, giardini invasi da sculture realizzate con materiali di recupero – sono state a lungo liquidate come semplici esempi di cattivo gusto. Nel 1964, ad esempio, quando si propose di proteggere il *Palais Idéal* di Ferdinand Cheval come Monumento Storico, il Ministero della Cultura rispose: "L'insieme è assolutamente orribile. Un ammasso di insensatezze, frutto di una mente rozza. Meglio non parlare d'arte". Quel riconoscimento arriverà solo cinque anni dopo, nel 1969, grazie ad André Malraux, allora Ministro della Cultura. Fu la prima iscrizione in Francia di un'opera del genere, che aprì la strada a riconoscimenti successivi a partire dagli anni '80. La conservazione di questi luoghi resta però, ancora oggi, una vera sfida; la soluzione più spesso adottata è infatti la distruzione. Eppure, anche se molti dei loro autori non si definiscono né artisti né architetti, le loro opere meritano a pieno titolo un posto nel mondo dell'arte.

Ci si chiede allora: come preservare ambienti così fragili? Come documentare queste avventure fuori dall'ordinario? Come prendersi cura di questi luoghi dell'immaginario? Sono contesti che richiedono pratiche di conservazione nuove, talvolta radicalmente fuori dagli schemi.

Dal 1999, il LaM - Museo d'Arte Moderna e Contemporanea e d'Art Brut di Villeneuve d'Ascq, presso Lille - conserva la più grande collezione francese di Art Brut grazie alla donazione dell'associazione *L'Aracine*, fondata nel 1982 da Madeleine Lommel, Michel Nedjar e Claire Teller. La raccolta è stata concepita per restare il più possibile fedele allo spirito che aveva animato Dubuffet, con una differenza importante però: *L'Aracine* si interessa anche all'Art Brut ambientale. Ha raccolto numerosi frammenti di siti accompagnati da una ricca documentazione biblio-iconografica, oggi conservata negli archivi della biblioteca museale.

Quando questi *environnements* vengono esposti, la loro decontestualizzazione è evidente. Per questo motivo, il LaM prosegue il lavoro di conservazione avviato da *L'Aracine*, estendendolo ai siti attivi negli *Hauts-de-France* - dove ha sede il museo - così come ad altri presenti in diverse regioni della Francia e del Belgio. Questo impegno si traduce in fotografie, video, testimonianze, rilievi architettonici e modellini. Quando possibile, vengono conservati anche frammenti e oggetti, per restituire una forma di presenza a luoghi scomparsi. L'ampliamento del museo, realizzato per accogliere la donazione di *L'Aracine*, comprende una sala dedicata agli *abitanti-paesaggisti*, pensata per restituire, almeno in parte, la complessità di queste esperienze. Da questa attenzione è nato anche il progetto *Habiter poétiquement*, avviato con una giornata di studi nel dicembre 2005 e sfociato nella grande mostra del 2010 che ha riunito oltre 350 opere, mettendo in dialogo artisti, scrittori e cineasti intorno all'idea – ispirata a Hölderlin – di "abitare poeticamente il mondo". Un invito a pensare l'abitare come esperienza in divenire, poetica, resistente.

Il museo continua a documentare e valorizzare questi luoghi con approcci diversi, nella consapevolezza della loro fragilità e unicità. Nel tempo, i fondi archivistici si sono arricchiti grazie all'acquisizione di materiali importanti: dagli

---

The created environments now associated with Art Brut—houses encased in ceramic fragments, gardens cluttered with found-material sculptures—were long scorned as mere tastelessness. In 1964, for example, when the prospect was raised of affording Ferdinand Cheval's *Palais Idéal* the protections of a listed building, the Ministry of Culture retorted: 'Its entirety is utterly horrid. A nonsensical heap, the product of a crude mind. One ought not to speak of it as art.' The honour would arrive only in 1969, five years later, courtesy of Minister of Culture André Malraux. It was the first listing of such a work in France, heralding similar conferrals from the eighties onwards. Such sites' conservation, however, remains a significant ongoing challenge; indeed, one most often solved by demolition. And yet, even if many of these sites' creators have considered themselves neither artists nor architects, their works fully merit their place in the art world.

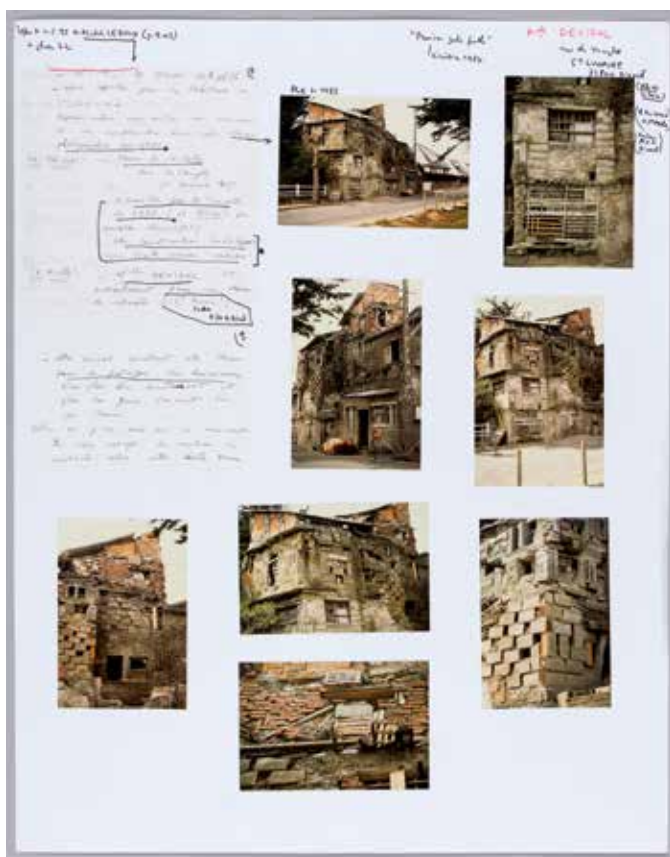
The question therefore arises: how to preserve such fragile environments? How to document these forays beyond the ordinary? How to steward these places of the imagination? They present contexts that demand new and sometimes radically unconventional conservation practices.

Since 1999, the LaM—the Museum of Modern, Contemporary and Outsider Art in Villeneuve-d'Ascq, Lille—has housed France's largest collection of Art Brut, courtesy of the L'Aracine donation. L'Aracine, an association founded in 1982 by Madeleine Lommel, Michel Nedjar and Claire Teller, had conceived its collection in strictest fidelity to Dubuffet's animating spirit, if with one important difference: L'Aracine was also concerned with Art Brut's environments. It collected many fragments of sites, which it accompanied with rich bibliographical and visual documentation now preserved in the museum library's archive.

When exhibited, these environments' decontextualisation is obvious. Thus the LaM has continued L'Aracine's conservation efforts, extending them to sites in the Hauts-de-France—the museum's own locality—as well as others throughout France and Belgium. This effort translates into photographs, video, oral testimony, architectural surveys and scale replicas. Site fragments and objects are also preserved whenever possible, restoring some form of existence to vanished environments. A museum expansion, necessitated by the L'Aracine donation, comprises the Dweller-Landscapers Room, which attempts to convey, at least in part, the complexity of such phenomena. This area of focus also led to the project *Habiter poétiquement*, which began with a conference in December 2005 and culminated in a major 2010 exhibition spanning over three hundred and fifty works, gathering artists, writers and filmmakers around the idea—inspired by Hölderlin—of 'poetically inhabiting the world': an invitation to rethink habitation as an unfolding experience at once poetic and defiant.

The museum continues to document and promote these sites, adopting a variety of approaches appropriate to their fragility and uniqueness. Over time, the museum's archives have expanded with the acquisition of important materials: whether the archives of the National Audiovisual Institute (INA) or those of

---



archivi dell'Istituto Nazionale dell'Audiovisivo (INA) a quelli di ricercatori appassionati, cineasti e fotografi come Claude e Clovis Prévost, Bruno Montpied, André Escard - di cui si conserva una documentazione composta da 9.191 schede - o ancora Francis David, che tra il 1978 e il 1992 ha attraversato la Francia alla scoperta di giardini e abitazioni fuori dal comune.

Proprio questo corpus, che raccoglie oltre 2.200 fotografie relative a più di 150 siti, ha portato il LaM a realizzare una mappa interattiva, online dal 2018: una vera e propria banca dati costruita a partire dalle collezioni del museo (<https://habitants-paysagistes.musee-lam.fr>). L'accesso a questo patrimonio ha dato vita a una rete di scambi tra appassionati, studiosi, restauratori e i servizi dell'Inventario del Patrimonio e della Conservazione dei Monumenti Storici. Gli archivi costituiscono inoltre una risorsa preziosa per il lavoro cinematografico, come mostra l'esperienza di Agathe Oléron, che li ha utilizzati per il suo film sulla straordinaria casa costruita da Jeanne Devidal in Bretagna.

Il lavoro del museo su queste opere ambientali si ispira agli studi pionieristici di Bernard Lassus, che nel volume *Jardins imaginaires* (1977) coniò l'espressione "*habitants-paysagistes*" per descrivere chi sviluppa un'attività creativa nello spazio in cui vive. Secondo Lassus, queste forme di espressione, radicate nel paesaggio rurale o periurbano, integrano il giardino, la corte e gli spazi di transizione nell'opera stessa. Gli *habitants-paysagistes* si adattano ai vincoli dello spazio, impiegano materiali di recupero o naturali e trasformano il quotidiano in gesto creativo.

L'origine sociale modesta, il legame con saperi artigianali, la durata nel tempo e la stretta relazione tra opera, vita e territorio sono tutti elementi centrali in queste esperienze. Lassus ha riconosciuto in queste pratiche una forma d'arte autonoma, diversa dall'art brut, aprendo un campo di studio che è stato accolto con interesse anche da figure come Claude Lévi-Strauss. Il museo si è dunque ispirato a questo approccio per costruire il proprio sguardo sull'Art Brut ambientale, riconoscendo in queste creazioni una forza poetica e progettuale che merita ascolto, tutela e valorizzazione.

Uno dei siti più rappresentativi approfonditi dal LaM è quello di Theo Wiesen (1906–1999), falegname originario di Lützkampen, in Germania, attivo per tutta la vita nelle Ardenne belghe, tra Grüfflingen e Burg-Reuland. Nel 1939 divenne proprietario di una segheria a Grüfflingen, che diresse fino al pensionamento,

*La villa Hou la la*, costruita da Jeanne Devidal a Saint-Lunaire, Ille-et-Vilaine  
Fotografia di Michel Leroux, 1995, tratta da una scheda di André Escard  
Fondo documentario André Escard, LaM

*Villa Hou la la*, built by Jeanne Devidal in Saint-Lunaire, Ille-et-Vilaine  
Photograph by Michel Leroux, 1995, taken from a file by André Escard  
André Escard archival collection, LaM

©LaM, Villeneuve d'Ascq



impassioned researchers, filmmakers and photographers such as Claude and Clovis Prévost, Bruno Montpied and André Escard—whose surviving documentation boasts some 9,191 data sheets—or, again, that of Francis David, who travelled France from 1978 to 1992 in search of extraordinary gardens and dwellings. The latter corpus, which contains over 2,200 photographs in reference to more than one hundred and fifty sites, inspired the LaM to create an interactive map, accessible online since 2018: a veritable data bank built from the museum's own collections (<https://habitants-paysagistes.musee-lam.fr>). Access to this body of heritage has fostered exchange across an emerging network of enthusiasts, scholars, restorers and offices of France's General Inventory of Cultural Heritage and of the Conservation of Historic Monuments. The archives also represent an invaluable resource for cinema, as Agathe Oléron proved when she used them for her documentary on Jeanne Devidal's extraordinary home in Brittany.

The museum's approach to these environments draws inspiration from the pioneering studies of Bernard Lassus, whose book *Jardins imaginaires* (1977) coined the expression '*habitants-paysagistes*'—or '*dweller-landscapers*'—to describe those who invest their creative activities in the space in which they live. According to Lassus, such forms of expression, entrenched in the rural or

*La villa Hou la la*, costruita da Jeanne Devidal a Saint-Lunaire, Ille-et-Vilaine  
Fotografia di Michel Leroux, 1995, tratta da una scheda di André Escard  
Fondo documentario André Escard, LaM

*Villa Hou la la*, built by Jeanne Devidal in Saint-Lunaire, Ille-et-Vilaine  
Photograph by Michel Leroux, 1995, taken from a file by André Escard  
André Escard archival collection, LaM

©LaM, Villeneuve d'Ascq



Sculpture di Theo Wiesen,  
Grüfflingen, ca. 1970  
Fotografie anonime.  
Fondo documentario  
L'Aracine, LaM

Sculptures by Theo Wiesen,  
Grüfflingen, c. 1970  
Anonymous photographs.  
L'Aracine archival  
collection, LaM

©LaM, Villeneuve d'Ascq

nei primi anni Settanta. È proprio al momento del ritiro dall'attività che Wiesen decide di dedicarsi interamente alla scultura, mettendo a frutto il sapere tecnico accumulato in decenni di lavoro. Legni accantonati e selezionati per anni - tronchi, rami, radici - diventano il materiale di partenza per la creazione di un vasto insieme di sculture ambientali.

I totem, alti fino a sei metri, scolpiti mantenendo le irregolarità naturali del legno, si allineano lungo la strada che costeggia la sua abitazione colorata. A introdurla, una lunga palizzata scolpita, ornata da figure umane, animali, esseri fantastici: conigli, volti demoniaci, creature cornute. L'intero spazio, tra la casa e la vecchia segheria, è trasformato in un paesaggio poetico e visionario.

Oltre alla scultura lignea, Wiesen si dedicava anche ad altre forme di espressione: modellava l'ardesia per delimitare aiuole, costruiva opere in fieno o in neve, dipingeva, disegnava, scriveva poesie. Non si considerava un artista: creava per piacere, con rigore ed entusiasmo.

Dopo la sua morte, avvenuta nel 1999, alcune opere sono acquisite da *L'Aracine*. A partire dal 2002, il LaM avvia un'operazione di ricostruzione del sito ispirata agli studi di Bernard Lassus. Un'équipe composta da un'architetta, un'etnologa e un fotografo lavora su documentazione d'archivio, mappe topografiche, testimonianze e nuovi rilievi per ricostruire la disposizione originaria dell'insieme. Questa ricerca è stata presentata per la prima volta

---



peri-urban countryside, integrate garden, courtyard and intermediate spaces into the work itself. Dweller-landscapers adapt their work to spatial constraints, employ found or natural materials and transform everyday contexts into creative gestures.

Modest socioeconomic backgrounds, links to trade or craft skills, long timespans and close entanglements of work, life and locality are all primary factors in these phenomena. In them Lassus distinguished an art form unto itself, distinct from Art Brut, establishing a field of study that would be received with interest by figures as prominent as Claude Lévi-Strauss. The museum has thus drawn inspiration from Lassus' perspective to orient its own approach to Art Brut environments, acknowledging the force of their lyricism and design, which merits attention, stewardship and celebration.

A representative site studied by the LaM is that of Theo Wiesen (1906–1999), a carpenter born in Lützkampen, Germany, and based for most of his life between Grüfflingen and Burg-Reuland in the Belgian Ardennes. In 1939 he came into possession of a sawmill in Grüfflingen, which he directed until his retirement in the early 1970s. Immediately upon his retirement, Wiesen decided to devote himself wholeheartedly to sculpture, applying technical expertise accumulated over decades. Years' worth of stored and selected timber—trunks, branches, roots—became the raw material for an environment awash in a vast body of *in*

Sculpture di Theo Wiesen,  
Grüfflingen, ca. 1970  
Fotografie anonime.  
Fondo documentario  
L'Aracine, LaM

Sculptures by Theo Wiesen,  
Grüfflingen, c. 1970  
Anonymous photographs.  
L'Aracine archival  
collection, LaM

©LaM, Villeneuve d'Ascq



*La Ferme aux avions*  
di Arthur Vanabelle,  
Steenwerck, 2010  
Fotografia di Philip  
Bernard. Archivi LaM

Arthur Vanabelle's  
*Ferme aux avions*,  
Steenwerck, 2010  
Photograph by Philip  
Bernard. LaM Archives  
©LaM, Villeneuve d'Ascq

nella mostra *Les Chemins de l'Art Brut* (2002), e dal 2010 è parte integrante della sala permanente che il museo dedica agli abitanti-paesaggisti.

Un esempio emblematico di Art Brut ambientale è la *Ferme aux avions* di Arthur Vanabelle (1922–2014), agricoltore vissuto per tutta la vita con il fratello nella fattoria di famiglia a La Ménégatte, un piccolo borgo nei pressi di Steenwerck, nel Nord della Francia. A partire dagli anni Sessanta, Vanabelle trasforma progressivamente la proprietà in un ambiente straordinario, popolato da aerei, cannoni, carri armati e girandole, tutti realizzati con materiali di recupero.

L'origine di quest'opera monumentale risale a un ricordo d'infanzia: nel 1940, durante la battaglia d'Inghilterra, un aereo si schiantò in un campo vicino. L'evento lo colpì profondamente. Vent'anni dopo, costruisce la sua prima girandola a forma di aereo, seguita da molte altre: "All'inizio volevo fare solo una girandola e ho fatto un aereo, poi due, e da lì è partito tutto", raccontava. Non aveva mai visto un aereo da vicino, ma si documentava sui giornali per ricavarne le forme essenziali. Utilizzava tutto ciò che aveva a disposizione: portiere di lavatrice, tubi, marmitte, ruote, filtri dell'aria, persino sportelli di congelatore per le ali del suo *Concorde*. I pezzi venivano prima assemblati nella stalla, poi montati sul tetto, pezzo dopo pezzo, anche in pieno inverno: "Non prendo mai vacanze", diceva con orgoglio.

Alla fine degli anni Ottanta, Vanabelle aveva già realizzato oltre ottanta strutture



*situ* sculpture. Totems—some of them six metres tall, carved according to their timber's natural irregularities—lined the road alongside his colourful home. Introducing them was a long palisade, carved into the forms of human figures, animals and fantastic beings: rabbits, demonic faces, horned creatures. Wiesen transformed the entire tract between his home and the old sawmill into a poetic and visionary landscape.

In addition to wooden sculpture, Wiesen also engaged in other forms of expression: he constructed flowerbeds from slate, constructed works of hay or snow, painted, drew and wrote poetry. He did not consider himself an artist; though rigorous and industrious, he created for pleasure.

After Wiesen's death in 1999, L'Aracine acquired a number of his works. In 2002, the LaM began a site reconstruction project inspired by the scholarship of Bernard Lassus. A three-person team—architect, ethnologist and photographer—worked from archival documentation, topographical maps, descriptions and new surveys to reconstruct the original layout of Wiesen's body of work. The results of this research were first presented in the 2002 exhibition *Les Chemins de l'Art Brut*. Since 2010 they have formed an integral part of the museum's permanent Dweller-Landscapers Room.

An emblematic Art Brut environment is Arthur Vanabelle's *Ferme aux avions* [Aircraft Farm]. Vanabelle (1922–2014), a farmer, spent his life on the property

*La Ferme aux avions*  
di Arthur Vanabelle,  
Steenwerck, 2010  
Fotografia di Philip  
Bernard. Archivi LaM

Arthur Vanabelle's  
*Ferme aux avions*,  
Steenwerck, 2010  
Photograph by Philip  
Bernard. LaM Archives

©LaM, Villeneuve d'Ascq

---

mobili, alcune visibili da chilometri di distanza. L'ambiente assumeva una dimensione quasi scenografica, soprattutto dopo la costruzione dell'autostrada Lille-Dunkerque, che passava poco lontano: sfrecciando in auto, dal finestrino si intravedeva per pochi istanti la sua "fattoria volante", impossibile da ignorare. Nel gennaio 2014, un articolo pubblicato sul quotidiano regionale *La Voix du Nord* lancia l'allarme: la fattoria è abbandonata, i proprietari vengono trasferiti in una casa di riposo e il sito rischia di scomparire. A partire da quella segnalazione, l'artista Gricha Rosov prende l'iniziativa di lanciare una petizione intitolata *Patrimoine régional: Sauvons la Maison aux avions de Steenwerck*. La risposta è immediata e sorprendente: in poco tempo vengono raccolte oltre 18.000 firme. E non solo, si forma anche un'associazione, l'ASMA (*Association pour la Sauvegarde de la Maison aux Avions*), che nasce proprio con l'obiettivo di salvare il sito. La mobilitazione ha una forte eco, non solo sulla stampa locale, ma anche a livello nazionale e sui social. L'associazione riesce persino a ottenere il sostegno di parlamentari, senatori e della ministra della Cultura di allora, Aurélie Filippetti. Viene lanciata una sottoscrizione pubblica per acquistare la casa e preservarla attraverso la creazione di una società civile immobiliare. Tuttavia, nonostante lo slancio, l'iniziativa non ottiene il sostegno delle autorità locali. Nel dicembre 2014, un comunicato del sindaco di Steenwerck annuncia la vendita della *Ferme aux avions* a un privato. Una parte delle opere viene comunque recuperata e destinata a un museo locale. Finalmente, nel maggio 2024, dopo anni di attesa, viene inaugurato uno spazio permanente dedicato ad Arthur Vanabelle presso il Musée de la Vie Rurale, che oggi consente di conservare e far conoscere al pubblico questa singolare esperienza di creazione ambientale.

Un altro esempio che merita davvero di essere ricordato è quello dei mosaici di Rémy Callot, a Carvin, nel Nord della Francia. Nato nel 1926 a Oignies, Callot conduce una vita semplice, segnata fin dall'infanzia da un tragico incidente: perde una mano giocando con una granata. Nonostante le difficoltà, lavora come tecnico in un ufficio di progettazione delle Houillères del bacino del Nord et del *Pas-de-Calais*, l'ente pubblico che gestisce le miniere di carbone della regione, cuore dell'industria mineraria francese del Novecento. È proprio lì, in un atelier interno all'ente, che impara l'arte del mosaico. Con il tempo, si procura anche un forno per cuocere le sue opere. La sua passione per l'arte non si limita però a questa tecnica: si dedica anche alla pittura, al disegno, alla pirografia e alla scultura.

Nel 1966 acquista dalle Houillères un ex baraccamento minerario, che trasforma gradualmente nella sua abitazione. Costruisce una recinzione in lastre di cemento, sistema il giardino e vi realizza spazi per i laboratori e un garage. A partire dal 1988, ormai in pensione, comincia a decorare l'intero perimetro della casa, trasformandolo in un'autentica opera d'arte.

Realizza 19 pannelli alti un metro e ottanta per un totale di oltre 200.000 tessere. Un lavoro colossale, lungo circa 28 metri, in cui dà forma al proprio universo creativo: animali mitologici, paesaggi bucolici, richiami al Medioevo e all'antico Egitto. Ogni angolo viene trasformato: da un lato sfingi e geroglifici, dall'altro

---

---

that he shared with his brother in La Ménegatte, a small village near the northern French town of Steenwerck. From the sixties onwards, Vanabelle steadily transformed the property into an extraordinary tableau of aeroplanes, cannons, tanks and weathervanes constructed from found materials.

This monumental creation originated in a childhood memory: in 1940, during the Battle of Britain, a plane crashed into a nearby field. The event struck Vanabelle deeply. Twenty years later, he built the first of his many aeroplane-shaped weathervanes: 'At first I wanted to make just one weathervane, so I made an aeroplane, then two, and it all started from there,' he later stated. Having never seen any aircraft at close quarters, he gleaned their essential form from newspapers. He employed every resource at his disposal: washing machine doors, piping, mufflers, wheels, air filters, even freezer doors for his Concorde's wings. He first assembled these fragments in the stable, then mounted them piece by piece on the property's roofs, even in the dead of winter: 'I never take holidays', he proudly declared.

By the late eighties, Vanabelle had built over eighty mobile structures, some visible from kilometres away. The property assumed something of a theatrical dimension, especially following the construction of the Lille–Dunkirk highway, which passed nearby: his 'flying farm'—impossible to ignore—could be glimpsed for a few moments as cars flitted past.

In January 2014, an article in the regional newspaper *La Voix du Nord* raised the alarm: the farm had been vacated, its owners were to be transferred to a nursing home and the site was at risk of disintegration. Artist Gricha Rosov answered the report with a petition entitled 'Patrimoine régional: Sauvons la Maison aux avions de Steenwerck'. It was met with a swift and surprising response, briskly collecting over eighteen thousand signatures. And not only that: the association ASMA (Association pour la Sauvegarde de la Maison aux Avions) was also established for the express purpose of saving the site. This initiative resonated strongly in both the local and national press and on social media. The association successfully won the endorsement of parliamentarians, senators and the incumbent Minister of Culture, Aurélie Filippetti. A public subscription was raised toward the estate's purchase and preservation through a new *société civile immobilière*: a cooperative real estate foundation. Despite the initiative's momentum, however, it failed to win the support of local authorities. In December 2014, the mayor of Steenwerck released a statement announcing the sale of the *Ferme aux avions* into private hands. Some of its works were nonetheless salvaged and earmarked for a local museum. After some years a permanent space was finally assigned to Arthur Vanabelle at the Musée de la Vie Rurale, debuting in May 2024, securing public access to this unique created environment and allowing its ongoing conservation.

The mosaics of Rémy Callot in Carvin, Northern France, surely constitute another memorable environment. Born in Oignies in 1926, Callot's simple life was marked by a tragic childhood accident: he had lost a hand playing with an explosive. Despite his resulting difficulties, he was employed in a technical office of the Houillères du bassin du Nord et du Pas-de-Calais, the public

---



I mosaici di Rémy Callot,  
Carvin, 2004  
Fotografia di Savine  
Faupin. Archivi LaM

Rémy Callot's mosaics,  
Carvin, 2004  
Photograph by Savine  
Faupin. LaM Archives  
©LaM, Villeneuve d'Ascq

draghi, tornei cavallereschi, tori, e una frisa di personaggi su un vaso da fiori. Nel giardino - tra muri e pavimentazioni - prendono vita sirene, lucertole e creature fantastiche realizzate con migliaia di tessere colorate. Lavora da solo, con pazienza e precisione, decorando ogni minimo dettaglio: dai pilastri al suolo, fino alla cassetta della posta.

Dopo la sua morte, nel 2001, la situazione si complica: nel 2004 il Comune avvia una procedura di esproprio per un progetto di urbanizzazione, ma un contenzioso con gli eredi blocca tutto. Nel frattempo, la casa viene vandalizzata nel 2005, e nel 2006 arriva la demolizione. Un pannello viene trafugato, un altro salvato e messo in sicurezza. Grazie a un'azione d'urgenza condotta nel febbraio dello stesso anno, si riescono a recuperare documenti, disegni e materiali originali, oggi conservati presso il *Centre Eiffel* di Carvin, grazie al lavoro di Élodie Guillaume, che aveva dedicato a Callot una ricerca universitaria. Le palizzate vengono salvate grazie all'intervento congiunto della municipalità di Carvin, della DRAC *Nord-Pas-de-Calais* e del LaM, che riconosce in quest'opera un esempio emblematico di creazione autodidatta, ai confini dell'art brut.

Un ultimo esempio straordinario, con cui si può concludere questo percorso, è quello di Jean Grard (1928–2004), agricoltore a Bagger-Pican, in Bretagna. La sua avventura creativa inizia nel 1995, con l'acquisto di un piccolo segnavento in legno a forma di mulino per decorare il cortile. Da quel gesto nasce un'idea: perché non costruirne uno da sé? Il primo è un aeroplano. Grard ha 67 anni, nessuna formazione artistica, ma si dedica con entusiasmo al progetto. Allestisce un laboratorio nel granaio, inizia a scolpire e non smette più, salvo nei mesi



coalmining corporation of a region that itself was the heartland of France's twentieth-century mining industry. It was in that very context, in a studio provided by the corporation itself, that he learned the art of mosaic. In time he would also acquire a kiln to fire ceramics. His passion for art was not limited to a single technique: he also applied himself to painting, drawing, pyrography and sculpture.

In 1966 he purchased a former mining barracks from the Houillères, which he gradually converted into a home. He built a fence from concrete slabs, gardened and installed workshops and a garage. Upon his retirement in 1988, he began decorating the property's entire perimeter, transforming it into a bona fide artwork.

Callot was to execute nineteen panels, each 180 centimetres tall, reaching a total of over two hundred thousand mosaic tiles: a colossal work, approximately twenty-eight metres long, in which he lent form to his personal creative universe: mythological animals, bucolic landscapes, evocations of the Middle Ages and ancient Egypt. He transformed every corner: here sphinxes and hieroglyphics, there dragons, jousting tournaments, bulls or a flowerpot frieze of human figures. His garden—winding between walls and paving—abounded with mermaids, lizards and fantastical creatures all rendered in thousands of coloured tiles. He executed these works alone, patiently and meticulously,

I mosaici di Rémy Callot,  
Carvin, 2004  
Fotografia di Savine  
Faupin. Archivi LaM

Rémy Callot's mosaics,  
Carvin, 2004  
Photograph by Savine  
Faupin. LaM Archives

©LaM, Villeneuve d'Ascq



*Le manège aux oiseaux* di Jean Grard, nell'esposizione *Danser brut* al LaM, 2018  
Fotografia di Nicolas Dewitte. Archivi LaM

Jean Grard's *Le manège aux oiseaux*, in the exhibition *Danser brut* at LaM, 2018  
Photograph by Nicolas Dewitte. LaM Archives

©LaM, Villeneuve d'Ascq

invernali, per il freddo. Ispirandosi alla vita quotidiana e ai momenti di gioia, realizza una serie di giostre in miniatura, disposte nelle stanze della casa. Altre, più imponenti - come la *Giostra degli uccelli* o quella dei cavalli - trovano posto all'aperto, tra aiuole fiorite, un vecchio pozzo e una piccola Torre Eiffel. Il suo universo prende forma nel movimento, nel colore e nel suono, richiamando l'incanto delle fiere di paese, delle giostre d'infanzia e delle danze popolari.

Nel suo universo, accanto a galline e cavalli, compaiono anche figure celebri come Charlot, Yvette Horner, Georges Brassens, insieme a personaggi ispirati alla vita del villaggio, robot e marziani. È un'arte popolare, immediata, animata da movimento e meraviglia. Jean Grard mostra un'ingegnosa inventiva, sia tecnica che estetica, e sviluppa uno stile personale, traendo ispirazione e materiali dalla quotidiana

ità della sua fattoria. Gli elementi sono semplici, talvolta poveri, ma trasformati con grande fantasia: tubi da irrigazione diventano bracci, biglie colorate occhi, vecchie scope criniere. Ogni scultura è dipinta con colori vivaci e restituisce una visione del mondo gioiosa, poetica, a tratti surreale.

Nel 2001, grazie all'associazione *L'Abri*, le opere di Jean Grard vengono esposte per la prima volta a Dol-de-Bretagne, nella mostra *L'art brut à l'Abri*. In quell'occasione, il suo lavoro entra nel campo dell'art brut e lui viene riconosciuto come un costruttore dell'immaginario. Nonostante questo riconoscimento, negli anni successivi attraversa un periodo di crescente inquietudine. Uomo di fede, si confronta con una profonda disillusione nei confronti della Chiesa e dei valori in cui aveva sempre creduto. Il 18 luglio 2004 si toglie la vita nel suo atelier, senza lasciare spiegazioni.

Dopo la sua scomparsa, si pone il problema della conservazione dell'opera, minacciata da intemperie, atti vandalici e da un progetto di riorganizzazione del cortile promosso dagli eredi. Nel gennaio 2005 si procede allo sgombero, per salvarne i materiali.

Da questo intervento nasce, l'anno successivo, la mostra *L'art brut déplacé – Hommage à Jean Grard*, organizzata a Bruz e accompagnata da uno studio di Patricia Allio e Juliette Dieudonné, che solleva una questione centrale: si può distruggere un sito per salvare le opere che lo compongono?

Il LaM scopre l'opera di Jean Grard grazie a Patricia Allio. L'8 novembre 2009

---

decorating every architectural detail: from fence posts to pavestones and even his mailbox.

After Callot's death in 2001, his property's situation became complicated: in 2004 the local city council sought to expropriate the land for an urbanisation project, blocked when Callot's heirs contested the action. The house was vandalised in 2005 and demolished in 2006. One panel was stolen, another saved and secured. An emergency intervention in February 2006—creditable to Élodie Guillaume, who had penned a dissertation on Callot—salvaged original documents, drawings and other material now preserved at the Centre Eiffel, Carvin. The fence panels were saved via a joint intervention by the Carvin city council, the Nord-Pas-de-Calais Directorate of Cultural Affairs and the LaM, which—in recognising Callot's creations as an emblematic example of self-taught artistry—saw a work at the verge of Art Brut.

One last extraordinary example can conclude this brief survey: that of Jean Gard (1928–2004), a farmer from Baguer-Pican, Brittany. Gard's creative adventure began in 1995 when, decorating his courtyard, he purchased a small wooden weathervane in the shape of a windmill. From that impulse came an idea: why not build one himself? His first was an aeroplane. Gard was sixty-seven years old and artistically unschooled, yet he took to the project with zeal. He installed a workshop in his granary and began to sculpt. Except for interruptions over the cold winter months, he never stopped. Inspired by everyday life and its simple joys, he filled the rooms of his house with a series of miniature fairground rides. He constructed more imposing equivalents—such as his *Bird Carousel* or another populated with horses—outside among the flowerbeds, alongside an old well and a humbly-proportioned Eiffel Tower. His universe pulsed with movement, colour and sound, recalling the enchantment of village fairs, childhood carousel rides and folk dances.

Alongside its chickens and horses, Gard's universe boasted such luminaries as Charlot, Yvette Horner and Georges Brassens, juxtaposed with characters drawn from village life, robots and Martians. This was an immediate, grassroots art, alive with movement and wonder.

Gard was to display formidable creative ingenuity in both technical and aesthetic terms, developing a personal style from the everyday materials and inspirations that his farm could provide. Though his tools were simple—sometimes poor—he turned considerable imagination to their transformation: water pipes became arms, coloured marbles became eyes and old broom heads became horses' manes. Painting each sculpture in radiant colours, he conveyed a joyous, poetic and occasionally surreal vision of the world.

Gard's works were first exhibited as part of the 2001 exhibition *L'Art Brut à l'abri*, held by the association Labri in the town of Dol-de-Bretagne. The event heralded his works' entry into the annals of Art Brut and cemented his reputation as an engineer of the human imagination. Despite this public recognition, the subsequent years marked a period of increasing distress for Gard. Devoutly religious, he became deeply disillusioned with the Church and his own long-held convictions. He committed suicide in his studio on 18 July 2004, leaving no note.

---

---

interviene con un'azione d'urgenza per mettere in salvo le opere minacciate dalla vendita della casa. In quell'occasione, Louis Gard, il figlio, e la nipote Virginie donano al museo una straordinaria collezione: 5 installazioni, 5 gioiastre, 19 sculture figurative e 5 lotti di 49 sculture in miniatura.

Un'eredità che interroga il rapporto tra creazione e margine, tra il gesto individuale e lo spazio che lo contiene.

Vorrei chiudere condividendo con voi il senso del lavoro che, come museo, portiamo avanti attorno a queste creazioni. Il LaM ha scelto di accoglierle non come semplici oggetti da collezione, ma come tracce di un'esperienza irripetibile, nate da un legame profondo tra gesto, spazio e tempo. Il nostro compito, come istituzione, è quello di accompagnare queste presenze fragili, di custodirne la memoria senza tradirne il senso. Nel museo, ciò che si conserva assume una nuova forma: diventa testimonianza, memoria, racconto. Ma nel caso delle creazioni ambientali, ciò che sopravvive parla anche di ciò che è andato perduto: lo spazio vissuto, il tempo lento, la relazione quotidiana tra opera e gesto. Conservarle significa allora riconoscere questa distanza, mantenere viva la consapevolezza di ciò che manca, e cercare di trasmettere, insieme all'opera, anche il legame che la univa al suo contesto.

---

**Testo di Savine Faupin, rielaborato e completato da Roberta Trapani**

---

After Grard's death, the problem arose of his works' preservation. Endangered by the elements, vandalism and his heirs' decision to overhaul the property's yard, his creations were removed for their own protection in January 2005.

This intervention led to the following year's exhibition *L'Art Brut déplacé: Hommage à Jean Grard* in the town of Bruz, accompanied by Patricia Allio and Juliette Dieudonné's catalogue, which revolved around a key question: can a site's destruction save the works that constitute it?

It was also through Patricia Allio that the LaM became aware of Grard. On 8 November 2009, the house having been sold, the museum made urgent arrangements to take his imperilled works into its care. It thus received an extraordinary donation from Grard's son Louis and his granddaughter Virginie: a collection of five installations, five carousels, nineteen figure sculptures and forty-nine miniature sculptures sorted into five lots.

Grard's legacy poses questions about the relationship between creation and marginal contexts, between solitary initiative and the space that encapsulates it. I'd like to conclude by sharing the meaning of the work that we, as a museum, undertake on behalf of these creations. The LaM prefers to receive them not merely as collected objects but as the impressions of unique circumstances born of profound entanglements of human action, space and time. As an institution, we have a duty to steward these fragile phenomena and to preserve both their memory and their meaning. The museum transforms all that it conserves: artefacts become testimony, memory, narrative. But in created environments' case, whatever survives also speaks of what has been lost: it speaks of lived spaces, their glacial sense of time, the daily relationship between artwork and action. Works' conservation thus means a recognition of this gulf, a safeguarding of this awareness of missing pieces. It means attempting to transmit—along with the work itself—the bond that once tethered it to its context.

# ART BRUT IN ITALIA #1

## CARLO ZINELLI E ORESTE FERNANDO NANNETTI, TRA ISTITUZIONI, ATELIER E PAROLE DA DECIFRARE

### INTRODUZIONE

---

DI NICOLA MAZZEO

Il bel catalogo a corredo della mostra *Dubuffet e l'art brut* costituisce una piattaforma ideale per mettere in relazione l'attività collezionistica e teorica di Jean Dubuffet con la sua propria produzione artistica, in particolare stimolando l'approfondimento della questione se non si tratti di due facce della stessa medaglia, quella della libertà. In questo senso potremmo interpretare in due modi diversi il divieto di Dubuffet di mescolare nella stessa esibizione opere proprie e opere di art brut. Da un lato come la tensione a volere tenere ben separati due ambiti di natura essenzialmente diversa; dall'altro come il tentativo di evitare l'esplicitazione di un'unità fondante.

Come tutti sanno l'art brut è definita da Dubuffet in relazione dialettica con l'arte accademica. Se prendiamo questa affermazione alla lettera possiamo vedere a quali paradossi siamo condotti. L'arte ignorata dai circuiti culturali finisce infatti di essere ignorata dal momento in cui Dubuffet, parte di quei circuiti, la prende egli stesso in considerazione. Dubuffet si comporta come il mentitore del noto paradosso che afferma di mentire. Separa unendo e unisce separando. Al di là delle ipotesi, il paradosso inserito nel corso della cultura da Dubuffet è ciò che ha reso l'art brut un fenomeno vivo e frizzante proprio perché come ogni proposizione indecidibile determina un continuo oscillare. Il movimento oscillatorio è stato storicamente osservato, cioè fermato, dal lato della verità dell'affermazione "l'art brut è il contrario dell'arte accademica" e qui troviamo il Museo di Losanna; oppure è stato fermato dal lato della sua falsità, "l'art brut è solubile nell'arte accademica". Qui troviamo il relativo disinteresse del mondo dell'arte contemporanea/accademica che fatica a confrontare su uno stesso piano gli autori dei due schieramenti preferendo, quando acquisisce artisti del campo brut, eliminare completamente il riferimento, non considerandoli art brut ma arte punto (si vedano le didascalie delle opere esposte non solo alla Biennale del 2013 ma anche presso il Moma o il Pompidou).

Il 12 dicembre 2024 nell'ambito dell'incontro al MuDEC non ci si è potuti addentrare in questi interrogativi per rispetto di un pubblico anche di non specialisti; vorrei qui ipotizzare un dialogo immaginario con gli ospiti di quella serata. Si tratta di ospiti infatti che oltre a rappresentare in modo eccezionale la riflessione sull'art brut degli ultimi trent'anni ne appresentano anche anime e approcci diversi. Se Lucienne Peiry con un *background* da storica dell'arte ne rappresenta l'interpretazione più ortodossa in quanto ex responsabile della Collection de l'Art Brut; Daniela Rosi ne rappresenta una voce laterale ma anche molto pragmatica e che ha fatto del rapporto tra arte contemporanea e art brut o anche tra art brut e pubblico generico il suo lavoro di tanti anni. Infine Gustavo Giacosa rappresenta una voce che si situa in un certo senso tra le due precedenti: proveniente da un contesto quello teatrale, e non storico artistico, ha esplorato l'art brut da autodidatta riuscendo ad imporre una visione che lo ha portato fino nei centri canonici. Si assuma in ogni caso che poiché questo scritto è un commento agli interventi e non la trascrizione di quell'incontro, la responsabilità di quanto scritto è da attribuire unicamente a chi scrive. Troverete le esposizioni degli interventi degli ospiti di quella sera altrove in questo volume.

---

# ART BRUT IN ITALY #1

## CARLO ZINELLI AND ORESTE FERNANDO NANNETTI, BETWEEN INSTITUTIONS, ATELIERS AND WORDS TO BE UNVEILED

### FOREWORD

BY NICOLA MAZZEO

The fine catalogue accompanying the exhibition *Dubuffet and Art Brut* provides an ideal platform for relating Jean Dubuffet's activities as a collector-theorist to his work as an artist, which itself poses the question of whether these are not the two poles of a single freedom of action. This prospect yields two possible explanations for Dubuffet's refusal to exhibit his own works alongside works of Art Brut. Firstly, the desire to maintain the separation of two fundamentally different fields; or, secondly, the desire to avoid confronting their essential unity. We all know that Dubuffet defined Art Brut in dialectical opposition to academic art. Taken literally, this proposition yields a paradox. An art ignored by cultural circuits ceased to be ignored from the moment that Dubuffet himself, who belonged to those circuits, began to contemplate it. Dubuffet became that famously paradoxical liar who claims to lie. He separated by uniting and united by separating. Hypotheses aside, the paradox that Dubuffet insinuated into culture is itself the source of Art Brut's effervescent liveliness; like any irresolvable proposition, it provokes continuous oscillation. This oscillatory motion has customarily been observed—that is, halted—from the side that holds as true the axiom that 'Art Brut is the opposite of academic art', which is where Lausanne's Collection de l'Art Brut is to be found; or it has been halted from the side that holds the latter proposition false, arguing that: 'Art Brut is soluble in academic art'. Whereas here we meet the relative disinterest of the contemporary/academic art world, which, in locating both camps of artists on its single plane, struggles to distinguish between them. Instead, when acquiring artists from the Brut field, it prefers to eliminate all reference thereto, regarding them not as Art Brut but as art, period (I cite artwork labels not only at the 2013 Venice Biennale but at MoMA or the Pompidou).

In the context of 12 December 2024's encounter at MUDEC, I was unable to broach these issues out of courtesy to a non-specialist audience; here, though, I would like to speculate on an imaginary dialogue with that evening's guests. The guests in question, exceptional representatives of the last thirty years' enquiries into Art Brut, also represent contrasting sensibilities and approaches. If Lucienne Peiry, with her background as an art historian and former director of the Collection de l'Art Brut, represents Art Brut's more orthodox interpretation, then Daniela Rosi represents a lateral but highly pragmatic voice. She has made Art Brut's relationship with contemporary art—and with the general public—her work of many years. And finally Gustavo Giacosa represents a standpoint in a sense midway between these two: hailing from a theatre background rather than an art-historical one, he has explored Art Brut as an autodidact, successfully cementing a vision that has ultimately carried him to the field's canonical hubs. It is a given, in any case, that insofar as this text is a comment on the speakers' discussions and not a transcription of the encounter itself, responsibility for its content rests entirely with this writer. You will find the guests' presentations of that evening elsewhere in this volume.

**Lucienne Peiry.** Lausanne's Art Brut museum was founded on the donation of Dubuffet's collection, which in turn was founded on his research and theories.

---

**Lucienne Peiry.** Il museo di Losanna è fondato sulla donazione di Dubuffet che a sua volta è fondata sulla sua attività di ricerca e riflessione. Nel bel catalogo a corredo della mostra al Mudec Sarah Lombardi ne ripercorre le tappe fondamentali. Di queste mi sembra importante la polemica con Tapié. Scrive Lombardi "Dubuffet ritiene che le scoperte di Tapié siano troppo eclettiche e rendano la nozione di Art Brut estremamente confusa". Se alla polemica con Tapié si aggiungono le successive vicissitudini del Foyer e della *Compagnie de l'art brut*, sciolti, ricostituiti, traslocati si comprende come Dubuffet abbia da sempre cercato di rivendicare il proprio primato sull'inclusione di un'opera nell'art brut. Si può sostenere che, con la fondazione del museo di Losanna, questa forza si sia trasferita da Dubuffet al Museo di Losanna cioè ai suoi direttori Michel Thévoz prima, poi Lucienne Peiry e Sarah Lombardi oggi, quali unici detentori del potere di stabilire cosa sia art brut e cosa no. In particolare il responsabile della decisione è quello che in ultima analisi stabilisce se il rapporto tra "caratteristiche sociali e particolarità estetiche" è tale da consacrare all'art brut. Perché questo rapporto è essenziale?

Perché in definitiva è la presenza della caratteristiche sociali come metro critico che separa l'art brut dall'arte accademica che è disinteressata a questo tipo di aspetti, avendo raggiunto una autonomia di sistema per cui l'arte si interessa solo dell'arte, cioè non delle caratteristiche sociali. Quando Lucienne Peiry parla del silenzio, della sofferenza e della solitudine dei creatori brut intende mettere in luce precisamente quelle caratteristiche sociali su cui dovrebbe essere puntata la nostra attenzione nella comprensione di un'opera come art brut. Non sono caratteristiche delle opere anche se si riflettono naturalmente sulle opere. Nel caso di Oreste Fernando Nannetti si trovano tutte ma esse non sono sufficienti per stabilire che il lavoro inciso sulle pareti del muro di Volterra sia un'opera d'arte. La domanda che mi pongo è se un'opera di art brut sia innanzitutto un'opera d'arte, cioè possa essere ricompresa nell'insieme delle opere d'arte generalmente intese oppure, invece, se le opere di art brut costituiscano un insieme completamente diverso da quelle delle opere d'arte tradizionale, tale da richiedere un apparato ermeneutico e critico completamente diverso ed apposito. Se le opere di art brut costituiscono un insieme completamente diverso, se la libertà alla base del lavoro di Dubuffet rende impossibile avere regole per stabilire cosa vi appartiene e cosa no, allora la capacità di inserire qualcosa nel contesto brut diventa un potere discrezionale, che contribuisce in maniera massiccia nel rendere e mantenere l'art brut una nicchia.

**Gustavo Giacosa.** I curatori della mostra, cui si aggiunge in catalogo il testo di Giacosa sono concordi nell'affermare che il lascito fondamentale del lavoro artistico di Dubuffet sia l'immissione di un principio di libertà ed emancipazione nell'arte. Quello che emerge dall'esposizione di Giacosa è che il suo approccio al lavoro sull'opera di artisti come Zinelli e Nannetti è una re-interpretazione della loro vita e fare artistico, quindi un allontanamento da una interpretazione estetico artistica; si tratterebbe di una ricerca di significato forse ancora più che una libera interpretazione che può fondarsi anche su dettagli minuti. Questo

---

---

In the fine catalogue accompanying the MUDEC exhibition, Sarah Lombardi has retraced the museum's key stages. Of these, Dubuffet's dispute with Tapié strikes me as important. Lombardi writes, 'Dubuffet argued that Tapié's discoveries were too eclectic and thoroughly confused the principle of Art Brut.' If one adds the subsequent vicissitudes of the Foyer and the Compagnie de l'Art Brut—dissolved, reconstituted, relocated—to this dispute with Tapié, it becomes apparent that Dubuffet sought at all times to assert his primacy in dictating the Art Brut canon. It might be argued that, upon the foundation of the Lausanne museum, this power was transferred from Dubuffet to the Collection itself—which is to say, to its directors: first Michel Thévoz, then Lucienne Peiry and ultimately Sarah Lombardi today—as sole arbiter of what is and is not Art Brut. In particular, the maker of that decision is the person who ultimately establishes whether the relationship between a given phenomenon's 'social characteristics and aesthetic particulars' is such as to render it Art Brut. Why is this relationship essential? Because it is ultimately in its defining metric of social characteristics that Art Brut distinguishes itself from academic art, which is unconcerned with such factors, having achieved a systemic independence whereby its art is concerned with art alone, not its social characteristics. When Lucienne Peiry speaks of the silence, suffering and solitude of Brut creators, she seeks to highlight precisely those social characteristics on which we should focus in evaluating a work as Art Brut.

They are not in fact characteristics of the works themselves, even if they naturally reflect on those works. All these factors are readily apparent in the case of Oreste Fernando Nannetti, although alone they are not sufficient to qualify his Volterran wall inscriptions as a work of art. The question that I ask myself is whether a work of Art Brut is first of all a work of art—that is, if it can be integrated into the mass of artworks generally understood as such—or whether Art Brut works rather constitute a completely different subset to that of traditional works of art, such that they require their own utterly separate and purpose-fitted hermeneutic and critical apparatus. If Art Brut comprises an entirely distinct body of works and if the freedom from obligation that underlay Dubuffet's activities forbids such coherent rules as might establish what does or does not belong to that body, then any possibility of inducting a given phenomenon into the Brut canon falls to a discretionary power, which must contribute overwhelmingly to rendering Art Brut a niche and keeping it as such.

**Gustavo Giacosa.** The exhibition's curators are agreed in distinguishing a new principle of emancipatory artistic liberty as the fundamental legacy of Dubuffet's artistic oeuvre. Giacosa's text for the exhibition catalogue conveys a practice that, in addressing the work of artists like Zinelli and Nanetti, reinterprets both their respective artistic approaches and their lives, thus departing from strictly artistic-aesthetic interpretations; perhaps, then, this is more a search for meaning—one that can stress minute details—than a free interpretation as such. Does this method aim at coherence with and fidelity to Dubuffet's

---

---

modo di procedere vuole essere coerente e fedele in primo luogo a quell'indole liberale del pensiero di Dubuffet? È sicuramente un'opzione che appare tra l'altro in sintonia con i modi completamente soggettivi con i quali Dubuffet ha costruito la sua collezione.

La questione, che volevo approfondire con Giacosa durante l'incontro, è se l'approccio teatrale sia un modo per capire meglio gli artisti la cui parabola artistica viene ripresa e interpretata, o un modo per capire come noi li comprendiamo, quindi studio sulla soggettività che studia gli artisti, sia da un punto di vista teatrale che da un punto di vista storico artistico. Sulla base di una soggettività che si sostituisce a quella originale, entrambi questi aspetti sembrano essere raggiunti al contempo. Interpretando alla lettera la proposta di Dubuffet, Giacosa re-inventa i personaggi di cui si occupa e facendo questo esplora il suo modo di comprenderli; essendo il suo modo di comprenderli però il modo in cui li rende artisti contribuisce anche allo studio di loro in quanto artisti.

**Daniela Rosi:** L'art brut flirta da sempre con il paradigma della creatività assolutamente spontanea e pura; la critica ha in realtà messo in evidenza tuttavia da molto tempo che anche in quei casi assunti come paradigmatici, per esempio Adolf Wölfli, esisteva una conoscenza più che latente per esempio dell'arte medioevale. Se si da una distanza tra la produzione di Adolf Wölfli e l'arte del suo tempo quindi si tratta se mai solo di una distanza con l'arte contemporanea piuttosto che con l'arte in generale, quella che qualsiasi soggetto di estrazione sociale paragonabile avrebbe potuto esperire. Il discorso di Daniela Rosi su Carlo Zinelli mette in luce il fatto che Carlo fu a contatto anche con l'arte contemporanea accademica del suo tempo oltre che con la massima intelligenza dell'epoca. L'arbitrarietà di questa differenza riporta da un lato in questione quella sovrapposizione tra arte accademica e art brut che Dubuffet vuole alternative ma che abbiamo già visto essere inestricabilmente collegate; su entrambe infatti sono possibili delle influenze. Da un altro lato però l'accettazione dell'idea che su Carlo Zinelli siano presenti anche influenze dell'arte più all'avanguardia del suo tempo, mette in luce una certa problematicità della sua acquisizione nel contesto brut. Con questa problematicità Dubuffet ha dovuto lottare superando certe reticenze: il lavoro di Zinelli gli sembrava troppo formale, finendo infatti per richiedere esplicitamente le opere più vecchie del veronese.

Jean Dubuffet si troverà davanti a casi problematici anche successivamente come quando inserisce Chassaic e Soutter nella "collezione annessa" poi ribattezzata della *Nuova Invenzione*. Chassaic e Soutter per ragioni diverse non manifestavano quella indipendenza creativa che permetteva di appartenere alla categoria dell'art brut. Perché Zinelli sì? Attenzione non solo lo Zinelli degli anni 1957-1960 cioè quello che è in generale considerato il primo periodo della sua produzione ma tutto Zinelli? Dubuffet può assistere all'intera parabola creativa dell'artista e sarebbe quindi errato pensare che le opere degli altri periodi di Carlo siano entrati in collezione per "inerzia" o automatismo. La

---

---

liberated intellectual spirit? Certainly it resonates with the thoroughly subjective ways in which Dubuffet assembled his collection.

The question here, which I would have liked to explore further with Giacosa during the encounter, is whether this theatrical approach is, firstly, a way to better understand the artists whose artistic arc it reprises and interprets; or, secondly, a way of understanding how we ourselves understand them. If so, it would amount to a study of the subjective individual who studies artists, whether in a theatrical or an art-historical sense. By the substitution of the original subjective individual with another, however, both these functions seem to have been served at once. Following Dubuffet's example to the letter, Giacosa reinvents the personages with whom he deals and, so doing, explores his own understanding of them; being as his way of understanding them, however, is also his way of making them artists, it also contributes to their study as artists as such.

**Daniela Rosi:** Art Brut has always flirted with a paradigm of absolutely pure and spontaneous creativity; critics have long argued, however, that even such ostensibly paradigmatic cases as Adolf Wölfli have evinced a more-than latent awareness of, for example, mediaeval art. If Wölfli's oeuvre seems far removed from the art of his era, this apparent detachment must therefore be relative to modern art rather than art in general; or such art as any individual of a comparable social extraction might have had the opportunity to experience. In her talk on Carlo Zinelli, Daniela Rosi pointed out that Zinelli engaged with both his era's academic art and its intelligentsia. This reflects the field's arbitrary distinctions, on one hand, returning our attention to the intersection of the same academic art and Art Brut that—despite their evidently inextricable connections—Dubuffet declared opposites; indeed, both are subject to outside influences. On the other hand, though, the possibility of avant-garde influences on Carlo Zinelli renders his works' acquisition as Art Brut problematic. Dubuffet himself wrestled with this very dilemma, which left him with certain misgivings: deeming Zinelli's work too formal, he ultimately requested the Veronese artist's oldest works.

Dubuffet was to be met with other problematic cases thereafter, such as led him to divert Chaissac and Soutter into his 'annexed collection', which would later become 'New Invention'. Each for his own reasons, Chaissac and Soutter both failed to convey the creative independence that could anoint them Art Brut. Did Zinelli, then? Not just Zinelli's 1957–1960 period, mind you; not just that creative period widely understood as his first, but all Zinelli? Dubuffet had the opportunity to survey the artist's entire creative arc, which makes it unlikely that works of Zinelli's other periods could have joined the collection out of 'inertia' or automatism. The substantial difference between Zinelli and figures like Soutter and Chaissac, of course, rests in the fundamental biographical datum of Zinelli's clinical history. This datum—which corresponds to Art Brut's aforementioned social characteristics—is bound to the constraints of its own subjectivity, where subjectivity is an arbitrary space forbidding objective

---

---

differenza sostanziale tra Zinelli e i casi di Soutter e Chaissac ha naturalmente a che fare con un dato biografico fondamentale che è la storia clinica di Carlo Zinelli. Questo dato, che rientra in quelle caratteristiche sociali già menzionate, si lega alla questione della soggettività come spazio arbitrario in cui non si può entrare in maniera oggettiva, diventa infatti materia di decisione personale. Se è vero però come riporta Daniela Rosi che lo stesso Thévoz ha affermato di Zinelli "art brut o no, è uno dei maggiori artisti del XX secolo" allora possiamo anche affermare che arte brut o no, sempre di arte si tratti e cioè che il caso di Carlo Zinelli manifesta quella sostanziale unità paradossale che esiste tra art brut e arte accademica da sempre.

---

engagement; its implications become a matter of personal judgement. If Daniela Rosi's account is true, however, Thévoz himself said of Zinelli that, whether 'Art Brut or not, he is one of the greatest artists of the twentieth century'. If so, we might equally argue that, whether here we speak of Art Brut or not, art is always the object of discussion. Thus Carlo Zinelli exemplifies that essential and paradoxical unity that has always bound Art Brut and academic art.

## INTERVENTI

DI LUCIENNE PEIRY



Ospedale psichiatrico di  
Volterra, 2010. Foto: ©  
Lucienne Peiry

Psychiatric Hospital  
of Volterra, 2010.  
Photo: © Lucienne Peiry

Sono contenta di rendere omaggio stasera a Fernando Nannetti: propongo di iniziare dal luogo della sua opera, il cortile dell'ospedale psichiatrico. Ma non è soltanto un ospedale psichiatrico, è anche una prigione. Un ospedale psichiatrico e giudiziario che si trova a Volterra in Toscana. Questo cortile è lo spazio dove i pazienti reclusi sono a contatto con il cielo e con l'aria solo un'ora al giorno, quando il tempo lo permette.

Devo le informazioni sulla vita nell'ospedale psichiatrico all'infermiere Aldo Trafeli, che conosceva molto bene Nannetti ed era in grado di decifrare i suoi testi enigmatici. Lui e il fotografo Pier Nello Manoni hanno giocato un ruolo essenziale nella comprensione e percezione dell'opera. Le sue fotografie, di ottima qualità, e il film documentario di Pier Nello Manoni, concepito con Erika Manoni sua figlia – I Graffiti della mente – costituiscono la documentazione più completa su questa creazione d'Art Brut.

La vita dei reclusi si svolgeva tra i dormitori al primo piano e lo stanzone diurno al piano terra. Escono soltanto un'ora al giorno: proviamo a immaginare un centinaio di uomini che sono in questo cortile, riuniti in uno spazio di 200 mq. Che cosa fanno? Giocano a bocce o a carte, certi dormono, certi chiacchierano, altri fumano sigarette o mozziconi di sigarette, altri litigano. E tra tutti, Fernando Nannetti, sempre in disparte, che non rivolge la parola a nessuno. Fernando Oreste Nannetti che ha scelto il mutismo e la scrittura.

Scriva sulla facciata dell'edificio dell'ospedale. Ovviamente non è permesso, ma lo lasciano fare. Lui scrive sulla pietra del muro con la punta metallica della fibbia del gilet che fa parte della divisa che tutti i pazienti devono vestire. Non



Scritti di Fernando Nannetti, Ospedale psichiatrico, Volterra, 1979.  
Foto: © Pier Nello Manoni

Writings by Fernando Nannetti, Psychiatric Hospital, Volterra, 1979.  
Photo: © Pier Nello Manoni

It gives me great pleasure to pay homage to Fernando Nannetti this evening. I propose to begin at the site in which he worked, a psychiatric hospital courtyard. Although it wasn't just a psychiatric hospital, it was also a prison. A psychiatric and correctional hospital in Volterra, Tuscany. Its courtyard allowed incarcerated patients contact with the sky and the air only for an hour each day, weather permitting.

I owe my knowledge of life in the psychiatric hospital to one of its nurses, Aldo Trafeli, who knew Nannetti well and was uniquely equipped to decipher his enigmatic texts. He and the photographer Pier Nello Manoni played a crucial role in shaping perceptions of Nannetti's work and in making it comprehensible. Manoni's photographs, of excellent quality, and his documentary short *I Graffiti della mente* [*Graffiti of the Mind*], conceived with his daughter Erika Manoni, constitute the most complete record of this Art Brut creation.

The inmates' lives played out between the first-floor dormitories and the ground-floor day room. They were only let out for an hour each day; try to imagine this courtyard, a space of two hundred square metres, crowded with a hundred men. What do they do? They play *bocce* or cards, some sleep, some banter, some smoke cigarettes or their scavenged butts, some bicker. And among them is Fernando Nannetti, always standing apart, who has not a word to say to anyone. Fernando Oreste Nannetti who has chosen silence and the written word.

He writes on the face of the hospital building. Obviously this is forbidden, but they indulge him. He writes on the stone wall with the metal tongue of his



Scritti di Fernando Nannetti, Ospedale psichiatrico, Volterra, 2024.  
Foto: © Lucienne Peiry

Writings by Fernando Nannetti, Psychiatric Hospital, Volterra, 2024.  
Photo: © Lucienne Peiry

è una scelta, perchè non hanno più identità, non hanno più i vestiti propri. La punta della fibbia è piccolissima, ne ho tenuta una nella mano e posso dirvi che misura 1 cm. È impressionante vedere l'ampiezza di tutto quello che ha scritto incidendo con una fibbia, solo una fibbia, per 9 anni dal 1959 al 1961 e poi dal 1968 al 1963. "Un libro di pietra", diceva Aldo Trafeli, un libro di pietra a cielo aperto, un'opera di scrittura colossale, che si sviluppa su un muro lungo 70 m. Il padiglione sulla cui facciata Nannetti si esprime non è proprio al centro della città di Volterra. Di solito gli ospedali psichiatrici sono stati costruiti da parte, non sono in centro. Questo si trova su una collina e ovviamente rappresenta il segno di un isolamento totale. È circondato da un muro di cinta sormontato da filo spinato, sorvegliato da guardiani, esattamente come un carcere di massima sicurezza. Di conseguenza, questi reclusi sono messi in disparte, al bando della collettività.

Tutti i giorni sono uguali. La mattina, sono al pianoterra, ammassati in uno stanzone in cui lo spazio medio per persona si riduce a 1 mq. Lì sono costretti a camminare in cerchio attorno a un tavolo senza mai fermarsi, un modo – mi ha spiegato Trafeli – per ridurre risse ed aggressioni. La vita consiste



vest buckle, part of each patient's mandatory uniform. They have no choice in this, because they no longer have identities. They no longer have clothing of their own. The buckle's tongue is miniscule. I've held one in my hand and I can assure you that it measures a centimetre. It's startling to see the scale of all that he etched into written being with a buckle—just a buckle—over the seven years between first 1959 to 1961 and then 1963 to 1968. 'A book of stone,' Aldo Trafeli called it, an open-air book of stone, a colossal saga that unfolded across a wall seventy metres long.

The building on whose walls Nannetti told his story isn't at what you'd call the centre of Volterra. Psychiatric hospitals have usually been placed somewhat apart, not in downtown areas. This one was built on a hilltop and bears every hallmark of absolute exclusion. Its enclosing walls were topped with barbed wire and patrolled by guards, exactly like a maximum-security prison. As a result, these inmates were cast aside, banished from the community.

Each day is the same as the last. They begin each morning on the ground floor, piled into a room that allocates an average of one square metre to everyone in it. There they're required to circle their tables without pause: a strategy,

Scritti di Fernando Nannetti, Ospedale psichiatrico, Volterra, 2024.  
Foto: © Lucienne Peiry

Writings by Fernando Nannetti, Psychiatric Hospital, Volterra, 2024.  
Photo: © Lucienne Peiry

---

in un caos spaventoso, un clima opprimente, fatto di liti, di deliri, di grida, di pianti in una promiscuità permanente. Nannetti sceglie l'introspezione, il monologo interiore, sceglie il ripiegamento e soprattutto il silenzio. Non parla con nessuno. E lì che dà vita a un'opera su un muro che è costruito in origine per separare ed escludere. Per Nannetti, diventa lo schermo sensibile delle sue invenzioni poetiche e l'ardiglione, la punta metallica della fibbia, si trasforma in uno strumento di libertà e di fuga.

C'è un punto sopra il quale vorrei insistere: l'opera di scrittura di Nannetti non è retta da nessuna intenzione artistica o culturale e non ha destinatari. Scrive per se stesso, tentando di trovare nella scrittura poetica l'unico senso possibile alla sua vita. Il suo libro di pietra è un'opera della sopravvivenza, la ricostruzione di un'identità saccheggata. Il suo gesto è quindi costruttivo e pacificatore, ma anche contestatario.

Scrivere su un muro è un gesto sfrontato, considerato tale fin dall'Antichità. I graffiti costituiscono per definizione una pratica irriverente e provocatoria. Incidendo i suoi testi sulle facciate dell'ospedale, secondo me, Nannetti attacca l'istituzione psichiatrica e giudiziaria e, metaforicamente, prende di mira l'autorità che la rappresenta.

Le condizioni tecniche di incisione sono difficili, richiedono un notevole sforzo fisico. Per questo Nannetti crea un "impaginato" sul muro, cioè fa dei rettangoli per organizzare lo spazio. La facciata misura più o meno 4 metri x 4 metri. È dunque necessario per lui delimitare prima lo spazio di incisione per poi procedere a riempire le pagine che ha creato con le sue invenzioni linguistiche, trasformando il muro in libro di pietra. A prima vista appare indecifrabile, ma se si ha la chiave si può decifrare tutto, anche se non è facilissimo. Ho evidenziato un brano e si legge: *Il Mangiatore di pasta asciutta al sugo e spaghetti*. Nannetti usa una scrittura bustrofedica che consiste nel cambiare l'orientamento della scrittura. A lui piace scrivere le lettere nei due sensi, tracciare le lettere a dritto e a rovescio, andare e venire giocando con la scrittura. Abbandona la linearità, alla quale dobbiamo di solito ubbidire. Lui non ubbidisce più, non ne ha più bisogno. Si sente libero di inventare, di immaginare e di concepire un'espressione personale ed intima.

A volte non scrive soltanto, disegna. Disegni schematici intrecciati alla scrittura: vediamo una caravella, un'aquila, un elicottero, una chiesa. Nella foto che vi presento adesso, si vede una panchina che è nel cortile dove Nannetti scriveva. Dovete immaginare delle persone catatoniche, immobili, sedute sulla panchina durante l'ora d'aria.

Il bisogno di esprimersi di Nannetti è così intenso che scrive sul muro attorno alle loro teste. Vedete questi profili di teste e le lettere attorno. Possiamo perfino immaginare che lui non ha nemmeno chiesto niente, ha continuato sullo slancio della creazione, e loro sono rimasti indifferenti e immobili. Avrà scritto in fretta per l'urgenza di sfruttare questa libertà quotidiana che rappresenta quest'ora di passeggiata.

Liberato dal linguaggio verbale, Nannetti è affascinato dal valore grafico delle lettere, dalle loro virtù estetiche. Quando sono andata all'ospedale psichiatrico

---



Scritti di Fernando Nannetti, Ospedale psichiatrico, Volterra, 2024.  
Foto: © Lucienne Peiry

Writings by Fernando Nannetti, Psychiatric Hospital, Volterra, 2024.  
Photo: © Lucienne Peiry

Trafeli later explained to me, for avoiding brawls or acts of violence. Life is a menacing chaos, an interminably oppressive riot of conflict, hysteria, screams and weeping. Nannetti opts for introspection and interior monologue, he retreats into himself and above all he opts for silence. He speaks to no one. And it's this that spawned his creation across these walls intended to separate and exclude. For Nannetti, that wall became the giving vessel for his poetic inventions, while the metal tip of his vest buckle's tongue became a conduit to freedom and flight.

I'd like to insist on one point: Nannetti's writings were driven by no artistic or cultural ambitions and they had no audience. He wrote for himself, seeking his life's sole possible meaning in his own lyricism. His book of stone is his survival through creation, the reconstruction of his ransacked identity. His declaration was therefore both constructive and conciliatory, but also defiant.

Writing on walls is a brazen gesture; it has been regarded as such since antiquity. Graffiti is by definition an irreverence and a provocation. By engraving his texts on the hospital walls, as I see it, Nannetti attacked the psychiatric and penal institution itself and, metaphorically, denounced the authority attached to it.

Given Nannetti's circumstances, his engravings were technically difficult and required considerable physical effort. Thus he created 'pages' on the wall; that is, he organised his space into rectangles. The building's façade measured roughly four square metres. Thus he found it necessary to first delimit the space to be engraved. He then proceeded to fill these improvised pages with his linguistic inventions, transforming the wall into his stone book. Although it's incomprehensible at first glance, it can all be deciphered with the help of a

---

---

Scritti di Fernando  
Nannetti, Ospedale  
psichiatrico, Volterra, 2024.  
Foto: © Lucienne Peiry

Writings by Fernando  
Nannetti, Psychiatric  
Hospital, Volterra, 2024.  
Photo: © Lucienne Peiry



di Roma dove era stato ricoverato in precedenza, ho potuto leggere la cartella clinica. Ho scoperto che il Nannetti, ancora giovane, in ospedale, parlava ininterrottamente. Era molto rumoroso, parlava sempre ad alta voce, anche di notte, a tal punto che disturbava il suo vicino di camera. In questa cartella ho letto la parola di logorrea; d'altra parte ho letto che Nannetti creava dei neologismi.

Mi è sembrato molto interessante il fatto che quando si trovava a Roma, la sua città natale alla quale era molto legato, parlava sempre, ad alta voce. Invece dal momento in cui è trasferito ed arriva a Volterra tace, non parla più ma scrive nella pietra, per così dire "monu-

menta" le parole. A Roma la parola era aerea, volatile, effimera. A Volterra è iscritta e incarnata, impressa. Un mutismo creatore che ci fa pensare a quello di Carlo Zinelli.

Fernando Nannetti incide ripetutamente nella pietra il suo nome, come se declinasse la sua identità proprio per ridare forza e consistenza alla sua persona, alla sua anima. Queste iscrizioni ci appaiono come una vibrazione, paragonabile ad una costellazione alfabetica; abbiamo l'impressione di un insieme insensato, di non poter leggere niente, ma invece tutto è leggibile, anche se con difficoltà. Si tratta di un linguaggio intimo al quale Nannetti ha dato corpo e vita.

Dal momento in cui ho conosciuto queste iscrizioni, sono andata ogni anno a Volterra per rivederle, provarle e studiarle. Ci sono andata tre mesi fa e adesso la natura ha ripreso la sua forza. Gli scritti svaniscono nella pietra e presto spariranno del tutto.

---

key, if not easily. I've highlighted a passage that reads, '*Il Mangiatore di pasta asciutta al sugo e spaghetti*': 'The Eater of pasta in sauce with spaghetti'.

Nannetti used a boustrophedonic script, which means that he periodically changed the direction of his writing. He liked to write in both directions, to form his letters' obverse and reverse, for his words to playfully come and go. He ignored the mandate of linearity that we usually obey. He was no longer obedient. He no longer needed to be. He granted himself the freedom to invent and imagine, to conceive his own personal and intimate form of expression.

He didn't always stop at writing. Sometimes he drew. He wove schematics into his text: a caravel appears, an eagle, a helicopter, a church. The current photo shows a bench in the courtyard where Nannetti wrote. You'll have to imagine motionless, catatonic people sprawled on this bench during their hour of open air. Nannetti's need for self-expression was so intense that he reached around their heads to get at the wall. You can see the heads outlined by the letters around them. It's conceivable that he didn't even ask; the momentum of his creation carried him onward while the others remained indifferent and immobile. He'll have written quickly, anxious to make the fullest use of that daily hour of freedom and movement.

Freed from spoken language, Nannetti was fascinated by letters' graphic attributes, their aesthetic virtues. When I visited the psychiatric hospital in Rome to which he'd been committed previously, I had the opportunity to read his medical records. I discovered that, while there, the younger Nannetti had spoken incessantly. He'd made a racket, ranting loudly and constantly enough to disturb his neighbour even at night. In his folder I found the word 'logorrhea'; and elsewhere that Nannetti coined neologisms. It struck me as highly interesting that, while in Rome, his native city and one to which he was dearly attached, he had spoken loudly and constantly. From the moment of his transfer from Rome and his arrival in Volterra, however, his talking had ceased. He spoke no longer but etched his thoughts in stone, as if to declare his words monuments. In Rome his words had been aerial, volatile, ephemeral. In Volterra they were inscribed and embodied, imprinted. A creative vow of silence that recalls Carlo Zinelli.

Fernando Nannetti insistently carved his name in stone, as if through its declensions he might lend new force and substance to his person, to his soul. His inscriptions appear as vibrations, something akin to alphabetical constellations; to us they seem a senseless, unreadable mosaic. Yet they're entirely legible, if with difficulty. Theirs is an intimate language that Nannetti invested with body and life.

Since the moment of my first encounter with these inscriptions, I've returned each year to revisit, examine and study them. I went back three months ago and found nature hard at work. The writings are fading into the stone, where they'll soon disappear altogether.

---

## INTERVENTI

---

DI DANIELA ROSI

Quando parliamo di Carlo Zinelli siamo tutti certi che stiamo parlando di un artista brut, sia per la sua storicizzazione all'interno della Collection de l'Art Brut, dove sono conservate davvero moltissime sue opere e sia per la sua storia di vita.

Carlo Zinelli è nato nel 1916 a San Giovanni Lupatoto, un paesino della Bassa veronese, un luogo di campagna, dove l'economia è prettamente di tipo agricolo. Era figlio di un artigiano, il padre era un falegname.

Sesto di 7 figli, Carlo rimane orfano piccolissimo, perché la madre muore dando alla luce l'amata sorella Caterina, quando Carlo ha solo due anni. Già a otto anni lavora in campagna, a nove diventa un famiglio in un'azienda agricola. In questo contesto, per tutta la durata della sua giovinezza, vive uno stretto rapporto con i campi, il fiume, le barche, il paesaggio rurale. Con gli amici si diverte a prendere gli uccelli. Una serie di elementi legati alla natura, agli strumenti del lavoro in campagna, alla vita sul fiume si vedranno poi nell'aspetto autobiografico dell'opera, dove però c'è anche tutta un'altra parte che non è per niente autobiografica, ma più surreale, immaginifica, un'altra cosa.

Carlo, come sappiamo, in seguito alla sua partecipazione alla Guerra di Spagna, si ammala e finisce per essere internato in manicomio a Verona nel '47. In questo manicomio, nel 1950, un medico, Mario Marini, fa aprire una scuola di pittura, dove insegna un insegnante accademico. Per la figura dal vero, la modella è una suora. Questo atelier non ha un grande successo e comunque nessuno ha pensato che Carlo dovesse andare lì ad ascoltare un insegnante che gli dica cosa e come fare. Carlo non esisteva in questo contesto.

Perché Carlo venga alla luce è necessario che arrivi quel signore affascinante che vedete nella foto e che ha reso possibile la storia dell'Atelier di San Giacomo alla Tomba di Verona. Si chiama Michael Noble, è uno scultore scozzese, e non arriva certo nelle condizioni in cui arrivavano gli altri internati, che erano ben 1200 in una situazione di disagio estremo. Lui in manicomio arriva con la Bentley, tutto elegante, bello e distinto, semplicemente per disintossicarsi dalla sua passione per il whisky.

Un giorno, il dott. Mario Marini lo accompagna a visitare i padiglioni e gli racconta che c'è un ricoverato che da qualche anno quando lo slegano - perché si trova nel quinto padiglione, il più grave della psichiatria, dove i malati erano spesso tenuti legati - insomma quando lo slegano cerca dei frammenti di qualcosa che possa lasciare un segno e con quel qualcosa imbratta i muri. Ovviamente gli infermieri lo riprendono, non lo lasciano disegnare come è accaduto a Nannetti, e lo obbligano a non sporcare i muri. Noble rimane molto colpito e anche contrariato da questa cosa e chiede di mettere invece questo paziente nelle condizioni di disegnare e di dipingere, chiede insomma al primario che possa essere slegato e portato nella falegnameria dove lui lo avrebbe seguito per permettergli di esprimersi. Il permesso viene accordato, del resto Noble era una figura altolocata e di grande carisma. Poi vi spiego anche il perché. Quindi gli porta colori e materiali e lo lascia libero di fare. Carlo comincia qui, nel '56, a fare le prime opere. Ed eccoli insieme, Zinelli e Noble: vengono da due storie completamente diverse ma si incontrano felicemente



Michael Noble, a  
Rapallo, poco dopo aver  
conosciuto Ida Borletti.  
Proprietà famiglia  
Michael Noble

Michael Noble, in  
Rapallo, shortly after  
meeting Ida Borletti.  
Courtesy of the Michael  
Noble family

In discussing Carlo Zinelli, there's no doubt that we speak of a Brut artist, given both his historicisation within the Collection de l'Art Brut, which holds many of his works, and his life story.

Zinelli was born in 1916 in San Giovanni Lupatoto, a small rural township in the southern Veronese plain, a predominantly agricultural area. He was the son of a tradesman, a carpenter.

The sixth of seven children, Carlo lost his mother at only two years old: she died giving birth to his sister Caterina, whom he would adore. At eight years old, he already worked in the countryside. At nine he became a farmhand. As such, he spent his youth in the fields and in close contact with the river Adige, its boats and the rural landscape. He and his friends liked to catch birds. His later work would boast a series of autobiographical elements linked to nature, farm implements and life on the river. It also has another side, however, that's not remotely autobiographical; surreal and imaginative, it's quite something else...

It's a well-documented fact that Zinelli developed signs of mental illness after fighting in the Spanish Civil War, which would see him committed to a Veronese psychiatric hospital in 1947. In 1950 one of its doctors, Mario Marini, opened a hospital art studio providing lessons from an academically-trained tutor. A nun served as their life model. This studio accomplished little, while no one has ever imagined that Zinelli was about to toddle on over for a teacher to tell him what to do and how to do it. Zinelli had no place in that context.

Zinelli's ultimate emergence awaited the arrival of the fascinating gentleman

---

Fulvio Scarpa, uno degli artisti che Jean Dubuffet segnala a Lorenza Trucchi, indicato nella lettera come Fulvio S. Tempera su carta 50x70.  
Foto: © Vito Ascoli

Fulvio Scarpa, one of the artists Jean Dubuffet recommended to Lorenza Trucchi, referred to in the letter as Fulvio S. Tempera on paper, 50 × 70 cm.  
Foto: © Vito Ascoli



nel nome dell'arte. Questo incontro rivoluziona la vita di Carlo. Noble era un talento straordinario, a 17 anni neanche compiuti era già un giornalista in Inghilterra, a 25 anni arriva in Italia come ufficiale dell'esercito inglese con il compito, come esponente del Psychological Warfare Branch, di rimettere in piedi la stampa libera dopo il periodo fascista.

Era anche un grande cultore di musica e un musicista, sapeva suonare molti strumenti. Chi l'ha conosciuto dice che ha portato tantissima cultura musicale a Verona. Tra l'altro è stato anche la persona che ha rimesso in piedi il Maggio Fiorentino ancora durante il periodo di guerra. Per questo merito è anche poi diventato cittadino onorario di Firenze. Quindi era una personalità straordinaria, scultore ed esperto di musica, in Italia si è circondato di artisti, letterati e soprattutto, dato che il suo compito principale era far ripartire il 'Corriere della Sera', di tutta quella redazione fatta di gente come Alberto Moravia, Dino Buzzati, Camilla Cederna, Alfonso Gatto. Questo era il suo ambiente, e c'erano ovviamente anche gli artisti visivi dell'epoca.

Che cosa fa Noble quando scopre che Carlo, nonostante tutto, riesce a lavorare? Decide di realizzare a sue spese una casetta dentro questo manicomio, nel parco dove ci sono i padiglioni: primo, secondo, terzo, quarto, quinto numerati in base alla gravità. Crea questa casetta-atelier dove chiede che non ci siano sbarre alle finestre, che l'accesso sia completamente libero, cioè che le persone non vengano mandate ma che ci vada chi ci vuole andare e, soprattutto, chiede che non venga insegnato niente. Questa cosa per lui

---

---

in the photo behind me, who shaped the later history of the art studio of the San Giacomo alla Tomba Psychiatric Hospital, Verona. His name was Michael Noble. He was a Scottish sculptor and he most certainly didn't arrive in the same condition as the other internees, all twelve hundred of them, who endured states of extreme distress. Dapper, handsome and distinguished, Noble arrived at the hospital in a Bentley, there simply to wean himself off his beloved whisky.

One day Doctor Mario Marini takes him to visit the hospital's various ward buildings. Marini tells him that there's a patient who, for some years now, whenever they untie him—because he's in Building 5, home of the psychiatric section's most serious cases, where patients spend a good deal of their time retrained—anyway, whenever they untie him, he goes off in search of anything that might leave a mark, then smears the walls with that something. Obviously the nurses drag him back. He's not allowed to draw—to dirty the walls—the way that Nannetti soon will be. All this makes a great—and, in fact, unfavourable—impression on Noble, who suggests that the patient be permitted to draw and paint instead. He requests that the head physician have this character untied and delivered to the carpentry shop, where Noble will accompany his expressive efforts. Permission is of course forthcoming, given Noble's effortless charisma and his elevated status. In due course I'll explain this status. So Noble presents the man with paints and equipment and leaves him to do as he will. Zinelli made his first works there in 1956. And so here they are together, Zinelli and Noble: though they came from two completely different backgrounds, theirs was a fruitful meeting in the name of art.

This meeting was a turning point in Zinelli's life. Noble was an extraordinary talent: before he'd even turned seventeen, he'd been working as a journalist in England. He'd arrived in Italy at twenty-five, following the collapse of fascism; an officer in the English army, he'd been tasked—as a member of the Psychological Warfare Branch—with reinstating Italy's free press. He was also a great music lover and a musician himself. He could play all manner of instruments. Those who knew him would later say that he'd greatly enriched Verona's musical culture. He was also the person who'd put the Maggio Musicale Fiorentino festival back on its feet with the war still underway. For this service he was later awarded honorary Florentine citizenship.

He was an extraordinary personality, then, a sculptor and a connoisseur of music. Throughout his time in Italy he'd surrounded himself with artists, writers and above all with the editorial staff of the *Corriere della Sera*, which he'd been tasked with reviving: figures like Alberto Moravia, Dino Buzzati, Camilla Cederna and Alfonso Gatto. This was his milieu, which naturally also included the era's visual artists.

What did Noble do when he found that Zinelli, despite everything, could be industrious? He resolved to have a cottage built at his own expense inside the hospital grounds, in the park that housed the ward buildings: first, second, third, fourth and fifth, ordered by the severity of their respective patients' conditions. He created a little cottage-studio, for which he insisted that there

---



Giuseppe Bianchi, uno degli artisti che Jean Dubuffet segnala a Lorenza Trucchi, indicato nella lettera come Giuseppe B. Tempera su carta 35x50 cm. Foto: © Vito Ascoli

Giuseppe Bianchi, one of the artists Jean Dubuffet mentioned to Lorenza Trucchi, referred to in the letter as Giuseppe B. Tempera on paper, 35x50 cm. Photo: © Vito Ascoli

era fondamentale, e ho potuto accertarla parlando con due persone, Dario Righetti e Giuseppe Bianchi, che hanno partecipato a questo atelier e che ho invitato ottantenni all'Accademia a dipingere con i miei studenti. A un certo punto, un mio collega, docente di pittura, dà alla classe un tema e loro reagiscono: "No, no, no! Michel non ci ha mai dato i temi, noi facciamo quello che vogliamo, non prendiamo ordini". Era così: in atelier a San Giacomo alla Tomba libertà totale.

Carlo arriva qui e lavora otto ore al giorno su tutti i fogli che gli danno quasi sempre recto e verso facendo una produzione incredibile. In questo piccolo atelier c'era anche un laboratorio di ceramica che dirigeva Pino Castagna, scultore e ceramista veronese, molto amico di Noble. C'era un reparto femminile e un reparto maschile.

In questa foto si vede Zinelli che sta ridendo, perché spesso parla con l'opera che sta facendo, in fondo si riconosce Dario Righetti, un altro interessante artista del gruppo.

L'atelier viene aperto nel '57. Ciò che colpisce Noble è il fatto che le opere prodotte sono perfettamente coerenti con le opere degli altri artisti che lui



---

Severino Mazzoli, uno degli artisti che Jean Dubuffet segnala a Lorenza Trucchi, indicato nella lettera come Severino M. Tempera su carta 50x70. Foto: © Vito Ascoli

Severino Mazzoli, one of the artists Jean Dubuffet mentioned to Lorenza Trucchi, referred to in the letter as Severino M. Tempera on paper, 50x70 cm. Photo: © Vito Ascoli

be no bars on the windows, that access be entirely free—which is to say, that no one be sent but all be welcome—and, above all, he asked that nothing be taught. To him this was fundamental. I was able to ascertain as much by speaking with two people, Dario Righetti and Giuseppe Bianchi, who'd made past use of this studio and whom I'd invited—when they were already in their eighties—to paint with my Accademia students.

At one point a colleague of mine, a professor of painting, assigned the class a theme. The two objected, 'No, no, no! Michael never gave us themes. We do what we want, we don't take orders.' And so it had been: in the San Giacomo alla Tomba studio, total freedom. No sooner does Zinelli arrive than he's working eight hours a day, covering all the paper they'll give him, almost always both sides of it, incredibly prolific. That little studio also accommodated a ceramics workshop, overseen by Pino Castagna. A Veronese sculptor and ceramist, Castagna was Noble's close friend. The studio had a men's section and a women's section.

In the photo behind me you can see Zinelli laughing. He often spoke to his works in progress. Behind him you can make out Dario Righetti, another interesting artist who belonged to the group.

The studio opened in 1957. Noble was struck by its creations' compatibility with the works of other artists he knew, such that he promptly staged an exhibition on the studio's behalf. The show opened on 11 November 1957 at the gallery La Cornice in Verona's Piazza Bra, then one of the city's foremost galleries. Dino Buzzati wrote the show's introductory text, entitled 'They Are True Artists'. He wrote:

---



Carlo Zinelli, tempera su carta 70x50, recto, 2 luglio 1960. Proprietà di Fondazione Cariverona

Recto of a work by Carlo Zinelli, tempera on paper, 70 x 50 cm, 2 July 1960. Courtesy of Fondazione Cariverona

frequenta e quindi già l'11 novembre del '57, organizza una mostra alla galleria "La cornice" di Verona, in piazza Bra, una delle gallerie allora più significative della città. Il testo di presentazione è di Dino Buzzati che lo intitola *Sono dei veri artisti*. Scrive:

*Chi scrive è tutt'altro che un maniaco delle più audaci e sfatte forme d'arte moderna, ma confesso che quanto ho visto all'ospedale psichiatrico di Verona mi sembra una fortissima pezza d'appoggio in favore della legittimità e della sincerità dell'astrattismo. Mi pare insomma che nel suo piccolo, questa mostra veronese potrebbe avere una notevole importanza per una valutazione di molta pittura e scultura moderna.*

Tenete presente che Buzzati, come Kafka, sosteneva di essere un pittore, un artista figurativo prestato alla scrittura. Dopo un periodo di silenzio, ricomincia a disegnare proprio nel '57. E nel '69 unisce disegni e scrittura e pubblica *Poema a fumetti*, che è sicuramente la prima *graphic novel* italiana, ma anche fra le prime al mondo.

---

*'For all that this writer is anything but a fanatic of the more outrageous and overworked forms of modern art, I confess that what I have seen at Verona's psychiatric hospital impresses me as a formidable case for the legitimacy and sincerity of abstraction. In short, it seems to me that, in its own small way, this Veronese exhibition could be of considerable importance to the reappraisal of much modern painting and sculpture.'*

Bear in mind that Buzzati, like Kafka, considered himself a painter, a figurative artist who had turned to writing. After a fallow period, he resumed drawing in 1957. In 1969 he was to combine drawings and writing in his *Poema a fumetti* (published in translation as *Poem Strip*), doubtless the first Italian graphic novel and among the first anywhere in the world.

At some point Dubuffet heard of Noble's experiment. Wanting to know more, he proceeded to write Lorenza Trucchi in January 1962, asking her to pay a visit to the studio; in particular, he'd heard talk of a certain Carlo Zinelli. She duly sent him a catalogue, perhaps pertaining to the June 1958 show at Rome's Selecta gallery, where Dubuffet himself had exhibited in April of the same year. Browsing the catalogue, Dubuffet took an interest in various artists, especially Fulvio Scarpa, Giuseppe Bianchi, Severino Mazzoli—who made these perspectival visions involving trolleybuses—and Zinelli, among others. But the works in question most likely dated from '57 and '58. He wrote Trucchi, asking her to hunt down absolutely free, unguided creations.

When he got a look at the resulting material, however, it turned out to be this sort of thing: works featuring series of *pretini*—'little priests'—in sophisticated rhythms, for instance, or his other early-sixties creations. This didn't look too Brut to Dubuffet. It didn't quite make sense to him. Until then, expressive psychopathology had it that schizophrenics were supposed to be characterised by *horror vacui*. Zinelli also did highly rarefied things, though; they seemed conceptual, refined and simply not Brut. He transitioned seamlessly from *horror vacui* to rarefaction and back again. Some of it even seemed a little Pop, with collages of candy wrappers or cigarette packs. At any rate, Dubuffet wasn't really convinced.

As a matter of fact, Zinelli's works even complicate the concept of repetition. Consider his series of birds; what an exercise in style. They're all different: one's got three spots, one has its legs in the air, another faces downwards. One has a comb, some are blank silhouettes. A repeated image involving an exercise in style that would be the envy of many an artist.

But why wasn't Dubuffet convinced? To Trucchi he wrote the following:

*'Regarding Carlo, the photographs haven't given me the best impression, they indicate that Carlo Z. is too taken with design. We should acquire an older work of his, something completely spontaneous. In any case, I should like to purchase one of Carlo's drawings for l'Art Brut, if only out of appreciation for the courteous*

---

---

A un certo punto Dubuffet viene a sapere di questo esperimento. Quindi scrive nel gennaio del '62 a Lorenza Trucchi, chiedendole di andare a vedere questo atelier perché vorrebbe saperne di più, avendo sentito anche parlare in modo particolare proprio di Carlo Zinelli. Lei riesce a mandargli un catalogo, forse quello di una mostra del giugno '58 a Roma alla galleria Selecta, dove tra l'altro c'era stata in aprile dello stesso anno una mostra proprio di Dubuffet. Scorrendo il catalogo, si interessa a vari artisti, in particolare a Fulvio Scarpa, a Giuseppe Bianchi, a Severino Mazzoli che faceva queste visioni prospettiche con i filobus, e a Carlo tra gli altri. Ma si tratta con ogni probabilità delle opere del '57 e '58. Scrive alla Trucchi di chiedere opere assolutamente libere, non condotte. Ma quando gli arrivano in visione i materiali, gli arriva roba di questo genere: ad esempio opere con la serie dei pretini dal ritmo sofisticato o altra produzione dei primi anni Sessanta. Non gli sembrano risultati proprio brut. La cosa non gli torna. Fino ad allora gli schizofrenici, secondo gli studi di psicopatologia espressiva, erano caratterizzati dall'*horror vacui* e Carlo fa anche cose molto rarefatte, sembrano concettuali, raffinate e non brut. Passa tranquillamente dall'*horror vacui* alla rarefazione e viceversa, alcune cose sembrano addirittura un po' pop con collage di cartine con marche di caramelle o sigarette. Insomma, non gli torna tanto a Dubuffet.

Addirittura, mette in discussione il concetto di stereotipia: voi guardate che esercizio di stile nelle serie di uccellini. Sono tutti diversi, uno ha tre pallini, uno le gambe in su, altri in giù, uno gira dall'altra parte, uno ha la crestina, altri sono a campitura piena. Una stereotipia dove si vede un esercizio di stile come tanti artisti vorrebbero saper fare.

Ma perché Carlo non convince Dubuffet? Scrive alla Trucchi:

A proposito di Carlo, la mia impressione delle fotografie non è stata delle migliori, dimostrano che Carlo Z. è troppo stimolato a disegnare. Quello che dovremmo ottenere è una sua opera più antica, del tutto spontanea. In ogni caso desidero acquistare un disegno di Carlo per l'art brut, anche solo per riguardo alla cortese gentilezza che i vostri amici professor Trabucchi e dottor Nobel hanno dimostrato nel comunicarci questi documenti. Lascio a voi la scelta in base ai vostri gusti, se fosse possibile ottenere una cosa vecchia anche a un prezzo più alto, sarebbe meglio.

Non era convinto. No. Ci va poi nel '63 anche Vittorino Andreoli, che è lo psichiatra che, sapete, ha seguito direttamente Carlo e ne ha parlato e scritto molto e che lo ha sempre promosso nel tempo. Ad un certo punto vuole andare personalmente a portare le opere a Dubuffet, certo del fatto che non gli insegnano niente e che ben può rispondere alle aspettative brut. La prima persona che incontra è Slavko Kopač, allora curatore della collezione, il quale si convince subito del valore di Carlo, tanto è vero che propone uno scambio, propone di dare un'opera sua ad Andreoli in cambio di un'opera di Carlo. Ma quando arrivano da Dubuffet, quest'ultimo di nuovo resta perplesso e

---

---

generosity that your friends Professor Trabucchi and Doctor Noble have shown in conveying these documents to us. I leave the choice to your own judgement, though it would be best were it possible to acquire something older, even at a higher price.' He wasn't convinced. No, he wasn't convinced.

Then, in 1963, Vittorino Andreoli arrived: a psychiatrist who, as you surely know, was to follow Zinelli closely; speaking and writing extensively on his behalf, Andreoli was to become his perennial advocate. At one point he sought to deliver Zinelli's works to Dubuffet in person, adamant that the hospital studio furnished no instruction as such and that Zinelli met Brut criteria perfectly. The first person whom Andreoli met was Slavko Kopač, the Collection's curator at the time, who was immediately sold on Zinelli's merits. So much so that he proposed a swap: he'd give Andreoli one of his own works in exchange for one of Zinelli's. When the two met with Dubuffet, however, he remained perplexed. Thus he suggested they consult André Breton. Breton, meanwhile, was convinced. Which convinced Dubuffet. It appears that the story really did play out this way.

In my opinion, though, Dubuffet had it right. He understood that Zinelli was a case apart.

Yes, his story was the usual one, we've already established that. He'd only finished third grade, he'd had no highfalutin cultural opportunities—even if we know, for instance, that he was passionate about music. At eighteen he'd shifted to Verona to work at the public slaughterhouse in the Valverde neighbourhood, Via della Valverde being a street that leads to the city's ancient Roman Arena. The Arena had hosted operatic performances since 1910, accompanied by a plentiful and rather artistic succession of posters. He'd certainly had a chance to see this crucial segment of the city's visual culture. By the 1930s, therefore, Zinelli had already begun to 'see'.

Let's return to the fascinating story of Michael Noble. He'd returned to England after the war, in 1947, only to find himself awfully nostalgic for Italy. Encouraged by his Italian friends, he'd ultimately decided to return. His diary recounts his longing for Italy. In the meantime, he'd gone on drinking. Over time he'd accumulated a mountain of empties behind his house. Eventually he'd availed himself of a publican and proposed a trade: 'So what'll you give me for all this glass?' And so this character crunches a few numbers and gives him exactly the cost of a ticket from England to Turin. Noble had decamped to Italy with a one-way ticket.

In 1952 he'd met Ida Borletti, who hailed from one of Milan's foremost business dynasties. Her family manufactured sewing machines and owned the department store chain Rinascente.

Ida was a beautiful woman, recently separated. The two had fallen in love. After four years in Rapallo, they'd bought an estate on Lake Garda. Which happened to be close to the area's foundries, which drew artists from all over Europe for the purpose of casting their works. The besotted couple shared a

---

---

propone di andare a consultare André Breton. Breton invece è convinto. Allora si convince anche Dubuffet. Sembra che sia andata proprio così. Però, secondo me Dubuffet vede giusto, lui capisce che Carlo è in un contesto diverso. Sì, la sua storia è una storia proprio tipica, lo abbiamo detto, ha fatto solo la terza elementare, non ha avuto opportunità culturali raffinate, anche se, per esempio, sappiamo che era appassionato di musica e che a diciott'anni è andato a Verona a lavorare al macello comunale in Valverde, che è la via che porta all'Arena. Dal 1910 l'Arena mette in scena le opere liriche e si diffonde tutta una produzione artistica dei cartelloni, una cultura grafica importantissima che di certo lui poteva vedere. Negli anni '30, quindi, Carlo già "vedeva".

Ritorno alla storia affascinante di Michael Noble. Finita la guerra, torna in Inghilterra nel '47, ma ha una grande nostalgia dell'Italia e a un certo punto, sollecitato dagli amici italiani, decide di tornare. Racconta nel suo diario del suo grande desiderio di tornare in Italia e, nel frattempo, beveva. Aveva accumulato dietro casa una montagna di bottiglie di birra vuote. A un certo punto va dal gestore di un pub a proporre uno scambio: "Ma se ti do tutti questi vetri, tu quanto mi dai?" E il tipo gli dà una cifra calcolata da lui, giusto il costo del biglietto dall'Inghilterra a Torino. Parte con un biglietto di sola andata e arriva in Italia.

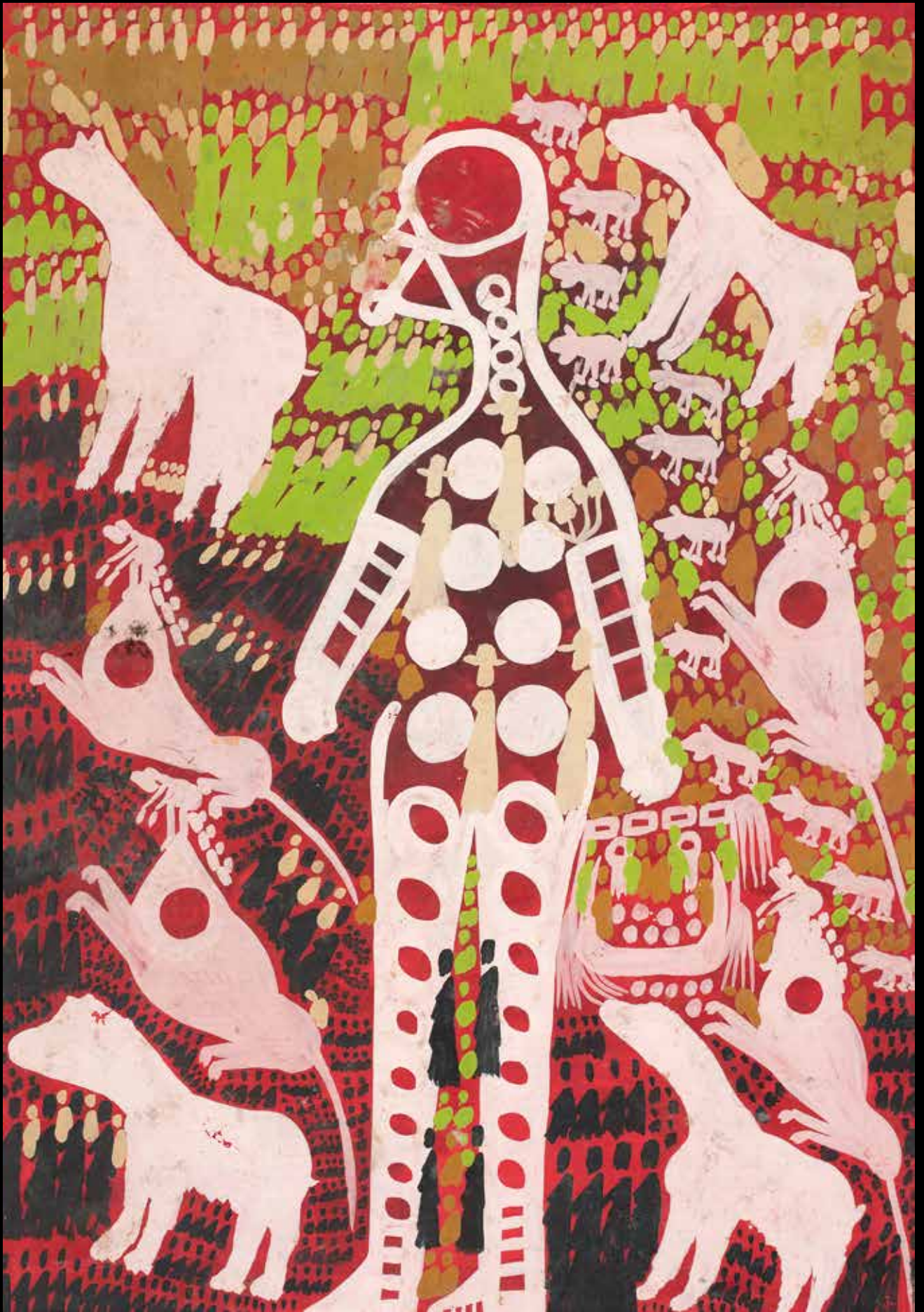
Nel '52 conosce Ida Borletti, che veniva da una famiglia fra le più importanti dell'imprenditoria milanese. Producevano macchine da cucire ed erano anche proprietari de La Rinascente. Ida è una donna bellissima, separata da poco. Si innamorano, stanno quattro anni a Rapallo, poi decidono insieme di comprare una tenuta sul Lago di Garda. Tra l'altro, vicino alle fonderie per cui molti artisti da tutta Europa vengono a fondere le loro opere. Sono innamorati e il loro sogno comune è di creare una villa con un parco, ispirandosi agli eccentrici inglesi dell'Ottocento.

Vogliono fare una comunità aperta di arte e cultura, è un'esperienza - credetemi - straordinaria, unica nel suo genere, dirompente non solo nel contesto nazionale, ma anche nel contesto dei manicomi degli anni '50. Provate ad immaginare: ogni 20 giorni, gli artisti dell'atelier vengono portati a Villa Idania, dove vanno in barca, poi vanno a pranzo nelle trattorie e soprattutto incrociano tutte le opere della collezione di Michael Noble e Ida Borletti e tutti i loro ospiti. Noble si divertiva a mettere le opere di questi artisti in mezzo alle altre realizzate dai maggiori nomi dell'epoca. Poi venivano le persone, le interrogava, e tutti prendevano delle grandi cantonate, con sua grande soddisfazione. Quindi sappiamo che loro, questi artisti dell'atelier di San Giacomo alla Tomba, "vedevano", non si può non dire che "vedevano". La Villa era talmente aperta - mi ha detto il loro figlio adottivo - che c'erano dei giorni che più di 100 persone andavano e venivano, e loro si fidavano, non avevano problemi. Anche Lucio Pozzi, un artista che molti di voi conosceranno, figlio di Ida e avviato all'arte da Noble, raccontava: "Quando tornavo dagli Stati Uniti trovavo situazioni incredibili, magari c'era un fabbricante svizzero di cioccolatini e poi ti trovavi Stravinsky". Tra gli ospiti c'era Nabokov,

---

Nella pagina a fianco:  
Carlo Zinelli, tempera  
su carta 70x50, verso,  
2 luglio 1960.  
Proprietà di  
Fondazione Cariverona

On the opposite page:  
Verso of a work by  
Carlo Zinelli, tempera  
on paper, 70x50 cm, 2  
July 1960. Courtesy of  
Fondazione Cariverona



---

Carlo all'interno dell'atelier di San Giacomo alla Tomba. In fondo al tavolo, Dario Righetti, l'artista che ha esposto in diverse mostre negli ultimi anni.  
Foto: ©John Phillips

Carlo inside the studio in San Giacomo alla Tomba. At the far end of the table, Dario Righetti, the artist who has exhibited in several shows in recent years.  
Photo: © John Phillips



il compositore Marković, che tra l'altro era il genero del grande danzatore Nijinsky, e il poeta russo Boris Kochno collaboratore di Djagilev e ancora il musicista Roman Vlad. Insomma, c'era veramente il mondo e stavano tutti insieme, frequentavano gli stessi spazi, a tutti era consentito l'accesso. Si incrociavano storie e saperi, si contaminavano a vicenda. Se prendiamo in considerazione certe puntature di Buzzati e di Zinelli, possiamo riscontrare delle parentele, così come possiamo vedere che esistono delle similitudini fra l'uso delle S nel Manifesto per la mostra alla Galleria Angelelli a Roma nel 1915 di Balla e diverse opere di Carlo, o altre coincidenze con Depero, Novelli, Ferrari. Si vede come la logica verbale caotica della follia, l'insalata di parole, diventa con Zinelli una ordinata logica visiva, organizzazione di suoni e segni perfettamente coerenti dal punto di vista della composizione grafica. Lui vede, noi sappiamo che vede e anche da qui lo si capisce.

Carlo di certo ha avuto una vita faticosa, tribolata, è stato un uomo provato dall'esperienza della guerra e della malattia, ma ha avuto anche la possibilità di partecipare a un cenacolo unico, che di certo lo ha favorito nella sua grande capacità espressiva.

---

dream: to create a villa with a park, inspired by the eccentrics of nineteenth-century England.

They wanted to establish an open community of art and culture. Believe me, it was an extraordinary, one-of-a-kind phenomenon. It didn't just break the national mould but it subverted the entire context of 1950s psychiatric hospitals. Try to picture it: every twenty days, the hospital studio's artists are taken to Villa Idania. They go boating, then they lunch at local trattorias and, above all, acquaint themselves with Michael Noble and Ida Borletti's art collection and the couple's many guests. Noble delighted in juxtaposing the hospital artists' works with those of the era's big names. He then submitted them all to his visitors' discernment; to his great satisfaction, everyone made tremendous blunders. So we know for a fact that they—these artists from the San Giacomo alla Tomba Psychiatric Hospital Studio—'saw'. There's no question that they 'saw'.

The Villa was so open—Noble and Borletti's adoptive son would later inform me—that sometimes more than one hundred people would pass through over the course of a day. And their hosts trusted them to do so. They made no fuss about it. Many of you will know the artist Lucio Pozzi, Borletti's son, whom Noble first put onto art; Pozzi later recalled: 'When I came back to visit from the States, I'd discover incredible situations. Here might be a Swiss chocolate manufacturer and there you might meet Stravinsky'. Other guests included Nabokov, the composer Marković—who was also the son-in-law of the legendary dancer Nijinsky—and the Russian poet Boris Kochno, another of Diaghilev's collaborators, or again there was the musician Roman Vlad. Suffice to say that a world passed through there, all together, mingling in the same spaces. Everyone was given access. Different people's stories and accomplishments intersected, each merging into the other.

If you look at certain pointillistic effects in respectively Buzzati and Zinelli, you'll find shared affinities, just as you'll notice similarities between the repetitive use of the latter S in Balla's poster for his 1915 exhibition at the Galleria Angelelli, Rome, and many of Zinelli's works. Or other correlations with Depero, Novelli or Ferrari.

You'll see that a chaotic, manic verbal logic, a word salad, becomes an orderly visual logic in Zinelli. A marshalling of sounds and symbols into perfect compositional coherence. He saw. We all know that he saw. Even at this distance it's obvious. True, Zinelli had an arduous, troubled life; he was sorely tried by his wartime experiences and by mental illness. Yet he also enjoyed the privilege of being part of a unique circle, which certainly benefitted his exceptional expressive faculties.

## INTERVENTI

---

DI GUSTAVO  
GIACOSA

La mia pratica artistica deve molto all'art brut, sia come fonte inesauribile d'ispirazione, sia come stimolo alla strutturazione di un personale metodo di lavoro. Devo premettere che non ho portato a termine studi specifici in nessuna disciplina e non sono l'esecutore di un metodo costruito attraverso studi regolari. La mia esperienza di vita mi ha portato a poco a poco a integrare una serie di competenze ed esperienze diverse orientate a un obiettivo comune: la conoscenza dell'essere umano. Il mio essere artista comprende oggi un coinvolgimento fisico specifico nelle arti sceniche, ma anche una dimensione di studio che è propria della curatela d'arte e inoltre la gestione in prima persona di uno spazio culturale.

Questi diversi aspetti, benché molto impegnativi, non li vivo come antitetici. Benché sotterraneo il fine ultimo di ricerca e conoscenza del sé resta per me una direzione chiara e unificante ed è per questo che sento una grande fluidità nel passare da un ambito all'altro. In un certo senso la mia pratica artistica è anche una forma di autoanalisi. Gli autori e le autrici dell'art brut sono maestri nel contemperare le dualità e nel loro lavoro ho trovato incoraggiamento a creare una via autonoma, individuale, trasformando il sedimentarsi di esperienze diverse. Questo percorso è fondato sulla dimensione empirica di una ricerca fatta sul campo. Cerco di costruire ponti tra situazioni e persone che provengono da mondi diversi, creando laboratori, atelier, festival destinati soprattutto a persone in situazione di fragilità psichica o sociale. Continuo a considerare come ideale la pratica dell'intellettuale organico, come si diceva molti anni fa.

Il mio lavoro di studio dell'art brut non è scisso dalla vicinanza a diverse forme di emarginazione sociale che sono l'*habitat* naturale in cui molti di questi autori sono costretti a produrre. C'è una specie di empatia, di fratellanza o di sorellanza che si crea con alcuni di loro e questo sentimento alimenta la creazione di forme diverse: una mostra, o piuttosto uno spettacolo. Due aspetti di una stessa medaglia, due forme di narrazione visiva.

Vorrei parlare di alcuni di questi autori, che con le loro vite e le loro opere mi hanno ispirato una sorta di trilogia teatrale: Oreste Fernando Nannetti, Giovanni Galli e Melina Riccio.

Nannetti è stato il cuore di un progetto di ricerca sugli aspetti grafici della scrittura iniziato nel 2010 con la mostra *Noi, quelli della parola che sempre cammina*, a Genova presso il Museo-Teatro della Commenda di Pré. In quell'occasione esporre la trasposizione fotografica realizzata da Pier Nello Manoni del muro inciso da Nannetti internato nell'OPG di Volterra, mi ha permesso di avvicinarmi ancor di più alla sua figura e al suo colossale lavoro. L'installazione fotografica a forma di ferro di cavallo presentava ai piedi di ognuno dei ventiquattro pannelli in cui era suddiviso il muro, una trascrizione del testo del graffito. Lavoro questo, realizzato pazientemente dallo stesso fotografo Manoni e dall'infermiere Trafeli. In quella mostra che fin dal titolo evocava sconfinamenti libertari di ogni tipo, la parola soffocata dalle mura dell'istituzione totale occupava il centro dello spazio espositivo. Attorno a Nannetti e al suo muro si esponevano testimonianze di autori e autrici

---

My artistic practice owes a lot to Art Brut, which has been both an inexhaustible source of inspiration and an aid to structuring my personal way of working. I have to add a proviso here by saying that I haven't completed any particular course of study and I haven't shaped my method through formal education. My life experience has gradually led me to combine a range of skills and experiences toward a single goal: an understanding of the human being. For me, being an artist now entails a physical engagement in the performing arts specifically, although it also involves the scholarly component distinct to curating, as well as the first-hand management of a cultural space.

Although they become very demanding, I don't find these contrasting activities antithetical. Even if it's subliminal, an ultimate goal of learning and self-knowledge gives my activities a clear and unifying direction, which is why I can feel so comfortable shifting from one sector to another. In a certain sense, my practice is also a form of self-analysis. In their creators' masterful balancing of dualities, Art Brut works have encouraged me to forge an independent, individual path by transforming the cumulative impacts of my contrasting activities. This process is based on an empirical fieldwork component. I try to build bridges between situations and people from different worlds, creating workshops, studios and festivals aimed primarily at people in psychologically or socially vulnerable situations. I continue to hold the 'organic intellectual' approach, as they used to say, as my ideal.

In concrete terms: my study of Art Brut doesn't set itself apart from the various forms of social marginalisation in which many of its auteurs are forced to work. I develop a certain empathy, a brotherhood or sisterhood, with some of them, which drives a creativity that takes varying forms: an exhibition or maybe a theatre piece. Two sides of the same coin, two forms of visual storytelling.

I'd like to discuss three Art Brut auteurs whose lives and work have inspired me to create a theatrical trilogy of sorts: Oreste Fernando Nannetti, Giovanni Galli and Melina Riccio. Nannetti was at the heart of my research project on writing as a form of drawing, which I began in 2010 with the exhibition *Noi, quelli della parola che sempre cammina* [We of the Ever-Walking Word] at the Genoa museum-theatre La Commenda di Pré. While exhibiting Pier Nello Manoni's photographic transposition of Nannetti's inscriptions on the walls of Volterra's psychiatric hospital, created during his internment there, I had the opportunity to draw still closer to Nannetti and his colossal creation.

The horseshoe-shaped photographic installation subdivided a segment of wall into 26 panels, at the foot of each of which was a transcription of its graffiti's text. Yeoman work, this, patiently undertaken by Manoni himself and by the nurse Aldo Trafeli. In that exhibition whose very title evoked anarchic outbursts of every sort, words—previously suffocated by the walls of that encompassing institution—commanded the central space. Displayed around Nannetti's walls were the visual testaments of vagabond auteurs like Melina Riccio or Helga Goetze, bearers of a message of absolute urgency.

Two years later, Nannetti was to join the motley artistic procession of *Banditi dell'arte* [Art's Outcasts], an exhibition held in Paris from March 2012 to January

---



*Nannetti, il colonnello  
astrale*, Théâtre Liberté  
scène nationale de  
Toulon, Tolone (Francia),  
2016 Foto: © Vincent  
Berenger

Nannetti, the Astral  
Colonel, Théâtre Liberté  
National Theatre of  
Toulon, Toulon (France),  
2016 Photo: © Vincent  
Berenger

vagabondi, portavoci di un messaggio da trasmettere a ogni costo, come Melina Riccio o Helga Goetze.

Due anni dopo nel 2012 Nannetti sarà uno degli autori che formano la nutrita carovana dei "Banditi dell'arte", titolo questo di una mostra che si è tenuta a Parigi tra marzo del 2012 e gennaio del 2013. All'interno di quella mostra abbiamo esposto una selezione di fotografie e alcuni calchi di frammenti del muro inciso di Volterra realizzati dalla Collection de l'Art Brut di Losanna.

Nell'aprile del 2013, conclusa la mostra di Parigi e volendo trasmettere quell'importante esperienza al pubblico italiano, ho creato una conferenza-performance dal titolo: *Banditi dell'arte. Un museo in esilio* che si è tenuta nello spazio *ContemporArt Ospitale d'Arte* presso la Villa Piaggio di Genova. Assieme al pianista e compositore Fausto Ferraiuolo abbiamo raccontato quella mostra utilizzando i testi scritti da alcuni degli artisti esposti. In quell'occasione scelsi e raggruppai alcune frasi provenienti dal muro del Nannetti creando un poema. La musicalità delle parole scelte si è sintonizzata perfettamente con una composizione jazz proposta da Fausto Ferraiuolo.

In seguito mi sono addentrato nel graffito trascritto del Nannetti per creare nuovi poemi. Assieme a Fausto eravamo affascinati dall'inventiva dell'autore e da quell'immenso palinsesto che accostava diversi argomenti: evocazioni storiche, avvistamenti cosmonautici, rapporti familiari. Avvertimmo sin dall'inizio che la sua parola ricca di allitterazioni foniche, di neologismi, di formule pseudoscientifiche, si prestava a essere cantata più che interpretata. Così sempre nel 2013 presentammo una prima performance al Jazzit Fest a

---

---

2013. In it we showed a selection of photographs and several casts of sections of the Volterra hospital's inscribed walls, taken by the Collection de l'Art Brut, Lausanne.

In April 2013, having concluded the Paris exhibition and wanting to convey its—important—essence to an Italian public, I created a conference-performance entitled *Banditi dell'arte: Un museo in esilio* [*Art's Outcasts: A Museum in Exile*], which was duly held at the art space Contemporart Ospitale d'arte in Villa Piaggio, Genoa. There I recounted the exhibition with the help of pianist and composer Fausto Ferraiuolo, using texts written by some of its artists. These included some of Nannetti's wall-bound phrases, which I'd arranged into a poem. His words' musicality harmonised perfectly with Fausto's accompanying jazz composition.

I thereafter immersed myself in Nannetti's etched graffiti to create new poems. Fausto and I were fascinated by their author's inventiveness and by the immense palimpsest that he had created, which juxtaposed so many different themes: historical evocations, cosmonautic visions, familial entanglements. From the outset we recognised that his language, so rich in alliteration and assonance, neologisms and pseudoscientific formulae, lent itself better to song than dramatic interpretation. We then presented a first performance of this new material at the 2013 Jazzit Fest in Collescipoli.

In 2014 the curators of the LaM—the Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'Art Brut, Villeneuve-d'Ascq—invited me to contribute to some of the sections of their exhibition *L'Autre de l'Art*.

We presented a new version of our Nannetti-inspired performance in the museum auditorium as one of the exhibition's collateral events. This time we expanded our format—live musician and actor—with a video projection reproducing images of Nannetti's graffiti. We began to adopt a more dynamic relationship with our performance space and we introduced bilingual dialogue in Italian and French.

In 2016 we accepted another invitation, this time from the Collection de l'Art Brut, Lausanne, which celebrated its fortieth birthday that year. We decided to further develop the performance's structure, changing its duration and constructing a new dramatic approach. We'd realised that we weren't interested in telling the life story of the real Oreste Fernando Nannetti; and gradually I'd overcome my somewhat reverential awe of him, which had prevented me from interfering with his texts. The performance came to stand more on compositional rhythms than on the telling of a story, which obliged us to distance ourselves from the real Nannetti and find 'our' Nannetti. I permitted myself to rewrite the poems that I'd already composed, imposing an order on his scattered thoughts, and above all I began to use my whole body as I sang them, not just my voice.

This was a crucial step, because it made me more conscious of the difference between the scholarly work of a curator and the creative work of an artist; and of the different needs that they each have. Like any artist, I found it necessary to detach myself from the original source of my inspiration, to forget it. Our artwork wasn't meant to convey any particular message, nor had we intended

---

---

Collescipoli. Nel 2014 fui invitato dai conservatori del LaM, Museo di Arte Moderna, Contemporanea e di Art Brut di Villeneuve d'Ascq, a collaborare ad alcune sezioni della mostra *L'Autre de l'Art*. Come attività collaterale a quella mostra si presentò nell'auditorium del museo una nuova versione della performance ispirata al Nannetti. Questa volta alla presenza di un musicista e un attore in scena si era aggiunta una proiezione video con immagini del graffito. Iniziammo a lavorare in un rapporto più dinamico con lo spazio scenico e proponemmo una recitazione bilingue in italiano e in francese.

Successivamente, accogliendo l'invito della Collection de l'Art Brut di Losanna che nel 2016 festeggiava i suoi 40 anni, abbiamo deciso di continuare a lavorare alla struttura della performance puntando su una diversa durata e sulla costruzione di una nuova drammaturgia. Abbiamo capito che non ci interessava raccontare la vita del vero Oreste Fernando Nannetti; e a poco a poco ho vinto un certo timore reverenziale verso l'autore che m'impediva di intervenire sul suo testo. Lo spettacolo si stava costruendo più sul ritmo della composizione che non sulla narrazione di una storia, e questo ci obbligava ad allontanarci dal vero Nannetti per trovare il "nostro" Nannetti. Mi sono permesso di riscrivere i poemi che avevo già composto istituendo un ordine tra i pensieri disgregati dell'autore e soprattutto ho iniziato a cantarli utilizzando tutto il corpo e non soltanto la voce.

Questo passaggio è stato fondamentale perché mi ha consentito di prendere coscienza della differenza tra il lavoro scientifico del curatore e il lavoro creativo dell'artista. Delle diverse necessità dell'uno e dell'altro. Come ogni artista, ho sentito l'esigenza di allontanarmi e dimenticare la mia fonte d'ispirazione. Il nostro lavoro non voleva trasmettere nessun messaggio in particolare, né doveva servire a divulgare l'art brut. Così è nato *Nannetti, il colonnello astrale*, nel rispetto della persona Nannetti, nel tradimento dell'autore Nannetti.

Nel frattempo il tema della scrittura che si ribella sia all'ortogonalità della pagina sia alle convenzioni grammaticali e a quelle sociali, continua ad interessarmi al punto che è diventato uno dei temi in cui si articola la collezione di art brut e di arte contemporanea che assieme a Fausto Ferraiuolo abbiamo raccolto in questi ultimi quindici anni e che ora presentiamo nello spazio SIC.12 Art Studio di Roma.

Nannetti ha segnato un prima e un dopo nel mio percorso d'artista. Lo spettacolo ha ricevuto una calorosa accoglienza, da ultimo quest'estate durante l'edizione 2024 del Festival d'Avignone. È stato naturale proseguire la strada aperta da Nannetti, rispondendo ai tanti stimoli, alle tante domande senza risposta che gli autori di art brut involontariamente ci pongono. Nel contempo, abbiamo voluto evitare il rischio di ripeterci. Formalmente non volevamo creare un *Nannetti 2, il ritorno*.

Nella veste di curatore mi ero occupato a più riprese del lavoro di Giovanni Galli, uno degli artisti italiani più riconosciuti oltre confine. Dopo aver presentato una selezione dei suoi disegni nella mostra *Banditi dell'arte* presso la *Halle Saint Pierre* di Parigi e alla Collection de l'Art Brut di Losanna in occasione della terza Biennale intitolata *Corps* ho avvertito l'esigenza di approfondire l'insieme

---



*Giovanni!...aspettando la bomba*, Théâtre Liberté scène nationale de Toulon, Tolone (Francia), 2021 Foto: © Vincent Berenger

*Giovanni!...Waiting for the Bomb*, Théâtre Liberté National Theatre of Toulon, Toulon (France), 2021 Photo: © Vincent Berenger

it to promote Art Brut. That's how *Nannetti, il colonello astrale* [*Nannetti, the Astral Colonel*] was born: out of respect for Nannetti the person but in betrayal of Nannetti the auteur.

In the meantime, I continued to address the theme of forms of writing that have no truck with either the orthogonality of the page or grammatical and social convention. It's come to interest me to the point that it's become one of the defining themes of the collection of Art Brut and contemporary art that Fausto Ferraiuolo and I have assembled over the last fifteen years, which is now exhibited at our space in Rome, SIC.12 Art Studio.

Nannetti has etched a before and an after into my artistic development. Our performance concerning him has always received a warm reception, its most recent instalment having been staged this summer at the 2024 Festival d'Avignon. It's been natural to continue along the trail that Nannetti blazed for us, responding to its many stimuli, the many unanswered questions that Art Brut auteurs involuntarily raise. At the same time, though, we've tried to avoid the danger of repeating ourselves. In terms of form we haven't wanted to create *Nannetti 2: The Return*.

In a curatorial capacity I've dealt several times with the works of Giovanni Galli, internationally one of the best-known Italian outsider artists. After exhibiting a selection of his drawings in *Banditi dell'arte* at the Halle Saint-Pierre, Paris, and at the Collection de l'Art Brut's third Biennial, *Corps*, I felt compelled to study his body of work more extensively. With the support of Galli himself and La Tinaia Expressive Activities Centre, Florence, I undertook the project of a touring monographic exhibition. My research entailed the selection and analysis of a body of work dating from 1994 to 2020, the deciphering of texts that Galli had written into his drawings and the conducting of interviews with both Galli himself and some of the staff of La Tinaia. Only through this holistic

---



*Giovanni!...aspettando la bomba*, Théâtre Liberté scène nationale de Toulon, Tolone (France), 2021 Photo: © Vincent Berenger

del suo percorso artistico. Con il sostegno dell'autore e del Centro di attività espressive La Tinaia di Firenze si è fatto strada così il progetto di una mostra monografica itinerante. Lo studio si è basato sulla selezione e sull'analisi di un corpus di opere realizzate tra il 1994 e il 2020, sulla decifrazione dei testi che l'autore ha scritto all'interno dei suoi disegni, su alcuni colloqui sia con Giovanni Galli sia con alcuni animatori dell'atelier La Tinaia. Solo una visione d'insieme mi ha permesso di formulare l'ipotesi di un filo rosso che attraversa gran parte della sua opera: quello di una metaforica bomba atomica che libera l'autore dal ruolo sessuale assegnato alla nascita.

Il tema della bomba liberatrice assieme alla galleria di personaggi creati dall'autore per alleviare l'attesa - streghe sadiche, divinità egizie, visitatori extra-terrestri, un maiale professore di fisica nucleare - ci aveva sedotto per la sua intrinseca teatralità. Sappiamo quanto nella scrittura teatrale la figura dell'attesa sia fondamentale per preparare il susseguirsi dell'azione. "Oggi il Signor Godot non verrà, verrà domani" dichiara uno dei due vagabondi della celebre *pièce* di Beckett. Il tema dell'attesa ci colpiva doppiamente: da un punto di vista umano perché era un grido lancinante sublimato dall'autore attraverso la sua opera, da un punto di vista letterario perché significava una porta spalancata su una dimensione di alterità e di mistero.

---



Melina Riccio e Gustavo Giacosa, Centre Georges Pompidou, 2024, Foto: © Philippe De Pierpont

Melina Riccio and Gustavo Giacosa, Centre Georges Pompidou, 2024, Photo: © Philippe De Pierpont

perspective was I able to reconstruct a through-line that traverses much of his work: that of a metaphorical atomic bomb that will release the artist from the sexual identity assigned at his birth.

The theme of the liberating bomb, combined with the cast of characters that Galli has created to alleviate his anticipation—sadistic witches, Egyptian deities, extraterrestrial visitors, a porcine professor of nuclear physics—seduced us with its intrinsic theatricality. We're well aware of the importance of anticipation in playwriting, laying the ground for the rising action. 'Mr. Godot told me to tell you he won't come this evening but surely tomorrow,' declares one of Beckett's two vagabonds. The theme of waiting struck us on two levels: in a human sense, in that it was an agonised cry from the artist himself, sublimated through his work; and in a literary sense, because it meant an open door onto a dimension of otherness and mystery.

In my theatrical work, one of my aspirations is to transport audiences past the threshold of rationality. To reach out a hand to spectators and invite them through the mirror... For me, theatre is the creation of an Elsewhere that upturns assumptions. Having already studied Galli's texts—unfiltered and unmediated, written alongside or hidden within his drawings—I was able to address his questions more deeply. Unlike my work with Nannetti, who had passed away, this exercise brought me into first-hand contact with the artist.

The use of this sort of private literary writing—not intended for any public, much less for theatrical performance—raised questions. Nonetheless, Galli's texts inspired me to write a script in which his alter ego converses incessantly

---

---

Portare lo spettatore al di là della barriera della ragione è una delle aspirazioni del mio teatro. Tendere la mano allo spettatore invitandolo ad attraversare lo specchio. Per me il teatro è la creazione di un Altro che sconvolge certezze. L'aver studiato in precedenza i testi che Galli, senza alcun filtro né mediazione, scrive o nasconde dentro ai suoi disegni mi aveva permesso di accostarmi alle sue domande più profonde. A differenza del caso di Nannetti che era scomparso, in questo caso è avvenuto un incontro reale con l'artista.

Utilizzare questa forma di scrittura letteraria privata non destinata a un pubblico e tanto meno a essere rappresentata in teatro mi poneva delle domande. Tuttavia ispirandomi ai suoi testi ho scritto un testo teatrale in cui un *alter ego* dell'artista intrattiene un dialogo costante con i diversi personaggi del suo mondo immaginario: il diavolo, la strega, l'extraterrestre. Ogni personaggio conosce bene i desideri del protagonista e promette di dargli le indicazioni giuste per trovare il modo di fare deflagrare la bomba.

Abbiamo iniziato le prove lavorando su questo testo nella sala della *Scène Nationale de Châteuvallon*, di Ollioules, in Francia. Dopo una settimana di prove la sua utilità è stata messa in discussione. Confrontandomi con i componenti del mio gruppo di lavoro, formato da Fausto Ferraiuolo e da Philippe de Pierpont come assistente alla drammaturgia, ho modificato via via la struttura dello spettacolo che è rapidamente mutata fino al completo abbandono del testo. Ci siamo resi conto ancora una volta che non ci interessava una rappresentazione realistica, cioè illustrare la vita e l'opera del vero Giovanni Galli. Così, a partire da un canovaccio di azioni fisiche su cui si reggeva il primo testo ha iniziato a configurarsi un personaggio che non si esprime attraverso la parola ma che sembra in dialogo solo con sé stesso. Ho creato una coreografia alternando ritmi di una lentezza estrema a movimenti furiosi. Un corpo alterato, sempre più scosso dall'implosione di un conflitto interiore, fino a un'azione liberatoria definitiva. Abbiamo abbandonato in questo modo ogni riferimento al vero autore che ci aveva ispirato.

Il rapporto con Melina Riccio è stato ed è ancora più forte. Nel 2005 ho iniziato a fotografare i graffiti realizzati da Melina in diverse città italiane con l'intenzione di creare un archivio. Melina utilizza pittura di recupero per lasciare sui muri o su altri supporti urbani - pali della luce, tronchi d'albero, monumenti pubblici - messaggi in rima che esortano il lettore a ritrovare il suo vero io, a occuparsi della natura, ad abbandonare il dio denaro. Spogliandosi di tutto il superfluo, Melina ha dedicato la sua vita a prendersi cura del degrado urbano concludendo ogni azione di risanamento con opere eseguite mediante elementi di recupero: manifesti strappati con cui realizza collages, petali di fiori con cui crea installazioni, fili e stoffe con cui cuce e ricama i suoi stessi abiti.

Nel 2010 presentai alcune sue opere nella mostra *Noi, quelli della parola che sempre cammina* ed è stato quello l'inizio di una relazione che ha segnato profondamente il mio percorso artistico e curatoriale. Fino a quel momento Melina era stata vista come la pazza del villaggio, le sue opere non erano considerate tali ed erano buttate sistematicamente nella spazzatura. La gente sghignazzava quando la incontrava per strada.

---

---

with the various inhabitants of his imaginary world: the devil, the witch, the extraterrestrial. Each character knows the protagonist's desires intimately and promises to guide him toward a means of detonating the bomb.

We began rehearsing from this script in the hall of the Scène Nationale de Châteauevallon in Ollioules, France. Within a week of rehearsals, its usefulness had been called into question. Following discussions with my collaborators, Fausto Ferraiuolo and Philippe de Pierpont, who served as dramaturg, I progressively modified the show's structure until, soon enough, we abandoned my text completely. Once again we realised that we weren't interested in verisimilitude—which is to say, in illustrating the life and work of the real Giovanni Galli. As such, starting from a plot outline made up of the physical actions underpinning the original script, a new protagonist began to take form: a character who expressed himself without words yet seemed rapt in internal debate. I created a choreography of alternating rhythms, shifting from extreme slowness to furious movement. An altered body, ever more shaken by some implausible internal conflict, leading to a final liberating gesture. So doing, we abandoned all reference to the real-world auteur who had inspired us.

My relationship with Melina Riccio has been and continues to be even closer. In 2005, with the goal of creating an archive of Melina's work, I began photographing examples of her graffiti across various Italian cities. Using waste paint, Melina leaves verse messages on walls and urban surfaces such as lampposts, tree trunks and public monuments, exhorting their readers to seek their true selves, to steward nature and to disavow the god of money. Renouncing all but the bare essentials, Melina has dedicated her life to urban renewal, completing every regenerative project with artworks executed in found media: collages of torn posters, installations of flower petals, the same fabric and thread with which she sews and embroiders her own clothing.

In 2010 I showed some of her works in the show *Noi, quelli della parola che sempre cammina*, which marked the beginning of a relationship that has marked my artistic and curatorial journey deeply. Prior to that point, Melina had been seen as a sort of village madwoman; her work wasn't recognised as such and was routinely dumped in the trash. People sneered when they saw her on the street. After Genoa, I exhibited her work in various overseas Art Brut shows: Paris, Lille, Brussels, Tokyo... Melina, though, wasn't happy as an 'artist'. She was uneasy with her new identity and her unease began to show. I was thoroughly struck by her embodiment of the two defining attributes of Brut creation as described by Jean Dubuffet: subversion and invention.

Over her tumultuous lifetime, Melina has thoroughly defied all social norms. She has so completely refused to compromise that she has even transgressed against that most sacred of taboos: money. As aesthetic objects, her works—to which she attributes only an ethical and not an economic value—stand apart from any cultural reference with which they might be associated. Her popularity has grown with the rise of social media. As celebrated as she is criticised, she has ultimately become—*malgré soi*—a picturesque figure, a folk hero, ripe for exploitation. And so her pacifist utopia is now traded in auction houses. The insinuation of

---

---

Dopo Genova presentai il suo lavoro in diverse mostre di art brut all'estero: Parigi, Lille, Bruxelles, Tokyo. Tuttavia Melina non era contenta di essere considerata un'artista, viveva con disagio quella nuova identità, disagio che progressivamente cominciò a manifestarsi. Io ero molto impressionato da quella donna che sembrava incarnare i due aspetti caratterizzanti fondamentali della creazione brut secondo Jean Dubuffet: sovversione e invenzione.

Nel suo tortuoso percorso di vita Melina aveva, contravvenendo tutte le norme sociali, rifiutato di adeguarvisi fino ad infrangere il più potente dei tabù: il denaro. Sul piano estetico le sue opere, a cui lei attribuisce un valore etico e non economico, si pongono al di là di qualsiasi riferimento culturale a cui le si voglia accostare. La sua popolarità è cresciuta con il diffondersi delle reti social. Tanto celebrata quanto criticata, ha finito per diventare, *malgré soi*, una figura pittoresca, folklorica, esposta a manipolazioni. Così la sua utopia pacifista è ormai presente nelle case d'asta. Il lavoro di Melina, incluso nel sistema dell'arte contemporanea ben al di là delle sue intenzioni, ci induce a riflettere sui controversi risvolti commerciali dell'art brut. Diventerà un marchio rassicurante tra i tanti altri?

Ed ecco che dopo *Nannetti il colonnello astrale e Giovanni! Aspettando la bomba*, abbiamo deciso di affrontare teatralmente la figura che ci sembrava più vicina. Anche questa volta la strada si presentava impervia e irta di ostacoli. Come non cadere nella trappola di un'impostazione didascalica? Come evitare una forma di teatro-documento che non ci interessava? A quindici anni dal nostro primo incontro con lei avremmo davvero potuto elaborare le innumerevoli domande che il suo lavoro continua a porci?

Avevo bisogno ancora una volta di una certa distanza geografica e mentale per riuscire ad affrontare la nuova sfida. Una residenza di lavoro in Bretagna presso il "*Centre National pour la Création adaptée*" di Morlaix è venuta in nostro aiuto. Lontani da tutto e sulla scorta di un'altra lingua abbiamo iniziato le prove individuando sette temi che associavamo a M. Sì, perché sin dall'inizio eravamo sicuri che non avremmo raccontato la storia di Melina Riccio bensì provato a disegnare il ritratto di "M", *un alter ego* in cui riconoscersi ma in cui tutto non è ciò che sembra. A differenza degli altri spettacoli in quest'ultimo il ruolo della narrazione è rilevante. Se in Nannetti prevale la dimensione musicale, e in Giovanni quella coreografica, qui ci sembrava importante far emergere i paradossi e le tante domande che pone l'art brut di Melina. E queste domande sono di diversa natura: quali ad esempio il mercato dell'arte, la cura attuale del disagio psichico, il ruolo della donna nella famiglia.



*M. un amore supremo*,  
Théâtre des Halles,  
Avignone, 2024. Foto:  
© Philippe De Pierpont

*M. A Supreme Love*,  
Théâtre des Halles,  
Avignon, 2024. Photo:  
© Philippe De Pierpont

Melina's work into the contemporary art system, regardless of her own intentions, prompts reflection on Art Brut's dubious commercial evolution. Will it become a reassuringly familiar brand like all the others?

And so, after *Nannetti, il colonnello astrale* and *Giovanni! Aspettando la bomba* [*Giovanni! Waiting for the Bomb*], we decided to theatrically address the personage to whom we felt closest. Once again, our path seemed impassible and awash in obstacles.

How to avoid the trap of didacticism? How to avoid that so-uninteresting sort of documentary theatre? Fifteen years since we'd first gotten to know her, could we really work through the countless questions that Melina's work still raised for us?

Once again, I needed some geographical and mental distance before I could meet this new challenge. A working residency at the Centre Nationale pour la Création adaptée in Morlaix, Brittany, came to our aid. Far away from it all and in the sway of another language, we began rehearsals around seven themes that we associated with M. Yes, because from the start we knew that we wouldn't be telling the story of Melina Riccio; instead we sketched a portrait of 'M', a universal alter ego, if one in whom not all would be as it seemed. Unlike the other theatre pieces, this one featured a prominent narrative component. If for *Nannetti* a musical dimension dominated, and if for *Giovanni* the choreography, then here it seemed important to draw out Melina's paradoxes and the many questions that her Art Brut poses. These questions are of a varied nature: the art market, for example, or the support presently available for people in psychological distress. Or the woman's role in the family.

---

# ART BRUT IN ITALIA #2

## ESPERIENZE PIONIERISTICHE, SCOPERTE E RICONOSCIMENTI DELL'ART BRUT IN ITALIA

### INTRODUZIONE

---

DI ROBERTA TRAPANI

L'Art Brut in Italia non ha seguito un percorso lineare, né ha goduto sin da subito della legittimazione critica e istituzionale che ha conosciuto altrove, soprattutto in Francia, Svizzera, Belgio. Al contrario, si è trattato di una lenta e faticosa emersione, resa possibile dall'impegno di studiose e studiosi capaci di sovvertire gerarchie disciplinari, confini epistemologici e consuetudini accademiche. Se oggi possiamo parlare di una presenza dell'art brut nel dibattito critico nazionale, lo dobbiamo anche e soprattutto a due figure esemplari, che hanno aperto strade di ricerca, costruito reti, scoperto autori e modellato sguardi: Bianca Tosatti e Eva di Stefano. Pur operando in contesti diversi, hanno condiviso un approccio critico rigoroso, un forte legame con il territorio e una costante tensione tra studio, attivismo e curatela. Non hanno considerato le espressioni artistiche nate ai margini del sistema dell'arte come fenomeni da classificare, ma come campi di tensione culturale, politica e antropologica. Definirle "pioniere" sarebbe riduttivo: il loro lavoro ha contribuito a delineare due paradigmi italiani originali, capaci di dialogare con il contesto europeo e, in alcuni casi, di anticiparne le traiettorie.

#### **Bianca Tosatti: l'arte irregolare come strumento di pensiero critico**

Storica dell'arte, curatrice e docente, Bianca Tosatti ha dato un contributo fondamentale al dibattito italiano sull'arte prodotta fuori dai circuiti ufficiali, introducendo negli anni Novanta la nozione di "arte irregolare". Questa formulazione non si limita a una distinzione terminologica, ma propone una visione critica e inclusiva alternativa tanto alla storica Art Brut – confinata all'idea di creazione in isolamento psichico e sociale – quanto alla più ambigua Outsider Art, spesso assorbita in logiche di mercato o ridotta a etichetta curatoriale. L'arte irregolare, secondo Tosatti, designa un campo espressivo ampio e poroso, abitato da autori autodidatti, marginali, visionari, disabili, carcerati, migranti, che non si confrontano necessariamente con il sistema dell'arte contemporanea, ma producono opere dotate di forza estetica, compositiva e comunicativa autonoma. Questa prospettiva si sottrae sia alla patologizzazione psichiatrica, sia alla marginalizzazione estetica: l'arte irregolare non è "terapia", non è folklore, non è outsider per strategia. È resistenza simbolica, libertà creativa fuori norma, affermazione di esistenza attraverso il segno. In tal senso, rappresenta una critica implicita e radicale al conformismo dominante nel mercato dell'arte, alla spettacolarizzazione della figura del curatore e a una concezione del collezionismo che isola e capitalizza le opere, rimuovendole dai loro contesti di senso. Al contrario, offre un terreno fertile per ripensare il concetto stesso di arte, a partire dalla sua funzione relazionale, affettiva e politica. Con una sensibilità curatoriale rara e una visione critica profondamente radicata nel confronto tra estetica, marginalità e istituzioni, Bianca Tosatti ha saputo rendere operativa la nozione di arte irregolare attraverso dispositivi espositivi capaci di scardinare le abitudini percettive e i codici interpretativi del pubblico e degli addetti ai lavori. Mostre come *La normalità dell'arte* (Milano, 1993), *Figure dell'anima* (Pavia e Genova, 1998) e *Oltre la ragione* (Bergamo, 2006) non hanno solo portato alla luce opere

# ART BRUT IN ITALY #2

## PIONEERING INITIATIVES, DISCOVERIES AND IDENTIFICATIONS OF ART BRUT IN ITALY

### FOREWORD

BY ROBERTA TRAPANI

Art Brut has not followed a linear path in Italy, nor did it enjoy the immediate critical and institutional legitimacy that it won in France, Switzerland and Belgium in particular. Rather, it emerged slowly and staggeringly, driven by the efforts of scholars prepared to subvert disciplinary hierarchies, epistemological boundaries and academic convention. If today it is possible to discuss Art Brut's profile in national critical debate, we owe this above all to two outstanding figures who have forged lines of enquiry, built networks, discovered auteurs and shaped gazes: Bianca Tosatti and Eva di Stefano. Though they have worked in different contexts, they have shared a rigorous theoretical approach, a robust bond with local community and a constant balance of scholarship, advocacy and curatorial activity. They have not regarded outsider forms of artistic expression, born at the margins of the system, as phenomena to be classified but as fields alive with tensions at once cultural, political and anthropological. To dub the pair 'pioneers' would be reductive: their work has helped to delineate two uniquely Italian paradigms that engage with the wider European context and that have, in some cases, anticipated its trajectories.

#### **Bianca Tosatti: Irregular Art as a Tool for Critical Theory**

Art Historian, curator and lecturer Bianca Tosatti has made a fundamental contribution to Italian debate on art produced outside official circuits, introducing the concept of 'Irregular Art' in the 1990s. The term is no mere distinction without a difference but encapsulates a comprehensive analytical vision independent both of the historical Art Brut—bound as it is to the idea of creativity in psychological and social isolation—and of the more ambiguous Outsider Art, so often absorbed into a market-driven logic or reduced to a curatorial label. Irregular Art, as defined by Tosatti, designates a broad and porous field of expression inhabited by self-taught, marginal, visionary, disabled, imprisoned and migrant auteurs who, without necessarily engaging with the system of contemporary art, produce works of a self-contained compositional, communicative and aesthetic force. This perspective evades both psychiatric pathologisation and aesthetic marginalisation: Irregular Art is not 'therapy' nor folk culture; nor is it strategically 'outside'. It is resistance through symbol, non-normative creative freedom, affirmation of one's existence in semiotic form. In this sense it constitutes an implicit and fiery critique, whether of the art market's presiding conformism, the veneration of curators or notions of collecting that isolate and monumentalise artworks, alienating them from the contexts that define them. Irregular Art instead provides fertile ground for rethinking the very concept of art, starting from its relational, affective and political function.

Applying rare curatorial sensitivity and a theoretical vision entrenched in the comparative analysis of aesthetics, marginality and art institutions, Bianca Tosatti has translated the category of Irregular Art into exhibitions that dismantle the perceptual and narrative assumptions of both industry professionals and the wider public. Exhibitions such as *La normalità dell'arte* (Milan, 1993), *Figure dell'anima* (Pavia and Genoa, 1998) and *Oltre la ragione*

---

altrimenti condannate all'oblio, ma hanno prodotto uno sguardo critico nuovo, capace di mettere in tensione le categorie tradizionali di autore, opera, museo. Questi progetti hanno restituito dignità e spessore a una produzione artistica fino ad allora vista come espressione collaterale del disagio o della devianza, aprendo una riflessione ampia sulle modalità di legittimazione e classificazione del fare artistico. Non si è trattato di semplici ricognizioni documentarie, ma di esperienze intellettuali e politiche che hanno inciso profondamente sulla coscienza critica italiana.

Accanto al lavoro critico e curatoriale, Bianca Tosatti ha sostenuto attivamente atelier nati nei luoghi della cura a partire dagli anni Novanta, riconoscendoli come spazi in cui si sperimentano forme di "terapia della creatività" (Tosatti 2015), capaci di generare linguaggi artistici non subordinati a finalità terapeutiche. Ha seguito da vicino realtà significative come l'Atelier Adriano e Michele presso l'Istituto Fatebenefratelli di San Colombano al Lambro, La Tinaia di Firenze e San Giacomo della Tomba a Verona, mettendo in luce le potenzialità ma anche le ambiguità di queste esperienze. In particolare, ha messo in guardia dalle derive "atelieristiche", in cui l'arte rischia di essere ridotta a strumento assistenziale perdendo la sua specificità espressiva. Per questo richiama la necessità di un'etica della prossimità fondata sulla conoscenza diretta degli autori, sull'attenzione alle dinamiche di relazione e sul rispetto dell'autonomia creativa.

All'interno di questa visione, la riflessione sulla qualità dell'opera è un elemento centrale. Tosatti individua alcuni criteri fondativi che permettono di distinguere l'arte irregolare da una generica espressività: l'originalità, che si oppone all'uniformità stilistica diffusa in molte produzioni atelieristiche; l'intensità e il lavoro, concepito come processo complesso e non come semplice gesto; la riconoscibilità stilistica, che rende ogni autore identificabile anche nella discontinuità; e, soprattutto, la capacità dell'opera di produrre pensiero visivo. La biografia dell'autore, pur significativa in certi casi estremi, non può sostituire il valore formale dell'opera: è lo stile, e non la sofferenza, a fondare l'autenticità. La visione critica di Bianca Tosatti si radica in una solida formazione storico-artistica, maturata nell'ambiente bolognese attorno a Francesco Arcangeli e Renato Barilli, dove l'analisi formale dell'opera - secondo la lezione di Longhi - si intreccia a una prospettiva fenomenologica attenta alla dimensione percettiva e alla presenza sensibile dell'immagine. Questo approccio ha orientato in profondità il suo lavoro sull'arte irregolare: ciò che conta è ciò che si vede, ciò che l'opera costruisce attraverso la forma, senza subordinazione al contesto biografico o terapeutico. Senza tracciare confini rigidi, Tosatti ha sostenuto con fermezza che l'arte è arte, una convinzione di principio che rifiuta la separazione tra arte irregolare e arte contemporanea ufficiale. Si tratta, per lei, di una scelta non solo critica ma etica, in linea con la pratica curatoriale di Harald Szeemann, che accostava le opere per affinità di intensità e linguaggio, non per etichette o appartenenze. Una posizione che oggi inizia a trovare riscontro anche in alcune istituzioni museali, tra cui il Centre Pompidou, che negli ultimi anni ha accolto oltre mille opere d'art brut grazie alla donazione di Bruno Decharme.

---

---

(Bergamo, 2006) have not only drawn attention to works that would otherwise have been condemned to oblivion but have also forged a new critical standpoint that challenges the traditional categories of artist, work and museum. These projects have lent dignity and resonance to artistic creations theretofore seen as mere byproducts of distress or deviance, fostering wide-ranging reflection on the ways in which artistic practice is legitimised and classified. Beyond mere documentary research, Tosatti's intellectual and political activities have left a profound impression on Italian scholars' perceptions of the very parameters of art.

Alongside her theoretical and curatorial work, Bianca Tosatti has actively supported the establishment of creative studios in psychiatric care facilities since the 1990s, recognising them as 'creative therapy' spaces (Tosatti 2015) that can nonetheless stimulate artistic expression not subordinated to therapeutic purposes. She has closely followed such significant initiatives as the Atelier Adriano e Michele at the Istituto Fatebenefratelli in San Colombano al Lambro, Milan; La Tinaia, Florence; and San Giacomo alla Tomba, Verona. So doing, she has charted both the potential and the ambiguities of such undertakings. In particular, she has warned against these studios' tendency to reduce art to a healthcare tool, stripping it of expressive specificity. For this reason she has cited the need for an ethics of proximity that hinges on direct knowledge of works' creators, on awareness of relational dynamics and on respect for creators' creative independence.

This perspective makes evaluation of artworks' quality a central concern. Tosatti has identified some fundamental criteria that allow us to distinguish Irregular Art from a generic expressiveness: originality, as opposed to the stylistic uniformity typical of many care facilities' workshop productions; their intensity and the labour behind them, understood as a complex process and not as a simple expressive act; stylistic distinctiveness, which makes a given auteur's works identifiable even in isolation; and above all the visual cognition that they stimulate. Their creators' biographies, while significant in certain extreme cases, cannot replace works' formal attributes: authenticity is rooted in style, not in suffering.

Tosatti's theoretical vision is founded in a robust art-historical education in the Bolognese academic milieu of Francesco Arcangeli and Renato Barilli: a school whose approach combines a strictly formal reading of artworks—inherited from Roberto Longhi—and a phenomenological concern with visual experience and the empirical image. This approach has exerted a profound influence on Tosatti's work on Irregular Art. It is the strictly visible—the cumulative effect of the artwork's given form—that matters, unsubordinated to biographical or therapeutic context. Without drawing lines in the sand, Tosatti has held to her argument that art is art, a founding conviction that rejects the categorical separation of Irregular Art and official contemporary art. For Tosatti this is a not merely an interpretative but an ethical standpoint, commensurate with the curatorial practice of Harald Szeemann in that it associates works by impact and quality rather than background or status. A similar position has lately

---

---

### **Eva di Stefano: una cartografia dell'altrove nel cuore del Mediterraneo**

Accanto alla figura di Bianca Tosatti, attiva soprattutto nel contesto lombardo ed europeo, un'altra voce fondamentale ha saputo dar corpo a una visione dell'arte irregolare profondamente radicata nel Sud: quella di Eva di Stefano, storica dell'arte, docente all'Università di Palermo e fondatrice dell'Osservatorio Outsider Art.

Nel 2008, con la pubblicazione del volume *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Eva di Stefano sancisce l'avvio di un progetto di ricerca sistematica su scala regionale. Questo lavoro si inserisce all'interno di un più ampio disegno critico: quello di una storica dell'arte che, dopo aver dedicato importanti studi alla Secessione viennese, a Klimt e alle avanguardie europee, ha scelto di interrogare la contemporaneità a partire dai suoi margini. La sua impostazione metodologica unisce ricerca sul campo e riflessione teorica, decostruendo i canoni tradizionali della storia dell'arte e proponendo nuove genealogie visive e culturali. In un contesto come quello siciliano, privo di collezioni psichiatriche e laboratori di arteterapia, Eva di Stefano individua un paradosso fecondo: proprio nella mancanza di un sistema consolidato si aprono spazi per una creatività individuale, solitaria, ma potentemente radicata nel territorio. L'isola si rivela così un terreno straordinariamente fertile per forme di espressione autonoma, dove il disagio e l'estro si intrecciano con la memoria, la spiritualità e il *genius loci*. L'operazione è insieme cartografica e politica. Eva di Stefano percorre l'isola come un'esploratrice, alla ricerca di tracce nascoste nei luoghi dell'esclusione: le celle dell'ex manicomio di Palermo, i muri delle carceri dell'Inquisizione. Su queste superfici, incise con materiali di fortuna - sangue, urina, cera, fumo - emergono visioni dolorose, mappe interiori, immagini dal potere evocativo straordinario. A partire da queste scoperte, si delinea un atlante visivo e simbolico dell'alterità, che l'autrice ricomponde anche attraverso l'incontro con figure eccentriche e isolate. Tra queste, Francesco Giombarresi, inventore di macchine fantastiche, e Isravele, eremita che trasforma un antico osservatorio militare in un luogo del sacro, ma anche creatori già noti come Filippo Bentivegna, scultore del suo regno di teste, e Giovanni Abrignani, le cui opere vennero raccolte e inviate alla Collection de l'Art Brut di Losanna dallo scultore Robert Müller. In tutti questi autori Eva di Stefano coglie un sostrato culturale condiviso, una dimensione arcaica e animista che attraversa il patrimonio simbolico dell'isola. Questa dimensione si manifesta con forza anche nella ricorrenza di un'immagine femminile potente e mitica. Filippo Bentivegna dedica la sua opera alla Dea Madre, sovrana del suo popolo di pietra; Sabo dipinge universi metamorfici in cui affiorano foglie-vulva; Salvatore Bentivegna - pescatore autodidatta di Sciacca scoperto da di Stefano nel 2010 - realizza figure femminili di forte carica archetipica. Per la storica dell'arte non si tratta di elementi ornamentali, ma di indizi di una resistenza simbolica, legata a una memoria culturale e antropologica che si oppone all'omologazione contemporanea.

Su queste premesse, nel 2008, Eva di Stefano fonda presso l'Università di Palermo l'Osservatorio Outsider Art (OOA), concepito come spazio di ricerca,

---

---

become apparent on the part of some museums, as exemplified by the Centre Pompidou's acquisition of more than one thousand works of Art Brut through Bruno Decharme's recent donation.

### **Eva di Stefano: A Cartography of the Central Mediterranean Elsewhere**

While Bianca Tosatti's activities have principally been based in Lombardy or elsewhere in Europe, another outstanding figure's vision of Irregular Art has been rooted in the South of Italy: Eva di Stefano, art historian, lecturer at the University of Palermo and founder of the Osservatorio Outsider Art.

In 2008, with the publication of the volume *Irregolari: Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, di Stefano launched a systematic region-wide research project. This initiative served a broader critical agenda, however: having already penned important art-historical studies on the Viennese Secession, Klimt and the European avant-garde, di Stefano had elected to address contemporary culture from its margins. She adopted a methodological approach combining field research and theoretical reflection, deconstructing conventional art-historical canons and proposing new visual and cultural lines of descent. In Sicily's peculiar circumstances, devoid of psychiatric collections and art therapy workshops, di Stefano identified a paradoxical fruitfulness: the very absence of a consolidated system has made space for a creativity that, while individual and solitary, is firmly rooted in its sense of place. The island has thus proven itself extraordinarily fertile ground for independent forms of expression, where distress and inspiration are intertwined with memory, spirituality and *genius loci*.

This enterprise has been both cartographic and political. Di Stefano has searched the island intrepidly, divining hidden evidence in sites of exclusion: the cells of Palermo's onetime asylum, the walls of the inquisitorial prison. These surfaces—inscribed with such makeshift materials as blood, urine, wax and ash—convey agonised visions, maps of the human interior, images of an extraordinarily evocative power. With such discoveries as her starting point, di Stefano has charted a visual and symbolic atlas of otherness, which she has further elaborated through her study of eccentric and isolated figures. These include Francesco Giombarresi, inventor of fantastic machines, and Isravele, a recluse who has transformed an antique military lookout into a place of worship, alongside such documented creators as Filippo Bentivegna, sculptor of his personal kingdom of heads, and Giovanni Abrignani, whose works were acquired for the Collection de l'Art Brut, Lausanne, by the sculptor Robert Müller. Di Stefano has observed a shared cultural substrate in all these auteurs' work, an archaic and animist dimension that permeates the island's iconographic heritage. This dimension is also emphatically apparent in recurrences of a powerful mythic feminine. Filippo Bentivegna consecrated his work to the Great Mother, sovereign of her stone nation; Sabo painted metamorphic universes from which vulva-leaves unfurl; Salvatore Bentivegna—a fisherman and self-taught auteur from Sciacca whom di Stefano discovered in 2010—creates female figures of a potent archetypal charge. For di Stefano, such elements are

---

---

formazione e archivio aperto. Tra il 2010 e il 2013, sotto la sua guida vengono realizzate sette tesi di laurea dedicate a figure fino ad allora trascurate, tra cui Sabo e Salvatore Bentivegna, contribuendo a costruire una prima mappatura critica sul territorio. L'attività dell'OOA si sviluppa in costante dialogo con altri studiosi impegnati sul campo, come Domenico Amoroso, archeologo e fondatore del Museo d'Arte Contemporanea di Caltagirone, dove, fin dagli anni Ottanta, promuove le opere di autori outsider e inaugura nel 2008 la prima, e tuttora unica, sezione pubblica italiana dedicata. In questo contesto prende forma anche un'azione di tutela e censimento delle opere outsider presenti sul territorio siciliano, spesso a rischio di dispersione. Piuttosto che concentrare la valorizzazione in un'unica sede, si sceglie la via del museo diffuso, inteso come rete di relazioni, luoghi e pratiche in grado di restituire visibilità a una produzione finora marginalizzata e di riconoscerle un posto attivo, anche istituzionale, nella cultura visiva contemporanea.

Formatasi in filosofia e storia dell'arte tra Palermo, Vienna e New York, Eva di Stefano ha costruito nel tempo una prospettiva rigorosamente interdisciplinare, in cui strumenti dell'analisi formale, dell'antropologia, della sociologia e dell'estetica concorrono a interrogare l'opera nella sua densità simbolica e nella sua relazione con il territorio. Il suo sguardo, nutrito di rigore critico e consapevolezza storica, non isola l'oggetto, ma lo legge nei suoi nessi profondi con la memoria, l'esperienza e l'immaginario collettivo. Questa visione si riflette anche nella rivista "Osservatorio Outsider Art", fondata e diretta dalla storica dell'arte dal 2010: una piattaforma scientifica semestrale unica nel suo genere che raccoglie contributi da tutto il mondo.

### **Un'eredità attiva**

Con linguaggi e traiettorie differenti, Bianca Tosatti ed Eva di Stefano hanno aperto in Italia uno spazio critico nuovo attorno all'art brut, dando forma a una tradizione che prima non esisteva. In un contesto segnato da assenza di strumenti e riconoscimenti, hanno costruito pratiche di ricerca fondate su rigore metodologico, responsabilità dello sguardo e radicamento nei territori. Hanno saputo ascoltare opere che non chiedevano autorizzazione, ma attenzione, e restituire alla storia dell'arte una funzione culturale profonda, spesso dimenticata. Se oggi è possibile parlare di art brut con consapevolezza teorica e farlo dentro università, musei e istituzioni, lo si deve anche al loro lavoro tenace, lucido, necessario.

---

not merely ornamental but bear out a residual symbolism, bound to a cultural and societal memory that opposes contemporary homogenisation.

It was in this context that di Stefano founded the University of Palermo's Osservatorio Outsider Art (OOA) in 2008: a space for research and education conceived as an open archive. Between 2010 and 2013, di Stefano supervised seven academic theses on previously overlooked figures, Sabo and Salvatore Bentivegna among them, contributing to a preliminary critical survey of Sicily's Outsider Art. Throughout its subsequent development, the OOA has maintained a constant dialogue with other scholars in the field. These include archaeologist Domenico Amoroso, for instance: the founder of the MACC, Caltagirone's museum of contemporary art, through which Amoroso has promoted the works of outsider auteurs since the 1980s. The MACC remains the only public Italian museum to dedicate a section to Art Brut, inaugurated in 2008. The same cultural context has informed an OOA initiative surveying and protecting outsider works in Sicily, which often risk dispersal. Rather than concentrating such stewardship in a single location, however, the initiative has opted for a decentralised museum strategy: a network of relationships, sites and approaches that restore visibility to a heretofore marginalised body of work, lending it an active—or even institutional—role in contemporary visual culture.

With a background in philosophy and art history, comprising studies in Palermo, Vienna and New York, di Stefano has progressively cemented a rigorously interdisciplinary perspective whereby methodologies drawn from formal analysis, anthropology, sociology and aesthetics together plumb works' full symbolic substance and their relationship to place. Di Stefano's gaze, critically rigorous and historically aware, does not interpret the object in isolation but with reference to its profound entanglement in memory, personal experience and communal imaginary. This vision is also reflected in the biannual journal *Osservatorio Outsider Art*, which di Stefano founded in 2010 and of which she remains editor-in-chief: a unique scholarly platform that gathers contributions from all over the world.

### **A Living Legacy**

With their distinct idioms and trajectories, Bianca Tosatti and Eva di Stefano have established a space for Art Brut scholarship in Italy, shaping a new tradition. Having inherited a context bereft of conceptual tools or useful designations, each scholar has built a research practice on methodological rigour, an ethical gaze and a rootedness in place.

They have hearkened to works in need not of permission but attention, restoring art history to a resonant and often forgotten cultural function. If today's discussion of Art Brut enjoys any theoretical coherence, whether in universities, museums, art institutions or otherwise, that coherence is due in part to their tenacious, lucid and necessary work.

---

## INTERVENTI

DI EVA DI STEFANO



Filippo Bentivegna,  
*Senza titolo* (Sirena),  
terracotta dipinta.  
Losanna, Collection  
de l'Art Brut. 1950 circa

Filippo Bentivegna,  
untitled (Siren),  
polychrome terracotta.  
Collection de l'Art Brut,  
Lousanne. Circa 1950

Inizio con l'immagine propiziatrice di una piccola sirena di terracotta, alla quale ho voluto legare questa citazione dell'*Ulisse* di Joyce (cap. XI): "Il mare credono di sentire. Che canta. Un rimbombo. È il sangue. Un sussurro nelle orecchie qualche volta".

Joyce ci vuole dire che il navigante incontra nel canto delle sirene la propria stessa natura, messa a nudo, privata di ogni incrostazione, cioè una sonorità interiore che gli rimbomba dentro. Un'eco del sè profondo.

Questo rimbombo è ciò che mi attrae nell'Art Brut, la chiave del mio rapporto con questa fenomenologia artistica. Sono convinta che alla base della scelta di occuparsi di art brut o outsider art, da collezionista, curatore/trice o studioso/a, ci sia sempre una ragione intima, un aspetto emotivo ed esistenziale, un'esperienza personale indimenticata e una segreta risonanza interiore.

La piccola sirena si trova alla Collection de l'Art Brut. Il suo creatore è Filippo Bentivegna, scultore di un parco di migliaia di teste di pietra, il più storico tra gli artisti brut siciliani. Tante sirene, uguali a questa, erano appese come tante stelle, in un cielo che era mare, nella sua piccola casa-magazzino, dove erano amucchiate anche tante sculture di pietra, alcune delle quali sono finite nella collezione di Dubuffet.

Filippo Bentivegna, infatti, è il primo autore italiano ad avere appassionato Dubuffet, ad essere accolto a braccia aperte nella famiglia molto esclusiva dell'Art Brut. Questa notizia la ricaviamo dal carteggio fra Jean Dubuffet e Lorenza Trucchi. Un carteggio che ci consente di datare con precisione l'inizio delle ricerche di Art Brut in Italia: 1962, quindi molto più indietro di quanto comunemente si ritiene.

La Trucchi, che era una brillante critica d'arte italiana, giovane, stava preparando una monografia sull'artista francese, la prima monografia in Italia. E Dubuffet, in una lettera del '62, la incarica anche di individuare opere dove, scrive, ci sia "una vera reinvenzione dei postulati dell'arte e il loro trasferimento su territori ignoti". Tra le prime cose che la Trucchi segnala a Dubuffet c'è



Parte interna della casa di Bentivegna con pitture murali e figure in terracotta

Interior of Bentivegna's house with mural paintings and terracotta figures

I want to begin with the propitiatory image of a miniature terracotta mermaid, which I'd like to relate to the following quote from chapter eleven of Joyce's *Ulysses*: 'The sea they think they hear. Singing. A roar. The blood it is. Souse in the ear sometimes.'

Joyce meant to say that, in hearing the sirens' song, the sailor is confronted with his own nature, laid bare, stripped of all his encrusted veneer. Which is to say, the sonority in question is internal, reverberating within him. It is an echo of the deepest self.

This hum is what attracts me to Art Brut; it's the key to my relationship with the field's artistic phenomena. I'm convinced that everyone who chooses to specialise in Art Brut or Outsider Art, whether as a collector, curator or scholar, always does so for intimate reasons; because of emotional and existential factors, unforgotten personal experience and a secret inner resonance.

The mermaid is held in the Collection de l'Art Brut. It was created by the Filippo Bentivegna, the elder statesman of Sicilian Brut artists, who created a park from his thousands of carved stone heads. Many mermaids exactly like this one hung like so many stars in his little home-warehouse, in a sky that was



Filippo Bentivegna tra le sue sculture. Foto d'epoca e di autore ignoto. 1950 ca.

Filippo Bentivegna among his sculptures. Vintage photograph by an unknown author. Circa 1950

l'atelier dell'ospedale psichiatrico di Verona dove opera Carlo Zinelli, di fronte al quale Dubuffet, però, esprime inizialmente un interesse perplesso, gli appare troppo sofisticato per essere veramente brut e solo in seguito si appassiona al suo caso. Sarà invece preso da autentico entusiasmo davanti all'invio di foto, che lui definisce "meravigliose" delle teste scolpite da Bentivegna, e non solo propone di acquistare subito qualcosa per la collezione, ma invita la Trucchi a cercare immediatamente anche qualcuno che possa scrivere uno studio su questo caso per i selettivi quaderni dell'Art Brut in via di pubblicazione e curati dallo stesso Dubuffet. Passeranno in realtà invece diversi anni. La Trucchi infatti non riesce a rintracciare qualcuno che conosca la storia di Bentivegna e a creare un contatto con la Sicilia. L'acquisto per conto di Dubuffet sarà poi effettuato nel 1971 da un amico della Trucchi: Gabriele Stocchi, un colto signore romano, che lavorava per la Sigma-Tau e svolgeva anche ricerche di Art Brut in Italia per conto di Dubuffet. La pubblicazione auspicata nei *Cahier* seguirà solo nel '73 a cura dello stesso Stocchi.

Io non so quali fossero le foto "meravigliose" che furono inviate a Dubuffet, però fin dagli anni '50 ne circolavano diverse anche sui giornali, ci fu pure un servizio realizzato nel 1954 per la rivista "Life" da Tony Vaccaro, fotografo newyorkese di origine siciliana, e perfino una troupe svedese scese in Sicilia a girare un documentario. Quindi al di là delle etichette, prima di essere riconosciuto come artista brut, Filippo Bentivegna già aveva una certa notorietà, se non altro come personaggio bizzarro, creatore di un'opera inconsueta, una curiosità giornalistica.

Il mio personale rapporto con l'Art Brut, ovvero con quella sirena incantatrice di cui ho parlato all'inizio, risale invece agli anni '70: da giovane laureata collaboravo al giornale palermitano "L'Ora" e fui inviata a fare un articolo su un tizio che nel borgo marinaro di Mondello aveva trasformato il suo baracchino in cui vendeva ceci e semi di zucca, abbrustoliti in una galleria di fortuna dove erano appesi decine di disegni realizzati con la penna biro sulla carta che era usata per impacchettare i semi. Così scoprii Gaetano Gambino, un uomo ruvido e un po' torvo, senza istruzione, che realizzava disegni eleganti e poetici, quasi con un procedimento automatico. Ma viveva per strada, non aveva né casa né famiglia, soltanto questo povero lavoro. Questo incontro mi lasciò un interrogativo dentro, com'era possibile conciliare la personalità grezza dell'autore, questa vita di stenti, con l'eleganza spontanea delle sue opere? Da quale oscuro deposito Gambino estraeva una grafica fantastica con l'aura di stampa antica? Quale molla era scattata in lui a un certo punto? Io non riuscivo a dare un nome a queste produzioni. Allora negli anni '70 l'unica etichetta che circolava in Italia per le creazioni spontanee era quella dell'arte naïf, ma non



Gaetano Gambino,  
*Albero*, 1973, penna  
biro su carta. Palermo,  
proprietà privata

Gaetano Gambino, *Tree*,  
1973, ballpoint pen on  
paper. Palermo, private  
collection

sea. Many stone sculptures were also amassed there, some of which joined Dubuffet's collection.

Indeed Filippo Bentivegna was the first Italian auteur to have enthused Dubuffet and to have been taken to the bosom of Art Brut's very exclusive family. This fact comes to us via Dubuffet's correspondence with Lorenza Trucchi. The same correspondence allows a precise dating of the earliest study of Art Brut in Italy: 1962, much earlier than commonly believed.

Trucchi, a brilliant young Italian art critic, was preparing the first Italian

---

---

Gaetano Gambino,  
*Palazzina cinese*, penna  
biro su carta. Palermo,  
collezione privata

Gaetano Gambino,  
*Palazzina Cinese*,  
ballpoint pen on paper.  
Palermo, private  
collection



potevo catalogare queste opere come naïf, perché non erano né idilliache, né realiste o accattivanti, e al contrario possedevano una qualità perturbante. E allora come definirle? Dove collocarle?

Questo interrogativo mi accompagnò negli anni, finché, molto tempo dopo, tornai a cercare il venditore di semi. Lui non c'era più, era morto. Le sue opere erano disperse, gettate via. Questo è ciò che succede quando non si riesce a dare una collocazione alle opere che ne sancisca il valore, valore culturale - intendo - non necessariamente pecuniario.

---

---

monograph on Dubuffet. A 1962 letter from the artist, meanwhile, also tasks her with identifying works that evince ‘a true reinvention of the postulates of art and their conveyance to unknown territories’. Among Trucchi’s first suggestions was the Verona psychiatric hospital studio in which Carlo Zinelli worked. After expressing an initial perplexed interest—which would arrive at real excitement only later—Dubuffet deemed Zinelli too sophisticated to be truly Brut. He was rapt with genuine enthusiasm, however, at photographs of Bentivegna’s heads, which he called ‘marvellous’. He not only proposed that a piece be immediately acquired for the collection but pressed Trucchi to find a suitable writer for an article on Bentivegna for publication in the rather selective Art Brut journal that Dubuffet himself edited. Several years were to pass instead. Trucchi proved unable either to locate anyone versed in Bentivegna’s story or to establish Sicilian contacts. The proposed purchase was negotiated in 1971 by Trucchi’s friend Gabriele Stocchi, a cultured Roman gentleman in the employ of Sigma-Tau who also sought out Art Brut in Italy on Dubuffet’s behalf. The *Cahier* publication would finally follow in 1973, written by Stocchi himself.

I don’t know which ‘marvellous’ photographs Dubuffet had received, although numerous such images had circulated in the press since the 1950s. The photographer Tony Vaccaro, a New York photographer of Sicilian heritage, had shot a reportage for *Life* magazine in 1954, while a Swedish film crew had even travelled to Sicily to shoot a documentary. And so, labels aside, Filippo Bentivegna had already won a certain visibility—if only as a bizarre character, the creator of an unusual body of work, a journalistic curiosity—before his recognition as a Brut artist.

My personal relationship with Art Brut—that is, with the enchanting mermaid that I’ve mentioned—dates to the seventies. While I was working for the Palermo newspaper *L’Ora* as a young graduate, I was sent to write an article about a character in the seaside enclave of Mondello who had transformed his shack—from which he sold roasted chickpeas and pumpkin seeds—into a makeshift gallery bedecked in dozens of ballpoint-pen drawings executed on the seeds’ paper wrapping. This is how I discovered Gaetano Gambino, a coarse, uneducated and somewhat grim man who created elegant and poetic scenes in what resembled a form of automatic drawing. But he was destitute, without home or family, with nothing but this humble trade. The encounter left me pondering a question: how to reconcile this man’s crude personality and his life of hardship with his works’ spontaneous elegance? From what obscure repository did Gambino extract such imaginative images, with their aura of antique prints? What past trigger had awoken them in him? I couldn’t put a name to these creations. In 1970s Italy the only label for such spontaneous creativity was ‘naïve art’. I couldn’t classify these works as naïve, though, because they were neither idyllic nor realistic nor enchanting; rather, they had a disturbing quality. So how could I define them? Where could I place them? This doubt remained with me for years, until, long afterwards, I returned in search of the seed-seller. He was no longer there, he’d passed away. His works

---

---

A fatica, io sono poi riuscita a rintracciarne qualcuna con una ricerca avventurosa. Così la storia si conclude nel 2012, in un museo a Parigi, l'Halle Saint Pierre, che è un museo specifico dell'Art Brut, alla mostra *Banditi dell'arte* dedicata all'art brut italiana, curata da Martin Lusardy e Gustavo Giacosa, dove io riuscii a fare inserire alcune opere di Gaetano Gambino, un risarcimento tardivo.

Cos'era successo nel frattempo? Cioè, tra gli anni '70 e il 2012? Intanto avevo scoperto la nozione di Art Brut, avevo visitato il Museo di Losanna che mi aveva coinvolto enormemente e avevo trovato infine un territorio estetico e concettuale in cui comprendere questo mio venditore di semi. Oltretutto negli anni '90 il concetto di art brut cominciava a diventare meno esoterico, c'erano varie pubblicazioni sull'argomento e anche in Italia si facevano le prime pionieristiche mostre.

E man mano che mi addentravo in questo territorio, restavo catturata, incantata dalla sirena interiore di cui parlavo prima, davanti a questa tipologia di opere avvertivo una misteriosa risonanza, parlavano al mio inconscio. Ma volevo anche dare un'intelaiatura più concettuale e scientifica a questo sentimento, così nel 2008 ho fondato presso l'Università di Palermo, dove insegnavo Storia dell'arte contemporanea, l'Osservatorio Outsider Art, con l'obiettivo di fare ricerca sul campo insieme agli studenti.

Oggi l'Osservatorio è un'associazione culturale indipendente, e dal 2010 produce una rivista per divulgare, riflettere, fare rete, costruire sinergie. Una rivista non solo sull'arte siciliana o italiana, ma con un respiro internazionale, in modo i nostri autori possano essere collocati in un paesaggio più ampio e non localistico.

Mi sono soffermata su questa vicenda di Gambino il "semenzaro" per evidenziare che non è solo una questione di sguardo sensibile, di sguardo sicuramente plasmato dall'espressionismo e dal surrealismo, e quindi attratto principalmente dalla forza emotiva di un'immagine più che dalla sua forma. Lo sguardo che riconosce nella marginalità il valore emozionale di un'immagine è certamente il primo atto, ma poi devono intervenire strumenti concettuali, è necessario infatti dare un nome alle cose. Quando un fenomeno non può essere classificato e non sappiamo dove e come inserirlo, se non può essere definito secondo un paradigma più o meno condiviso, non è neanche visibile, praticamente è come se non esistesse perché non è comunicabile. Dare un nome, ad esempio Art Brut, significa riconoscere l'esistenza, indicare un'appartenenza. Il creatore irregolare, che già lavora solo per sé, nel proprio universo parallelo, ha bisogno di essere visto e di essere in qualche modo legittimato da un'etichetta, un *label*, altrimenti resta un milite ignoto dell'arte inghiottito nel margine, e infine azzerato. Per questo l'invenzione di Dubuffet di una categoria che indica una modalità anarchica della creazione è straordinaria, ci ha dato un orientamento e consentito di mettere in salvo opere destinate alla dispersione. È la nostra arca di Noè, e tutte le denominazioni che si sono aggiunte nel tempo, come Outsider Art etc., non sono che necessarie estensioni socio-culturali dell'arca originaria.

A volte mi chiedono, ma come mai in Sicilia una tale fioritura di Art Brut?

---



Map of Sicily: 1 Isravele, Palermo; 2 Salvatore Gurgio, Cappella Santa Rosalia, Trabia (PA); 3 Giovanni Bosco, Castellammare del Golfo (TP); 4 Casa museo Mario Cassisa, Trapani; 5 Rosario Santamaria, Favignana (TP); 6 Filippo Bentivegna, Sciacca (AG); 7 MACC, Caltagirone (CT); 8 Giuseppe Zafarana, Lentini (SR); 9 Salvatore Siciliano, Marina di Acate (RG); 10 Giovanni Cammarata, Messina; 11 Patrizio Decembrino, Sant'Angelo di Brolo (ME)

had been scattered, discarded. That's what happens to artworks if they never find a niche that can assign them value—by which I mean cultural value, not necessarily monetary value.

With great difficulty, after a tortuous search, I managed to track some of them down. And so this story came to an end in an Art Brut museum in Paris, the Halle Saint-Pierre, in 2012. Its exhibition *Banditi dell'arte [Art's Outcasts]*, curated by Martine Lusardy and Gustavo Giacosa, was dedicated to Italian Art Brut; thus I succeeded in having some of Gaetano Gambino's works displayed there in belated compensation.

What had happened in the meantime? That is, between the 1970s and 2012? In the meantime I'd discovered the notion of Art Brut; I'd visited its museum in Lausanne, where I'd been thoroughly engrossed; and I'd finally found an aesthetic and conceptual framework by which to understand my seed-seller. The concept of Art Brut had come to seem less esoteric over the nineties, for that matter. By then numerous publications had dealt with the subject, as had Italy's first pioneering Art Brut exhibitions.

As I gradually delved deeper into this terrain, I found myself ensnared and enchanted by that aforementioned inner siren. I felt a mysterious affinity for these works, which spoke to my unconscious. But I also wanted to lend this feeling a more conceptual and scholarly framework. I therefore founded the Osservatorio Outsider Art at the University of Palermo, where I taught Modern Art History, in 2008. Through it, I planned to conduct field research

---

In effetti in Italia sembra esserci una concentrazione di artisti brut a nord e soprattutto nella fascia padana, e poi a sud, in Sicilia. Mentre ci sono regioni come, ad esempio, la Campania dove i creatori di questo tipo sembrerebbero del tutto assenti. E questo è un fatto strano. Rispondo che l'Art Brut esiste dappertutto, ma si mostra solo a uno sguardo pronto ad incontrarla, altrimenti resta clandestina e quindi invisibile. La distribuzione geografica in Italia dipende principalmente dalla presenza di operatori e ricercatori nella fascia padana e centro-nord, dove in parte è erede della tradizione dell'arte naïf in voga negli anni '60 e '70, e qui bisognerebbe aprire una parentesi sul ruolo di Cesare Zavattini. Ma, per lo più, si deve alla diffusa e storica presenza di atelier di creazione nei luoghi di cura, che invece sono carenti e meno organizzati nel Sud Italia.

Quindi il numero di creatori brut in Sicilia è dovuto soprattutto al fatto che esistono sguardi pronti ad accogliere, a riconoscere. Noi come Osservatorio abbiamo senz'altro contribuito in modo sostanziale, tra i nostri successi dobbiamo per esempio sicuramente annoverare l'iscrizione, nel 2014, del giardino di Filippo Bentivegna nel registro ufficiale dei monumenti da tutelare. Però mi piace evidenziare che non ci siamo solo noi. Il ruolo dell'Osservatorio è quello di avere creato una piattaforma di sinergie e di relativa visibilità tra associazioni e iniziative da Gibellina a Messina e Caltagirone, dove, ad esempio, c'è il MACC, l'unico museo pubblico italiano che combina insieme arte contemporanea, Art Brut e outsider.

Per esemplificare il particolare intreccio alla base del riconoscimento di un'artista brut, cioè la combinazione di sguardo sensibile, strumenti concettuali e casualità, perché il caso c'entra pure, vi parlerò della storia di Giovanni Bosco, tra gli artisti esposti in questa mostra. Riassumo i particolari della sua vita: nato, vissuto e morto a Castellammare del Golfo, in Sicilia. Una vita marginale e poverissima. Un ragazzino non scolarizzato e costretto già a 10 anni a fare il pastore con il padre e successivamente, alla morte del padre, a mantenere tutta la famiglia con questo lavoro di pastore. Una vita di maltrattamenti e di soprusi, che poi sfocia in un ricovero e, probabilmente, in un elettroshock. Una delle prime opere su carta ne racchiude forse il ricordo: un cuore nero su fondo giallo collegato a degli indecifrabili elementi meccanici e anche a dei fili elettrici. Altri fili elettrici volanti. All'interno del cuore vediamo una sedia dallo schienale da cui fuoriescono un braccio e una gamba. Il cuore è una sorta di suo emblema ricorrente, lo disegna con gli occhi e ne fa una sorta di geroglifico della persona umana.

Diventato il barbone e il matto del paese, verso il 2000, quindi a circa cinquant'anni, prende a disegnare per le strade e sui muri cuori, strane figure, macchie di colore e scritte. Forse il suo è un tentativo di rendersi visibile. Lo nota un compaesano pittore, un certo Diliberti che gli dà colori e pennarelli per disegnare sui cartoni. Un'attività che Bosco affiancherà con entusiasmo alla pittura murale. In sostanza Diliberti ha la sensibilità per notare un certo talento e la generosità per dargli una mano facendo un'opera buona, ma non ha gli strumenti per andare oltre ed è troppo convenzionale per considerarlo un artista.

---

Nella pagina a fianco:  
Giovanni Bosco, *Cuore*,  
murale, Castellammare  
del Golfo (TP). Foto: Zep

On the opposite page:  
Giovanni Bosco, *Heart*,  
mural, Castellammare  
del Golfo (TP). Photo: Zep

2001  
M. J. 2000.2.  
M. J. 2 31.  
MÄRZÖ 1948  
TÖRÉ, ZITÖ  
G-ÉAZÉP  
ZÉTÖ

Giovanni Bosco,  
*Gambe rosse e nere*,  
pennarelli su cartone,  
Coll. Osservatorio  
Outsider Art, Palermo

Giovanni Bosco, Red  
and Black Legs, markers  
on cardboard, collection  
of Osservatorio Outsider  
Art, Palermo



Il primo riconoscimento di Bosco come artista arriva con Fabio Casentini, che è un imprenditore romano nel campo dell'abbigliamento e della ristorazione, e che trascorrendo le sue vacanze a Castellammare, si imbatte in Bosco per caso, si innamora dei suoi disegni e ne acquista un bel po'. Sarà il suo primo collezionista, ma se Casentini possiede senza dubbio uno sguardo sensibile e selettivo, non ha gli strumenti, le categorie, le definizioni, i circuiti. Così la sua scoperta resta confinata nell'ambito di casa sua o dell'arredo di qualche suo locale. E così torniamo alla questione sollevata prima: non è solo questione di sguardo. L'incontro decisivo sarà quello con Boris Piot, che invece possiede

---

with my students. Now an independent cultural association, the Osservatorio has published a periodical since 2010: a journal devoted to the dissemination of Outsider Art, to reflection upon it and to the building of networks and synergies. A publication not merely concerned with Sicilian or Italian art but of an international scope, so that our own auteurs can be contextualised in a broader, non-parochial landscape.

I've lingered on the story of the *semenzaro*—the seed-seller—Gambino to stress that this is not simply a question of a sensitive gaze, such as one shaped by Expressionism or Surrealism and thus drawn principally to images' emotional power rather than their form. A gaze cognisant of images' emotional weight—even amidst their marginality—is certainly a first step. Then, however, conceptual tools need to intervene; it's necessary to give things a name. If a phenomenon remains unclassifiable, if we don't know where and how to file it, if it can't be defined by a more or less familiar paradigm, then we won't even be able to perceive it; anything that cannot be communicated, in effect, does not exist. To give it a name—Art Brut, for example—means recognising its existence, indicating its given belonging. Creative outsiders, who work only for themselves and in their own parallel universes, need to be seen and somehow legitimised by a label. Failing that, they remain the unknown soldiers of art, absorbed into the margins and ultimately erased. It's for this reason that Dubuffet's invention, a category that encompasses an anarchic form of creation, is so extraordinary. It has lent us direction and allowed us to save works otherwise condemned to oblivion. It is our Noah's Ark. All the names that it has necessarily accrued over time, such as Outsider Art and so forth, are merely sociocultural extensions of that original ark.

People sometimes ask me, why has Art Brut flourished so vigorously in Sicily? And it's true, there seems to be a concentration of Brut artists in the north, in the Po Valley especially, as well as in the Sicilian south. While there are other regions, like Campania, that seem to lack this type of creativity altogether. This is a strange thing. I reply that Art Brut exists everywhere, although it only reveals itself to those ready to receive it. Otherwise it remains clandestine and therefore invisible. Its apparent geographical distribution in Italy has largely depended on the activities of cultural operators and researchers in the Po Valley and central-northern Italy: an area that, in part, has played heir to the sixties and seventies' vogue for naïve art, which itself cries out for a digression on the role of Cesare Zavattini. To a greater extent, though, this interest stems from the widespread and longstanding presence of studio spaces in care facilities, which are fewer and less organised in Southern Italy.

The recorded number of Brut creators in Sicily therefore reflects the fact that they have been met by gazes ready to welcome and acknowledge them. We of the Osservatorio have doubtless made a substantial contribution. For instance, any account of our successes must surely include the 2014 inclusion of Filippo Bentivegna's garden in Italy's national registry of monuments. I hasten to point out, however, that we are not alone. The Osservatorio's role consists of the platform that it has created for synergies and the mutual visibility of asso-

---



ciations and initiatives ranging from Gibellina to Messina or Caltagirone—the home, for example, of the MACC, the only public Italian museum that embraces contemporary art, Art Brut and Outsider Art.

To illustrate the peculiar nexus that underlies Brut artists' recognition—that is, the confluence of a sympathetic gaze, conceptual tools and chance, because chance plays a part also—I'd like to tell you the story of Giovanni Bosco, one of the artists featured in this exhibition. To summarise his life story: he was born, lived and died in Castellammare del Golfo, Sicily. He was marginalised and penniless. He went unschooled as a boy, forced into shepherding alongside his father by the age of ten—and then, following his father's death, forced to support his entire family with the same work. His was a life of mistreatment and exploitation that culminated in institutionalisation and, in all likelihood, electroshock. One of his first works on paper perhaps encapsulates the memory: against a yellow background, a black heart is attached to indecipherable machine parts and electrical wiring. Other wires float freely. Within the heart is a chair, from the backrest of which an arm and a leg protrude. The heart is something of a recurring emblem in Bosco's work, often equipped with eyes, serving as a sort of hieroglyphic shorthand for the human individual.

Around 2000 and at roughly fifty years old, having become the village fool and its beggar, he began scrawling words and painting hearts, curious figures and splashes of colour on walls and streetsides. An attempt to make himself seen, perhaps. A certain local artist by the name of Diliberti took note of him and gave him artist's paints and markers so that he could work on card. Bosco enthusiastically added this sideline to his urban artworks. In essence, Diliberti had the sensitivity to note a certain talent in Bosco and generosity enough to do him a good turn. He didn't have the critical tools to go any further, though, and he was too conventionally-minded to consider Bosco an artist.

The first person to recognise an artist in Bosco was Fabio Casentini, a Roman entrepreneur in fashion retail and hospitality, who was holidaying in Castellammare at the time. Having stumbled across Bosco by chance, Casentini adored his drawings and bought a good many of them, becoming Bosco's first collector. So doing, Casentini undoubtedly demonstrated a keen eye, yet he lacked critical tools, categories, definitions and connections. His discovery was



Sopra e nella pagina a fianco: opere di Giovanni Bosco, pennarelli su bristol rosa, collezione privata, Ginevra

Above and on the opposite page: Giovanni Bosco, marker on pink Bristol board, private collection, Geneva.



Frammenti di un pupo  
appartenente alla scuola  
palermitana,  
Museo Internazionale  
delle Marionette  
Antonio Pasqualino

Fragments of a puppet  
belonging to the  
Palermo school, Museo  
Internazionale delle  
Marionette Antonio  
Pasqualino

sia lo sguardo sensibile che gli strumenti concettuali. È un fotografo francese, amico di due ricercatori che in quegli anni tenevano un blog sull'Art Brut intitolato "Animula Vagula". E sono gli appassionati Jean Louis Lanoux e Catherine Edelman. Ma, anche in questa vicenda ha un ruolo assoluto il caso, la coincidenza. I surrealisti direbbero il caso oggettivo, cioè il caso che non poteva non accadere. Piot, che lavora per un film che si gira nelle vicinanze, passeggia per Castellammare durante gli intervalli del lavoro e si imbatte per strada in questi strani emblemi murali. Comincia a seguirli come se fossero le tracce lasciate da un Pollicino. Nel frattempo erano diventati tanti, oggi purtroppo di tutti questi murali rimane pochissimo. Così il fotografo, seguendo questi segnali per strada, finisce per approdare nell'abitazione di Giovanni Bosco, che è una stanzetta priva di servizi, e vi scopre un tesoro di disegni su cartone, alcuni recuperati dagli imballaggi o dai cartoni della pizza. Scatta fotografie che invia agli amici parigini di "Animula" che si affrettano a scendere in Sicilia, ad acquistare alcune opere, a presentare la scoperta di un grande caso di Art Brut sul loro blog corredandolo di molte foto. Questo blog lo leggiamo sia io che Lucienne Peiry, che allora era direttrice della Collezione dell'Art Brut. Tutto questo accade nel 2008.

Sebbene sul blog di Animula non sia indicato il nome di Castellammare per proteggere Bosco da eventuali speculatori, io riesco a rintracciare insieme a

---

therefore to remain confined to his home or the décor of one or another of his businesses. And so we return to the point already raised: this is not simply a question of vision.

It is Boris Piot, who possesses both a sensitive eye and appropriate conceptual tools, who provides this story's decisive encounter. Piot is a French photographer friendly with the passionately committed researchers Jean-Louis Lanoux and Catherine Edelmann, who at that time maintained the Art Brut blog *Animula Vagula*.

Chance and coincidence again play a crucial role in this story, however. The Surrealists would have called it objective chance: a chance occurrence that cannot fail to occur. Piot, working on a film in the vicinity, wandered the streets of Castellammare during shooting breaks. Repeatedly noticing these strange emblems on walls, he began to follow them like a trail of breadcrumbs. They'd become plentiful over time, although very few of them survive today. And so the photographer, following these streetside markers, arrived at Bosco's dwelling, a tiny room with no amenities. There Piot discovered a hoard of drawings on cardboard, some of which was scavenged from packaging and pizza boxes. He sent photographs to his 'Animulan' friends in Paris, who hurriedly decamped to Sicily, bought some of Bosco's works and announced the discovery of an outstanding Brut auteur through their blog, accompanied by many photos. I counted among the blog's readers, as did Lucienne Peiry, then director of the Collection de l'Art Brut. All of this took place in 2008.

The blog avoided mention of Castellammare so as to protect Bosco from potential speculators. Nonetheless, with the aid of the notable Art Brut expert Teresa Maranzano, I successfully identified both location and artist; in collaboration with a group of local young people, we then began to organise appropriate protections.

Peiry—who, as I've said, read *Animula*—then entered the fray, contacting me directly, and we visited Bosco together. Acting on the Collection's behalf, she proceeded to acquire a full hundred of his works at a single stroke. Within a few months, Bosco's elevation into the annals of Art Brut was a *fait accompli*, positioning him as the greatest Italian discovery in decades. Exhibitions in Paris and Lausanne were to follow, while Bosco's drawings promptly began to enter the foremost European collections. As you can see, a weaving of perception, expertise and chance made this a rapid process. Its combination of synergies meant that in just two years, Bosco—who died in 2009—rose from complete obscurity to the status of an acclaimed Art Brut auteur.

Another question to ask is: where did Bosco's images originate, beyond his psychic world? Even Brut auteurs need to be contextualised. A biography is not enough: however spontaneous their sensibilities, they still bear the mark of their environments. Lingering fragments of tradition, perhaps memories; even unconscious ones.

A recurring character appears in Bosco's works, something of a superhero robot: a sort of Grendizer who opposes the world's aggressions, probably an idealised projection of the artist himself. The character is collapsible, however.

---

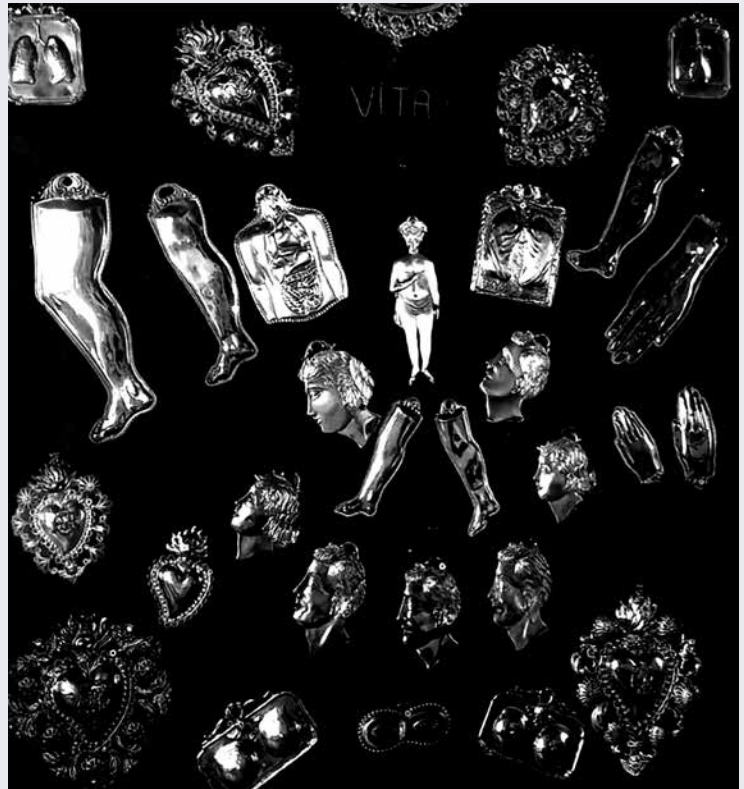
---

Teresa Maranzano, altra grande cultrice di Art Brut, il luogo e l'artista e ad innescare un processo di protezione con un gruppo di giovani del luogo.

Anche la Peiry, come vi ho detto, legge il blog di "Animula" e si mobilita, mi contatta e andiamo insieme a trovare Bosco, qui lei acquista in un sol colpo 100 opere per la Collection. Nel giro di pochi mesi, la consacrazione di Bosco nel campo dell'Art Brut è un fatto compiuto e rappresenta la maggiore scoperta italiana degli ultimi decenni. Seguono mostre a Parigi e Losanna e in breve i disegni di Bosco entrano a fare parte delle maggiori collezioni europee. Come vedete è un processo rapido in cui si intrecciano sguardo, competenza e caso. Un insieme di sinergie fa sì che in soli due anni Bosco, che però muore già nel 2009, passi dall'assoluto anonimato allo stato di artista riconosciuto nel campo dell'Art Brut. Un'altra domanda che ci dobbiamo fare è: quale è la radice dell'immaginario di Bosco, oltre al suo mondo psichico? Anche gli autori brut vanno contestualizzati, non basta la biografia: nella loro sensibilità spontanea agisce comunque l'impronta ambientale. Antiche schegge di tradizioni, memorie anche inconsapevoli.

C'è nelle sue opere un personaggio ricorrente, una sorta di robot supereroe, una sorta di Goldrake a difesa dalle aggressioni del mondo e probabilmente anche una proiezione ideale di sé. Però questo personaggio è smontabile, nei disegni viene fatto a pezzi, smembrato, si scompone e si ricompone... vediamo mani, cuori, pezzi di corpo, a volte campeggiano solo le gambe, la parte per il tutto. Alcuni direbbero che queste immagini possono rispecchiare una dissociazione schizoide, una frammentazione dell'io, del senso di sé, ed è sicuramente possibile. Suggestivo anche un'altra lettura: accostando questo supereroe ai Pupi siciliani, cioè ai paladini del teatro popolare di marionette, eroi combattenti la cui azione è affidata soprattutto al movimento frenetico di braccia e gambe. Nelle botteghe su strada dei pupari, i paladini si smontano e si rimontano, stanno lì fatti a pezzi. E inoltre, come non vedere una connessione con gli *ex voto* sulle pareti delle chiese siciliane? Cuori, braccia e gambe disseminati sulle pareti... cuori tanti, ma anche mani. Potremmo considerarle reminiscenze involontarie che non tolgono nulla al mistero visivo di questi autori, che troppo spesso appaiono come degli UFO scollati da tutto ciò che gli sta attorno. Scoprire, ma anche soltanto ipotizzare queste connessioni è anche un modo per restituire un'appartenenza a chi ha vissuto nell'esclusione. E, ancora una volta, è questione di sguardo e di metodo.

Bosco's drawings tear him apart; they dismember, dismantle and reassemble him... We're met with hearts, hands and body parts; sometimes monumental legs alone appear, the part standing for the whole. Some might read schizoid dissociation into such images, a fragmentation of the id, of the artist's sense of self, which is certainly a possibility. I suggest a further interpretation, though: I'd liken the superhero to Sicilian *Pupi*, the paladins of folk puppet theatre, bellicose heroes whose movements primarily consist of a frenetic rattling of limbs. In the puppeteers' streetside workshops, these paladins are disassembled and reassembled or they languish in pieces. How not to be reminded, for that matter, of the ex-votos lining the walls of Sicilian churches? The hearts, arms and legs scattered across those walls... Many hearts but also hands. We could consider such echoes involuntary recollections: they do nothing to detract from the visual mystery of such auteurs, who too often seem as detached from their surroundings as so many lights in the sky. Discovering these connections, or merely speculating upon them, is also a way of restoring a sense of belonging to those who have lived in exclusion. And, once again, it's a question of gaze and method.



Pannello con *ex voto* anatomici d'argento, XIX-XX sec., Santuario di Romitello, Palermo

Panel with silver anatomical ex-votos, 19th-20th centuries, Sanctuary of Romitello, Palermo

## INTERVENTI

DI BIANCA TOSATTI

*Figure dell'anima, Arte irregolare in Europa, Castello Visconteo di Pavia e Palazzo Ducale di Genova, 1998, con convegno internazionale sullo stesso tema, copertina del catalogo, Mazzotta, Milano*

*Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa, Castello Visconteo, Pavia, and Palazzo Ducale, Genoa, 1998, with an international conference on the same theme, cover of the catalogue, Mazzotta, Milan*



Il mio obiettivo è dimostrare che le vie per arrivare all'“Art Brut” possono essere diverse da quella verticalità storica che passa obbligatoriamente per la tappa fondamentale di Dubuffet, vie così diverse da aggrovigliarsi spesso con la psichiatria, l'azzardo artistico, la sperimentazione didattica, il fascino per il bizzarro, dalle *wunderkammer* in poi, il collezionismo più raffinato, gli incontri e gli scontri.

Parlerò della mia esperienza e di alcuni antefatti, partendo da lontano, dal 1975 e da una mostra straordinaria che ci ha insegnato tanto, *La ricerca dell'identità*, allestita a Palazzo Reale a Milano da un critico genovese bravissimo, Gianfranco Bruno. Arno Hammacher aveva costruito nella mostra la famosa stanza di

Mary Barnes. Era un locale chiuso, dove noi, studenti e docenti, sedevamo per terra con la schiena appoggiata agli zaini, e passavamo le ore in *full immersion* nei lavori della famosa artista-paziente del dottor Laing di Kingsley Hall, fino a quando un giorno questa vecchia signora venne a chiacchierare con noi e ci disse: “Sì, io sono Mary Barnes”. E quindi potemmo con molta semplicità, con molta naturalezza, parlare con lei di quella esperienza straordinaria di cura antipsichiatrica fatta dal dottor Laing a Londra, con la collaborazione di Joseph Berke. Parlammo *dell'io diviso* e molti anni dopo fu quasi fatale che in occasione della mostra *Figure dell'anima*, io riuscissi facilmente a recuperare tutta una serie di disegni che il professor Laing aveva raccolto su questa esperienza. In questa stessa mostra di Palazzo Reale ho conosciuto Arnulf Rainer che si cimentava in una serie di performance delle sue famose deformazioni facciali. Ne fui molto turbata. E ricordo con quanta ossessiva attenzione fossi attratta da quella leggendaria cabina fotografica alla stazione di Vienna dove venivano auto-scattate queste foto, su cui poi lui interveniva graficamente. Io riconobbi subito il cacciatore ossessionato da quelle forze arcaiche e disgreganti che fanno dell'occhio, anche quello automatico dell'autoscatto, che noi usiamo oggi con tanta disinvoltura, una piccola zona di libero passaggio, di scambio, che riversa nell'anima ciò che vuol ricevere dal mondo. Per me fu una rivelazione. Diventiamo amici e attraverso lui approdai a Klosterneuburg, dove il professor Leo Navratil aveva fondato, all'interno della cittadella-manicomiale *Santa Maria di Gugging* (ricordo ancora il silenzio, il clima concentrazionario, le inferriate alle finestre) ebbene, proprio lì, il professor Leo Navratil aveva fondato la famosa *Casa degli Artisti*. In questo luogo speciale, dove alcuni pazienti pote-

---

I want to show that avenues to 'Art Brut' can bypass the usual historical verticality whereby Dubuffet constitutes a fundamental and obligatory port of call; avenues distinct enough to become entangled in psychiatry, outré art, experimental education, collecting—whether the sort of fascination with the bizarre that begins in *Wunderkammern* or more refined such activity—and the confluences or clashes thereof.

I'll speak of my own experiences while providing a little background, beginning in the distant past of 1975 and an extraordinary exhibition that taught us a great deal: *La ricerca dell'identità* [*The Search for Identity*], held at Palazzo Reale, Milan, and curated by an excellent Genoese critic, Gianfranco Bruno. Arno Hammacher had constructed the soon-to-be famous *Stanza di Mary Barnes* [*Mary Barnes Room*] for the exhibition. It was a separate enclosure. We all—students and teachers—squatted on the floor inside it, leaning against our backpacks, and spent hours fully immersed in the works of the famed Mary Barnes, artist and patient of Dr Laing at Kingsley Hall, London. Then one day an old lady strolled in to speak with us, saying: 'Yes, I'm Mary Barnes.' And so we enjoyed the opportunity of speaking with her—very simply, very naturally—about the extraordinary experience of Laing and his collaborator Joseph Berke's anti-psychiatric treatment. We discussed *The Divided Self* and... it thus seemed almost fated that many years later, for the exhibition *Figure dell'anima* [*Soul Forms*], I should so easily have obtained an entire series of drawings that Professor Laing had kept for their pertinence to his activities.

I also became acquainted with Arnulf Rainer at that same Palazzo Reale exhibition, performing his famous grimaces. I found them highly disturbing. And I recall with what obsessive fascination I was called to the legendary Vienna Station photo booth in which he took those photos, which he then drew upon. I immediately recognised the hunter in him, obsessed with those archaic and devastating forces that turn the eye—even the mechanical eye of a camera's automatic shutter release, which today we use with such abandon—into a little zone of free passage, of exchange, which replenishes the soul with the matter that it draws from the world.

For me it was a revelation. We were to become friends. Through him I duly travelled to Klosterneuburg, where Professor Leo Navratil had founded, inside the fortress-asylum of the Maria Gugging Psychiatric Clinic (I still remember its silence, its concentration-camp climate, its barred windows)... Anyway, it was there that Professor Leo Navratil had founded his famous House of Artists. Arnulf Rainer often visited this special place, where patients could exercise their creative impulses and where he held truly uproarious sessions. It had become something of a habit of his, until it broke. Did something happen? I don't know enough to say, although I refer you to one of the most interesting books on the Gugging House of Artists: *Parallel Vision*, published in Los Angeles many years later, in 1992.

So, when I went to Vienna and to Gugging, I knew nothing about Art Brut.

I knew, though, that in Vienna the Gugging artists weren't alone. A priest named Otto Mauer ran a gallery near the cathedral, which was later taken

---

---

vano sperimentare la loro pulsione disegnativa, Arnulf Rainer andava spesso e organizzava con loro delle sessioni veramente turbolente, tanto che a un certo punto si ruppe questa specie di abitudine. Successe qualche cosa? Non ne so abbastanza, ma vi rimando a uno dei libri più interessanti sulla Casa degli Artisti di Gugging che è stato fatto a Los Angeles e si chiama *Parallel vision*, molti anni dopo, nel '92.

Dunque, quando andai a Vienna, a Gugging, non sapevo nulla di Art Brut. Sapevo però che a Vienna gli artisti di Gugging non erano soli. Vicino alla cattedrale, c'era una galleria gestita da un prete, Otto Mauer, che in seguito venne presa in mano da un'eroica donna, Rosemarie Schwarzwälder, e sotto i piombi della cattedrale nel centro di Vienna venivano organizzate delle mostre fantastiche dello stesso Rainer, ma anche di Beuys, di Maria Lassnig, di Armleder, di Richter, di tutto il gruppo dell'Aktionismus e naturalmente degli artisti di Gugging.

L'incontro con il nuovo giovane direttore della Casa degli artisti, Johann Feilacher fu molto importante, perché servì a ricomporre la frattura che si era creata fra Arnulf Rainer e la *Casa degli Artisti*. Infatti Rainer entra nell'auditorium del reparto, inaspettato, con un ingresso scenografico, si siede in prima fila a una conferenza che Johann mi aveva pregato di fare e addirittura si mette a mangiare e a bere con gli artisti e a sfogliare il catalogo della mostra che io intanto avevo fatto alle Stelline su *La normalità dell'arte*.

A Vienna, tutto questo. A Zurigo invece conobbi le opere degli artisti de "La Tinaia", perchè a Zurigo c'era il professor Urs Bauman docente alla *Konzept Wissenschaft* che, insieme a una selezionata commissione di esperti, era andato a Firenze e aveva acquistato da Dana Simionescu (allora conduttrice dell'atelier dell'Ospedale di San Salvi) una serie di opere con il proposito di studiarle, pubblicarle ed esporle, cosa che poi avvenne ma quando le vidi erano ancora immagazzinate in un grande loft sul Lago di Zurigo.

Questi incontri dunque sono occasioni fortuite, anche se devo ammettere che aveva ragione Harald Szeemann quando sosteneva l'esistenza di un'inclinazione dell'anima, di una certa attitudine che talvolta svapora e sbuffa in una diffusa sensibilità, fino a quando non si compone in una vera e propria "forma" di pensiero (alludo alla mostra più nota del grande critico ticinese, *When attitudes become form*). Mi successe proprio questo, come talvolta capita a molti con gli occhi sgranati davanti a qualcosa che rende percepibile un elemento non visibile dell'opera: l'aura, ossia l'oggetto, la "cosa" che in sé contiene anche l'"attitudine" della creazione che si manifesta inaspettatamente.

Nel frattempo diventai l'*art consultant* di un collezionista svizzero che si chiamava Carlo Monzino e in questa veste potei avere accesso a fiere, musei e gallerie, contatti diretti con gli artisti, con i direttori dei musei, con i collezionisti. Nell'ambito di questa nuova situazione conoscitiva, capii che l'Art Brut non era un genere artistico, ma era stata l'opera più importante di Dubuffet: mi convinsi intimamente del fatto che la sua genialità, la sua scrittura straordinaria, il mondo ancora surrealista di cui respirava i vapori, i compagni di strada come Breton, Jean Puhlan, Le Corbusier, tutto questo gli aveva permesso

---

---

over by a heroic woman, Rosemarie Schwarzwälder. There in the centre of Vienna, practically under the eaves of the cathedral, the gallery staged fantastic exhibitions: Rainer or Beuys, Maria Lassnig, Armleder, Richter, the entire Aktionismus group and, of course, the Gugging artists.

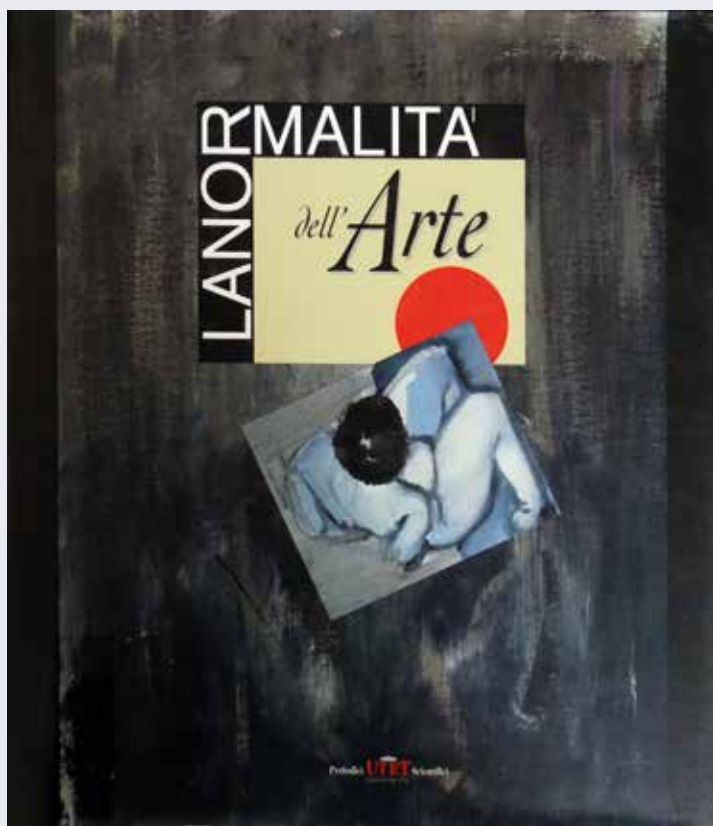
My acquaintance with a new and younger director of the House of Artists, Johann Feilacher, was to prove important to healing Arnulf Rainer's rift with the facility. Indeed he appeared during a conference that Johann had requested I give, storming unexpectedly and flamboyantly into the auditorium. He proceeded to claim a front-row seat and even got to eating and drinking with the artists or leafing through the catalogue of an exhibition that I'd curated for Fondazione Stelline on *Lanormalità dell'arte*.

This was all in Vienna. In Zurich, on the other hand, I became acquainted with the works of the 'Tinaia' artists. This was because Urs Baumann, professor at Zurich's kontextwissenschaft, had, in consultation with a select commission

of experts, travelled to Florence to acquire a series of works from Dana Simionescu (then head of the San Salvi Psychiatric Hospital's art studio) with the aim of studying them, publishing on them and exhibiting them, all of which later occurred. When I first saw them, though, they were still in storage in a Lake Zurich warehouse.

Such encounters, then, have proven fortuitous occasions, even if I have to agree with Harald Szeemann's assertion that there exists an inclination of the spirit, a certain attitude that sometimes fizzes and flares into a vague sensibility and ultimately into a veritable 'form' of thought (I allude to the Ticinese critic's most famous curatorial exploit, the exhibition *When Attitudes Become Form*). This is precisely what happened to me, just as it has to many, wide-eyed before forces that render works' invisible elements perceptible: which is to say, the unexpected manifestation of the aura, the object, the 'thing' in which the 'attitude' of creation is embodied.

In the meantime I became Swiss collector Carlo Monzino's art consultant. In this capacity I had access to fairs, museums and galleries and I had direct contact with artists, museum directors and collectors. Informed by this expanded frame of reference, I began to understand that Art Brut was not an artistic genre but Dubuffet's most important work. I became intimately convinced that various



Lanormalità dell'arte, mostra e convegno, Refettorio delle Stelline di Milano, copertina del catalogo Utet, 1993

Lanormalità dell'Arte, exhibition and conference, Refettorio delle Stelline, Milan, cover of the Utet catalogue, 1993

---

di estraniarsi dalla sua propria pittura per costruire *un'opera-collezione*, dalla fortissima cornice concettuale che ancora resiste, a cui aveva dato un nome geniale: *La collezione di Art Brut*. Non una ricerca scientifica, un protocollo, una schedatura, ma un potentissimo "corpo" estetico che, con la sua firma e il suo impareggiabile *imprimatur* veniva liberato da ogni tipo di statuto artistico e scagliato a deflagrare il conformismo contemporaneo.

Voglio considerare solo per un momento la definizione di Art Brut. E lo voglio fare considerando un grande del pensiero, Jean Starobinski, che ho avuto la fortuna di conoscere a Ginevra. Starobinski ipotizza che ogni linguaggio si formi per combinazione, senza che nemmeno intervenga un'arte combinatoria. Anche noi, come Starobinski, sappiamo il segreto, la latenza, quanto ci sia nelle parole, *sotto le parole*, come diceva citando Saussure (*Les mots sous les mots*): Art Brut era dunque per Dubuffet la possibilità di rendere se stesso straniero al suo proprio spazio o al suo proprio tempo.

In quel decennio fra gli anni Ottanta e Novanta avevo dunque consolidato la mia amicizia con Arnulf Rainer che, dalle frequentazioni di Gugging a cui ho accennato, era un grande collezionista di queste opere che non posso più chiamare Brut. In un bellissimo castello affacciato su un affluente del Danubio, visitammo la sua collezione che sognavo di esporre in Italia. L'allestimento totalmente anti museale, con le opere spillate a nudo sul muro, commentate visivamente da forti segni a carboncino e scritte di Rainer stesso mi dimostrarono che l'artista considerava quei materiali come parte integrante del suo pensiero visivo.

Nel castello di Bönningheim invece Charlotte Zander aveva radunato tutta la sua collezione che aveva come perno culturale e di gusto il grande naïf Henri Rousseau le Douanier, ma anche Séraphine Louis, André Bauchant, Camille Bombois, Louis Vivin, Ghizzardi, Sava Sekulic, Ilija Bosilij e tutti gli autori autodidatti dell'area serbo-croata. L'ho visitata e ho notato i Ghizzardi, i Carlo Zinelli, molti splendidi *ex voto*. Quindi una collezione amplissima che non potrei mai definire Brut (tutte queste opere non facevano parte della raccolta originale di Dubuffet) ma che dovrei definire esclusivamente relativa al gusto di Charlotte Zander. Tornando a Dubuffet: certamente lui aveva previsto che nel tempo si sarebbero aggiunte alla sua collezione originaria delle altre opere, le famose annessioni, sperava probabilmente che lui stesso e in seguito Michel Thévoz avrebbero potuto controllarle e ammetterle nella storica raccolta.

Tornando alle mie esperienze personali: certo devo confessare che la prima mostra che ho fatto, *La normalità dell'arte* (1993), è il risultato di un innamoramento estetico assoluto, istintivo. Al punto che ho incluso Bacon, Keith Haring e addirittura Bellmer, Unica Zürn, Victor Brauner, arrischiando anche degli "sfoghi" di Paul Klee, perché? Perché avevo vicino Arturo Schwarz, altro grande collezionista maniacale (tutta la sua collezione oggi è a Tel Aviv – grande occasione persa per l'Italia), e Schwarz la sapeva lunga, perché insieme a queste cose, naturalmente aveva anche Wölfli, aveva anche Ligabue; e di Breton, amico di Schwarz e primo complice della raccolta dubuffettiana, possiedo un'opera che considero il mio portafortuna: Anne Marie Secol, la

---

---

factors—his own brilliance, his extraordinary writing, the still-Surrealist world whose atmosphere he breathed, the company of such fellow-travellers as Breton, Jean Paulhan, Le Corbusier—had allowed him to distance himself from his own painting to build a ‘work-collection’ whose formidable conceptual framework still endures. He had also given it a splendid name: the *Collection de l’Art Brut*. This was neither a scholarly enquiry nor a set of protocols or a filing system... but an imposing aesthetic ‘body’ that, bearing his signature and his incomparable imprimatur, was freed from all questions of artistic status and hurled aflame at its surrounding conformism.

I want to consider Art Brut’s definition for a moment. And I want to do so with reference to a great intellectual, Jean Starobinski, whom I was lucky enough to meet in Geneva. According to Starobinski, every idiom is assembled through combination, even in the absence of combinatorial artifice. We too, like Starobinski, know the secret life of words, their latency, the substance within them and *beneath* them, as he himself put it, quoting Saussure (*Les Mots sous les mots*): for Dubuffet, then, Art Brut was an opportunity to become a stranger to his space and time.

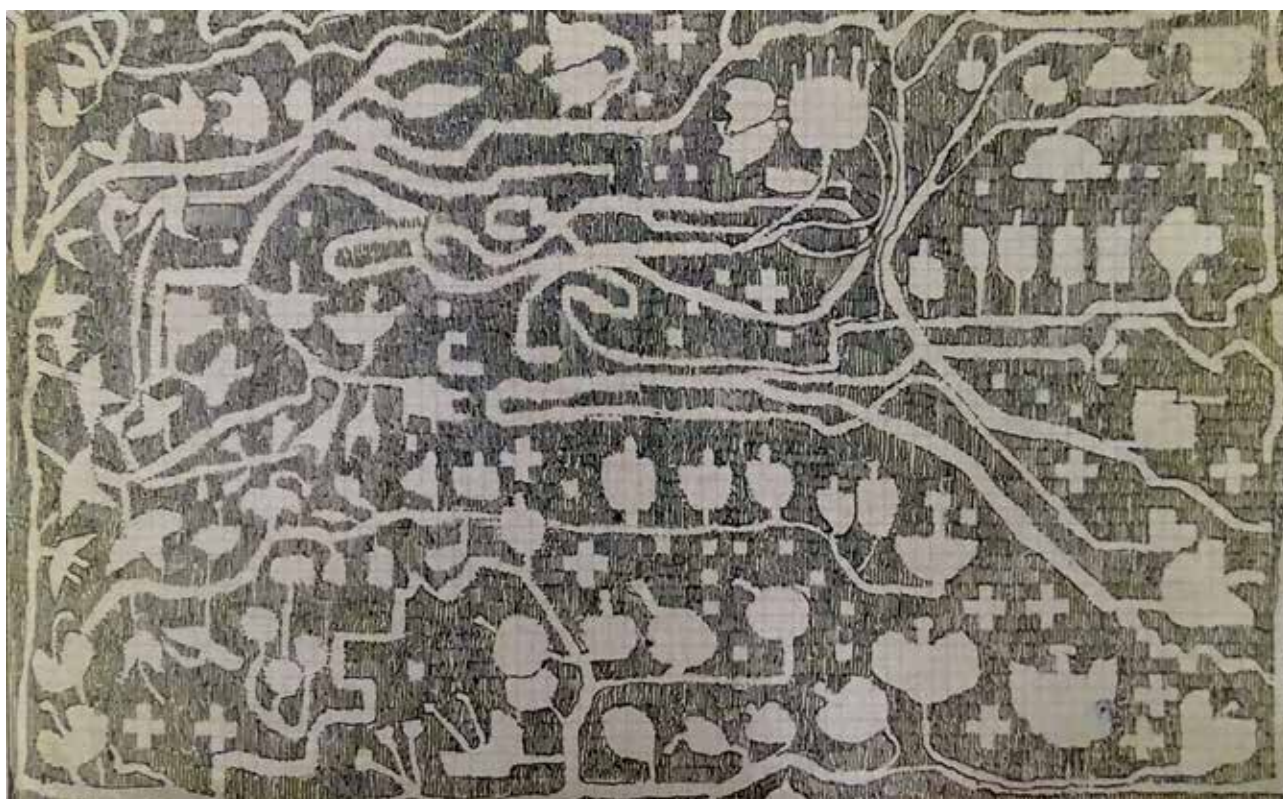
So over that eighties-nineties decade I’d consolidated my friendship with Arnulf Rainer, who, courtesy of his aforementioned Gugging associations, had become a great collector of those works that I can no longer call Brut. His collection, which I visited and dreamed of exhibiting in Italy, was housed in a glorious castle overlooking a tributary of the Danube. It was displayed in thoroughly anti-museological fashion, with works pinned unframed to the walls, visually punctuated by Rainer’s own scrawls and his marks in heavy charcoal. They made it clear that the artist considered such material an integral part of his visual thinking.

In Bönningheim Castle, on the other hand, Charlotte Zander had gathered a collection whose touchstone, in terms both of culture and taste, was that great naïve Henri ‘le Douanier’ Rousseau. It also boasted Séraphine Louis, André Bauchant, Camille Bombois, Louis Vivin, Ghizzardis, Sava Sekulić, Ilija ‘Bosilj’ Bašičević and all the principal self-taught Serbo-Croatian auteurs. I visited that collection too, where I took note of the Ghizzardis, the Carlo Zinellis and plenty of splendid ex-votos. A sprawling collection, then, that I could never call Brut (no such works had featured in Dubuffet’s original collection) but which I’d exclusively associate with Charlotte Zander’s own taste.

To return to Dubuffet: he’d certainly foreseen that, over time, other works—the famous ‘annexes’—would be added to his original collection. He probably hoped that he himself and Michel Thévoz thereafter could vet them and govern their admission into his core collection.

To return to my own personal experience: I must confess that *Lanormalità dell’arte* (1993), the first exhibition I curated, was the fruit of absolute and instinctive aesthetic infatuations. Such that I included Bacon, Keith Haring and even Bellmer, Unica Zürn, Victor Brauner and, of all things, some ‘outbursts’ from Paul Klee... Why? Because I was close to Arturo Schwarz, another great and fanatical collector (his entire collection being now in Tel Aviv, a wonderful

---



Louis Soutter, *Composizione decorativa*, 1923-30 - Collezione Eternod-Mermod. Dalla mostra *Figure dell'anima*

Louis Soutter, *Decorative Composition*, 1923-30 - Eternod-Mermod Collection. From the exhibition *Figure dell'anima*

Nella pagina a fianco: Louis Soutter, *Fedele*, 1930-37 - Collezione Eternod-Mermod. Dalla mostra *Figure dell'anima*

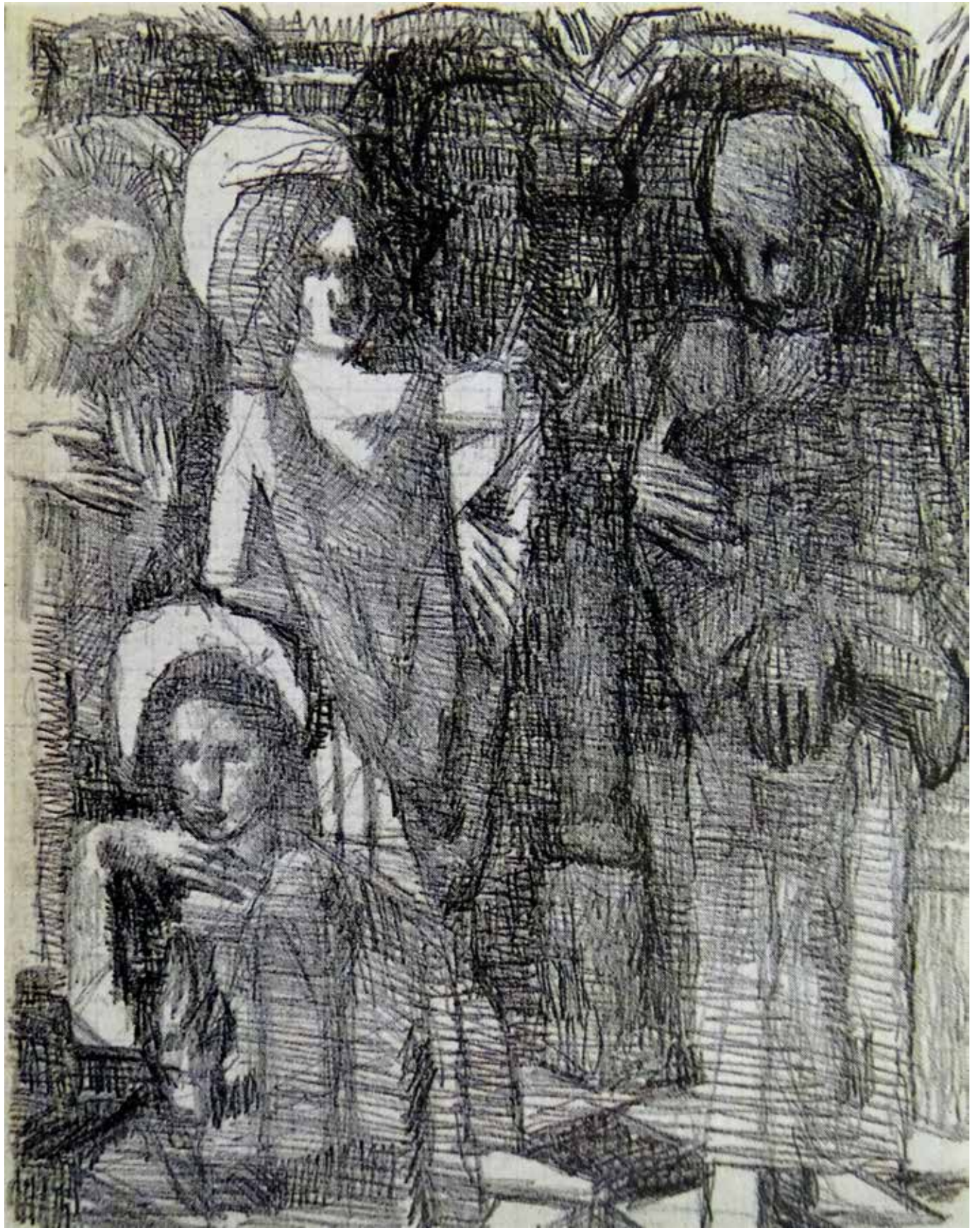
On the opposite page: Louis Soutter, *The Faithful*, 1930-37 - Eternod-Mermod Collection. From the exhibition *Figure dell'anima*

parrucchiera di Frida Kahlo. Consideriamo anche la copertina del catalogo di questa prima mostra, le due figure azzurre sopra uno scurissimo Bacon sono di Marlene Dumas. Cosa c'entra Dumas? Ebbene, a Monaco l'Augustinum Stiftung organizzò una giuria straordinaria fatta da artisti fra i quali c'era anche la Dumas, completamente sconosciuta allora, e forse non è un caso che la Dumas facesse parte della famosa giuria dell'Euward di Monaco. Molti sostengono che il caso non esiste (*when attitude become form*) e con questa citazione chiudo questo ragionamento circolare e affronto l'ultimo apporto alla mia formazione: gli psichiatri.

Prima di tutto Hans Prinzhorn la cui collezione si stava organizzando proprio in quegli anni ad Heidelberg in forma di archivio universitario sotto la direzione di Inge Jardi, con cui dovetti trattare un prestito faticoso per la mostra *Figure dell'anima* (1998). Poi Giovanni Foresti che insieme al designer Luciano Ferro realizzò insieme a me questa difficilissima impresa ottenendo gli spazi straordinari del Castello Visconteo di Pavia.

In questi spazi fu geniale l'allestimento realizzato con pesanti lastre di ferro ed altri materiali molto forti e grezzi: oltre a una selezione delle opere Prinzhorn che venivano esposte in Italia per la prima volta, ottenni una serie di meravigliose carte di Louis Soutter, il cugino di Le Corbusier, che stava male per troppa intelligenza. Louis Soutter infatti era un musicista formidabile, per il quale era impossibile suonare con gli altri in orchestra, perché lui andava più





---

opportunity lost to Italy)... And Schwarz was crafty, because, along with these sorts of things, he of course had Wölfli and Ligabue also... And through Breton, Schwarz's friend and the prime co-conspirator of Dubuffet's own collection, I possess a work that I consider my lucky charm: Anne Marie Secol, Frida Kahlo's hairdresser!

Consider the cover of this first exhibition's catalogue. The blue figure atop its very dark Bacon is a Marlene Dumas.

What does Dumas have to do with anything? Well, in Munich the Augustinum Stiftung would later assemble extraordinary juries of artists for the euward prize, one of whom would be Dumas, completely obscure at the time of *Lanormalità*. And maybe it's no coincidence that Dumas would be one of the euward's famous judges. Many argue that there's no such thing as coincidence ('when attitudes become form'...). And with this allusion I conclude this exercise in circular reasoning and address the final factor in my apprenticeship in Art Brut: psychiatrists.

Hans Prinzhorn, first of all. In Heidelberg during that period, Inge Jadi was directing the reorganisation of Prinzhorn's collection into a university archive. I had dealings with Jadi while negotiating a challenging loan for the 1998 exhibition *Figure dell'anima*. Giovanni Foresti, designer Luciano Ferro and I ultimately succeeded in this gruelling undertaking, securing Pavia's extraordinary Visconti Castle by way of venue.

The exhibition design fit these spaces brilliantly, featuring heavy iron panels and other crudely muscular materials: in addition to a selection of works from the Prinzhorn collection, none of which had been exhibited in Italy before, I acquired a set of wonderful works on paper by Louis Soutter, Le Corbusier's cousin, whose sheer intelligence had made him ill! Though Soutter was a formidable musician, he found it impossible to play in orchestras with others. He was too quick: he learned the music before they did, he perceived it earlier. His disconcerting cognitive overflow so embarrassed his upper-middle-class Swiss family that they saw fit to banish him to a hospice for the elderly, where only his architect cousin ever visited him. I'd have liked to have time to examine the behaviour of this too-intelligent man who, even as he went slowly blind, attempted feats of extraordinary artistic virtuosity (laying purloined post-office paper on the ground to draw from an upside-down position, identically copying old classical motifs, inventing absolutely new forms and exploring their infinite variations...). I'll end this digression here, but I want to stress that it's precisely this peculiarly diverse character that's kept him from being considered 'Brut'. Then La Tinaia, with which I was already familiar via Urs Baumann in Zurich. And the formidable, utterly modern works that emerged from the art workshop that Giovanni Foresti founded at Fatebenefratelli Psychiatric Hospital in San Colombano al Lambro, Milan.

I saw Foresti as Hans Prinzhorn reincarnated: handsome, moody and sensitive, critical and combative. He staged art history sessions to which both doctors and patients were welcome, conferences, almost provocatively risqué performances... At any rate, psychiatrists and psychoanalysts—from

---

---

Nella pagina a fianco:  
Louis Soutter, *Peronaggi aureolati sotto le arcate*, 1923-30 - Collezione Eternod-Mermod. Dalla mostra *Figure dell'anima*

On the opposite page:  
Louis Soutter, *Haloed Figures under the Arches*, 1923-30 Eternod-Mermod Collection. From the exhibition *Figure dell'anima*

---

---

veloce, perché sapeva la musica prima, la sentiva prima. Il suo sconcertante eccesso cognitivo era tale da creare un fortissimo imbarazzo in questa famiglia alto-borghese svizzera, che dovette ricoverarlo in una casa per anziani, dove solo il cugino architetto lo andava a trovare. E su di lui sarebbe bello avere il tempo di indagare il comportamento di un uomo troppo intelligente che stava lentamente diventando cieco e che provava a mettersi alla prova con dei virtuosismi straordinari (disegnare per terra a testa in giù su dei fogli rubati all'ufficio postale, oppure copiare in modo identico un vecchio motivo di un'opera classica, oppure inventare una forma assolutamente nuova e indagarne le infinite variazioni). Chiudo la parentesi, ma sottolineo che proprio per questo carattere particolare della sua diversità non venne mai considerato "Brut". Poi la Tinaia, che appunto avevo già conosciuto a Zurigo attraverso lo psichiatra Urs Bauman, e le formidabili, modernissime opere dell'atelier fondato da Foresti nell'Ospedale Fatebenefratelli di San Colombano.

Giovanni Foresti era per me la reincarnazione di Hans Prinzhorn: bello, lunatico e sensibile, critico e combattivo, organizzava sessioni di Storia dell'arte aperte a medici e pazienti, convegni, performances arrischiate fino alla provocazione. Insomma psichiatri e psicoanalisti, da Cesare Lombroso a Sergio Piro a Fausto Petrella, da Sergio Finzi ad Anna Ferruta, ad Augusto Iossa, a Salomon Reznik, mi hanno dato altre chiavi di lettura della creatività espressa da persone sofferenti di disturbi mentali.

Non si può trascurare, per esempio, che già nel 1885, quando Freud «sbarcò» alla *Salpêtrière*, Charcot stava lavorando alla redazione del suo curioso *Le indemoniate nell'arte*, in cui si trovano non meno di un migliaio di pagine dedicate alla pittura che segnano l'inizio di una vera e propria «critica medica» delle opere d'arte – o meglio, di una clinica visuale. A volte questo interesse "visuale" degli psichiatri mi ha addirittura depistato, spingendomi verso itinerari che mi portavano al disorientamento e al "fuori-tema".

Naturalmente tutte queste esperienze mi convincevano sempre di più a debordare dall'Art Brut dubuffettiana, a dilatare i confini culturali di un argomento sempre più liquido e polivalente, a sentire in modo problematico come fosse difficile disciplinare questa materia, se la si voleva trattare modernamente, e nel 2006 ho provato a costruirne un "ambiente" con la mostra *Oltre la ragione*, a Bergamo alta per tutta l'estate, e a Montecarlo, nei seguenti mesi invernali.

Quindi misi in mostra i disegni del dottor Gachet, la mitica collezione dell'Ospedale Sant'Anna di Parigi. A fianco di vere e preziosissime rarità, come i tragici disegni di Rosemarie Kotski fatti venire dall'America dove si era rifugiata dopo la terribile esperienza di Auschwitz e alcune splendide storie di Henri Darger, assolutamente inedite in Italia.

La struttura della mostra era veramente enorme e raggruppava tematicamente centinaia di opere: inediti capolavori di tessitura e di ricamo che costruiscono il senso della vita dell'uomo, l'invenzione di mondi, attraverso sistemi visionari che sconfiggono l'incommensurabile, i segni dell'oscurità interiore cercati sul corpo, la singolarità, la solitudine. Queste opere poi dovevano, oltre al

---

---

Cesare Lombroso to Sergio Piro to Fausto Petrella, from Sergio Finzi to Anna Ferruta, Augusto Iossa or Salomon Reznik—have equipped me with alternative means of interpreting creativity as expressed by persons affected by psychiatric disorders.

It should not be overlooked, for example, that in 1885, the same year that Freud 'disembarked' at the Salpêtrière, Charcot was already drafting his curious *Les Démoniaques dans l'art*, whose lengthy discussion of painting marked the establishment of a veritable 'medical art criticism'—or rather, visual healthcare. Sometimes psychiatrists' 'visual' interests have even led me astray, sending me down disorienting and irrelevant paths.

All these experiences did, of course, persuade me to unhitch myself from Dubuffetian Art Brut, to dilate the cultural boundaries of an increasingly liquid and interdisciplinary discussion, to become aware of—and problematise—the difficulties of ordering this subject matter in a manner fit for contemporary discussion. In 2006 I tried to construct an 'environment' from all this in the form of the exhibition *Oltre la ragione* [*Beyond Rationality*], held in Bergamo's upper city through the summer of that year and then in Monte Carlo over the winter.

There I exhibited the drawings of Doctor Gachet and the legendary collection of the Hôpital Sainte-Anne, Paris, alongside true and irreplaceable rarities like Rosemarie Koczÿ's heartrending drawings, which had been sent over from America, where she'd taken refuge after the horrors of Auschwitz, and some of Henry Darger's splendid storytelling, absolutely unknown in Italy.

Structurally, this truly enormous exhibition sorted its hundreds of works into themed groupings: previously-undiscovered masterpieces of weaving and embroidery that relayed the meaning of human life; the invention of worlds through visionary systems that challenged the infinite; the marks of inner darkness wrought on bodies; singularity, solitude.

Aside from their thematic correlations, these works also had to be united in wonder, in awe. They needed to be stunning works. Yes, because if art renounces this imperative, in my opinion, it renounces one of the weightiest facets of its mission: to pierce the heart, the stomach and the brain.

---



Marlene Dumas, *Belly*, 1993, olio su tela, 30x24cm, Collezione Privata, Milano. Dalla mostra *Lanormalità dell'arte*

Marlene Dumas, *Belly*, 1993, oil on canvas, 30x24cm, Private Collection, Milan. From the exhibition *Lanormalità dell'arte*

---

legame tematico, avere un legame tutto all'insegna della meraviglia e della stupefazione. Dovevano essere opere strabilianti. Sì, perché se l'arte rinuncia a questo suo imperativo, secondo me rinuncia a una delle parti più consistenti della sua missione: colpire forte il cuore, lo stomaco e anche il cervello. Attorno alla mostra sono molti i contributi storico critici di intellettuali famosi che da diverse posizioni disciplinari hanno esaminato le opere. Mi commuovo ancora pensando a quanto ho lavorato e a quanto sono stata aiutata, fisicamente, concettualmente ed economicamente da amici pronti a tutto. Ecco perché devo ringraziare ancora oggi alcune persone meravigliose: Elio Mazzoleni prima di tutto, Ottavio Missoni, Lia Riva e Paolo Biancardi, allora Presidente di Progetto Itaca, l'Associazione con cui da 25 anni condivido molti obiettivi sociali e culturali. E sempre i miei angeli custodi: Beatrice Bergamasco che ha abbattuto gli ostacoli più impervi e ottenuto per la mostra un catalogo meraviglioso e curatissimo da Skira, Elena Porta Moresi che non mi ha mai abbandonato, neppure quando mi ostinavo in progetti disperatamente utopistici, Caroline Bourbonnais, la più generosa prestatrice che io abbia mai conosciuto, Vorrei ricordare anche le mostre fatte con la *Cooperativa Nazareno di Carpi*: con loro ho imparato a superare ogni difficoltà, nella sicurezza di un armonico lavoro di gruppo: lavoro duro, affidabilità, impegno, capacità quasi miracolosa di risolvere i problemi (grazie Emanuela Ciroidi) e ancora voglio citare i tre bellissimi libri monografici che, occupandosi di tre grandi maestri del contemporaneo (Mauro Gottardo, Fabrizio Roccacello, Shamaneh Atef) portano la nostra attenzione a Torino, uno dei luoghi più interessanti e coraggiosi nella ricerca contemporanea condotta con un robusto telaio relazionale che, grazie a Tea Taramino e Raffaella Bortino, intreccia associazioni, scuole, musei con strutture terapeutiche e di sostegno sociale.

Perché ho dovuto raccontare tutto questo? Per affermare che non abbiamo avuto alle spalle né banche né musei, non abbiamo mai utilizzato denaro pubblico, non abbiamo avuto giornali, trasmissioni televisive, sedi istituzionali. Oggi finalmente abbiamo la Casa dell'Art Brut, voluta fortemente da Fabio Cei che vi ha collocato diverse importanti collezioni: nei nostri cuori è già il Museo che volevamo da anni, il luogo d'incontro, la palestra, la piazza. Nei nostri cuori è il luogo dove giovani curatori avranno l'occasione di sperimentare il carattere anti-idealistico e contraddittorio della storia, la sua fondamentale impurità, la sua inesauribile capacità di metamorfosi.

La cosa che mi sento in dovere di dire è: questo è un argomento molto importante che ci riguarda tutti, da vicino e profondamente, è un argomento dentro al quale troviamo: l'irruzione della sorpresa nella nostra vita. Può succedere ai bambini. Succedeva senz'altro a Dubuffet. Sono delle folgorazioni, no? Sono delle esperienze straordinarie che l'umanità non si può negare, ma come queste esperienze vadano incanalate, incoraggiate, disciplinate, anche se la parola disciplina è una brutta parola, è molto difficile.

---

The exhibition benefited from numerous distinguished intellectuals' historico-critical contributions, which examined the works from various disciplinary positions. It's still poignant to recall how hard I worked and what help I was given—physically, conceptually and financially—by endlessly enterprising friends... which is why I still owe my thanks to certain wonderful people today: Elio Mazzoleni first of all, Ottavio Missoni, Lia Riva and Paolo Biancardi, who at the time was president of the association Progetto Itaca, many of whose social and cultural objectives I've shared throughout these last twenty-five years. And my perennial guardian angels: Beatrice Bergamasco, who overcame the most fearsome obstacles to secure the exhibition a superb and superbly designed catalogue from the publisher Skira; Elena Porta Moresi, who hasn't given up on me even when I've persisted in desperately utopian projects; and Caroline Bourbonnais, the most generous lender I've ever known.

I'd also like to recall the exhibitions that I've held with Cooperativa Nazareno, Carpi: with them I've learned to face all manner of difficulty, confident of harmonious teamwork: diligence, reliability, commitment and almost miraculous problem-solving faculties (thank you, Emanuela Ciroldi!). And, again, I'd like to mention a trio of lovely monographs in which I've dealt with three contemporary masters: Mauro Gottardo, Fabrizio Roccatallo and Samaneh Atef. These shift our attention to Turin, one of the most interesting and intrepid centres of contemporary Italian scholarship, where Tea Taramino and Raffaella Bortino have fostered a robust relational framework that partners associations, schools and museums with therapeutic and social support structures.

Why am I telling you all this? To declare that we've had the support of neither banks nor museums, we've had no public funding, we've had no periodicals, TV shows or public venues. Now we've finally got Casa dell'Art Brut, where its driving force Fabio Cei has already housed several important collections: in our hearts it's already the Museum that we've wanted for so long. The meeting place, the agora, the piazza. In our hearts it's the place where young curators will have the chance to plumb history's anti-idealistic and contradictory character, so fundamentally impure and inexhaustibly metamorphic.

I feel it incumbent on me to insist that this is a very important question. It concerns us all intimately, profoundly, and by entering into it we... cast surprise into our lives. It can happen to children. It certainly happened to Dubuffet. A moment of revelation, no? An extraordinary realm of experience that humanity can't afford to dismiss. But it's still hard to know how such experiences should be channelled, encouraged or disciplined, even if the word *discipline* is an ugly word. It's very hard.

# GLI AUTORI DEI TESTI

## NOTE INFORMATIVE

---

**Cristina Agostinelli:** storica dell'arte, è curatrice e *program manager* presso il Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou di Parigi. Dal 2020 è responsabile della donazione Art Brut – Bruno Decharme, con l'incarico di conservare, promuovere e arricchire la collezione. Curatrice degli allestimenti della sala permanente dedicata all'Art Brut, fa parte del comitato direttivo della stessa donazione alla Biblioteca Kandinsky, centro di documentazione e ricerca specializzato del museo.

**Ivana Bašičević Antić:** storica dell'arte, PhD, è direttrice del *Museum of Naive and Marginal Art* di Belgrado. Dalla fine del 2007 è presidentessa della *Ilija & Mangelos Foundation* e, dal 2010, è membro del consiglio direttivo del *Young Visual Artists Award* in Serbia.

**Giorgio Bedoni:** psichiatra e psicoterapeuta, insegna all'Accademia di Belle Arti di Brera. È autore di saggi: tra questi *Visionari. Arte, sogno, follia in Europa* e, con Antonio Rocca, *Vincent Van Gogh*. Ha curato diverse mostre in tema di arte e psichiatria, Art Brut ed esperienze artistiche outsider nei loro rapporti con l'arte del Novecento e dell'età contemporanea. Tra queste: *L'Arte inquieta. L'urgenza della creazione* (con Johann Feilacher e Claudio Spadoni); *Borderline. Artisti tra normalità e follia* (con Claudio Spadoni e Gabriele Mazzotta); *Castrum Claustrum. Art Brut. Visioni dalla parte dell'ombra* (con Daniela Rosi).

**Andrea Cortellessa:** critico letterario e storico della letteratura, è professore di Letteratura Italiana Contemporanea presso l'Università di Roma Tre. Ha pubblicato numerosi saggi e curato testi di autori del Novecento e contemporanei, collaborando anche con il mondo teatrale e televisivo. È direttore di diverse collane editoriali e collabora con testate culturali e programmi radiofonici.

**Eva di Stefano:** dopo studi di Filosofia e Storia dell'Arte tra Palermo, Vienna e New York, dal 1992 al 2013 ha insegnato Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università di Palermo. Autrice di numerosi saggi sull'arte europea tra Otto e Novecento e sulle avanguardie storiche, di volumi monografici su Klimt, Schiele, Munch, si occupa di Art Brut ed espressioni artistiche irregolari, a cui ha dedicato il volume *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia* e la rivista semestrale "Osservatorio Outsider Art". Fondata nel 2010 e ancora sotto la sua direzione, la rivista vanta tra i propri collaboratori alcuni tra i maggiori esperti internazionali, tra cui Sarah Lombardi e Lucienne Peiry.

**Savine Faupin:** diplomata all'École du Louvre, è conservatrice presso il LaM, Museo d'arte moderna, d'arte contemporanea e d'Art Brut di Villeneuve d'Ascq, nella metropoli di Lille. Dal 2004 si dedica esclusivamente allo studio e all'ampliamento della collezione di Art Brut e Outsider Art, sviluppando al contempo connessioni con le collezioni di arte moderna e contemporanea. Al LaM, ha curato numerose mostre, tra cui *Habiter poétiquement le monde* (2010), *Adolf Wölfli Univers* (2011), *Aloïse Corbaz en constellation* (2015) e *Chercher l'or du temps. Surréalisme, art naturel, art brut* (2023).

**Gustavo Giacosa:** è attore, regista e curatore indipendente. Dal 2005 sviluppa una ricerca sul rapporto tra arte e alterità, che comprende la scoperta e la promozione di artisti ai margini del sistema dell'arte, la realizzazione di mostre e performance ispirate ai loro mondi e la costruzione di una collezione di Art Brut e arte contemporanea in esposizione permanente presso il SIC.12

---

# ABOUT THE AUTHORS

## INFO NOTES

---

Art historian **Cristina Agostinelli** is a curator and programme manager at the Centre Pompidou Musée national d'art moderne, Paris. She has directed the Centre's Bruno Decharme Art Brut Donation since 2020, tasked with preserving, promoting and expanding its collection. She is the curator of displays in the permanent Art Brut Room and sits on the Decharme donation's steering committee at the Kandinsky Library, the museum's specialised research centre and archive.

Art historian **Ivana Bašičević Antić**, PhD, is the director of the Museum of Naïve and Marginal Art, Belgrade. She has been president of the Ilija & Mangelos Foundation since late 2007 and a member of the board of directors of Serbia's Young Visual Artists Award since 2010.

Psychiatrist and psychotherapist **Giorgio Bedoni** lectures at the Accademia di Belle Arti di Brera, Milan. His books include *Visionari: Arte, sogno, follia in Europa* and, with Antonio Rocca, *Vincent Van Gogh*. He has curated numerous exhibitions on art and psychiatry, Art Brut and outsider art forms' relationship with modern and contemporary art. These include *L'Arte inquieta: L'urgenza della creazione* (with co-curators Johann Feilacher and Claudio Spadoni); *Borderline: Artisti tra normalità e follia* (with Claudio Spadoni and Gabriele Mazzotta); and *Castrum Claustum: Art Brut; Visioni dalla parte dell'ombra* (with Daniela Rosi).

Literary critic and historian of literature **Andrea Cortellessa** is a professor of Contemporary Italian Literature at Roma Tre University. He has published numerous essays and edited editions of twentieth-century and contemporary authors' writings, also working in theatre and television. He is editor-in-chief of several editorial collections and contributes to arts periodicals and radio programmes.

After studying Philosophy and Art History in Palermo, Vienna and New York, **Eva di Stefano** taught Modern Art History at the University of Palermo from 1992 to 2013. The author of many essays on nineteenth and twentieth-century European art and on the early avant-garde, she has also authored monographic volumes on Klimt, Schiele and Munch. She specialises in Art Brut and irregular art forms, addressed in her volume *Irregolari: Art Brut e Outsider Art* and the journal *Osservatorio Outsider Art*, which di Stefano founded in 2010 and of which she remains editor-in-chief. The journal's contributors have included some of the field's foremost experts, such as Sarah Lombardi and Lucienne Peiry.

An alumnus of the École du Louvre, **Savine Faupin** is a curator at the Museum of Modern, Contemporary and Outsider Art (LaM), Villeneuve-d'Ascq, Lille. Since 2004 she has devoted her full professional attention to the study and expansion of the LaM's collection of Art Brut and Outsider Art while drawing connections with the museum's modern and contemporary art collections. She has curated numerous exhibitions at the LaM, including *Habiter poétiquement le monde* (2010), *Adolf Wölfli Univers* (2011), *Aloïse Corbaz en constellation* (2015) and *Chercher l'or du temps: Surréalisme, art naturel, art brut, art magique* (2023).

**Gustavo Giacosa** is an independent actor, director and curator. His practice has focused on the relationship between art and otherness since 2005, involving the discovery and promotion of artists at the margins of the art system, the staging of exhibitions and performances inspired by their worlds and the development

---

---

ART Studio di Roma. Nel 2012 si è trasferito in Francia e, con il pianista e compositore Fausto Ferraiuolo, ha fondato ad Aix-en-Provence la piattaforma multidisciplinare SIC.12 che raccoglie le sue diverse produzioni.

**Nicola Mazzeo:** dottore di ricerca in sociologia, ha fondato e diretto la galleria "Rizomi arte" insieme a Caterina Nizzoli. Ha scritto e pubblicato nel campo dell'Outsider Art in Italia e all'estero ed esposto a fiere specializzate in Art Brut e in arte contemporanea in Europa e negli USA. Svolge incarichi di consulenza per musei e laboratori di creazione.

**Lucienne Peiry:** è storica dell'arte, PhD, specialista di Art Brut, curatrice e saggista. Ha diretto la Collection de l'Art Brut di Losanna dal 2001 al 2011 e, dal 2012 al 2014, ne è stata Direttrice della ricerca e delle relazioni internazionali. Ha scoperto nuovi autori di Art Brut in Europa, Asia e Africa, arricchendo le collezioni del museo e pubblicando libri e documentari. Ha curato oltre 40 mostre in Europa, Giappone e Australia, tra le più importanti: *Inextricabilia* alla Maison Rouge di Parigi (2017) e *Écrits d'Art Brut* al Museum Tinguely di Basilea (2021). Dal 2010 tiene corsi sull'Art Brut presso l'École Polytechnique Fédérale di Losanna.

**Daniela Rosi:** scenografa di formazione, insegna "Progettazione per la pittura" e "Pittura" all'Accademia di belle arti di Verona. Da molti anni si occupa di Art brut, Outsider Art e Arte Irregolare sia nell'ambito della ricerca e sia allo scopo di sostenere e promuovere artisti fuori dal sistema ufficiale dell'arte, che spesso vivono in una posizione di marginalità sociale. Da diversi anni si impegna per rendere sempre più proficuo il dialogo fra l'arte "fuori sistema" e le espressioni di arte contemporanea. Ha curato diversi cataloghi e scritto articoli sia per riviste italiane, sia per pubblicazioni straniere.

**Bianca Tosatti:** laureata in Storia dell'Arte a Bologna, si dedica interamente all'arte e alla sua diffusione. Fondatrice del centro di studi 'Figureblu' (Marena di Specchio, Parma) e del 'MAlmuseo' a Cremona, collabora con università di prestigio a Bologna, Milano, Madrid. Il suo lavoro costituisce un punto fermo e imprescindibile per lo studio e la conoscenza dell'arte irregolare, a cui si dedica attraverso lo studio di monografie e la curatela di numerose mostre. Emblematica la mostra *Figure dell'anima* (1998) da lei curata e *Oltre la ragione, le figure le storie i maestri dell'arte irregolare* (2007).

**Roberta Trapani:** storica dell'arte, PhD, specializzata in Art Brut e Outsider Art ambientale, ha insegnato in diverse università parigine e, dal 2008, collabora con l'Osservatorio Outsider Art di Palermo. Co-fondatrice del collettivo di ricercatori CrAB (Collectif de réflexion autour de l'Art Brut) e dell'associazione "Patrimoines Irréguliers de France", si occupa di promozione e tutela di siti d'arte outsider. Curatrice e organizzatrice di manifestazioni culturali, è coautrice del volume *Slavko Kopač. Shadows and materials* (Gallimard, 2022), primo studio dedicato all'artista croato Slavko Kopač che ricoprì il ruolo di conservatore iniziale della collezione d'Art Brut di Dubuffet.

---

of a collection of Art Brut and contemporary art now on permanent display at SIC.12 Art Studio, Rome. In 2012 he relocated to Aix-en-Provence, France, where he co-founded (with pianist and composer Fausto Ferraiuolo) the multidisciplinary platform SIC.12, which gathers his diverse work.

**Nicola Mazzeo**, PhD Soc, is a co-founder and co-director (with Caterina Nizzoli) of the gallery Rizomi arte. Writing on Outsider Art, he has published in Italy and overseas. He has staged exhibitions at contemporary and Outsider Art fairs in Europe and the US. He provides consultancy services for museums and creative organisations.

**Lucienne Peiry**, PhD, is an art historian, curator and author specialising in Art Brut. She directed the Collection de l'Art Brut in Lausanne from 2001 to 2011 before heading the museum's Research and International Relations departments from 2012 to 2014. She has discovered previously unknown Art Brut auteurs in Europe, Asia and Africa, expanding the museum's collections, publishing books and releasing documentaries. She has curated more than forty exhibitions in Europe, Japan and Australia, the most important of which include *Inextricabilia* at the Maison Rouge, Paris (2017), and *Écrits d'Art Brut* at Museum Tinguely, Basel (2021). She has lectured in Art Brut at the École Polytechnique Fédérale, Lausanne, since 2010.

With a background in scenic design, **Daniela Rosi** teaches Painting and Painting Design at the Accademia di Belle Arti di Verona. She has specialised in Art Brut and Outsider Art for many years, whether in a scholarly capacity or in supporting and promoting artists outside of the official art system, many of whom endure social marginalisation. She has dedicated several years' work to fostering dialogue between 'extra-systemic' art and the many forms of contemporary art. She has edited several catalogues and written articles for both Italian and foreign periodicals.

Since completing her studies in Art History at the University of Bologna, **Bianca Tosatti** has dedicated herself fully to art and its dissemination. Founder of the Figureblu research centre (Marena di Specchio, Parma) and MAlmuseo, Cremona, she works with prominent universities in Bologna, Milan and Madrid. Her work constitutes an essential reference point for the study and knowledge of Irregular Art, to which she has dedicated scholarly monographs and numerous exhibitions. Emblematic of her curatorial work are the exhibitions *Figure dell'anima* (1998) and *Oltre la ragione: Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare* (2007).

Art Historian **Roberta Trapani**, PhD, specialises in Art Brut and Outsider Art Environments. She has lectured at various Parisian universities and has worked with the Osservatorio Outsider Art, Palermo, since 2008. Co-founder of the research collective CrAB (Collectif de réflexion autour de l'Art Brut) and of the association Patrimoines Irréguliers de France, her work is dedicated to the promotion and stewardship of Outsider Art sites. Curator and organiser of cultural events, she is co-author of the volume *Slavko Kopač: Shadows and Materials* (Gallimard, 2022), the first monographic study on the Croatian artist Slavko Kopač, who served as the initial curator of Dubuffet's Collection de l'Art Brut.

---

# CREDITI FOTOGRAFICI PHOTOGRAPHIC CREDITS

## NOTE INFORMATIVE

---

- 10 e 20:** © Lucia Tuoto
- da 11 a 13:** courtesy of Casa dell'Art Brut, Mairano di Casteggio (PV)
- 30:** © Georges Meguerditchian, Centre Pompidou
- 31:** © Philippe Migeat, Centre Pompidou
- 32-39:** © Mauri Hélène, Centre Pompidou
- 41:** © Audrey Laurans, Centre Pompidou
- 42:** Courtesy of Ilija&Mangelos
- da 43 a 51:** Courtesy of MNMA, Belgrade
- 66-68-69-71-74:** © Nicolò Cecchella, Casa Museo Pietro Ghizzardi
- 67:** © Massimo Trenti, Casa Museo Pietro Ghizzardi
- 77:** © Carlo Ferruccio Guidotti, Casa Museo Pietro Ghizzardi
- da 82 a 85:** © LaM, Villeneuve d'Ascq
- 86-87:** © Philip Bernard, LaM, Villeneuve d'Ascq
- 90-91:** © Savine Faupin, LaM, Villeneuve d'Ascq
- 92:** © Nicolas Dewitte, LaM, Villeneuve d'Ascq
- 104-106-107-109-110:** © Lucienne Peiry
- 105:** © Pier Nello Manoni
- 113:** Courtesy of the Michael Noble Family
- 114-116-117:** © Vito Ascoli
- 118-123:** Courtesy Fondazione Cariverona
- 124:** Courtesy of John Phillips
- 128-131-132:** © Vincent Berenger
- 133-137:** © Philippe De Pierpont
- 146:** Courtesy Collection de l'Art Brut
- 155:** Courtesy Zep
- 156:** Courtesy Osservatorio Outsider Art
- 160:** Courtesy of Museo delle Marionette Antonio Pasqualino
- 170-171-172:** Courtesy Collezione Eternod-Mermod

Casa dell'Art Brut, in qualità di co-editore, si dichiara disponibile a regolare le spettanze per quelle immagini di cui non è stato possibile acquisire i diritti di riproduzione.

---



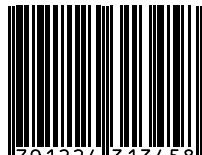




ISSN 2038-5501



9 772038 550000



9 791224 313458