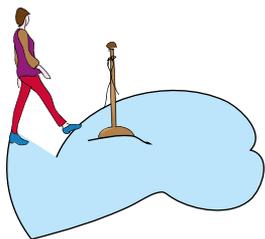




O.O.A.

ottobre 2013 - numero 06



Outsider Art, reinventing the world



L'Osservatorio Outsider Art
dell'Università di Palermo ha stretto
un accordo con la casa editrice
Glifo Edizioni che si occuperà d'ora in poi
della pubblicazione della rivista O.O.A.



WWW.GLIFO.COM



HTTP://OUTSIDERART.UNIPA.IT



O.O.A.

ottobre 2013 - numero 06



Outsider Art, reinventing the world



Direttore scientifico

Eva di Stefano

Direttore responsabile

Valentina Di Miceli

Comitato scientifico

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

Collaborazione scientifica

Roberta Trapani

Redazione

Sarah Di Benedetto

Traduzioni

Eva di Stefano, Giovanni di Stefano, Marina Giordano, Kvido Sandroni

Progetto grafico e impaginazione

Luca Lo Coco



© Glifo Edizioni di Glifo s.r.l.s.
via Beato Angelico 53
90145 Palermo (Italia)
www.glifo.com – info@glifo.com

Rivista dell'Osservatorio Outsider Art,
pubblicazione semestrale
Autorizzazione del Tribunale di Palermo n. 25 del 6/10/2010
ISSN 2283-6616



Glifo Edizioni

glifo.com



OUTSIDER ART

REINVENTING THE WORLD

indice

Editoriale

- _____ di Eva di Stefano **p.12**

Memorie

- *Una galassia lagunare.
La Casa delle Girandole di Donato Zangrossi*
_____ di Giada Carraro **p.20**

Esplorazioni

- *Un museo da marciapiede e il suo custode.
Incontro con l'artista Fausto Delle Chiaie*
_____ di Naida Samonà **p.28**
- *Inconsci urbani. Camelot e Gaetano Chiarenza*
_____ di Pier Paolo Zampieri **p.38**
- *Le Macchine Possibili di Francesco Giombarresi*
_____ di Marco Mezzatesta **p.52**

Focus

Dall'Arte Naïve all'Art Brut. La vicenda italiana



di Laurent Danchin

p.66

Approfondimenti

*Arte Queer e trasformazioni di genere
nelle opere di pazienti psichiatrici*



di Thomas Röske

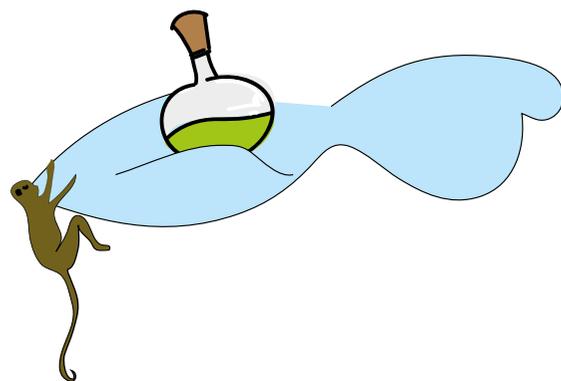
p.78

*Per un ritratto dell'artista da cerbiatto.
Autismo e creatività*



di Marco Carapezza e Valentina Cuccio

p.90



Storie di confine

Casa d'artista: lo Junkerhaus di Lemgo



di Jürgen Scheffler

p.100

Arte e magia nelle visioni di Austin Osman Spare



di Marco Coppolino

p.110

Edward James fabbricante di sogni



di Giulia Ingarao

p.122



Report



- ---

 La 'Collection de l'Art Brut' tra tradizione e innovazione. Intervista a Sarah Lombardi
a cura di Teresa Maranzano **p. 136**

- ---

 *Anteprima:
un omaggio all'uomo-uccello Gustav Mesmer*
di Lucienne Peiry **p. 142**

- ---

 *Una Guida alternativa per l'Universo.
Riflessioni di un artista in visita alla Hayward Gallery*
di Andrea Cusumano **p. 148**

- ---

 *Alla 55. Biennale di Venezia.
Una visita al Palazzo Enciclopedico*
di Giada Carraro **p. 156**

- ---

 Borderline: itinerario d'arte tra normalità e follia
di Enrica Bruno **p. 164**

- ---

 L'opera salvata: Casa-Museo Moschini a Tuscania
di Pavel Konečný **p. 172**



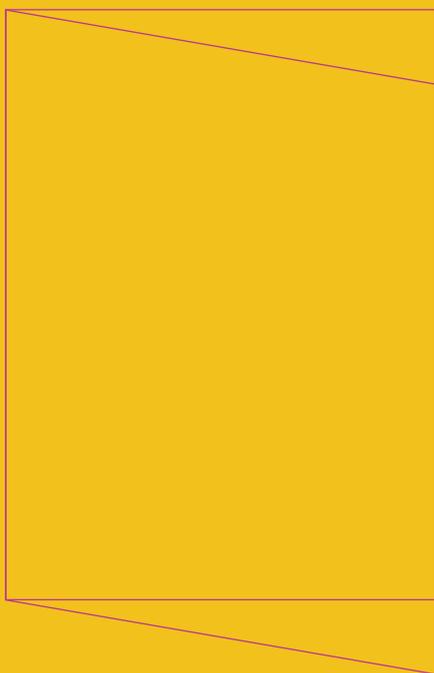
Note informative

- ---

 Gli autori dei testi **p. 180**

- ---

 Crediti fotografici **p. 182**



Una creatività differente, con Glifo.

Different creativity, outsider ideas.
Graphic design, art catalogues, web.
Happiness, kindness.

We can create your different ADV.
Your ADV will receive a new light,
a different light.

Advertising on a different magazine.



Editoriale

di Eva di Stefano



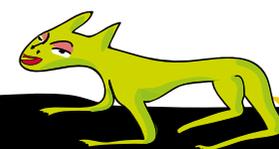
Non è raro vedere **girandole** sui davanzali delle finestre di Venezia, anzi è piuttosto comune. Ma, quando capita di scoprire un balcone dove girano al vento decine e decine di corolle colorate, realizzate con ogni materiale, in una felice anarchia decorativa che suscita divertita sorpresa, avvertiamo uno scarto dalla banalità quotidiana, il segnale di una deviazione improvvisa verso qualcosa che somiglia a un alito di poesia. Poesia delle piccole e umili cose, *bricolage* fatto di niente ma che tuttavia suggerisce una fantasia non domata dalla fatica del vivere, dove ancora risuona l'eco giocosa del *carillon* dell'infanzia. L'installazione veneziana scomparsa di **Donato Zangrossi**, con cui si apre questo numero, apparteneva al novero di queste creazioni modeste e positive che senza altre pretese rincuorano il viandante. Solo una piccola testimonianza della possibile irruzione del 'meraviglioso' nel 'quotidiano', di cui noi dell'**Osservatorio O.A.** continuiamo a cercare, sotto le ali ispiratrici di Breton, i cocci e le presenze nelle vie laterali della creatività umana.

Non a caso **Breton** è, insieme a **Jung** e **Steiner**, tra i numi tutelari dell'ultima **Biennale di Venezia**, tuttora in corso al momento in cui andiamo in stampa, e di cui riferiamo nell'ultima parte della rivista. Una Biennale che rimescola le carte disponendo nello stesso mazzo quegli artisti professionisti e creatori dilettanti, *insiders* e *outsiders*, tutti per lo più con biografie accidentate o fascinosamente irregolari, che hanno giustapposto al caos del mondo un loro principio d'ordine, un originale tentativo di classificazione, un paradigma simbolico, una singolare tassonomia destinata allo scacco. In un atelier visitato da collezionisti o fuori dalla vista in un vecchio garage dismesso, conservate in cassaforte o messe da parte in sacchetti della spazzatura – non importa come queste opere siano state concepite e recepite –, tutte reclamano profondità, lontane anni luce da ogni minimalismo concettuale o da ogni cinica approssimazione modernista. Non so se questa Biennale segna un punto di non ritorno nei parametri estetici dominanti, so che per una

volta però ha innestato un'appassionante vitalità nel mondo asfittico e ormai prevedibile dell'arte contemporanea. Grazie alla presenza degli *outsider*, che in verità sono sempre meno *out*.

L'indice di questo numero è attraversato dalla constatazione che la **linea di confine** va diventando sempre più flessibile e perfino evanescente, come se le sue ragioni culturali ed estetiche fossero diventate meno chiare di un tempo. Ma, se ciò consente un proficuo ampliamento di orizzonti immaginali e imprevedibili possibilità di tutela per opere dell'ingegno umano in precedenza deprezzate, forse anche la loro 'differenza' andrebbe tutelata come un valore. Almeno questa è la posizione di **Sarah Lombardi**, nuova direttrice della Collection de l'Art Brut di Losanna, pur aprendo al dialogo con l'arte contemporanea. L'artista Andrea Cusumano, in visita alla Hayward Gallery, si interroga invece sulla legittimità delle distinzioni e sull'impraticabilità delle definizioni correnti. Quei parametri che l'artista **Fausto Delle Chiaie**, refrattario a ogni appartenenza e intervistato per noi da Naida Samonà, dissolve attraverso l'ironia e nell'azione concreta, scegliendo la strada e il contatto con i passanti invece del mondo autoreferenziale delle gallerie. **In o out?** Nel corso del XX secolo non sono mai mancate le incursioni artistiche nei recinti della follia, né i contatti e i rispecchiamenti tra universi estetici culturalmente ed esistenzialmente distanti: ce lo ha ricordato quest'anno anche la **mostra Borderline** realizzata al MAR di Ravenna, di cui diamo notizia. Mentre, con sguardo retrospettivo, la nostra sezione *Storie di confine* raccoglie, a partire dalla fine del XIX secolo, alcune vicende esemplari di auto-esilio creativo: per motivi diversi **Karl Junker**, **Osman Austin Spare**, **Edward James** rappresentano un radicale estremismo coniugato a un potente *Zeigeist* che è riduttivo leggere soltanto come bizzarria individuale.

L'Osservatorio Outsider Art, nato come laboratorio di ricerca all'interno dell'Università di Palermo per proiettarsi poco dopo anche all'esterno



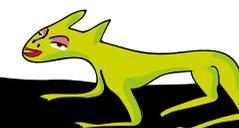
come associazione culturale, esplora la 'riserva indiana' degli artisti non conformi alla norma, per scelta o per destino, e colleziona quelle manifestazioni di creatività spontanea che introducono un po' di salutare anarchia nel mondo: quelle 'girandole' della mente, appunto, a cui ha dedicato la propria rivista cresciuta in questi anni non solo in senso quantitativo. Se attorno al termine Outsider Art e al suo diretto antecedente Art Brut, per alcuni un ghetto e per altri un orgoglioso fortilizio, cresce tra gli addetti il dibattito teorico provocato dai mutamenti in corso nel sistema dell'arte, la **prassi curatoriale ed espositiva** si confronta sempre più spesso con problemi di metodo: come integrare le opere outsider nel sistema dell'arte senza azzerarne la specificità? come articolare proficuamente un dialogo paritetico con l'arte contemporanea? Una questione in fin dei conti abbastanza 'acrobatica' (non a caso si intitolava **Acrobazie** un pionieristico progetto, curato da Elisa Fulco, che per alcuni anni ha proposto l'incontro creativo tra giovani artisti emergenti e i creativi dell'**Atelier Adriano e Michele** nato all'interno di una istituzione psichiatrica) alla quale nella nostra rivista prova a rispondere l'esperimento espositivo condotto a Caltagirone da **Marco Mezzatesta**, che ha messo in luce, attraverso la collaborazione di giovani artisti, un aspetto inedito della ricca produzione dell'artista irregolare siciliano **Francesco Giombarresi**.

L'Osservatorio continua ad indagare in Sicilia imbattendosi regolarmente in nuove interessanti scoperte: in questo numero presentiamo il caso delle lenzuola dipinte nell'ospedale psichiatrico di Messina da **Gaetano Chiarenza**, in cui il sociologo **Pier Paolo Zampieri** legge la sindone di un territorio urbano deprivato di identità. Tra i saggi su temi più generali, il testo di **Laurent Danchin**, noto studioso francese, propone alcuni dati essenziali per una storia della ricezione dell'arte 'irregolare' a partire dal successo dell'etichetta *naïf*. Di stringente attualità sia l'articolo di **Thomas Röske**, direttore della **Collezione Prinzhorn** di

Heidelberg, che rintraccia nella documentazione psichiatrica dei primi del Novecento alcuni sogni figurati di trasformazione di genere, quasi un incunabolo dell'odierna arte *queer*, sia la stimolante riflessione di **Marco Carapezza** e **Valentina Cuccio** sull'origine delle prodigiose 'isole di abilità' connesse all'autismo.

Ringrazio per la generosa collaborazione anche Lucienne Peiry, Pavel Konečný, Jürgen Scheffler, Teresa Maranzano, Giulia Ingarao. Con il sostegno della loro acclarata competenza abbiamo realizzato questo nostro 'caleidoscopio' di risorse attive dell'immaginazione, che deve molto anche all'entusiasmo di giovani ricercatori indipendenti, come Enrica Bruno, Giada Carraro, Marco Coppolino. Sono loro a dare una prospettiva a queste ricerche.

Ed è proprio ai giovani che hanno ancora voglia di 'reinventare il mondo' che si deve il gran salto di qualità della nostra rivista che, giunta al sesto numero, si materializza infine anche fuori dal web in versione cartacea. Grazie all'impegno della giovanissima casa editrice palermitana **Glifo Edizioni** che ha deciso di dare respiro e continuità a questa sfida e percorrere con noi le vie laterali dell'arte. Pur restando sempre scaricabile gratuitamente da internet dove è nata, da oggi diventa possibile anche acquistare la rivista per leggerla più comodamente e goderne a pieno le immagini, facendone – perché no? – un oggetto da collezione. Crediamo infatti che nelle sue pagine sia ancora possibile scoprire il segreto di quella misteriosa **chiave dei campi** che per Breton apriva il passaggio alla libertà. Ancor più quando il messaggio giunge dal mondo estremo di chi è stato esiliato o tradito dalla realtà. È un viatico che vale la pena proteggere e tramandare.



Annamaria Tosini

Giardini e sculture di carta

testo critico di / critical text by Eva di Stefano



glifo
Edizioni



margivaganti

Con il volume *Annamaria Tosini. Giardini e sculture di carta* Glifo Edizioni inaugura la collana "margivaganti" dedicata ai creatori outsider e alle loro opere.

La serie editoriale, a cura di **Eva di Stefano**, mette in luce personaggi stra-ordinari che hanno trovato, nelle forme più insolite e sorprendenti dell'arte, una via di fuga dalle loro difficili esistenze.

Il primo volume, in italiano e in **inglese**, è acquistabile sul sito internet

www.glifo.com



OutSide Box

Nella Rete degli Outsider

OutsideBox è nato grazie al supporto di SicilWorld Creative Farm

INFO

info@tourismondo.it
rachele.fiorelli@gmail.com

OutsideBox – Nella rete degli outsider è un progetto rivolto a chi vuole scoprire le affascinanti opere e testimonianze artistiche dei creatori outsider siciliani.

Acquistando un pacchetto comprensivo di albergo e ristorazione in luoghi tipici e attentamente selezionati, si potranno visitare i principali siti outsider dell'isola, usufruendo anche di guide specializzate.

L'itinerario comprende, per esempio, visite al:
Museo a cielo aperto **Giovanni Bosco** – Castellammare del Golfo (TP),
Museo delle Trame Mediterranee – **Gibellina** (TP),
Castello incantato di **Filippo Bentivegna** – Sciacca (AG)

Visit the Outsider side of Sicily!

Una galassia lagunare. La casa delle girandole di Donato Zangrossi

di Giada Carraro

Campo Castelforte¹

è una delle tante zone veneziane che ormai sembrano abbandonate a se stesse, con quelle case scrostate, alcune ridipinte da poco, e quel ponticello oltre il quale si può ancora incontrare la bottega artigianale di un calzolaio. Può sembrare uno dei tanti luoghi di Venezia su cui non vale la pena soffermarsi, ma è lì che viene custodita la storia della Casa delle Girandole. Fino al 1994 circa la facciata della casa con ingresso al numero 3792 della Corte dei Preti offriva uno spettacolo senza precedenti: l'intera parete era animata da girandole costruite artigianalmente che al minimo soffio di vento giravano vorticosamente. Molte sono le persone che se la ricordano, tra una vena di malinconia e una di amarezza per la sua scomparsa, pochi però hanno avuto il piacere di conoscerne l'artefice.

• • • • •

¹ Si trova dietro la Chiesa di San Rocco, vicino alla Basilica dei Frari.

Una malinconica passeggiata veneziana sulle tracce di una festosa creazione spontanea ormai scomparsa, nonostante fosse entrata nell'immaginario collettivo e segnalata nelle guide turistiche



Renato Pestriniero – scrittore veneziano – nel racconto *La Casa delle Girandole* testimonia la graduale invasione della facciata da parte delle girandole³ con parole simili a quelle usate dalla figlia **Michela Zangrossi**.

Non sono meno suggestivi i passi in cui descrive il fascino che le girandole suscitavano in chi le osservava⁴, cogliendo e sottolineando anche l'incapacità delle immagini fotografiche di trasmettere le stesse sensazioni provate di fronte alla casa⁵. Purtroppo oggi si può solo cercare d'immaginare, chiudendo gli occhi, quale fosse l'aspetto di quella parete. Ogni girandola era diversa dall'altra, rappresentava un oggetto unico, custode di saperi artigianali e scientifici difficili da carpire. Il termine stesso di girandola era in realtà insufficiente per descrivere quegli «oggetti strabilianti, forme eccentriche che il vento trasformava in librizzazioni, guizzi, spire e trasalimenti, un caleidoscopio di divagazioni cromatiche inimmaginabili»⁶. Il tutto prodotto usando legno di risulta che magari gli veniva donato, come quello proveniente dal restauro della casa della famiglia Maroder tra il 1982 e il 1985.

• • • • •

³ «Passavo dalle parti di Castel Forte San Rocco e sulla facciata della casa al di là del canale c'era un oggetto con sinusoidi e spirali che girava provocando un effetto ipnotico, quasi un senso di stordimento. [...] Adesso le girandole erano almeno una decina, l'una diversa dall'altra nella forma, nei colori e nel meccanismo che provocava il movimento. [...] Con il trascorrere degli anni le girandole invasero tutti i balconi e le finestre del secondo piano, spuntarono sulle anguste finestre del sottotetto, dilagarono tra le pietre morsicate dalla salsedine, si inerpicarono fino al tetto ammantando quanto rimaneva dell'abbaino, scesero fino al canale arrestandosi all'altezza giusta per non essere titillate dai flussi di marea e poter agire in piena libertà» (R. Pestriniero, *La Casa delle Girandole*, in id., *Accadimenti. Itinerari veneziani insoliti*, Il Cerchio, Rimini 2000, pp. 147-149).

⁴ «Castel Forte San Rocco si trova in una posizione dove è facile che il vento, anche se lieve, prenda forza nell'intreccio di calli e canali. Tutto il balcone era uno sfolgorare, un altalenare di forme bizzarre, un ondeggiare, un ammiccare ambiguo. E poi c'erano i suoni, termine banale che non rispecchia assolutamente la sensazione che provavo... non saprei come dire, un sussurro, un'eco...» (*Ivi*, p. 148).

⁵ «Intanto la Casa delle Girandole era entrata nelle attrazioni della città. Cartoline e guide ne mostravano le antiche pietre damascate di forme colorate. Ma quelle immagini, per quanto realistiche, non potevano riprodurre movimenti e suoni. Solo quando i turisti si trovavano fisicamente di fronte a essa, divisi solo dalla stretta via d'acqua, erano in grado di ammirarne l'affascinante anomalia» (*Ivi*, p. 150).

⁶ *Ivi*, p. 148.



Donato Zangrossi (1905-1990), conosciuto con il nome di Guido, lavorava come operaio presso l'Allumina Sava di Marghera, padre di due bambine e di un bambino, rimasto vedovo si risposò. Nel tempo libero si dedicava allo studio dell'astronomia, della fisica e della filosofia, arrivando a mettere a punto una propria teoria cosmologica². Verso la fine degli anni Sessanta fu per un paio d'anni custode del Padiglione Venezuela presso la Biennale di Arti Visive e probabilmente sotto l'influenza delle opere d'arte cinetica lì esposte riuscì a dare vita a una propria galassia. Molti sono i racconti di fantasia dedicati alle sue creazioni.

• • • • •

² Alcuni degli studi di Zangrossi sono conservati nell'archivio di famiglia, insieme a un articolo che gli dedicò l'azienda per cui lavorava (Emmezeta, *Al reparto "L" dell'Allumina Einstein e Kant sono di casa*, in "Bollettino Sava", Anno VIII, n. 1-2, febbraio 1957, p. 2).



Zangrossi lo sagomava, lo colorava, poi assemblava le varie parti, usando degli ingranaggi di ferro per permetterne la rotazione e inserendo delle sfere d'acciaio che fungevano da bilancieri. È veramente difficile capire quale fosse il processo di costruzione usato, quali le caratteristiche degli ingranaggi da lui stesso ideati. Non si sa nemmeno che fine abbiano fatto tutte le girandole che animavano la facciata



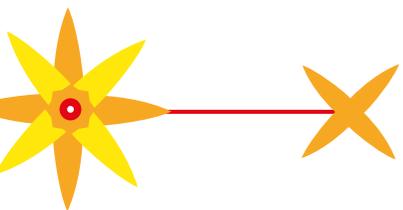
e il laboratorio al momento della sua morte. Nel 1993 **Antonella Barina**⁷ – giornalista e scrittrice veneziana – attivò dei laboratori presso le scuole S. Marziale e Diedo per restaurare le poche girandole superstiti della facciata, ma se ne persero le tracce durante i lavori di ristrutturazione che nel 2003-2004 interessarono proprio la scuola di S. Marziale, dichiarata inagibile nel 2000. Che le girandole fossero ancora sulla facciata sopravvivendo al loro autore viene confermato anche dalle guide turistiche⁸, poiché fino al 1993 la segnalavano ai turisti, ma lo stato di abbandono in cui versarono negli ultimi anni deve averne facilitato la scomparsa. Alcuni abitanti della zona sostengono sia stato un terribile temporale ad averle fatte inghiottire definitivamente dalla laguna. Mentre quelle custodite nel laboratorio è probabile siano state gettate dall'azienda incaricata dalla prefettura – proprietaria dell'immobile – di sgomberarlo. Della scomparsa repentina delle girandole si viene informati anche dal web, dove si trovano poesie e racconti composti da alcuni scrittori anonimi testimoni l'appartenenza della Casa delle Girandole alla cultura e al territorio veneziani⁹. Per gli studenti era diventata una sorta di portafortuna: prima di un esame vi si passava di fronte scongiurando che le girandole girassero per il verso giusto, perché se avessero girato dalla parte sbagliata o se fossero state ferme c'era il rischio di bocciatura.

• • • • •

⁷ Antonella Barina nel 1993 aveva costituito un Comitato per il salvataggio delle girandole, proponendo al Comune di Venezia dei laboratori didattici, una mostra e un catalogo. Purtroppo il suo progetto non trovò mai realizzazione. (A. Barina, *Il Vento*, Edizioni del Vento, Venezia 1998.)

⁸ *Venezia*, Touring club italiano, Milano 1993, p. 292.

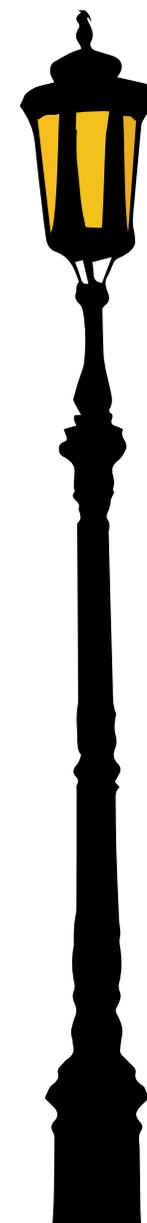
⁹ «A Venezia, anni fa, c'era una casa che veniva chiamata Casa delle Girandole perché le sue finestre erano abbellite da decine di girandole multicolori di fattura artigianale. Ricordo di aver girovagato a lungo per trovarla, fra calli e campielli, attraversando ponti e piazzette [...]. La Casa delle Girandole appariva all'improvviso affacciata su un canale nel quale si rifletteva. Aveva il muro scrostato ma l'attenzione era subito attirata da quegli oggetti colorati che si muovevano nel vento ora l'uno, ora l'altro, ora tutti insieme. Ho immaginato che nella Casa delle Girandole visse un nonno che passava le sue giornate ad inventare e creare modelli sempre nuovi che poi appendeva fuori per la gioia dei passanti. L'ultima volta che sono stata a Venezia, ho cercato invano la Casa delle Girandole, forse il vecchietto fantasioso non abita più lì, o forse avrà raggiunto un'altra dimensione dove costruirà girandole per gli angeli-bambini» (Anonimo, *La Casa delle Girandole*, in <http://lattenzione.blogspot.com/2006/03/casa-delle-girandole.html>).



Per altri invece era una vera e propria stazione barometrica abitata da un fantasioso **Colonnello Bernacca**. Ma altre sono le tracce che le girandole hanno lasciato della loro esistenza. La figlia Michela Zangrossi possiede, oltre agli scritti del padre, tre girandole che il marito **Danilo Querin** sta restaurando. Il calzolaio Pietro Rizzi, citato in apertura, custodisce il documentario *Il nonno bambino* realizzato nel 1995 da **Enrico Norbiato** e **Manuel Righetto**, due giovani studenti dell'Accademia di Belle Arti¹⁰. Invece **Flavio Musci**, proprietario della Pilm International Group, sita a S. Vito del Tagliamento, possiede ancora quella girandola acquistata col desiderio di riprodurle su scala industriale, senza ottenere però il consenso di Zangrossi, che reputava quel progetto uno snaturamento della propria opera. Infine è sopravvissuta anche la girandola di proprietà di **Serafina Fassina**, acquistata durante una vacanza a Venezia.

• • • • •

¹⁰ Il video era stato realizzato all'interno del corso Teoria e metodo dei mass media del prof. Carlo Montanaro. Contiene un'intervista ad Antonella Barina e le fotografie della casa da lei pubblicate sul libro *Il Vento*. Un estratto del video è visibile in <http://video.gelocal.it/nuovavenezia/locale/la-casa-delle-girandole-che-rallegrava-tutti/11113/11132>.



La casa delle girandole appariva all'improvviso affacciata su un canale nel quale si rifletteva. Aveva il muro scrostato ma l'attenzione era subito attirata da quegli oggetti colorati che si muovevano nel vento ora l'uno, ora l'altro, ora tutti insieme.

Ciò che viene spontaneo chiedersi è perché quelle opere siano state abbandonate a se stesse. La Casa delle Girandole era riuscita a raggiungere l'immaginario collettivo di veneziani e non, ma nessun museo, nessuna associazione, nonostante Venezia ne fosse ricca, pensò che valesse la pena salvarle. Si passava di fronte, si indicava quella parete sempre più in rovina e poi si proseguiva per la propria strada pensando che "qualcuno" avrebbe dovuto intervenire. Lascia dell'amaro pensare che se solo fossero state opera di un artista ufficiale magari sarebbero state portate in salvo.

Oggi l'ex Casa delle Girandole è stata ridipinta, ogni traccia del suo passato sembra essere scomparsa ed è solo questo a distinguerla dalle case circostanti, che hanno mantenuto i loro muri scrostati. Si può intravedere ogni tanto, sui davanzali dei vicini, qualche piccola girandola di plastica che ricorda le sorelle maggiori e magari qualcuna di esse giace dimenticata in qualche magazzino veneziano in attesa di tornare a girare



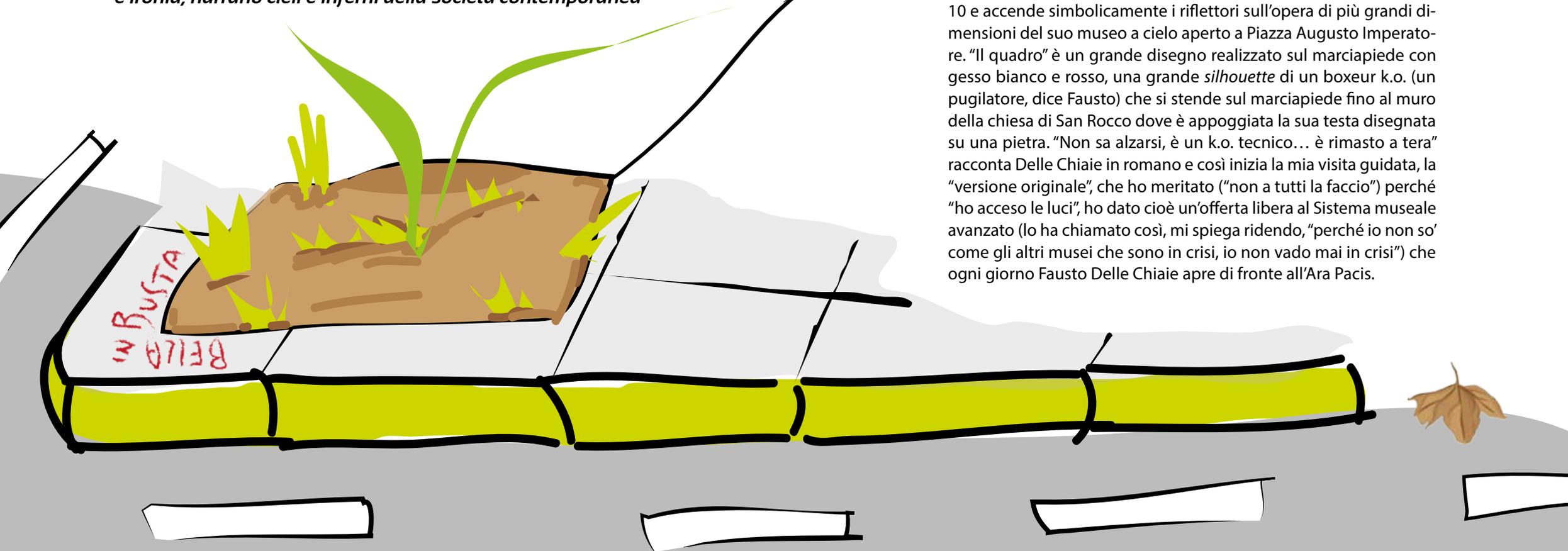
Un museo da marciapiede e il suo custode. Incontro con l'artista Fausto Delle Chiaie

di Naida Samonà

La scelta consapevole della marginalità di un artista geniale che ha voltato le spalle al sistema dell'arte in nome della libertà nello spazio urbano – Il suo personale museo open air in una piazza di Roma – Oggetti di strada che, tra poesia e ironia, narrano cieli e inferni della società contemporanea



“Visto che ha acceso a luce le faccio vedè il quadro”. **Fausto Delle Chiaie** (Roma, 1944) conta fino a 10 e accende simbolicamente i riflettori sull'opera di più grandi dimensioni del suo museo a cielo aperto a Piazza Augusto Imperatore. “Il quadro” è un grande disegno realizzato sul marciapiede con gesso bianco e rosso, una grande *silhouette* di un boxeur k.o. (un pugilatore, dice Fausto) che si stende sul marciapiede fino al muro della chiesa di San Rocco dove è appoggiata la sua testa disegnata su una pietra. “Non sa alzarsi, è un k.o. tecnico... è rimasto a tera” racconta Delle Chiaie in romano e così inizia la mia visita guidata, la “versione originale”, che ho meritato (“non a tutti la faccio”) perché “ho acceso le luci”, ho dato cioè un'offerta libera al Sistema museale avanzato (lo ha chiamato così, mi spiega ridendo, “perché io non so' come gli altri musei che sono in crisi, io non vado mai in crisi”) che ogni giorno Fausto Delle Chiaie apre di fronte all'Ara Pacis.



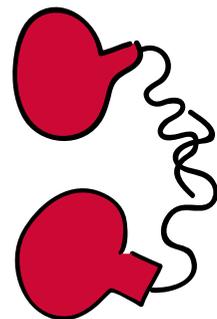


NON C'È SABATO O DOMENICA QUALCHE VOLTA SE SO' STANCO CHIUDO

Dal 1989 ogni giorno dell'anno ("Non c'è sabato o domenica", mi racconta, "qualche volta se so' stanco chiudo") Fausto Delle Chiaie percorre 80 km in treno dalla sua casa fuori Roma per recarsi in uno dei luoghi simbolo della capitale dove dispone lungo il muretto di cinta del Mausoleo del primo imperatore di Roma, le sue "offerte al divo Augusto".

Il lavoro artistico di Delle Chiaie inizia negli anni '80 dopo aver abbandonato il lavoro di prestigiatore. Nel '71 in realtà aveva già frequentato una scuola, la Scuola libera del nudo, presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, in via di Ripetta. "Volevo imparare a disegnare" mi racconta, "ma non ci sono mai riuscito". I suoi disegni non gli piacevano e così tornato a casa li distruggeva e poi ci faceva dei collage.

I suoi primi lavori più significativi risalgono alla metà degli anni '80. Su lunghissimi rotoli di carta da parati aveva eseguito disegni e pitture che srotolava poi davanti ai musei. A Gand, Anversa, Bruxelles (dove ha vissuto due anni), Parigi (davanti al Centre Pompidou) e poi a Roma, Delle Chiaie faceva "donazioni forzate" che lui chiamava **infrazioni manifeste**, prassi artistica sulla quale scrisse anche un manifesto la cui prima frase recitava: "L'infrazione è Azione, Donazione, Collocazione di una o più opere mostrate a terra da parte dell'artista nei luoghi dell'arte e il suo susseguente allontanamento dall'opera e dal luogo". Dopo questa serie di opere Delle Chiaie si allontana definitivamente da quei "luoghi dell'arte" di cui parlava nel manifesto e va "istintivamente", come ha raccontato più volte lui, nello spazio urbano, nelle strade e nelle piazze finché nel 1989 non si stabilisce a **Piazza Augusto Imperatore** di fronte all'Ara Pacis dove ha cominciato esponendo una singola opera e dove, col tempo, ha creato progressivamente il suo Museo a cielo aperto. Lì lo avevo incontrato tanti anni fa quando ancora conoscevo soltanto vagamente l'Outsider Art, e lì l'ho ritrovato dopo tanto tempo in un pomeriggio afoso di luglio per una chiacchierata, un'intervista, uno scambio umano e l'inizio, per me, di una riflessione sul confine labile tra marginalità e inclusione, lucidità e stravaganza (e forse anche un po' di follia) di alcuni casi di creazione artistica come quello rappresentato da Fausto Delle Chiaie.





IL RESPONSABILE DI TUTTO

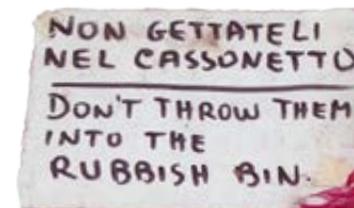
Perché Fausto è un outsider che, dopo aver trovato il modo e il luogo a lui più congeniali per creare, la sua marginalità l'ha scelta, ha difeso la sua esclusione dal circuito dell'arte, ha resistito alla tentazione di chi, uno tra tutti **Achille Bonito Oliva**, riconoscendo la lucidità e la attualità del suo lavoro, ha cercato di portarlo dentro quel circuito. "Nel museo ci so' entrato", mi racconta ridendo, riferendosi per esempio a quando proprio Bonito Oliva ha curato nel 2008 una sua personale al Castello di Rivara dal titolo emblematico **Finalmente dentro**, "poi però ci so' pure uscito... preferisco stare qua". Il suo ingresso nei musei, quando c'è, dura solo un momento, è un passaggio fugace prima di tornare alla sua marginalità, alla sua strada, alla sua piazza, al suo museo avanzato, alla sua città. Per raccontare l'operazione artistica di Delle Chiaie dobbiamo inevitabilmente attingere alla storia dell'arte contemporanea e alle sue vicende. È necessario citare il *ready-made* di Duchamp, i **giochi di parole spiazzanti** e spesso ironici dei titoli delle opere dei dadaisti e dei surrealisti, il valore dato all'oggetto quotidiano della contemporaneità di più basso livello (finanche al rifiuto) dagli artisti pop, le opere *site specific* che, a partire dalla *Land art*, nascono da un luogo



specifico e solo per quel luogo e infine la missione di suscitare una maggiore attenzione ad alcuni luoghi urbani ed alla fruizione di essi di certa *street art*. Fausto Delle Chiaie parte dal luogo e dal recupero di quello che lui chiama **oggettaccio**. Compie il gesto duchampiano del prelievo dalla realtà e della rifunzionalizzazione dell'oggetto che viene così sottratto all'indistinzione del quotidiano. Quando gli cito Duchamp, però, ribatte: "si ma Duchamp li portava al museo, io li lascio sul luogo, li faccio resuscitare nel luogo dove io li trovo. Nel luogo vivono e resuscitano con un'altra valenza".

Una volta prelevato ed esposto, l'*oggettaccio* assume un altro significato. Alle volte il significato sta solo nel gesto ed è svelato dal solo titolo come nel caso dell'opera più programmatica **Robaccia/Rubbish**, un'opera tra le prime di Delle Chiaie, che si rinnova ogni giorno da anni perché ogni giorno c'è della robaccia da raccogliere per terra e da risemantizzare. O ancora come nel caso di una delle opere più liriche **Dio respira** in cui foglie di platano accartocciate di cui è piena la città vengono raccolte e adagiate sul muretto ed esposte al vento, al respiro di Dio, che le fa volteggiare in aria. Altre volte il prelievo è accompagnato da un assemblaggio o da un intervento, per esempio un disegno, dell'artista. È il caso di opere come **Non gettateli nel cassonetto** in cui delle gambe di un bambolotto vengono fuori da un cumulo di stracci, tragico riferimento a ripetuti casi di cronaca nera di ritrovamento di neonati dentro ai cassonetti, o ancora **Punk** giocoso divertimento in cui un ciuffo d'erba che sbuca dall'asfalto diventa la cresta colorata di una testa tracciata con il gessetto sul marciapiede. Alcune opere invece sono creazioni ex-novo dell'artista: dei **Narcisi** il cui riflesso auto-contemplativo è sprofondato dentro una prosaica bacinella d'acqua, un'icona di Cristo **Venduto (30 denari)**, una tavoletta di legno con una figura femminile, dipinta con il tipico stile da disegno infantile di Delle Chiaie, infilata dentro un sacchetto di plastica, una **Bella in busta**.

Le opere di Delle Chiaie attingono dalla storia, dalla cronaca e anche dall'attualità e dai luoghi comuni: ci sono **Un po' di grillini** che gesticolanti e arrabbiati si affastellano su una tavoletta di legno dalla forma allungata, c'è l'opera che, come mi racconta Fausto, ha anticipato la crisi, in cui un pezzo di plastica trasparente



IL RESPONSABILE
DI TUTTO
THE ONE
RESPONSABLE
FOR
EVERYTHING
FAUSTO DELLE CHIAIE



PER ME È IMPORTANTE
CHE VEDONO IL LAVORO
E VEDONO DOVE STANNO

copre qualche monetina e accanto c'è un sanpietrino e una scritta che suggerisce *In caso di emergenza rompere il vetro*, c'è una sagoma di *Guida turistica* disegnata su una tavoletta, che rigorosamente porta in mano il suo stendardo per farsi riconoscere in mezzo alle folle oceaniche di turisti, seguita da tanti auricolari aggrovigliati disposti in fila indiana. Tuttavia in realtà non è la singola opera in sé che interessa a Fausto delle Chiaie. "Non è un'opera", mi dice ad un certo punto, "è un'operazione, è un omaggio, è un abbraccio protettivo al luogo, è come Bernini". È un'operazione nei confronti del luogo e di coloro che in centinaia giornalmente lo attraversano, un'operazione in cui è necessaria e imprescindibile la presenza costante dell'autore. *Il responsabile di tutto* (così si chiama una sua opera che altro non è che una piccola *silhouette*-caricatura di se stesso) è Fausto che è insieme il curatore, il custode, l'addetto alla biglietteria (di biglietti ne disegna e ne firma a decine ogni giorno per darli a chi incuriosito guarda il suo museo e lo dà ovviamente anche a me che ormai ne ho collezionati ben due) e alle visite guidate del suo Sistema museale avanzato (lui in realtà preferisce dire "del luogo"). È lui che ha il compito di dare consapevolezza del luogo e più in generale della realtà al passante che attraversa distratto la città eterna.

NARCISI
NARCISSUS



E Roma è una componente che ha molto peso nel lavoro di Fausto delle Chiaie. In **2000 anni dopo** una cartina appallottolata e gettata via è diventata un'opera che denuncia una "Roma, maltrattata, poco considerata, una Roma negativa... bisogna trattarla meglio!", mentre in un frammento di un'altra cartina strappata Delle Chiaie ha cerchiato il punto in cui si trova Piazza Augusto Imperatore. **Siete qui?** chiede a chi passa, attraverso il titolo di quest'opera. Perché, mi spiega, "c'è chi passa, attraversa e non vede, è una cosa naturale... non tutti vedono la Colonna Traiana. È una questione di interesse. Quelli che fanno veloce non ci stanno, stanno da un'altra parte".

I passanti che invece lì ci stanno non solo sono visitatori ma diventano parte integrante, anche se a volte solo involontariamente, dell'opera-museo e possono trasformarla. Tanti anni fa qualcuno portò via un'opera e Delle Chiaie la fece diventare **Opera Trafugata**, un cartellino recante questo titolo che semplicemente presiede al vuoto lasciato da quel furto. Un ragazzo dopo aver visto le opere ha scritto con un pennarello sul muretto "Non c'ho capito un ca..o" e anche questo episodio è diventato un'offerta al divo Augusto, con una targhetta su cui è scritto **Sincero**. Inoltre per anni (dall' '89 al '94) Delle Chiaie ha raccolto in dei fogli

i commenti dei visitatori e poi li ha rilegati in diversi volumi che costituiscono l'opera **Res Publica**.

"Per me è importante che vedono il lavoro e vedono dove stanno", conclude Fausto e con la stessa generosità con cui offre al divo Augusto, ai romani, ai turisti, alla piazza e alla città il suo lavoro mi regala una tavoletta dipinta. Dopo il tramonto, poi, Fausto Delle Chiaie, come ogni sera da venticinque anni, smonta il suo Museo e raccoglie con attenzione, riponendola dentro il carrellino con cui viaggia ogni giorno, ogni singola opera, ogni singolo frammento che, dopo l'incontro con lui, difficilmente si riesce a guardare ancora come robbaccia da nulla



Si, ma Duchamp gli oggetti li portava al museo, io li lascio sul luogo, li faccio resuscitare nel luogo dove io li trovo. Nel luogo vivono e resuscitano con un'altra valenza.

UN PO'
DI
GRILLINI

UN PUGILATORE



È K.O.

Inconsci urbani. Camelot e Gaetano Chiarenza

di Pier Paolo Zampieri

Arte come elettroshock sociale – Storia di un murale che fa crollare vecchi muri rivelando una vocazione artistica imprevista – Un atelier nell'ex-manicomio di Messina e un pittore di lenzuola salvifiche come 'sensori territoriali' di un contesto urbano sfigurato

Non sono nato a Messina. La prima volta che ho sentito parlare dell'(ex) ospedale psichiatrico "Mandalari" è stato a causa dell'*Opera dei pupi*. Stavo aiutando Venerando Gargano, l'ultimo puparo della città, a registrare un *cunto* in cui ripercorreva il curriculum centenario della sua famiglia e, tra i misteri dell'origine, i fasti degli anni '50, il buio degli '80, e le lotte in quelli successivi, venni a sapere che Rosario, suo padre, proprio nel periodo di massima indifferenza della città verso i suoi gloriosi paladini, fece dei laboratori "ai pazzi du Mandalari". Così recitava il verso¹.

• • • • •

¹ "Ai pazzi del Mandalari". Archivio Famiglia Gargano.



Se sembra folle che una cultura² abbandoni a se stesso un potente oggetto culturale/popolare come l'*Opera dei Pupi*, e assista indifferente alla sua quasi estinzione, a me sembrava incredibile fino al parossismo immaginare che l'ultimo puparo rimasto in città dovesse insegnare davvero dentro un (ex) ospedale psichiatrico. C'era qualcosa di troppo forte dentro quell'immagine. Un vero addensamento connotativo: la Sicilia, Messina, i Pupi, il silenzio, i matti, i sogni, l'urlo dell'ultimo puparo, il manicomio, l'arte, la lotta, l'indifferenza. Da un punto di vista narrativo qualcosa di semplicemente troppo bello per essere vero. Più una parabola che una storia. Gli ultimi paladini di legno travolti dalla locomotiva del progresso, raccolti e accuditi dai figli di quelli che li furono rinchiusi proprio in nome del grande cogito illuminista³.

La seconda volta che ho sentito parlare dell'(ex) ospedale psichiatrico "Mandalari" è stata quando ci sono finito io. Anche in questa occasione a dare l'input è stato un puparo, anche se di *ingiuria* e non di mestiere. Stavamo cercando uno spazio pubblico che ospitasse le sessanta opere sopravvissute di **Giovanni Cammarata**⁴ e, dopo uno scoraggiante peregrinaggio tra uffici ed enti pubblici, un insegnante dell'istituto d'arte "Ernesto Basile" ci consigliò di provare "**al Camelot**". Davanti alla nostra faccia stupita ha aggiunto, col sorriso di chi ha visto spesso quell'espressione, "*al Mandalari*".

• • • • •
² Parlo di "cultura" e non di comunità perché il rischio di estinzione che ha investito l'*Opera dei Pupi* ha coinvolto l'intera Sicilia e non solo la città di Messina (Pasqualino 1977).

³ Per un'analisi sul rapporto esistente tra l'emergere della follia come malattia e l'imporsi del pensiero illuminista cfr. Foucault (1961).

⁴ Si tratta di opere scultoree che si trovavano nella casa-museo di Giovanni Cammarata artista outsider siciliano (di Stefano 2008, Mina 2011, Zampieri 2012), i cui resti, come la facciata, sono ancora visibili in via Maregrossa a Messina.



Ed è al "Lorenzo Mandalari" che ho visto le opere di **Gaetano Chiarenza** e che ho avuto l'occasione di osservare da vicino la realtà del "Centro Diurno - Camelot - Progetto linguaggio Arte, del Modulo Dipartimentale Salute Mentale Messina Nord", diretto e animato dal **dott. Matteo Allone**⁵. Per la seconda volta oggetti culturali rifiutati dalla comunità, ma per nulla rassegnati all'oblio, hanno bussato alle porte di quello che nell'immaginario collettivo è ancora un luogo di rimozione ed esclusione, poco importa se votato alla cura. Il dato, giornalmente gustoso, nasconde valenze simboliche e territoriali non secondarie. C'è sempre una relazione sottile tra gli artefatti culturali, il territorio in cui sono stati prodotti, e le politiche che ne gestiscono la circolazione e quindi, in senso lato, l'esistenza pubblica. Esiste però una spiegazione più semplice per questa coincidenza, e risiede nell'approccio 'artistico' che il centro **Camelot** ha sposato per la cosiddetta 'cura', anche se sarebbe più corretto parlare di relazione.

• • • • •
⁵ Molte delle informazioni presenti nell'articolo sono state fornite direttamente dal dott. Allone, che ringrazio in questa sede per la disponibilità manifestata durante le due lunghe interviste a cui l'ho sottoposto. Per informazioni più ampie sul centro vedi www.asp.messina.it/dsm/camelot/camelot.asp



Fig. 1

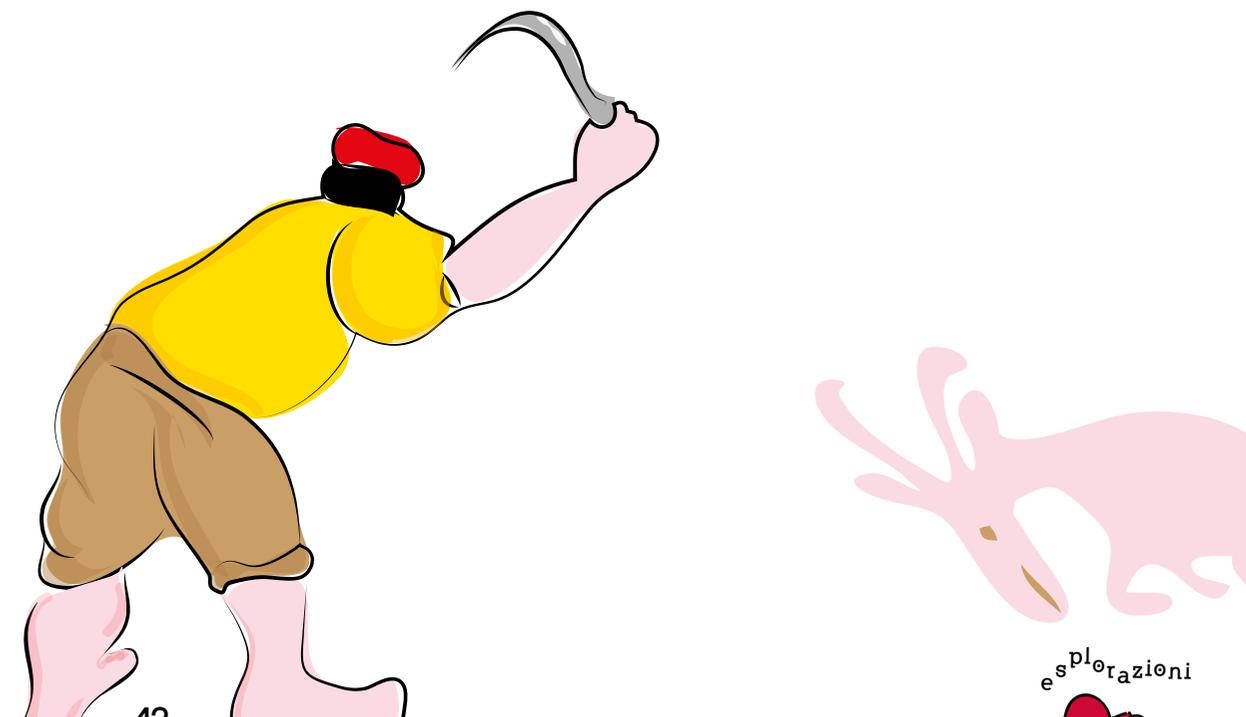
Allargando il grandangolo, l'intero quartiere *Giostra*, dove sorge il Mandalari, è una strana distopia modernista composta da un torrente cementificato, svincoli futuristici e una lunga striscia di edilizia popolare progettata senza alcuna sensibilità ambientale e sociale (fig. 1). A sigillare tale analfabetismo urbano ci sono ancora vaste zone di quelle che, nel lessico quotidiano, vengono chiamate 'baracche', che rappresentano insieme le cicatrici urbanistiche/simboliche del grande terremoto del 1908 e il vero luogo in cui intervenire politicamente per permettere alla città un suo sviluppo armonico. Volendo leggere in termini psicoanalitici quel territorio, si potrebbe dire che quella vasta zona rimozione, in ultima analisi, rappresenta proprio la memoria rimossa del grande trauma urbano subito dalla città di Messina. Il suo inconscio e, più ancora, il suo successivo delirio urbanistico. Se è difficile immaginare un posto 'migliore' per collocare un manicomio, è facile immaginare l'enorme potenza simbolica degli elementi presenti e di quelli nascosti, o invisibili. «Noi abbiamo visto l'invisibile», dice non a caso Allone, «vedere il visibile è troppo facile. Il compito dell'arte è dare forma all'invisibile».



Fondendo le teorie di Jung (1912) sull'inconscio e più ancora quelle di Hillman (1979) in un orizzonte dostoevskiano che vede nella bellezza la salvezza del mondo, l'arte, al Camelot, da 'semplice' medium di espressione per gli insoliti dell'animo, è diventata il principio stesso di trasformazione del reale. È l'aver impiantato questa semplice idea dentro l'inferno dantesco di un ospedale psichiatrico che ha dato vita all'esperienza per certi versi entusiasmante del Camelot: usare le energie e la grammatica archetipica dell'inconscio per trasformare la 'realtà'. Tale operazione assume una valenza simbolica ancora maggiore, se si considera che il 'reale' era una fatiscante megastruttura pubblica situata in una zona periferica della città, cementata senza alcun criterio di buon senso urbanistico (vedi p. 39)⁶.

• • • • •

⁶ È opportuno sottolineare che la posizione precollinare della zona dovrebbe invece permettere la fruizione del potente panorama dello stretto. Il vero problema è che non esiste nessuna relazione tra la grammatica urbana utilizzata e il contesto ambientale.



In questo contesto, il racconto fornito dal dott. Matteo Allone, il responsabile del Camelot, ha i risvolti della *fabula*. C'è un'occasione, si voleva ridipingere la sala mensa, c'è un caso, un ausiliario dice: perché non facciamo un grande *murales*? e non appena viene accettata l'idea, e si sceglie l'immagine della mietitura con la sua potente simbologia di morte e di rinascita (*figura in basso*), questa visione si irradia in tutti i componenti del personale prima, e dei pazienti dopo, fino a trasformare radicalmente l'intera 'atmosfera' del centro. Quella potente *immagine* diventa il luogo di "negoziiazione sociale", che sbrina la rassegnazione del personale e la cronicizzazione autistica in alcuni pazienti. Esprimere un'opinione sul colore del grano, porgere un pennello o addirittura prenderlo in mano e apporre un segno sul muro, che verrà commentato dagli altri, scatena una dinamica relazionale impensabile solo fino a pochi giorni prima. I muri da simbolo di chiusura e di separazione con l'esterno riacquistano, grazie al potere aperto dell'arte, quella dimensione eterotopica che è sempre il polo latente di ogni luogo (Foucault 1966; Augé 1992). Quelle pareti diventano improvvisamente il diaframma sensibile e manipolabile posto tra paziente, medico e amministrazione (e città).



Finito il *murales* (siamo nel 1992) e visti gli effetti generati, tutto il centro viene investito da questo metodo e non c'è più un solo oggetto che non venga radicalmente trasformato. I buchi nei muri diventano occhi di delfini, le crepe

si trasformano in nuvole, i vecchi tavoloni grigi diventano stranianti tele orizzontali e i materiali di risulta si trasformano in sentieri e giardini⁷. Come in una mossa di Judo, tutti i limiti, le disfunzioni, l'inadeguatezza degli edifici, diventano straordinarie risorse. Visto il contesto, parlare di paradiso è probabilmente eccessivo, ma in poco tempo non c'è più traccia di quell'inferno in cui i primi a sentirsi prigionieri erano probabilmente i medici stessi. Il sentirsi protagonisti della metamorfosi dall'orrore alla bellezza viene percepito da tutti come un vero anno zero, più ancora della svolta basagliana che ne è stata l'insostituibile antefatto politico-culturale.

Quell'*immagine* ha rappresentato una specie di chiamata alle armi collettiva e ha messo in moto tutte quelle energie inconscie e mai espresse. L'arte, intesa come medium, lontana dalle camicie di forza dei circuiti abituali⁸, è diventata letteralmente l'elettroshock sociale che ha permesso lo scatenarsi di dinamiche relazionali ormai surgelate. Come nella sceneggiatura di un pessimo film americano, l'effetto prodotto da una semplice immagine si è rivelato superiore a terapie 'scientifiche' e oscuri regolamenti burocratici. Ovviamente la chiave non è stata una semplice immagine, ma la partecipazione collettiva alla creazione di uno spazio *altro* mediato da un linguaggio intrinsecamente simbolico. Nel linguaggio di Foucault l'istituzione totale si è aperta all'eterotopia. In quello di Jung il 'complesso' della psiche ha trovato la chiave attraverso cui l'lo può riorganizzare i suoi vari elementi dissociati in maniera unitaria. Da lì a prevedere un *atelier* ed estendere il perimetro dell'arte visiva anche al teatro, alla musica e in seguito anche all'ippoterapia, è stata solo una questione di tempo, che nemmeno l'incredibile smantellamento di quello spazio formidabile deciso dai vertici del Mandalari ha arrestato. Il Camelot, forte del suo 'metodo', come l'araba fenice è risorto rapidamente in un altro capannone poco lontano, e dal 1997 è attivo in questa sede. Il risultato di questo processo è stato che la famosa 'apertura' al territorio, che ogni ex ospedale psichiatrico invoca come un mantra, è diventata bidirezionale. Non solo da lì si può uscire ma, grazie a quel potente magnete di bellezza, il **Centro Diurno Camelot** diventa un luogo che riesce ad attrarre

• • • • •

⁷ Curiosamente Dal Lago (2008) nella sua cartografia sull'arte fuori dall'arte, accosta proprio l'Outsider art alla Street Art (e all'arte votiva).

⁸ Per una panoramica sulle relazioni tra arte e territorio cfr. Detheridge (2012).



Fig. 2

molteplici iniziative e produzioni culturali, sostegni economici (la fondazione Bonino Pulejo, la Provincia di Messina) e, almeno due, potenti istanze artistiche rifiutate dalla città ma ben radicate nell'inconscio urbano: i *Pupi* della Famiglia Gargano e le opere di Giovanni Cammarata⁹.

È questo il contesto in cui vanno inserite le opere di **Gaetano Chiarenza** (Messina, 1943-2011). Senza quell'atmosfera non credo che Gaetano Chiarenza avrebbe mai potuto trasformare il lenzuolo del suo lettino in una potente tela raffigurante un Cristo con occhi più compassionevoli che imploranti (fig. 2). Le opere di Chiarenza si presentano come imponenti figure intere immerse in un mondo cromatico forte, senza compromessi. Praticamente un 'fauvista' involontario. L'utilizzo delle lenzuola dell'ospedale a mo' di grandi tele aggiunge un elemento simbolico fortissimo alla sua prolifica produzione artistica.

• • • • •

⁹ Le opere di Cammarata non sono confluite al *Camelot* perché in quei giorni di trattativa, grazie alla segnalazione di Sergio Todesco, ex sovrintendente ai beni culturali di Messina, Bianca Cordovani, insegnante dell'istituto d'arte "Dante Alighieri", ha manifestato, assieme ad altri colleghi, la volontà di acquisire temporaneamente le opere per fini didattici. Da settembre 2013 Cammarata viene studiato in un istituto d'arte della sua città.



Fig. 3

Con Gaetano Chiarenza ci troviamo di nuovo davanti a un caso da manuale: diagnosticato come affetto da grave schizofrenia disorganizzata e paziente da molti anni, non era mai entrato in contatto con l'arte, prima di quel famoso anno zero. Contagiato da quel nuovo spirito, rivela subito un'attitudine notevole prima al disegno, poi alla scultura, infine alla pittura. Le solenni figure impresse su quelle tele simboliche sono trasposizioni di persone 'normali' incontrate da Chiarenza in città e percepite come antichi guerrieri o uomini primitivi. Accanto a questi snodi archetipici forse di lotta, che comunque "vivevano di poco"¹⁰, spiccano le figure a sfondo religioso e mitologico. L'enorme lenzuolo/tela del *Nettuno* affiancato da strane sirene (Scilla e Cariddi?) con due gambe in cui i sessi richiamano ferite è quasi un manifesto ideologico (fig. 3).

Scultura
↓



• • • • •

¹⁰ Molte delle informazioni su Chiarenza sono state fornite dall'artista Stello Quartarone che ringrazio per la disponibilità e per i materiali forniti.



C'è la collocazione geografica in chiave mitologica dell'autore, ci sono i sessi ben visibili spogliati da qualsiasi eros, e la sensazione di saluto con cui le tre figure sembrano accoglierci si sposa perfettamente con la posizione del quadro collocato proprio all'entrata del Camelot. È impossibile non andare in analogia con la fontana monumentale di *Nettuno* del Montorsoli, posizionata proprio all'entrata dell'(ex) cuore portuale di Messina. Noto è anche la **produzione scultorea** di Chiarenza che, seppur di poco, precede genealogicamente quella pittorica. L'utilizzo ossessivo di angoli e di linee rette nelle prime figure umane disegnate su carta (*figura a lato*) inducono l'artista **Stello Quartarone** ad indirizzarlo alla scultura, luogo ideale per esprimere tale attitudine, od ossessione geometrica. Prive della

successiva 'distrazione cromatica' delle tele, le sculture di Chiarenza si impongono per una certa ieraticità. Mezzi busti e figure intere solenni, enigmatiche, totemiche. Una scultura apparentemente precolombiana agita su tufo che ha creato non pochi problemi di 'responsabilità' alla direzione del Camelot, perché dare un martello in mano ad un paziente di un (ex) ospedale psichiatrico non era una cosa in linea coi protocolli dell'epoca. Caso raro tra i pazienti del Camelot, la produzione di Chiarenza fu molto continua e prolifica. Lavorava ogni giorno e acquisì, soprattutto in seguito alla vendita di molte opere, una certa consapevolezza della propria arte. Nonostante una certa evoluzione del segno, che incorpora anche elementi più morbidi, non abbandonò mai l'imprinting dei primi disegni.



Tutte le tele di Chiarenza nascono disegnate su lenzuolo e vengono pitturate successivamente, ma sempre dentro la dimensione dell'orizzontalità¹¹. La metamorfosi in quadri avviene solo a lavoro ultimato. Pur non avendo mai esposto in una personale partecipò a più di una collettiva e la sua arte non sfuggì all'occhio del critico messinese **Lucio Barbera** che, coinvolto in una riflessione sull'intera produzione del *Camelot*, sottolineò la dimensione dell'"estrema solitudine" di quelle "forme piatte incollate sul fondo, individui in un bagno di colore, destini immersi nel brodo della vita"¹².

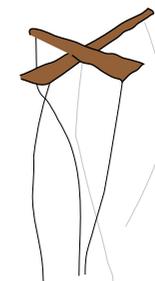
Se è davvero difficile, come in tutti gli artisti *outsider*, separare le opere dalla condizione esistenziale che le ha generate, è forse molto interessante aggiungere una prospettiva *insider* a tale lettura, inserendole radicalmente nel proprio contesto territoriale, inteso nel suo senso più ampio (Magnaghi 2000). Non di rado, in questa prospettiva, tali artefatti si aprono alla condizione di "acuti sensori territoriali" (e sociali), per usare le parole di **Bianca Tosatti** (Mina 2011). Se, in quest'ottica, è quasi ridicolo usare la rigida camicia di forza dello strumento 'scientifico' della causa-effetto, sicuramente ad un livello analogico e simbolico si possono avere indicazioni molto interessanti. Le famose Watts Towers di **Sam Rodia** viste come istanza monumentale in una periferia in perenne ricostruzione di Los Angeles (Dal Lago 2008), l'urlo sociale di continuità simbolica e paesaggistica di **Giovanni Cammarata** (di Stefano 2008, Zampieri 2012) o l'intrinseca fragilità del grande presepe di **Andreoli** (Mina 2011), situato nelle Cinque Terre, che funge quasi da monito a quel delicato ecosistema, vanno tutte in questa direzione di ascolto sociale del territorio prima ancora che di 'semplice' lettura. Il recente dibattito cittadino sulla reale ubicazione della tomba di **Antonello da Messina** in seguito ai recenti ritrovamenti della chiesa di Santa Maria del Gesù Superiore, situata proprio nel quartiere di *Giostra*, a non più di ottanta metri dal *Camelot*, sembra iscriversi in una direzione analoga. Non è importante cercare strabilianti nessi di causalità tra i due fenomeni, di cui uno



¹¹ Per un'acuta analisi sul diverso registro di significazione tra il "segno" posto, e letto, sull'asse verticale e su quello orizzontale cfr. Benjamin (2012). In ultima analisi il filosofo tedesco sostiene che la sezione longitudinale ha principalmente una funzione di rappresentazione mentre quella trasversale "è simbolica: contiene i segni", p. 94.

¹² Nota critica di L. Barbera in *Tra Noi*, volume realizzato grazie alla Provincia Regionale di Messina in seguito alla mostra omonima.

peraltro dubbio, ma invitare una folle politica urbanistica di stampo razionale e funzionalista, a intervenire solo dopo aver ascoltato le enormi complessità del suo territorio, con le sue grandi risorse latenti e stratificazioni archetipiche, ed entrarci in relazione, sembra davvero il minimo. L'anima delle città, come quella delle persone, risiede spesso proprio in ciò che non si vede



Nota bibliografica

- AA.VV. (1995), *Linguaggio Arte*, Edizioni Arci, Messina.
 Augé M. (1992), *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*; tr. it (1993), *Nonluoghi. Introduzione ad una Antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera.
 Benjamin W. (2012), *Aura e choc*, Torino, Einaudi.
 Dal Lago A., Giordano S. (2008), *Fuori cornice*, Torino, Einaudi.
 di Stefano E. (2008), *Irregolari. Art brut e Outsider Art in Sicilia*, Palermo, Kalós.
 Detheridge A. (2012), *Scultori della speranza*, Torino, Einaudi.
 Dubuffet J. (1986), *Asphyxiante culture*; tr. it (2006), *Asfissiante cultura*, Milano, Abscondita srl.
 Foucault M. (1972), *Histoire de la folie à l'age classique*; tr. it (2000), *Storia della follia*, Milano, Rizzoli.
 Foucault M. (1966), *Les Mots et les choses*; tr. it (1998), *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli.
 Hillman J. (1979), *The Dream and the Underworld*, tr. it (1984), *Il Sogno e il mondo Infero*, Milano, Ed. di Comunità.
 Magnaghi A. (2000), *Il progetto locale*, Torino, Bollati Boringhieri.
 Mina G. (2011), *Costruttori di Babele*, Milano, Elèuthera.
 Natoli L.F. (2009), *Arte contemporanea a Messina (1980-1997)*, Messina, Intilla Editore.
 Jung C. (1912), *Wandlungen und Symbole der Libido*; tr. it (1965), *La libido: Simboli e trasformazioni*, Torino, Boringhieri.
 Pasqualino A. [1977], (2008), *L'opera dei Pupi*, Palermo, Sellerio.
 Zampieri P.P. (2012), *La questione Cammarata, l'Outsider art e l'antropologia urbana. Un caso di "mente locale"*. In "Rivista dell'Osservatorio Outsider Art", n. 4, marzo 2012.

di Marco Mezzatesta

Con il progetto **"Le Macchine Possibili di Francesco Giombarresi"**, vincitore nel 2012 della prima edizione del Premio Nazionale Francesca Jacona della Motta¹, ho voluto far rivivere, attraverso una fase di studio, una successiva sperimentazione artistica e all'interno di un breve percorso museale, il versante scientifico e medico-naturalista dell'immaginario dell'outsider siciliano². Ripescando dall'abisso progetti, strumenti e pensieri altrimenti destinati all'oblio³ e innestandoli in opere contemporanee, realizzate da giovani artisti di professione, si è voluto anche ipotizzare una nuova via di presentazione museografica che incrocia e connette arte contemporanea e arte irregolare, arte nel sistema e arte fuori dal sistema. Si è cercato così di rendere *possibili*, secondo i linguaggi moderni e all'interno di un museo d'arte contemporanea, le Macchine immaginate, sognate e talvolta costruite dall'Artista/Maestro/Inventore di Comiso.

• • • • •

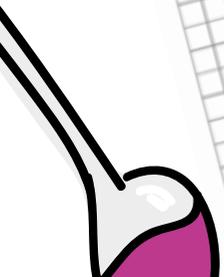
¹ Il premio indirizzato a giovani artisti e ricercatori in ambito filosofico è stato istituito nel 2012 in memoria dell'artista Francesca Jacona della Motta ed è patrocinato dal Comune di Caltagirone. La prima edizione è stata vinta dall'autore dell'articolo con il progetto di cui riferisce.

² A proposito di Francesco Giombarresi (Vittoria 1930-Comiso 2007), cfr. L. Di Gregorio, *Giombarresi e la scienza di "astrofità"*, in "Rivista dell'Osservatorio Outsider Art", n. 2, marzo 2011, pp. 36-47; la scheda biografica è consultabile sul nostro sito <http://outsiderart.unipa.it>

³ Punto di riferimento per il progetto, nonché luogo dell'evento finale e attuale sede espositiva dei lavori, è stato il MACC di Caltagirone, che poco dopo la morte di Francesco Giombarresi, avvenuta nel 2006, ha recuperato *in extremis* numerosi scritti e oggetti, gelosamente custoditi dall'artista, arricchendo ulteriormente la propria pionieristica raccolta di Art Brut; cfr. M. Mezzatesta, *Il MACC di Caltagirone: una collezione in progress*, in "Rivista dell'Osservatorio Outsider Art", n. 4, marzo 2012, pp. 220-231.

Le invenzioni di un poliedrico artista-contadino tra scienza e poesia – La sua casa-laboratorio nella campagna siciliana – Un'originale esperienza di riscoperta e valorizzazione che incrocia arte contemporanea e arte irregolare indicando un nuovo modello di presentazione museale

Le Macchine Possibili di Francesco Giombarresi



filios
piorq
estria
vicos
luna s
crina
annas
ngolis
atlega
tiamis
dichio
andae
ainac
klt
ant
ruefal
quobio
a ancy
maocia
vestig
maia b
bell
ergolis
berfal
diralb
raifel
no col
sello
cappio
apierio
furu
vello i
llo m
nnavot
annivo
tabile
loco c
roastis
cor
cor
vello m
zvello
apichis
cor
tutti
caea L
ceore
veco
vello
della
a otti
chimis
ipo
ciaia
raupe
lo hce
malgr
lipidi
rimso
lio hi
ditre
latoe
ainac
maia e
bucarg
schib
la arp
asmasi
ciaia an
na est
scilpo
colino
cticia
cpini
lppina
chimo
scovel
larsof
itiasic
torine
e asci
spigh
io sif
itiana
onait
troas
orio e
a b p
pitre
icelli
leige
na asci

fig. 1, Tenia (G. Gambino), Ritratto di Giombarresi, 2012

Nobile, Cav. Ufficiale, Pittore, Poeta, Scrittore, SCIENZIATO UMANITARIO; questi i titoli che compaiono sui biglietti da visita fatti stampare da **Francesco Giombarresi**, l'iperbolico ed eclettico contadino originario di Vittoria (RG) che mai rinunciò alla necessità di fare arte, l'outsider che solo nell'arte trovò la via della pacificazione e della fuga personale dal proprio contesto; il muratore, scaricatore e boscaiolo immigrato che nel mondo dell'arte riuscì anche a farsi un nome, a cavallo tra gli anni '60 e '70, sull'onda dell'interesse dell'élite culturale italiana e internazionale nei confronti dell'universo contadino e delle sue vernacolari espressioni artistiche. Anche dopo essere stato rigettato dal sistema stesso, Giombarresi continuò a dipingere, a scrivere, a studiare da autodidatta la **scienza medica** e progettare **complessi macchinari industriali**, al di là degli spazi, delle difficili condizioni economiche, dei supporti e dei materiali disponibili. Non di rado, sul verso degli stessi foglietti, si osservano sia ritratti, fiori, paesaggi, che bizzarre formule matematiche, poesie dialettali, così come scritte musicali su pentagramma, sterminati elenchi di malattie inventate e di strampalate sostanze chimiche. Una passione multidisciplinare esplosa da ragazzo, sotto il sole cocente delle campagne ragusane e coltivata tra mille peripezie e miserie, quando, tra le esigenze familiari e le fugaci seduzioni del mercato artistico, il pittore contadino diventava un caso nazionale; una ricerca totale che negli anni successivi ai premi e ai riconoscimenti ufficiali fu persino approfondita, sino a diventare unica ragione di vita, nel silenzio di un tempio-laboratorio di campagna, interamente edificato in solitudine tra i vigneti e l'ex Base Nato di Comiso, quasi a voler riaffermare una straordinaria genialità eclettica mai compresa in paese. In sede critica, da **Leonardo Sciascia** in avanti, volendo ritrovare un fattore unificante per questa produzione così eterogenea e apparentemente sconnessa, si è più volte fatto riferimento a quell'irrefrenabile mania che «coesiste con la poesia»⁴. Poesia come gusto della scoperta, come desiderio di dare il nome alle cose, di fissare pensieri e di inventare parole sempre nuove, addentrandosi nei territori non ancora esplorati della creatività artistica e delle effettive possibilità umane, tecniche e scientifiche. Un esercizio di immaginazione anarchico e ostinato che diviene un processo interminabile e denso di sorprese.



4 L. Sciascia, *Giombarresi*, "Corriere della sera", 1 luglio 1969.



Non si tratta di abbandonare la logica, la coerenza e la pratica, ma forse di affinarle, integrandole con un sentire più vivido. La purezza poetica, la lucida e spontanea capacità di inventare, di sentire per la prima volta oggetti reali o immaginati; è questa la chiave che consente a Giombarresi di schiudere le porte della propria mente, ed è questa la chiave di lettura che ha guidato il nostro piccolo percorso di riscoperta e valorizzazione.

Scienza, arte, musica e filosofia scorrono parallelamente nell'infinito immaginario di Giombarresi, ricollegate secondo un misterioso e quasi inconsapevole procedimento alchemico. L'immaginazione guida infatti un percorso scientifico in cui convergono all'interno di indecifrabili labirinti semantici: astronomia e anatomia; ricerche botaniche ed esperimenti chimici; progetti di macchine, impianti industriali, strumenti ottici e forme di medicina alternativa. Proprio come le intense visioni espressionistiche e le infiorescenze su tele dalle mille sfumature che lo resero noto, i progetti di Giombarresi hanno un andamento altrettanto 'rizomatico'. Il pensiero *attacca nel mezzo*, a partire da un'idea, da un'intuizione; le macchine cominciano a prendere forma nella sua mente e la scrittura asseconda questo continuo germogliare di invenzioni, scoperte, nomi e soluzioni immaginarie. Migliaia di manoscritti raccolti con pazienza nel corso degli anni, più volte fotocopiati, parzialmente battuti a macchina in tempi più recenti e raggruppati in quaderni, costituiscono il corpus inedito dei *Trattati Scientifici di Medicina e di Ricerche Biologiche ed Impianti e Formule e come potere guarire la vita umana e le persone*, "I più profondi studi della mia natura".

Ad appena 15 anni, «scarso di pochissima scuola, ma ricco di natura e genialità», inizia a studiare e ad inventare «tubi con specchi che dovevano arrivare al cielo», per vedere, conoscere e analizzare tutti i fenomeni della natura, i movimenti della luce, «le varie forme terrestri e interplanetarie di attrazione e repulsione». La **prima macchina ipotizzata**, A. EC, ovvero «Macchina attrattiva e comunicante per gli extraterrestri e anche per analizzare i tantissimi movimenti della terra e della grande astronomia degli astri e dei pianeti interplanetari», doveva riuscire a fornire in maniera precisa dati e segnalazioni su tutto ciò che poteva accadere sulla terra e al di fuori essa («sia nell'alto che nel basso»). **Tubi e specchi**, azionati da un centro di comando con numerosi pulsanti, avrebbero dovuto innalzarsi, ruotare e spostarsi in modo da attrarre, osservare e ingrandire le immagini della terra e dello spazio, «con una lunga e vasta sensibilità di numeri matematici che corrispondono ad una lunghissima astrofisica interplanetaria e che misurano profondi studi astronomici». Un sistema di antenne e fili «con tanti riflessi di comunicazione» avrebbe poi riferito a grande distanza le scoperte e i risultati di questi studi. Con il passare del tempo ulteriori suggestioni scientifiche sarebbero fiorite in



Senza titolo, 1968, penna su carta

complicatissime sigle e formule matematiche che definiscono invenzioni dai nomi altrettanto complessi: *Torre del Climario*; *Macchinario Centrifugo e Ternucleare*, *Smistotico BH*; *Misutico A*; *Misuratore dei movimenti della luce*; *Apparecchio allico centrale per i movimenti interplanetari*; fino al cosiddetto **Sistema B.U.D.**, che rappresenta un'evoluzione rispetto alle prime apparecchiature cosmiche immaginate. Il Sistema B.U.D. unisce infatti l'**esplorazione interplanetaria** alla **difesa generale del corpo umano**, ovvero i due filoni principali della personalissima scienza di Giombarresi. «Uno strumento grosso, capace di stare nell'orbita anni e anni, potenzialmente 50 volte superiore del più grande satellite. Uno strumento di alto livello scientifico in grado di poter controllare i veri movimenti interplanetari e di tutti i potenziamenti della natura interplanetaria». Le macchie solari, stellari e lunari, le interferenze planetarie e i disturbi della gravità generano delle diminuzioni di luce e temperatura sulla terra, ovvero dei mancati assorbimenti di energia da parte dell'uomo e degli altri esseri viventi.

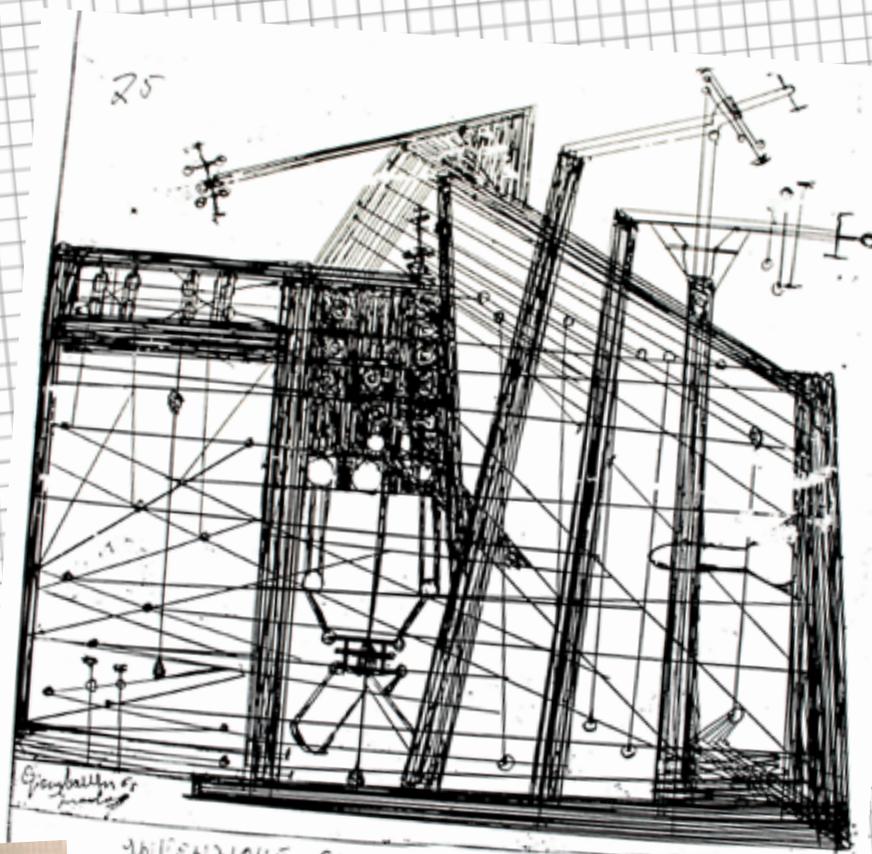


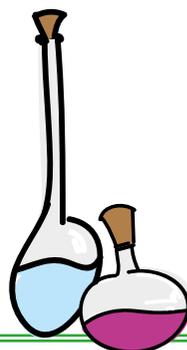
fig. 2

INVENZIONE CODICE C.E. GIOMBARRESI
 SETTORE INDUSTRIALE, TECNICO,
 E APPARECCHI PER L'ASTRONOMIA,
 PER LUNGHISSIMI, VEDUTI A SPECCHI
 VISIVI, E ATTRAZIONE SU MISURE
 INTERPLANETARIE.



Sono numerosissimi i disegni e gli schizzi conservati presso il **MACC di Caltagirone**⁵; tra questi il progetto datato 1965, dal titolo *Invenzione Codice CE. Settore Industriale Tecnico e Apparecchi per l'Astronomia, per lunghissimi veduti a specchi visivi e attrazione su misure interplanetarie*, ricostruito in scala, nell'ambito del percorso "**Le Macchine Possibili di Francesco Giombarresi**", sulla base della profondità suggerita dal disegno stesso e attraverso l'uso di materiali vari e dipinti di nero (fig. 2-3). Sul versante prettamente medico l'artista-inventore sperimenta varie tipologie di cura alternativa: realizza apparecchiature da immettere nel corpo umano per filtrare la respirazione e la circolazione sanguigna; 'scopre' e cataloga per lettera le malattie che in futuro potrebbero colpire l'uomo; esercita attività di pranoterapia, studia con attenzione il cuore e il cervello umano e il loro *mistico* collegamento; compie esperimenti per curare le piante; distilla foglie, bacche e alcool, imbottiglia le sue produzioni biofarmacologiche e le prova su di sé, per il bene di tutti, alla ricerca di una panacea universale. Giombarresi vuol conoscere l'universo, comprenderne l'andamento e studiarne le conseguenze sulla vita degli uomini; ma le risposte ai quesiti, così come le formule, le denominazioni e le dimostrazioni, sono già contenute in quella stessa fonte che ha avviato tale processo di speculazione e di analisi costante, ovvero la sua fervida immaginazione. Ogni macchina, ogni esperimento, ogni sigla introduce nuove stratificazioni di pensiero, secondo una logica/poetica del tutto personale che prosegue senza sosta e senza gerarchie. Un continuo percorso di creazione che vuol giungere a soluzioni utili e concrete, bypassando però il sistema iperrealista della simulazione e assumendo come unica strategia la purezza di una ricerca interiore; un'incessante *volontà di potenza* scientifica che non si risolve nell'utile, ma che alimenta l'atto creativo, lasciando riaffiorare scoperte sensazionali, parole nuove, *scavate nella vita come un abisso*. Giombarresi esplora e supera costantemente se stesso ed il mondo intorno con la

Il Sistema B.U.D. agisce per regolare e normalizzare questi fenomeni, fornendo ulteriore luce e calore alla terra, "raccolti in milioni e milioni di km di specchi attrattivi". Oltre alle apparecchiature e alle macchine, Giombarresi progetta interi complessi tecnico-industriali, suddivisi in dipartimenti, con laboratori pensati per compiere esperimenti e ricerche scientifiche incrociate.



• • • • •

⁵ Il MACC possiede scritti, appunti, trattati, tutti raccolti dallo stesso Giombarresi in carpete e agende; molti sono originali, ma moltissimi altri sono fotocopie su cui lui stesso ha inserito successivamente titoli, date e catalogazione. A volte si tratta di collage di più disegni eseguiti tra inizi '50 e fine '60 e da lui stesso catalogati e rimessi "in ordine" dando anche un codice alfanumerico, per poi farli entrare nel suo trattato enciclopedico con un'ulteriore fotocopiatura. Gran parte dei disegni originali sono conservati nella collezione privata della Famiglia Giombarresi.

leggerezza e la fermezza dell'*Oltreuomo* nietzschiano, ma ciò che costruisce è un universo parallelo, un fragile *porto sepolto*, inaccessibile perché sommerso. Di questo porto, oltre alle preziose tracce scritte e ai reperti raccolti dal MACC di Caltagirone, vi sono ancora resti tangibili, veri e propri ruderi che meriterebbero senz'altro una contestualizzazione adeguata, nella **casa di campagna**, poco distante dall'ex Base Nato di Comiso. Si tratta del luogo in cui Francesco

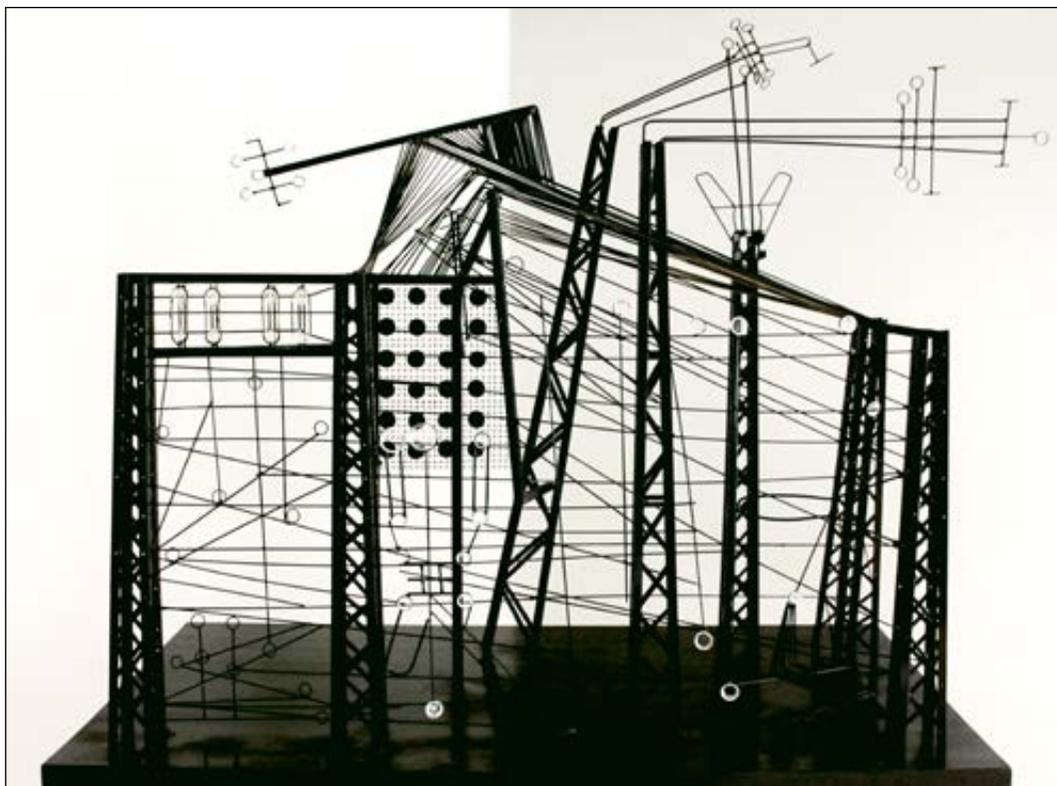
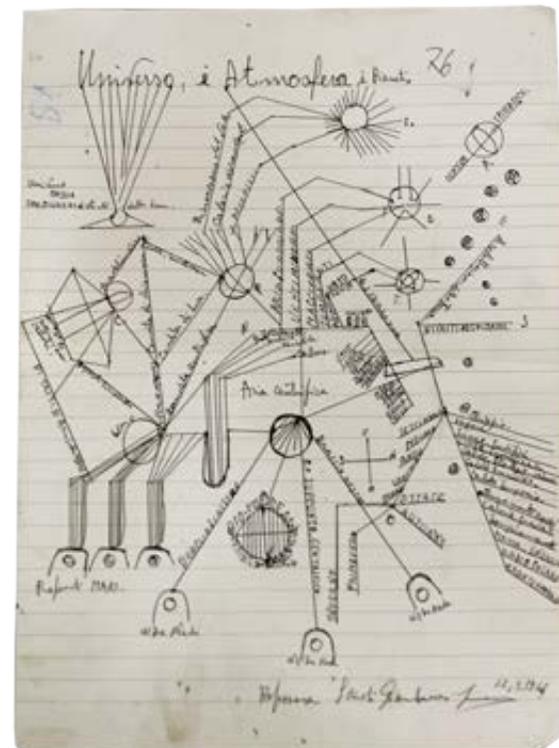


Fig. 3, Invenzione settore industriale, modello ricostruito su disegno originale di Giombarresi

Giombarresi trascorse gli ultimi anni della sua vita; una grande costruzione, oggi semi-abbandonata e vandalizzata, che un tempo ospitava lo studio in cui lavorava ed esponeva i suoi dipinti. Il cortile d'accesso ha la struttura di un laboratorio scientifico a cielo aperto, con due grandi vasche nelle quali ribollivano intrugli liquidi e piani di lavoro sui quali distillava alambicchi; sui muri e



Universo è Atmosfera è Pianeti, 1968, penna su carta

sulle piastrelle si riconoscono a malapena i volti inquietanti e le stesse fioriture cromatiche che è possibile osservare in numerose tele e 'francobolli' conservati in collezioni private romane e catanesi. Il giardino interno, più protetto, tra melograni e piante selvagge, nasconde tubi, lenti ottiche e serpentoni di plastica che lo attraversano interamente, mentre domina la scena il grande murale con profughi kosovari⁶, ritratti secondo lo stile e i toni acidi delle *Donne incappellate*, suo soggetto pittorico ricorrente⁷. L'interno, completamente ingessato e decorato da volti imbiancati e altre figure scolpite sui pilastri, è suddiviso in numerosi spazi pensati per lo studio e per la cultura, con tonnellate di libri, che cadono all'apertura di ogni porta, attrezzature scientifiche e

tecnologiche di ogni tipo e dimensione che fuoriescono da valigie e cassetti abbandonati, dormitori e piccole stanze concepite per studiosi e ricercatori. Spazi che rimasero nella sua mente, come le macchine e come i trattati scientifici; opere clandestine di una mente visionaria, di un povero contadino divenuto grande "artista, poeta e scienziato umanitario".

• • • • •

⁶ L'Aeroporto militare di Comiso, le cui recinzioni confinano con la proprietà di Giombarresi, fu utilizzato nel 1999 nell'ambito della Missione Arcobaleno per ospitare i rifugiati della guerra in Kosovo. È stato recentemente riconvertito a uso civile.

⁷ A proposito di questi dipinti cfr. E. di Stefano, *Il doppio sogno di Giombarresi*, in *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalós, Palermo 2008, pp. 117-118.

-> Il percorso espositivo



Fig. 5, Fabrizio Trovato, La macchina possibile, 2012

La sfida del progetto, che ho curato l'anno scorso presso il MACC di Caltagirone, consisteva nel visualizzare e materializzare l'immaginario di Giombarresi-inventore anche attraverso le opere di giovani artisti catanesi coinvolti in un confronto diretto con materiali, disegni, appunti che sono stati al centro della mia ricerca. Ne è nato un percorso espositivo⁸ che, incrociando passato e presente, teoria e pratica, *inside* e *outside*, ha ridato vita e 'possibilità' ad alcuni reperti dell'utopia enciclopedica dell'artista siciliano.

Le opere esposte sono state: un ritratto tipografico realizzato dal giovane artista/illustratore Tenia (**Gianluca Gambino**) ricomponendo nomi di malattie future e altre sperimentazioni immaginate e trascritte negli anni (fig. 1); un modello ricostruito in scala di un complesso industriale disegnato da Giombarresi e mai re-

alizzato (fig. 2-3); un misterioso strumento telescopico (*Tricotrio*) ed altri oggetti effettivamente assemblati dall'artista/inventore (fig. 4) ed infine, a chiudere il cerchio, la scultura-installazione di **Fabrizio Trovato**, *La Macchina Possibile* (fig. 5), che riutilizza alcuni oggetti progettati da Giombarresi, articolandone la profondità visionaria.

• • • • •

⁸ La mostra si è inaugurata il 15/12/2012 al Museo d'arte contemporanea di Caltagirone e le opere sono entrate a far parte della collezione.

Ispirata al progetto di una «*Macchina ricettiva e direttiva verso pianeti planetari e interplanetari*», la scultura del giovane artista catanese interpreta creativamente l'immaginario scientifico di Francesco Giombarresi, ponendo l'accento sulla componente misteriosa e per certi versi mistica della sua instancabile ricerca. La macchina in questione aveva lo scopo di conoscere e comunicare attraverso esplorazioni interplanetarie «*le più grandi scoperte scientifiche dell'uomo e della Natura segreta*». È costituita da complicatissimi comandi che ne regolano il funzionamento e ne consentono il movimento; strumenti di controllo e di difesa si attivano autonomamente per contrastare ogni ostacolo; un triplice «*occhio centrifugo-guardifugo-corrispoticco*» visualizza a grandissima distanza e comunica «*le corrispondenze alla Terra*».

L'opera di Trovato è costituita da un sistema tridimensionale di 4 triangoli consecutivi, con al centro esatto una sfera bianca in moto continuo, intagliata e scolpita imitando l'anatomia del cervello umano e sulla quale si innestano tre lenti/occhi con piccoli ritagli di "visioni" dell'artista Giombarresi. Attraverso una serie di richiami e suggestioni, più o meno esplicite, che vanno dall'*aynul-qalb* dell'esoterismo islamico (l'occhio del cuore) alla simbologia alchemica e cabalistica, la scultura di Trovato rende omaggio ad

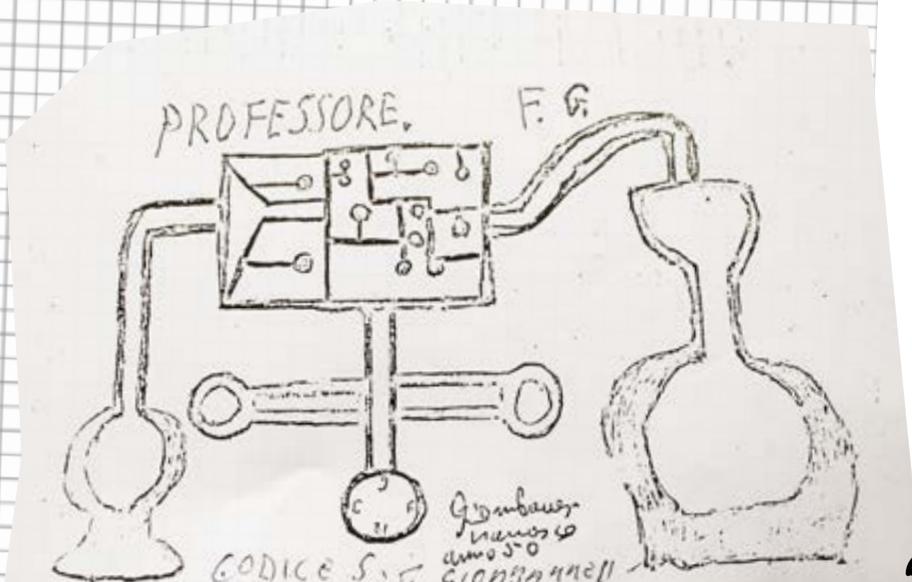


fig. 4, Tricotrio

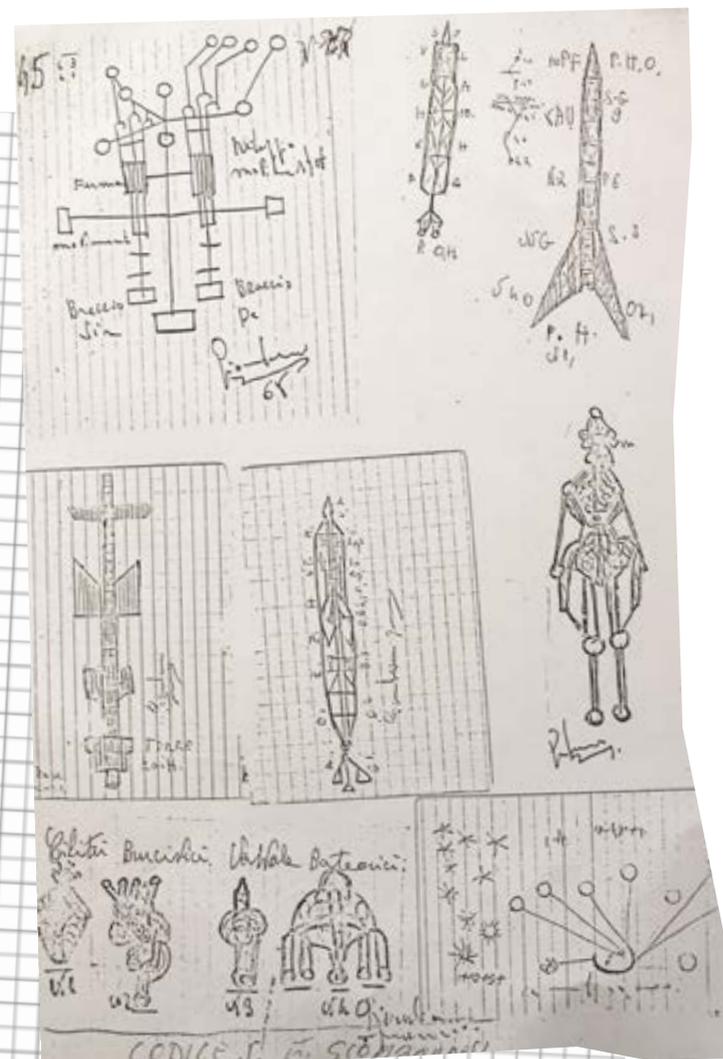
Scarso di pochissima scuola, ma ricco di natura e genialità, Francesco Giombarresi inizia a studiare e ad inventare tubi con specchi che dovevano arrivare al cielo.

Poi distilla foglie, bacche e alcol, imbottiglia le sue produzioni biofarmacologiche e le prova su di sé, per il bene di tutti, alla ricerca di una panacea universale

un artista-scienziato brut, alle sue sperimentazioni e al suo perenne desiderio di scoperta, stabilendo così un incontro trasversale tra esperienze distanti e sottolineando un processo quasi mistico di intuizione intellettuale e di comunicazione diretta e in traducibile. L'opera può essere interpretata come una sorta di gabbia scura (in omaggio anche ai temi cari alla figura ispiratrice del premio: Francesca Jacona della Motta), con all'interno un nucleo di espressioni e di pensieri che invitano ad essere letti e riscoperti. Un insieme di visioni indirizzate verso un altrove immaginario, indefinito, libero e sovversivo, negli spazi interpla-



Codice S., fotocopia anni '90 (disegno originale 1950, penna su carta)



Codice S. 45, collage e fotocopia anni '90 (disegni e schizzi originali anni 1965 e 1968)

netari esplorati con la mente da Giombarresi, ma allo stesso tempo nei sentieri tortuosi del riconoscimento dell'arte irregolare. La scultura rappresenta così una sintesi culturale tra brut e contemporaneo, tra intuizione e meditazione, tra l'occhio del cuore e l'occhio della mente; la volontà di conoscere e la capacità di "vedere", oltre i limiti di una difficile condizione sociale ed esistenziale, al di là dei rigidi confini tra scienza e immaginazione e al di là dei margini estetici e istituzionali tra ciò che è dentro e ciò che è fuori rispetto al mondo dell'Arte





Dall'Arte Naïve all'Art Brut. La vicenda italiana

di Laurent Danchin

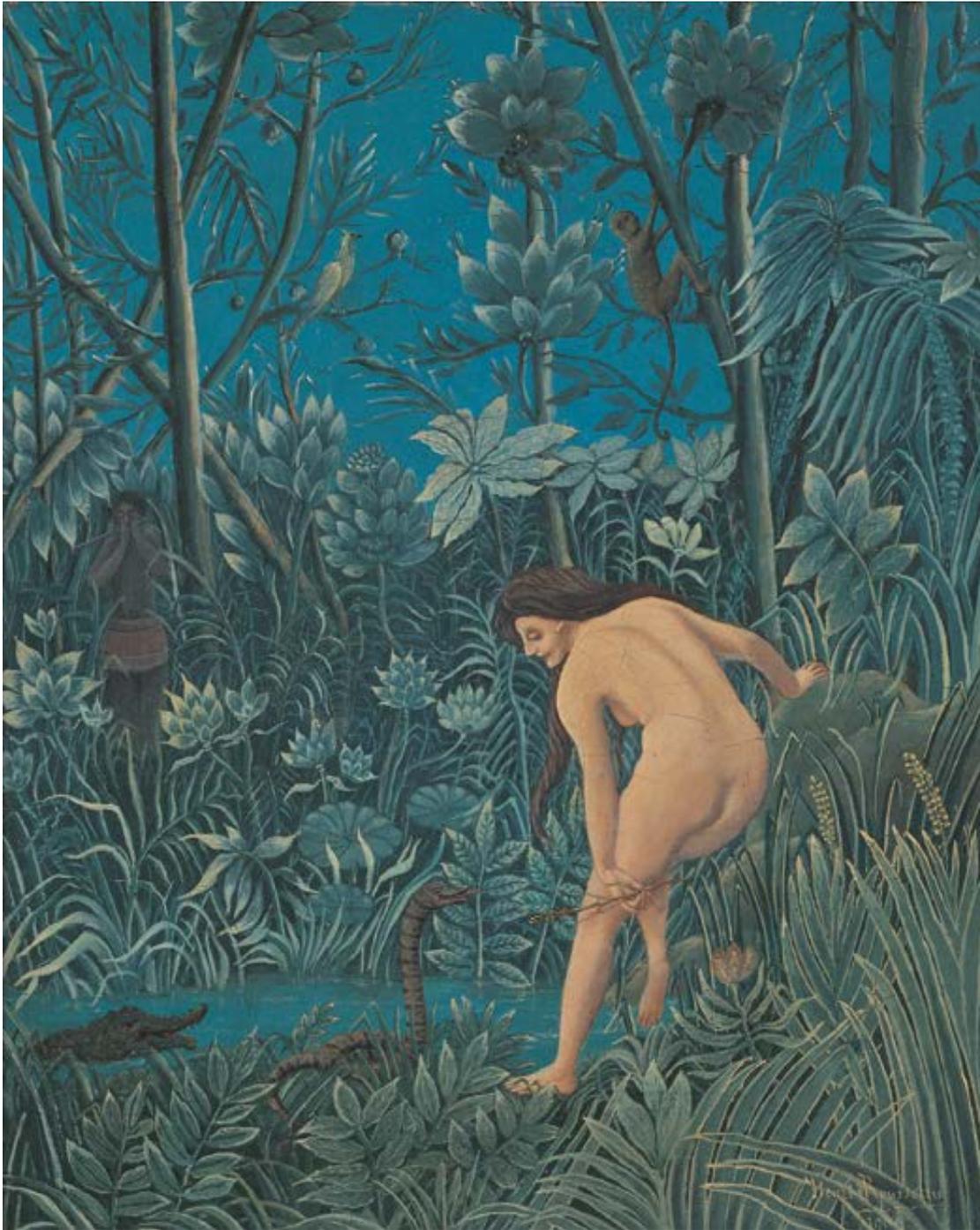


La fortuna dell'arte naïve in Italia tra gli anni '50 e '70 – L'accoglienza tardiva della nozione di Art Brut – Lo studioso francese indica date e protagonisti di una storia controversa e ancora da scrivere

Come molti visitatori della mostra *Banditi dell'arte* (Halle Saint-Pierre, Parigi, 23/3/2012 – 6/1/2013) dedicata all'Art Brut italiana, sono rimasto profondamente colpito dalle opere di **Rosario Lattuca**¹, nato nel 1926 in Sicilia, che rappresenta per me una vera scoperta. La scheda biografica ci informa che era ebanista, restauratore di mobili, sordomuto. Ha creato animali fantastici e anche alcune pitture molto strane. Il tutto appare affascinante per l'alleanza tra una stupefacente abilità manuale, una reale complessità formale piuttosto rara nell'Art Brut, e una ispirazione, manifestamente ossessiva, fuori dal comune. Ebbene, leggo che i lavori di questo autore sono stati assimilati da **Dino Menozzi** all'arte *naïve*. Bisogna, dunque, interrogarsi sullo statuto dell'arte *naïve* in Italia.

• • • • •

¹ **NdR.** Per notizie su Rosario Lattuca (1926-1999) cfr. l'articolo di C. Nizzoli, *Sarracenie e fossili estinti. La cultura privata di Rosario Lattuca*, sul n. 5 della nostra rivista, ottobre 2012, pp. 80-89. Per notizie sulla mostra *Banditi dell'arte* cfr. il reportage di R. Trapani sul n. 4, marzo 2012, pp. 202-211.



Henri Rousseau, Le charme, 1909

Gustavo Giacosa, curatore della mostra con **Martine Lusardy**, ci ha esaurientemente illustrato il ruolo degli atelier di creazione, di cui alcuni, in Italia, hanno da tempo stretti legami con l'Art Brut². Ma è anche vero che in Italia l'interesse generale per quest'ambito è molto recente, l'Italia si è aperta solo tardivamente alla nozione di Art Brut.

Ho consultato nel mio archivio un *database* cronologico e mi sono accorto che in Italia, invece, il concetto di arte *naïve* aveva goduto in prima istanza di una particolare fortuna, e che un uomo vi aveva giocato un ruolo molto importante, ben più importante di quello di Dubuffet, almeno fino al 1975. Si trattava di **Anatole Jakovsky** (1907-1983), che in Francia era considerato un po' come il papa dell'arte *naïve*, ma che era anche, dopo un tentativo abortito di collaborazione nella primavera del 1945, il nemico giurato di **Dubuffet** e dell'Art Brut. Dopo la parentesi del fascismo, che è con evidenza un periodo morto per le nostre questioni, si direbbe che è nell'Italia del dopoguerra, e non in Francia, che Jakovsky ha cercato di trovare l'ascolto e il riconoscimento che la concorrenza di Dubuffet, e la forza dei suoi scritti sull'Art Brut, gli impedivano di incontrare pienamente nel proprio paese. Ciò gli consentiva tra l'altro, in qualche occasione, di condurre dall'esterno delle vere e proprie offensive contro l'Art Brut, come in due divertenti documenti di cui ho trovato traccia: due articoli anti-Dubuffet pubblicati da Jakovsky in Italia sulla rivista "Arterama" nel 1973 e nel 1975³.



² Cfr. *Banditi dell'arte, rêveurs d'Autres mondes*, comunicazione di Gustavo Giacosa, attore, regista, e curatore, al convegno di approfondimento della mostra *Banditi dell'Arte*, organizzato a Parigi presso la Halle Saint-Pierre, il 28/10/2012.

³ Il titolo del primo, apparso nel novembre 1973, in occasione della retrospettiva di Dubuffet al Grand Palais a Parigi, dove era presentata la seconda versione dell'opera teatrale *Coucou Bazar*, riassume da solo tutto il contenzioso: *La mostra fin troppo trionfale del fin troppo sottile Dubuffet*.

-> Alcune date significative

A titolo d'informazione su questo interesse in Italia per l'arte *naïve*, ecco alcune date che ho annotato e ritengo significative:

nel **1950** alla 25. Biennale di Venezia una sala è dedicata a **Henri Rousseau**⁴;

nel **1964** a Palazzo Barberini, a Roma, si apre la mostra *Pittori naïfs* con una prefazione in catalogo di Anatole Jakovsky;

nel **1969** Jakovsky, che stavolta è il curatore, presenta a Milano la mostra *I pittori della settimana con 7 domeniche*;

nel **1970**, di nuovo a Roma, Jakovsky presenta *I grandi naïfs jugoslavi*.

Poco dopo, nel **1974**, Dino Menozzi lancerà la sua rivista "**L'Arte Naïve**", di cui parlerò in seguito. Lo stesso anno, **1974**, a Milano, ancora una volta, ha luogo una mostra di *Naïfs*, tra i quali si trova **Anselme Boix-Vives**, che oggi viene considerato invece un esponente dell'Art Brut.

Infine, nel **1975** si apre a Palazzo Braschi, a Roma, la *Prima Biennale Nazionale di Arte naïve*, il cui catalogo è ovviamente prefato da Jakovsky, come anche il catalogo della mostra *I naïfs italiani* tenutasi lo stesso anno a Parma.

Jakovsky, dunque, è presente dappertutto in Italia dagli anni '50 agli anni '70 ogni qualvolta si parla di arte *naïve*.

Ma improvvisamente, dopo il 1975, la situazione sembra ribaltarsi e, a partire da questa data, non si sente più parlare di lui⁵. In compenso, ci si accorge che proprio nell'anno successivo, nel **1976**, si parla invece molto di Dubuffet quando il celebre critico **Renato Barilli** pubblica a Milano e Parigi *Dubuffet, il ciclo dell'Hourloupe*. Inoltre, ed è un dato fondamentale, nel giugno-luglio **1978**, la FIAT organizza a Torino una grande mostra di Dubuffet, nel corso della quale viene messa in scena la terza versione di *Coucou Bazar*.

• • • • •

⁴ Una sala Henri Rousseau figurava già al 56. Salon des Artistes Indépendants a Parigi nel 1945, e l'anno precedente il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris aveva presentato la mostra *Henri Rousseau, le Douanier*. Qualche anno dopo, 1 luglio 1948, si inaugurava nello stesso museo la sala Wilhelm Uhde (1874-1947), in onore dello scopritore di Picasso e di Séraphine de Senlis, e del difensore dei "pittori del Sacro Cuore" (NdR. Con questo nome Uhde indica gli artisti spontanei e autodidatti, come Séraphine, che scopre e promuove). Al momento della Biennale veneziana, Jakovsky aveva appena pubblicato *La Peinture Naïve* (1949), il primo libro sull'arte *naïve* edito in Francia.

⁵ Nato nel 1907, Anatole Jakovsky morirà otto anni dopo, nel 1983, due anni prima di Dubuffet (nato nel 1901).

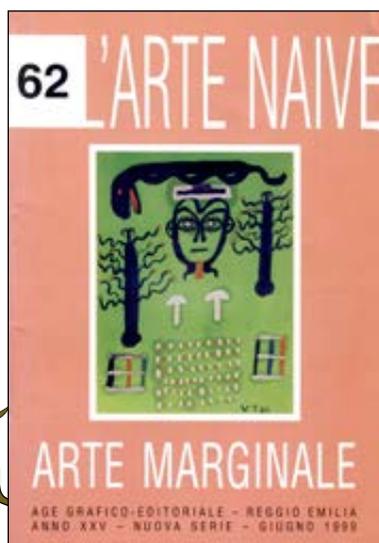


Ivan Rabuzin, 1959

Dubuffet aveva già avuto una retrospettiva in Italia nel 1960, e nel 1964 il suo *Ciclo dell'Hourloupe* era stato esposto a Palazzo Grassi a Venezia, ma nella seconda metà degli anni '70 diventa in Italia una vera e propria *star*, e si fa difficile ormai per Jakovsky competere con lui.

Infine, un anno dopo la sua morte, nel **1986**, l'esposizione *Jean Dubuffet e l'Art Brut*, organizzata dalla Fondazione Peggy Guggenheim a Venezia, sancirà definitivamente la notorietà italiana di Dubuffet segnando contemporaneamente anche l'ingresso trionfale in Italia del concetto di Art Brut.

-> **L'Arte Naïve di Dino Menozzi (1974-2002)**



È attraverso la rivista di **Dino Menozzi** che può leggersi più chiaramente, credo, come in Italia il punto di vista dell'Art Brut abbia finito per imporsi solo molto dopo. Dino Menozzi era un collezionista d'arte naïve, ma inizialmente si era cimentato lui stesso con la pittura, in seguito si era dedicato al cinema e aveva realizzato dei documentari, prima su **Antonio Ligabue** e in seguito, nel 1968, su **Pietro Ghizzardini**, che lo avevano indotto a creare, con un gruppo di amici, un "Circolo degli amici dell'arte naïve", attivo dal 1969 al 1976. Menozzi ha anche collaborato a un film con **Cesare Zavattini**, lo sceneggiatore di Vittorio De Sica e di *Ladri di biciclette*, che era anche lui pittore e collezionista di arte naïve⁶.

In questo contesto nasce, nel marzo 1974, la rivista "**L'Arte Naïve**", una piccola rivista formato A5 in bianco e nero su carta patinata, una rivista senza grandi mezzi ma concepita con amore da un appassionato, che per un lungo periodo ha esplorato soprattutto in Italia l'arte naïve in senso tradizionale⁷. Fino all'autunno del 1995, quando ebbe luogo a Parigi, alla Halle Saint-Pierre, un evento importante di cui ho buon motivo di ritenermi parzialmente responsabile: la

• • • • •

⁶ La collezione Zavattini è esposta dal 1968 al Museo Nazionale delle Arti Naïves "Cesare Zavattini" a Luzzara, in Emilia-Romagna. Cfr. www.fondazioneunpaese.org.

⁷ "L'Arte Naïve" aveva esordito in realtà già nel 1973 con una prima serie, editorialmente più rudimentale, che si fermò al quinto numero. Menozzi, a quest'epoca, non aveva nessun contatto con gli ambienti dell'Art Brut, dato che le due tradizioni restavano molto separate, e cercava soprattutto di fare riconoscere su scala europea i naïfs italiani che aveva difeso o scoperto, in particolare nella pianura padana, e di inserirli nel circuito di riferimento per questa tipologia artistica. Perciò era stato ben lieto, nel 1972, all'epoca del comunismo, di rappresentare l'Italia a INSITA, la Triennale internazionale di Arte Naïve di Bratislava, così come fu incantato di essere stato invitato nuovamente nel 1994, dopo la divisione della Cecoslovacchia.



Dino Daolio Duren, ca. 1980

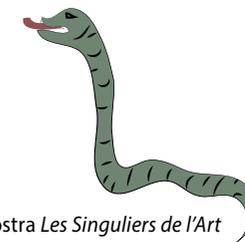
scoperta, o meglio la rivelazione dell'area dell'Art Brut e di tutti i suoi derivati, attraverso la mostra *Art Brut & Cie* curata da **Martine Lusardy**, da **Véronique Antoine-Andersen** e da me, che presentava insieme, per la prima volta le principali collezioni francofone di Art Brut e Art Singulier⁸.

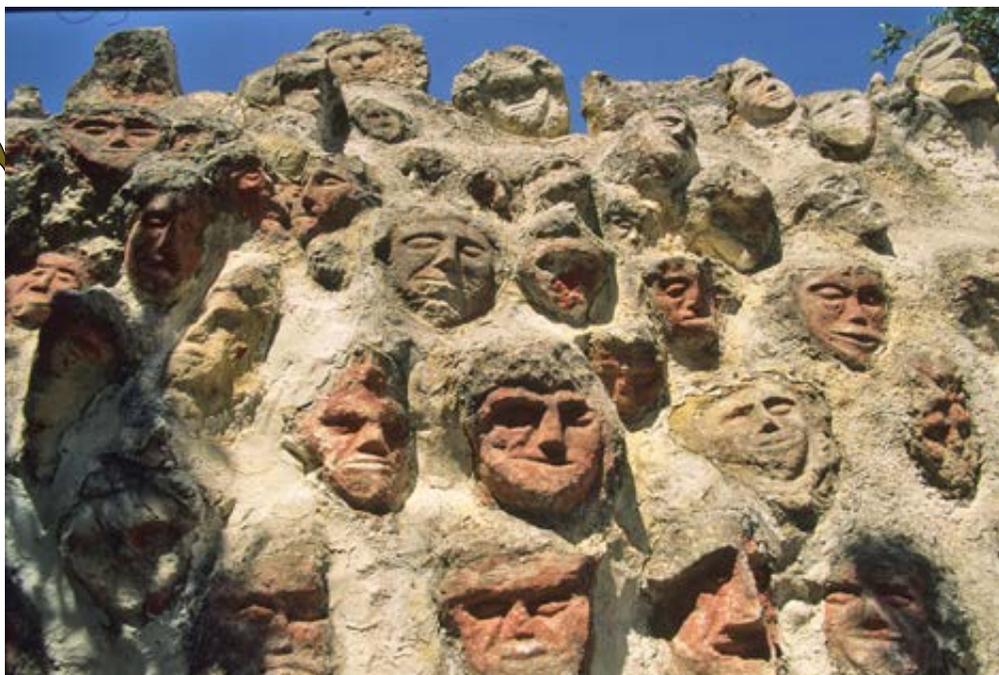
Già nella pubblicazione immediatamente successiva, nel dicembre del 1995, "L'Arte Naïve" consacrava interamente il suo numero 55 non soltanto alla nostra mostra, che Dino Menozzi aveva visitato insieme a **Arsen Pohribny**, un critico



• • • • •

⁸ NdR. *Art singulier* è un'espressione francese, derivata dal titolo della mostra *Les Singuliers de l'Art* tenutasi a Parigi nel 1978 al Musée d'Art Moderne de la Ville, che indica quella categoria intermedia di creatori, spesso autodidatti, non del tutto assimilabili all'Art Brut propriamente detta ma neanche effettivamente integrati nel sistema dell'arte contemporanea.



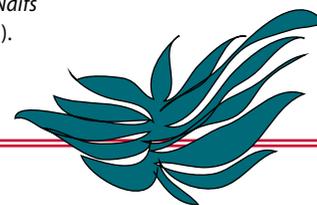


Filippo Bentivegna, *Il castello incantato (Sciacca)*, particolare

d'arte tedesco fino allora specializzato nell'arte astratta⁹, ma a tutte le fanzine e a tutti i luoghi che, in Francia e dintorni, erano consacrati all'arte autodidatta fuori dalle norme. E, nello stesso momento andava progressivamente scoprendo anche la rete più ampia dei cultori anglosassoni, rappresentata dalla rivista "Raw Vision" di cui ero, fin dalla fondazione nel 1989, il corrispondente a Parigi. Proprio a partire da questo numero 55 del dicembre 1995 – e fino all'ultimo numero, il 69 pubblicato nel dicembre del 2002 – la rivista "L'Arte Naïve", come

• • • • •

⁹ Va osservato tuttavia che Pohribny si era già interessato ai naïfs di Boemia con il fondatore della Triennale d'arte INSITA di Bratislava, Stefan Tkac, come testimonia un catalogo apparso in Cecoslovacchia nel 1967, che fu seguito da due pubblicazioni italiane, nel 1968 e nel 1969, in occasione delle nuove mostre: *Naïfs Boemi* (a cura di Maria De Giorgi e Arsen Pohribny, Torino, Galleria Viotti) e *Naïfs Cecoslovacchi* (a cura di Arsen Pohribny, Reggio Emilia, Galleria del Paiolo, Edizione Gruppo Naïf).



farebbe un affluente che arricchisce con le sue acque un fiume più grande, si è congiunta con il più generale movimento internazionale di interesse per l'arte marginale in tutte le sue forme, abbandonando quasi completamente l'attaccamento originario all'arte *naïve* nel suo senso più corrente¹⁰. È quindi a Parigi che avviene il cambiamento di rotta e, come nel caso Jakovsky, per la seconda volta la Francia ne è stato il motore, esercitando un'influenza sulla sua vicina.

-> L'Italia, tuttavia...

E tuttavia, eccettuato il periodo del fascismo, che è stato culturalmente un buco nero come in Germania, l'Italia ha un forte legame con l'Art Brut o, più generalmente, con l'arte popolare fuori dalle norme, con l'eccentrico o il bizzarro. Senza risalire, come si fa di consueto, fino ai giardini di Bomarzo (1560), nei quali il conte **Vinicio Orsini** aveva fatto lavorare in realtà degli artisti molto sapienti, e ciò esclude il parco dalla definizione di Art Brut, mi stupisco che invece non venga citato più spesso il *Viaggio in Italia* di **Montaigne** nel corso del quale, tra il 1580 e il 1581, il filosofo visita parecchie curiosità nei dintorni di Firenze e Viterbo, con grotte decorate, automi e ogni tipo di giochi d'acqua, di cui solo l'immagine potrebbe dirci se non vi si nascondesse talora anche qualche fantasia di ispirazione popolare: la Villa Pratellino, o la Villa di Costello per esempio, o la casa del Granduca di Firenze e la proprietà del Cardinale Gambara a Bagnaia, non lontano da Bomarzo.

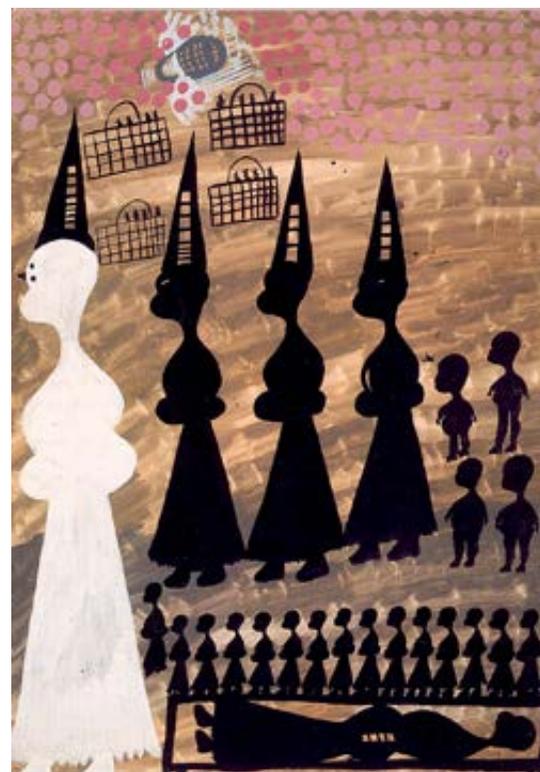
Per l'Art Brut pura dell'epoca pioniera, quella della generazione nata nella seconda metà del XIX secolo, **Francesco Toris** (1863-1918) già da solo basterebbe ad illustrare il genere in Italia. Ma bisognerebbe citare anche **Joseph Giavarini** (1877-1934), nato presso Parma, che la tradizione dell'Art Brut conosce soprattutto sotto il nome di "prigioniero di Bâle", ma in realtà italiano. Dunque, storicamente proprio un italiano è forse il più spettacolare rappresentante dell'arte carceraria. Spesso si trascura di citare anche un altro straordinario italiano di quest'epoca: Simon (in realtà Sabato) **Rodia** (1879-1965), l'autore del-

• • • • •

¹⁰ È significativo che, a partire dal n. 59 nel dicembre 1997, Dino Menozzi abbia deciso di aggiungere a lettere maiuscole sulla copertina di "L'Arte Naïve" l'intitolazione "Arte Marginale", per evidenziare chiaramente il nuovo orientamento della sua rivista e l'apertura a tutte le forme di arte popolare contemporanea.

le torri di Watts a Los Angeles, che era un emigrato, nato a Serino presso Napoli, andato a raggiungere a sedici anni, nel 1895, il fratello in Pennsylvania. Ci sono oggi buoni motivi per sospettare che le sue torri così inesplicabili potrebbero essere una lontana reminiscenza, senza dubbio inconsapevole, degli obelischi di legno decorato della "Festa dei Gigli" di Nola, che avrà certamente visto nella sua giovinezza perché non distante dal suo paese: 9 torri affusolate, alte 25 metri, portate a spalla in una processione che, nel corso di una festa gigantesca, si risolve in una danza spettacolare davanti a una folla immensa. Se si aggiunge **Filippo Bentivegna** (1888-1967) che era anche lui emigrato in America ma tornato dopo pochi anni al proprio paese in Sicilia, e **Giovanni Battista Podestà** (1895-1976), ambedue presenti nell'esposizione *Banditi dell'arte*, il numero dei grandi classici dell'Art Brut di origine italiana si fa consistente. Per quanto riguarda l'epoca di Dubuffet, ho annotato una mostra di **Chaissac** (1910-1964) presso **Pagani** a Milano nel **1961**, e altre due in seguito, proprio prima della sua morte. A quest'epoca, e già da una decina d'anni, Chaissac in effetti non era più considerato da Dubuffet come appartenente all'Art Brut, ma tuttavia ciò non comportava che fosse un artista colto... In seguito, Pagani è diventato il gallerista anche di **Jean-Joseph Sanfourche** (1929-2010), un altro autodidatta francese scomparso recentemente, una sorta di cugino spirituale di Chaissac collegato all'arte *singulier*.

1962: è l'anno in cui lo psichiatra **Vittorino Andreoli**, che aveva ottenuto una borsa di studio per Parigi, incontra Dubuffet e gli fa scoprire i disegni di **Carlo Zinelli**, che in seguito entreranno nella Collection de l'Art Brut. Infine, nel **1963**, si tiene già una mostra di **Louis Soutter** alla Galleria Notizie di Torino. L'Art Brut, o i suoi dintorni, è dunque nei fatti già ben presente in Italia all'epoca in cui si preferisce ancora parlare di arte *naïve* per designare tutti i creatori autodidatti 'ingenui'. Anche se la nozione non era familiare, si può perciò affermare che l'Art Brut esiste in Italia già da molto tempo, e da quindici anni, con Internet e la mondializzazione (Europa, Stati Uniti, Giappone), l'Italia sembra voler recuperare il tempo perduto, non soltanto per mettersi in sintonia con i paesi vicini, ma per diventare un attore di primo piano. Da diversi anni, in particolare dal 1993 a oggi, **Bianca Tosatti**, per la quale ho tenuto una conferenza a Carpi nel 2007, è all'origine di tutta una serie di mostre di grande rilievo: è la *grande dame* dell'arte 'irregolare' nell'Italia del nord e ho trovato su internet il suo nome collegato anche a un Osservatorio Nazionale



Carlo Zinelli, 1964

Il testo è tratto dalla conferenza che Laurent Danchin ha tenuto in occasione del convegno *Banditi dell'arte*, a Parigi presso la Halle Saint-Pierre il 28 ottobre 2012. La versione integrale con il titolo *Banditi della critica: quelques questions qui dérangent si* trova su www.mycelium-fr.com/#/nouveautes-de-novembre-2012/4181845
Per gentile concessione dell'autore – Traduzione dal francese di Marina Giordano

• • • • •

¹¹ Fondato e diretto da Daniela Rosi (la pagina web dell'osservatorio è ospitata dal sito internet www.accademiacignaroli.it, sotto la voce "accademia").

¹² Cfr. E. di Stefano, *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Piccola Biblioteca d'Arte, Kalós, Palermo 2008.

presso l'Accademia di Belle Arti di Verona¹¹. Oggi, **Eva di Stefano**, la *grande dame* del Sud, all'Università di Palermo, è figura di riferimento per l'Art Brut contemporanea in Italia, con le proprie ricerche, un libro eccellente sull'arte brut e popolare in Sicilia pubblicato nel 2008¹² e la rivista di eccezionale interesse che ha fondato: "**Osservatorio Outsider Art**" (O.O.A.). Una delle sue allieve, **Roberta Trapani**, ha appena creato in Francia, con tutto un gruppo di appassionati francesi e italiani, un'associazione specializzata nella salvaguardia dei siti francesi d'art brut: *Patrimoines Irréguliers de France*, cioè PIF. Questa volta è l'Italia che dà manforte alla Francia

Arte Queer e trasformazioni di genere nelle opere di pazienti psichiatrici

di Thomas Röske



Un percorso fuori norma dall'inizio del Novecento ad oggi, con la guida del direttore della Collezione Prinzhorn, attraverso alcune rappresentazioni esemplari di identità sessuali mutanti

Trasformazioni giochi di ruolo.

Opere di Ovar-taci e altra arte queer è il titolo di una mostra presentata nella **Collezione Prinzhorn** della clinica universitaria di Heidelberg che, nel corso dell'estate 2013, ha esposto disegni, acquarelli e fotografie realizzati da pazienti ricoverati in istituzioni psichiatriche che esprimono fantasie originali sull'identità di genere e sulla libido sessuale¹.

Cronologicamente, le prime opere risalgono all'inizio del '900, un'epoca in cui si era abbastanza impotenti di fronte ai problemi psichici e i malati venivano per lo più internati sino alla loro morte senza la possibilità di essere sottoposti a terapia o trattamento. L'attività artistica non veniva incoraggiata. Alle opere, realizzate per impulso spontaneo, non veniva attribuito valore estetico, così che in genere venivano buttate via. La **collezione di Heidelberg** è molto importante perché conserva un ricco patrimonio di oltre 6000 opere, di carattere assai differente, eseguite fra il 1840 e il 1930. Furono inviate da tutta la Germania alla clinica psichiatrica universitaria di Heidelberg, soprattutto negli anni 1919-1921, in risposta ad un appello di **Hans Prinzhorn**, allora medico assistente. A partire dal 1980 vi si sono aggiunte molte opere nuove. Il patrimonio più recente comprende attualmente più di 12.000 lavori. Inoltre, dal 2001 la collezione ha una propria sede museale in cui vengono allestite mostre tematiche.



¹ *Transformation und Rollenspiel. Werke von Ovar-taci und andere queere Kunst*, a cura di Ingrid von Beyme e Thomas Röske, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg (24/4 – 4/8/2013).

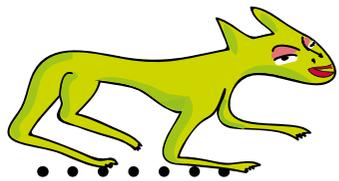




Fig. 1, Ovaraci, Transformation, s.d. – Fig. 2 (a destra), Ovaraci, Il giorno della mia liberazione, 1951

Anche se negli esempi storici le informazioni sugli esseri umani, uomini e donne, che stanno dietro le opere sono per lo più esigue, è lecito supporre che in queste opere siano tematizzate esperienze personali. Già da tempo nei trattati medici è attestata l'esistenza di individui che, in uno stato diagnosticato come schizofrenia dagli psichiatri, si esprimono in maniera differente riguardo alla loro identità di genere e alla loro libido sessuale. Un esempio famoso è il caso del giudice della corte d'appello **Daniel Paul Schreber** (1842-1911), che era convinto di essere una donna fecondata da Dio e come tale di dover dare vita a una nuova creazione². Dalla prospettiva della **Queer Theory**, che sostiene la possibilità di infinite variazioni e combinazioni di sessualità e inclinazioni della libido e si oppone al postulato di una eteronormatività, questi cambi di orientamento non sono né sorprendenti né sintomi patologici³. Al contrario, basandosi su questa teoria, si potrebbe argomentare che in condizioni di estrema insicurezza psichica (che coincidono molto spesso con un'estrema emarginazione sociale) si possa vivere anche un allentamento della pressione eteronormativa sulla propria identità sessuale e giungere a nuove conclusioni su se stessi.

Il cuore della mostra di Heidelberg era costituito dalle opere di **Louis Marcussen** (1894-1985), prestate dal Museo Ovariaci di Risskov (Danimarca) ed esposte per la prima volta in Germania. Il pittore e decoratore danese visse a partire dal 1929 ricoverato in diverse cliniche psichiatriche, principalmente a Risskov presso Aarhus, dove si dedicò a una ricca produzione artistica⁴. Chiamava se stesso **Ovariaci**, "superidiota" nel dialetto dello Jutland, ritenendo che ciò gli rendesse possibile un incontro da pari a pari con il direttore della clinica. Le figure femminili sono il motivo principale dei suoi quadri e sculture. Aveva infatti elevato le donne a suo ideale perché, in contrasto diametrico con la tradizione cristiana, le considerava più pure e meno dominate da istinti rispetto agli uomini. In epoche precedenti, così sosteneva, lui stesso era



² D.P. Schreber, *Memorie di un malato di nervi*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 1974.

³ Cfr. A. Jagose, *Queer theory – an introduction*, New York University Press 1996.

⁴ Su Marcussen alias Ovariaci cfr. M. Lejsted, E. Danielsen, *Ovariaci – I flere dimensioner/ In More Dimensions*, Risskov 2011.

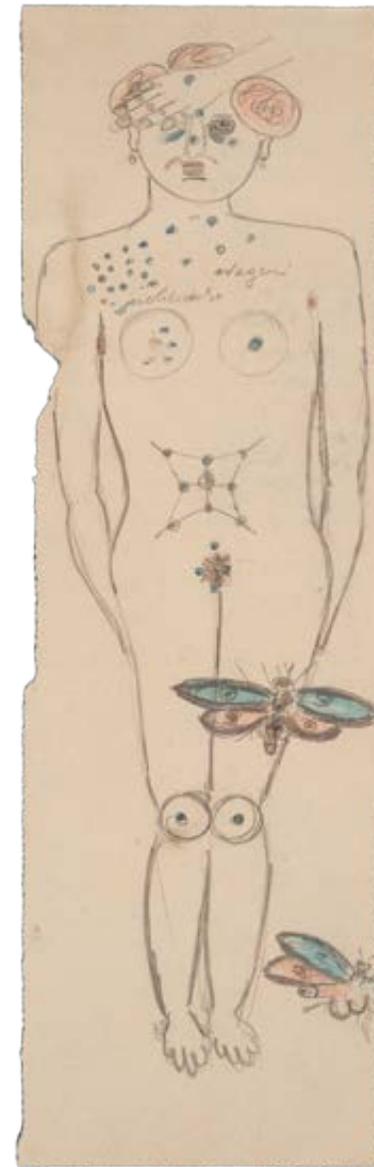


Fig. 3, Louis Umgelter, ca. 1906-1914

stato una donna, come pure si era incarnato in diversi animali di sesso femminile. A questi 'ricordi' ha dedicato molte opere (fig. 1). Nel 1951 i medici assecondarono il suo desiderio che gli venissero asportati i testicoli per calmare le sue pulsioni sessuali, che avvertiva come aggressive. Ma, nonostante egli celebrasse l'intervento chirurgico nel quadro *Il giorno della mia liberazione* (fig. 2), non si manifestò l'effetto auspicato. Così, nel 1954, Ovariaci stesso mise in atto ciò che in questo dipinto appare già adombrato, evirandosi con martello e scalpello nell'officina della clinica. Tre anni dopo ottenne il consenso per un'operazione di cambio di sesso che prevedeva la conformazione di una vagina. Soltanto a questo punto Ovariaci sentirà di corrispondere fisicamente all'immagine interiore che ha di sé, così inizia a firmare i suoi quadri con "miss" o "signorina Ovariaci", malgrado debba rimanere nel reparto maschile dell'ospedale e accettare che il medico e gli infermieri continuano a considerarlo un uomo. La possibile trasformazione sessuale di un corpo è chiaramente al centro anche di una raffigurazione, anteriore alla prima guerra mondiale, di **Louis Umgelter**, del quale è documentato il ricovero fra il 1906 e il 1914 nella clinica psichiatrica Herzoghöhe di Bayreuth. La figura eretta e posta frontalmente rispetto allo spettatore (fig. 3) appare ambigua. Spalle larghe e fianchi stretti sembrano indicare che si tratti di un uomo, mentre la pettinatura, i seni rotondi e la zona genitale fanno pensare piuttosto a una donna. Ma più che una vagina si vede solo un punto di emanazione radiale. Due falli alati (nell'antichità amuleti portafortuna) volano dal basso verso l'alto. Vogliono penetrare il corpo o prendere il posto degli organi genitali mancanti?





Fig. 4, Helen Prager, s.t. (Autoritratto ermafrodito), ca. 1900

Helen Prager (1854-1929), dopo un matrimonio fallito, si sentiva perseguitata dal marito e, durante il suo ricovero nella clinica di Pirna dove fu internata nel 1899, vedeva se stessa come un essere doppio, in cui coesistevano una personalità maschile e una femminile, ciascuna delle quali "può sentire e agire per sé, indipendentemente dall'altra o anche insieme o accanto all'altra"⁵. Così la Prager attribuiva alle proprie autorappresentazioni nomi doppi, come "Amore e Psiche", "Zar e Zarina", "Lohengrin e Lohengrin", e ancora più spesso "Amami e Amami".

• • • • •

⁵ Su Prager cfr. S. Schubert, *Helen Meta Hannah Prager*, in *Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900*, catalogo della mostra, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2004, p. 114.



Fig. 5, Helen Prager, Cheminé, 1900

La cartella clinica annota che disegnava in continuazione "Volts, double à moi"⁶, come ad esempio una testa androgina circolare, colorata in modo molto personale, con i capelli riccioluti e i baffi finemente arricciati (fig. 4). Due fogli risalenti al 1900 contengono schizzi per raffigurazioni plastiche di "Amami e Amami", dove le figure sembrano crescere insieme come gemelli siamesi. La doppia testa, che la Prager pensava di realizzare anche in legno nero (fig. 5), evoca quegli esseri primordiali dalla forma circolare di cui narra Aristofane nel *Simposio* di Platone, che erano di sesso maschile, femminile e misto. Divisi a metà da un dio per creare gli uomini, essi cercano da allora la metà perduta con cui ricongiungersi nell'antica forma ideale⁷.

• • • • •

⁶ NdR. Espressione francese, evidentemente usata dalla Prager e annotata dai medici, che vuol dire: "me doppio".

⁷ Cfr. Platone, *Simposio*, capitoli 14-16 (189 c-193 d).

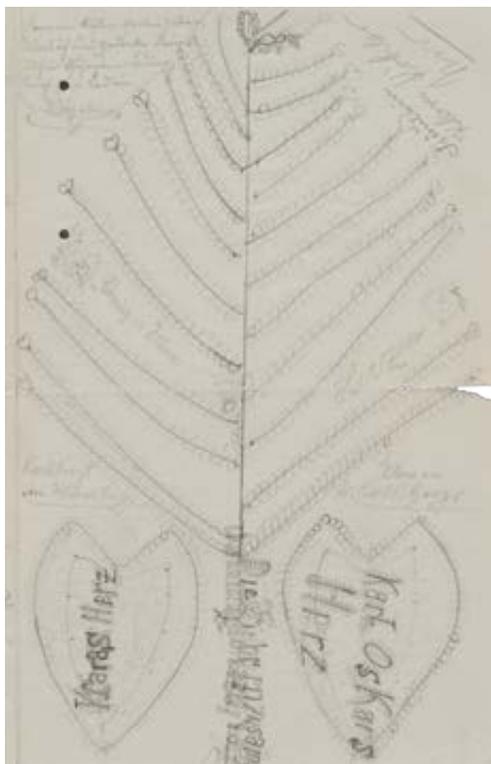


Fig. 6, Anna Louise Köhler, Cuore di Klara – Cuore di Karl Oskar, Due cuori in fiamme, 1904

Anche **Anna Köhler** (1882-?), durante il suo ricovero negli anni 1904-1905 nella clinica psichiatrica del policlinico universitario di Heidelberg, credeva di riunire in sé i due sessi. Ne fa oggetto di riflessione nelle lettere a Klara, l'infermiera "fervidamente amata", lettere che vengono da lei firmate spesso come "**Karl Oskar**", il nome con cui vorrebbe sposarla. Un'altra volta invece, nei panni di una pura vergine, si strugge per un giovane di Lauban, un paese dove prima aveva lavorato Klara. Alcune delle pagine scritte sono decorate con cuori che ricordano foglie o crescono addirittura sugli alberi (fig. 6). In questo modo Anna Köhler trova un'immagine adeguata per esprimere la convinzione che il proprio amore per un'altra donna appartenga all'ordine naturale dell'universo come una pianta. **Alois Dallmayr** (1883-1940), commerciante di Monaco, ricoverato a partire dal 1916 nella clinica psichiatrica Eglfing, in seguito vittima del programma nazista di "eutanasia"⁸,

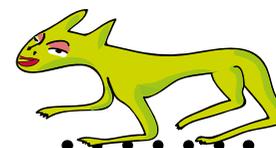
impersona diversi ruoli femminili in alcuni disegni che ci sono pervenuti e che risalgono agli anni prima del 1919. Su un foglio dichiara di essere divenuto "Dio, essendo la madre di Dio in vesti maschili", e di dover "soddisfare gli dèi", su un altro si raffigura come "la strega Dallmayr con le sue amiche" (fig. 7). Un terzo disegno lo mostra come "dottoressa femminile", aggiungendo la spiegazione: "§ 175 divinità omosessuale femminile su base femminile e non su base maschile".



Fig. 7, Alois Dallmayr, La strega Dallmayr con le sue amiche, ante 1920

sia l'arte simbolista che "l'attività plastica"⁹ dei pazienti ricoverati in istituzioni psichiatriche hanno probabilmente radici comuni in quella corrente coeva per "**la riforma della vita**", che prendeva le mosse da Nietzsche e che alla fine del

Secondo la testimonianza della madre, presso cui viveva sino al suo internamento, Dallmayr si era espresso "sempre con freddezza nei confronti dell'altro sesso". Nella clinica si lamenta però di un "contatto indecente" da parte di un infermiere. Questo fatto lascia supporre che nelle sue opere artistiche Dallmayr cercasse di chiarire le ragioni per le proprie inclinazioni divergenti dalla norma eterosessuale. E, come molti altri omosessuali del suo tempo, finiva per identificarsi con l'altro sesso. Le opere di Umgelter, Köhler, Prager e Dallmayr, pur nel loro aspetto materialmente modesto, stupiscono con i propri motivi che non hanno paralleli nell'arte accreditata del loro tempo. Perfino le più audaci fantasie figurative di un **Félicien Rops** (1833-1898) o di un **Alfred Kubin** (1877-1959) restano legate a schemi eteronormativi, consentendo al massimo uno scambio di ruoli. Tuttavia



⁹ Cfr. H. Prinzhorn, *Bilderei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922; trad. it. H. Prinzhorn, *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Milano 2004.

⁸ Su Dallmayr cfr. B. Brand-Claussen, M. Rotzoll, *Alois Dallmayr. Als Geist der Wahrheit interniert, in Todesursache: Euthanasie. Verdeckte Morde in der NS-Zeit*, catalogo della mostra, Sammlung Prinzhorn, 2. ed. Heidelberg 2012, pp. 59-61.





Fig. 8 Ono Ludwig, Who has fear of the black woman?, 2009

XIX secolo rivendicava una nuova consapevolezza del corpo e della sessualità¹⁰. Soltanto che questo progressivo sfaldamento di un territorio a lungo compatto dalla morale repressiva produceva nei 'manicomi' uno sviluppo artistico necessariamente (per evidenti motivi) diverso rispetto alle elaborazioni dei circoli

• • • • •

¹⁰ Cfr. Thomas Röske, *Lust und Leid – sexuelle und erotische Motive in Werken der Sammlung Prinzhorn*, in *Licht und Schatten*, a cura di H. Förstl et alii, Berlino 2007, pp. 169-180.

della giovane Bohème. Per il già ricordato Louis Marcussen alias Ovariaci negli anni '50 la situazione era molto differente: già da più di vent'anni si effettuavano infatti interventi chirurgici di cambio di sesso¹¹ e vari artisti nella cerchia del surrealismo, come Hans Bellmer (1902-1975) o Pierre Molinier (1900-1976), avevano già cominciato a trasporre in immagini le trasformazioni del corpo. Le fantasie artistiche sessualmente trasgressive da parte di pazienti psichiatrici oggi non potrebbero svilupparsi senza reminiscenze e riferimenti a precursori, tanto più se si muovono nel contesto dell'arte contemporanea, come nel caso del fotografo berlinese Ono Ludwig. La sua serie, cominciata nel 2010, di autoritratti realizzati con una fotocamera con foro stenopeico indaga sempre e di nuovo le presunte frontiere tra i sessi (*figura a sinistra*). Ludwig ha vissuto tra i 15 e i 20 anni come donna a Münster nell'erronea convinzione che i genitori lo amassero più intensamente come figlia. Dopo una crisi psichica, vive attualmente come omosessuale a Berlino.

Le sue foto potranno ricordare ad alcuni sia gli autoesperimenti di Molinier e Urs Lüthi (1947) sia i looks artificiali dell'artista-performer Leigh Bowery (1961-1994). Anche Ludwig lavora infatti con trasformazioni del proprio corpo mediante costumi, maschere e altri interventi. Attraverso il bianco e nero e il gioco di sfocature, favorite dai lunghi tempi d'esposizione necessari della fotocamera con foro stenopeico, le differenze fra i sessi sembrano nel suo caso meno evidenti e la fantasia dello spettatore ne risulta maggiormente messa alla prova che negli altri artisti menzionati. Singolare è anche la loro atmosfera, che va dal malinconico fino all'inquietante. Il tema della trasformazione sessuale tocca qui lo spettatore da vicino.

È molto plausibile supporre che queste qualità particolari dipendano dalle specifiche esperienze esistenziali del fotografo. Proprio il nesso arte-vita, nel suo caso come negli altri autori menzionati, fa sì che fino ad oggi le opere artistiche di individui con esperienze psichiche eccezionali costituiscono contributi essenziali alla visualizzazione del concetto di sessualità *queer*.

Traduzione dal tedesco di Giovanni di Stefano.

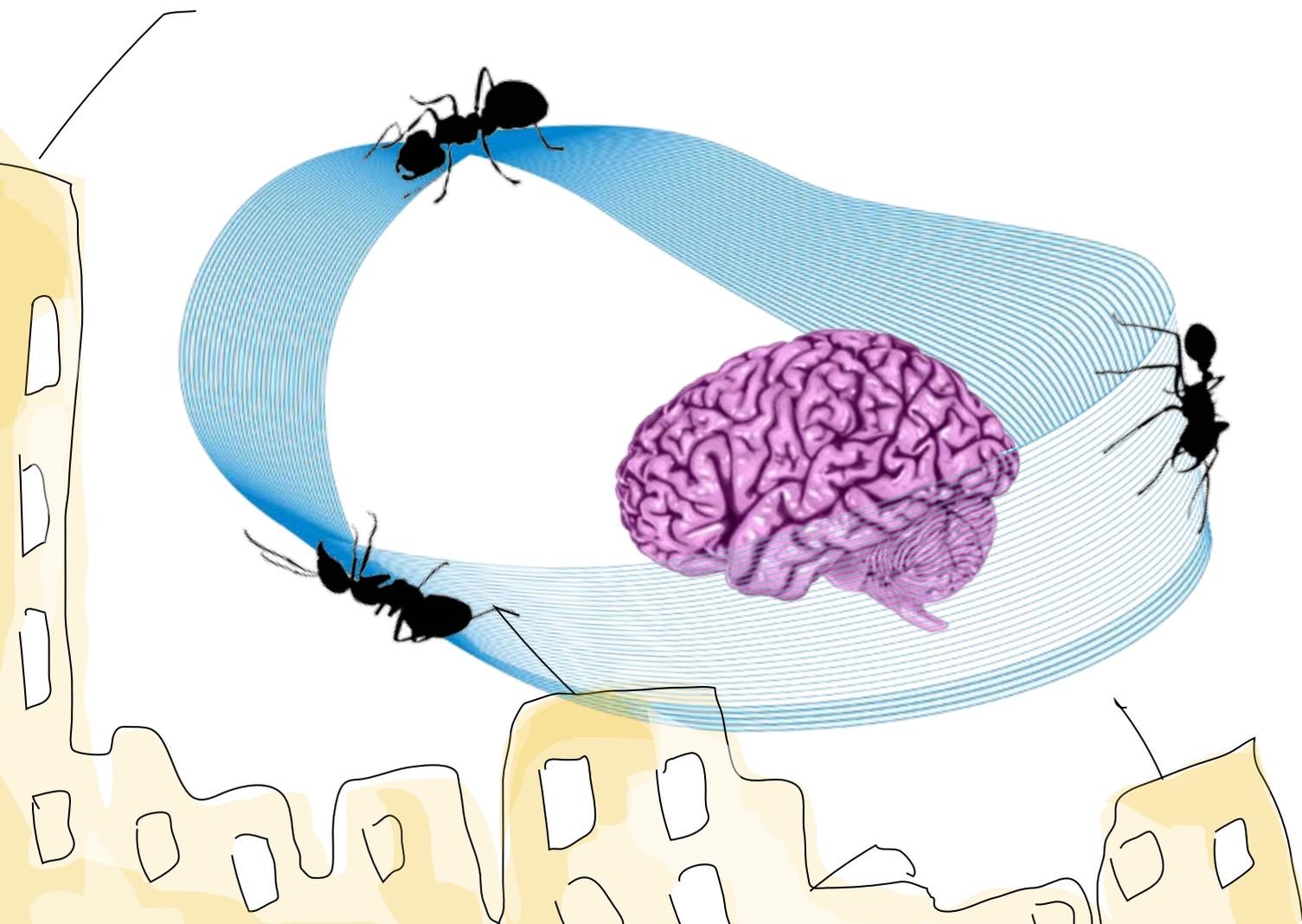
• • • • •

¹¹ R. Herrn, *Geschlecht als Option: Selbstversuche und medizinische Experimente zur Geschlechtsumwandlung im frühen 20. Jahrhundert*, in *Sexualität als Experiment? Körpertechniken zwischen Wissenschaft, Bioethik und Science Fiction*, a cura di S. Schicketanz, Francoforte sul Meno 2008, pp. 45-70.



Per un ritratto dell'artista da cerbiatto. Autismo e creatività

di Marco Carapezza e Valentina Cuccio



Che rapporto c'è tra il deficit cognitivo e la straordinaria capacità di cesellare i dettagli posseduta da disegnatori come Stephen Wiltshire e Gilles Trehin? – Lo studio della sindrome autistica e delle sue 'isole di abilità' può aiutare a comprendere i meccanismi della creatività umana?

La marginalità è da sempre al centro delle società umane. Il folle, il santo, l'eremita, lo sciamano sono, allo stesso tempo, figure marginali e centrali. Il margine del foglio di carta è ciò che lo delimita e lo identifica come tale. Così la marginalità caratterizza le società umane, non foss'altro perché definisce ciò che marginale non è. Ma, anche fatta con questa premessa, possiamo parlare di marginalità in ambito artistico? Esiste un'arte marginale, o semplicemente vi sono artisti che vivono ai margini della socialità (in un qualunque senso possibile)? Forse dovremmo provare a ripensare la geografia artistica al di fuori del concetto di margine, utilizzando cioè modelli concettuali differenti da quelli della geometria euclidea; per esempio, in topologia si fa uso di figure che non hanno margini, come il **Nastro di Moebius**, una figura che può essere percorsa interamente (come fanno le formiche di Escher) senza mai uscire dai margini della figura. Del resto nel mondo dell'arte, il confine tra ciò che è marginale e ciò che non lo è, almeno da **Van Gogh** in poi, è un confine mobile, il cui movimento tende all'accelerazione. E ciò vale in generale tanto per la creazione artistica, quanto per le forme del collezionismo. "Quante acclamate installazioni d'arte contemporanea simulano il rapporto tra ordine e caos e il collezionismo esistenziale di **Mr Barnes**?" si chiedeva **Eva di Stefano**, citando un eccentrico accumulatore scoperto da **Damien Hirst**¹.

• • • • •

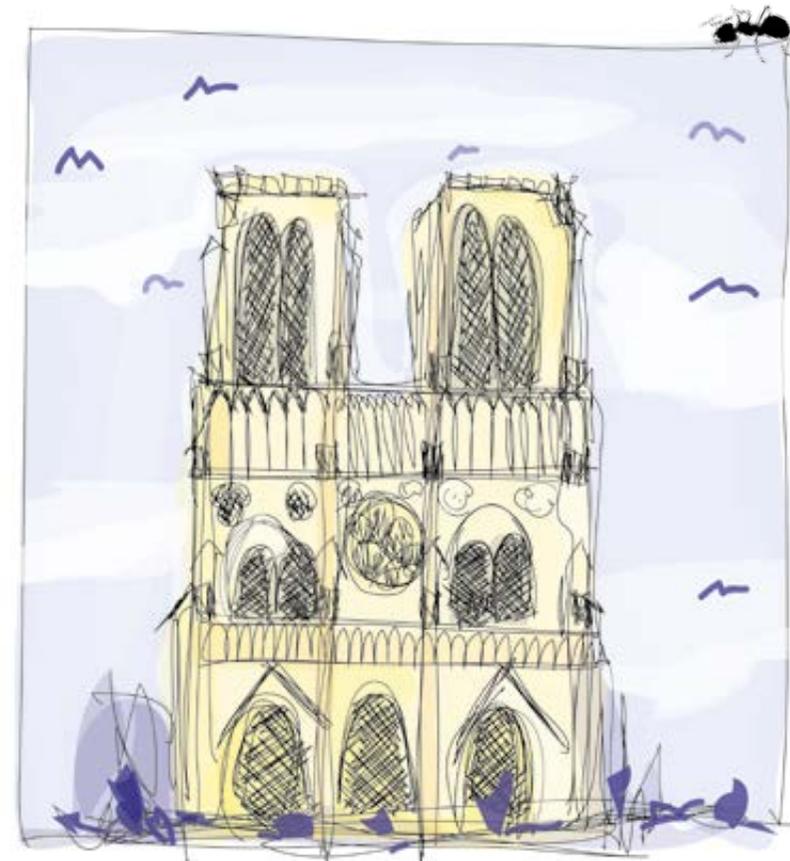
¹ E. di Stefano, *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalós, Palermo 2008, p. 27.

Nel mondo dell'arte ciò che è marginale, imprevedibilmente, può divenire centrale. Probabilmente c'è una ragione profonda, che abita nei meandri più reconditi della cognizione umana: il **nesso tra creatività e patologia cognitiva**, o eufemisticamente tra *genio e sregolatezza*. Non c'è dubbio che l'*outsider artist* questo connubio morboso e maledetto lo conosce bene. Perché è questo connubio, che conduce un'esperienza artistica ad essere considerata *outsider art*. E questa *sregolatezza* ha una valenza cognitiva. In certi casi la creatività artistica è spesso isolata dalle altre capacità cognitive dell'individuo. Così nell'*art brut*: pura, proprio perché non guidata da altre logiche, e pura, perché impermeabile alle altre capacità cognitive che non siano l'espressione di sé, attraverso un'ossessiva "mitologia individuale", secondo la fortunata espressione di **Harald Szeemann**.

Cosa hanno in comune alcune straordinarie esperienze artistiche etichettate come Outsider Art? Si pensi ad autori come Augustin Lesage, Fleury Joseph Crépin, il mitico postino Cheval, Filippo Bentivegna, o a quei casi al confine dell'Outsider Art, come quelli dei *savants* Gottfried Mind (1768-1814) celebre per i suoi gatti, o di Alonso Clemons, un artista navajo con evidenti disturbi dello sviluppo cognitivo, ma in grado di raffigurare con assoluta precisione animali colti in posizioni plastiche, per non citare che autori specializzati in un repertorio animalesco. Ancora si pensi ai casi straordinari di Stephen Wiltshire, il giovane artista (afro)inglese, che disegna a memoria con una precisione assoluta immagini di città viste per pochi minuti. Immagini accuratissime, con uno straordinario livello di definizione e capaci di rendere in pieno l'atmosfera architettonica, se non umana delle città, come scrive Oliver Sacks nel capitolo che gli dedica nell'*Antropologo su Marte*: «Era in grado di disegnare qualunque strada avesse visto, ma non era in grado di attraversarne una. Poteva rivedere tutta Londra, ma gli aspetti umani della città gli erano incomprensibili»². Ancora l'*Urville* di **Gilles Trehin**, una delle opere più straordinarie degli ultimi decenni. La straordinaria *Urville*, (e chi sa in che senso è una Ur-Ville, un città originaria:

• • • • •

² O. Saks, *Un antropologo su Marte*, Adelphi, Milano 1995, p. 278. Per il capitolo dedicato a Stephen Wiltshire, cfr. pp. 259-328. Va aggiunto per correttezza che oggi l'artista, ben attestato nel sistema dell'arte *insider*, rifiuta ogni associazione tra il suo lavoro e lo stigma di una condizione patologica.



un archetipo della città, oppure l'erede della antica città sumera di Ur?) è descritta con una precisione assoluta, tanto che possiamo contare i grattacieli, le chiese cattoliche (500) e le sinagoghe (57), anche la tecnica sembra ispirata ad uno stile grafico in grado di imitare ogni dettaglio. La particolarità di Trehin, rispetto ad altri artisti che mostrano problemi dello sviluppo cognitivo, ma che sono **straordinari imitatori**, è costituita dal fatto che **egli non imita, ma immagina** una città con la sua storia, visibile nella sua stratificazione urbanistica; la stessa creazione di Urville dura



da diversi anni, ed è ancora in corso, malgrado il libro-guida³ attraverso cui la conosciamo ne descriva lo stato quando contava 12 milioni di abitanti, la città continua tuttora a crescere ad espandersi.

Senza alcun intento riduzionista, pensiamo che gli studi sull'autismo ci possano venire utilmente incontro per descrivere alcuni aspetti caratteristici di queste esperienze artistiche. Non si tratta di diagnosticare patologie nervose ad artisti di tempi passati come fa **Michael Fitzgerald**⁴, ma se possibile, di individuare alcune caratteristiche cognitive che, assieme alle sensibilità poetiche individuali, ci possono aiutare a descrivere alcune caratteristiche della creatività umana.

L'Autismo, *Autistic spectrum disorder*, è una malattia dello sviluppo evolutivo caratterizzata da tre aspetti distintivi: 1) disturbi della socialità, 2) disturbi comunicativo-linguistici, 3) comportamenti stereotipati e altamente ripetitivi⁵. Almeno i primi due aspetti vengono solitamente spiegati con l'ipotesi di un deficit di **Teoria della Mente**⁶. Secondo questa ipotesi, gli individui affetti da autismo hanno un problema specifico nel comprendere gli stati mentali altrui e nel fare previsioni relative ai comportamenti altrui, in conseguenza di ciò si manifestano gravi problemi nella comunicazione e nella socializzazione.

Le ipotesi avanzate per spiegare la cosiddetta cecità mentale che caratterizza gli autistici sono diverse. Oltre all'ipotesi del deficit di Teoria della mente, abilità spesso associata alla nozione di modularità sono state proposte le seguenti ipotesi: 1) sviluppo estremo del "tipo" di cervello maschile, 2) deficit di simulazione motoria. Per quanto riguarda la prima di queste ipotesi, **Simon Baron-Cohen**⁷ sostiene che l'autismo sarebbe la manifestazione di una forma



estrema di cervello maschile. In questa prospettiva, i pazienti autistici avrebbero abilità di sistematizzazione iper-sviluppate, cioè otterrebbero risultati molto al di sopra della media in tutti quei compiti che richiedono di individuare le variabili di un sistema e di predire l'evolversi del sistema sulla base di regole. D'altro canto, la capacità di empatizzare sarebbe in questi pazienti molto al di sotto della media per cui essi avrebbero difficoltà nello svolgere tutti quei compiti nei quali è richiesta la capacità di empatizzare con gli altri. Nell'ipotesi di **Asperger** (1947), recentemente ripresa da Baron-Cohen, la capacità di sistematizzare e di prevedere comportamenti sulla base di regole, da una parte, e la capacità di empatizzare, dall'altra, sono, rispettivamente, gli estremi maschili e femminili che caratterizzano i nostri cervelli. Naturalmente, Asperger e Baron-Cohen non hanno mai affermato che queste caratteristiche contraddistinguano in modo rigido gli uomini e le donne. Tendenzialmente gli uomini sarebbero più bravi nei compiti che richiedono la capacità di sistematizzare,

• • • • •

³ G. Trehin, *Urville*, pref. U. Frith, J. Kingsley, London 2006.

⁴ M. Fitzgerald, *Autism and creativity: is there a link between autism in men and exceptional ability?*, Brunner-Routledge, East Sussex 2004 e *The genesis of artistic creativity: Asperger's syndrome and the arts*, Jessica Kingsley Publishers, London 2005.

⁵ H. Tager-Flusberg, "A Psychological Approach to Understanding the Social and Language Impairments in Autism". *International Review of Psychiatry*, vol. 11, n. 4, 1999, pp. 325-334.

⁶ Nella letteratura sull'autismo cfr. U. Frith, *Autismo. Spiegazione di un enigma*, Laterza, Roma-Bari 1996.

⁷ S. Baron-Cohen, "The extreme male brain theory of autism", *Trends Cogn. Sci.* 6(6), 2002, pp. 248-254.



mentre le donne svolgerebbero meglio i compiti nei quali è richiesta la capacità di empatizzare con gli altri. Tuttavia, sia gli uomini che le donne possiedono entrambe le caratteristiche. Ciò che, invece, contraddistinguerebbe i pazienti autistici è l'aver una forma estrema di cervello maschile. In questa ipotesi, negli autistici la capacità di sistematizzare è estremamente elevata e quella di empatizzare è invece estremamente ridotta. Un'altra ipotesi, alternativa a quella appena discussa, chiama in causa il meccanismo di simulazione motoria. **Iacoboni e Dapretto**⁸ sostengono che nei pazienti autistici i neuroni specchio

• • • • •

⁸ M. Iacoboni, M. Dapretto, "The mirror neuron system and the consequences of its dysfunction", *Nat. Rev. Neurosci.*, 7 (12), 2006, pp. 942-951. Per una trattazione meno specialistica sul tema dei neuroni specchio, cfr. M. Iacoboni, *I neuroni specchio*, Bollati Boringhieri, Milano 2008, in particolare sull'autismo cfr. pp. 137-158.

e il meccanismo di simulazione motoria abbiano un funzionamento anomalo. La disfunzione del meccanismo di simulazione non renderebbe possibile quella sintonizzazione immediata e automatica con gli altri che ci permette normalmente di comprendere le loro intenzioni motorie di base.

L'autismo è in tutte le sue forme una malattia fortemente invalidante, ne esiste però una forma più lieve, la **sindrome di Asperger**, che consente alle persone affette da questa patologia un alto rendimento in talune attività. I soggetti affetti da autismo in questa versione debole sono spesso caratterizzati da una **straordinaria creatività**. Secondo alcuni dati, essi eccellono in alcune capacità (matematica, musica, pittura) nella misura del 30%⁹. Un'incidenza davvero molto alta. Alcune caratteristiche dell'autismo, disturbi della socialità, disturbi comunicativo-linguistici, comportamenti stereotipati e altamente ripetitivi sono abbastanza frequenti tra gli artisti e tra gli *outsider artist* in particolare. La "accumulazione decorativa di elementi relativamente semplici declinati secondo infinite varianti, o del riempimento più o meno ossessivo delle superfici" sembra una descrizione di una fenomenologia autistica, ed è invece la descrizione di **Laurent Danchin**¹⁰ dei templi simbolici di Lesage, ma con piccoli adattamenti potrebbe valere per ognuno degli artisti che abbiamo citato.

Ci si è chiesto in che modo queste caratteristiche potessero fare emergere delle "isole di abilità" in tessuti così devastati. La risposta tradizionale, quella di **Franческа Happé e Uta Frith**¹¹ è quella di uno stile cognitivo fissato sul dettaglio a causa di un difetto della coerenza centrale. Di un difetto della tendenza tipicamente umana a considerare le cose all'interno di un quadro più ampio.



• • • • •

⁹ Cfr. P. Howlin et alii, "Savant skills in autism: psychometric approaches and parental reports", *Philosophical Transactions of The Royal Society B*, n. 364, 2009, pp. 1359-1367. E cfr. anche, F. Happé U. Frith, "The beautiful otherness of the autistic mind", *Philosophical Transactions of The Royal Society B*, n. 364, 2009, pp. 1369-1375.

¹⁰ L. Danchin, *Medium sapienti e medium brut: le due categorie dell'arte medianica*, "Rivista dell'Osservatorio Outsider Art", n. 3, ottobre 2011, p. 87.

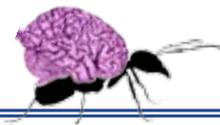
¹¹ F. Happé, P. Vital, "What aspects of autism predispose to talent?", *Philosophical Transactions of The Royal Society B*, n. 364, 2009, pp. 1345-1350.

La **fissazione al dettaglio**, che è tipica degli autistici, sarebbe così uno degli elementi della creatività, l'incapacità di comprendere gli altri ne costituirebbe il risvolto. La fissazione al dettaglio, unita al loro isolamento in molti contesti sociali, li priverebbe dell'enorme sforzo che facciamo tutti continuamente per comprendere gli altri, si pensi alla fatica di partecipare ad un *cocktail* o ad un *vernissage*, dove un'enorme quantità di stimoli dev'essere velocissimamente presa in considerazione in vista di brevissime conversazioni, che possono anche essere rilevanti per la nostra vita sociale. Anche per l'indifferenza agli stati mentali altrui, il deficit cognitivo degli Asperger li renderebbe più liberi rispetto alle mode correnti. Non si tratta di voler discutere la complessità artistica indagando la biografia, come giustamente stigmatizza **Nicola Mazzeo**¹², ma di considerare alcune caratteristiche cognitive che presiedono alla creatività artistica. Deficit di socializzazione e fissazione al dettaglio, non sarebbero gli unici elementi che caratterizzano la creatività dei soggetti autistici. Al di là della questione della forma estrema di cervello maschile discussa sopra, la ipersistematizzazione, intesa come predisposizione a **cogliere regolarità strutturali**, è un tratto caratteristico di questa patologia, almeno per quei casi in cui la malattia consente l'emergere di "isole di abilità"¹³. Una predisposizione a ritrovare regolarità laddove è difficile vederle. Un'abilità cognitiva, tipo quella che fa notare ad alcuni di noi il ripetersi di una serie matematica in una stringa casuale di numeri. Questa predisposizione, unita alla ossessione per il dettaglio, sarebbe in buona parte responsabile della loro creatività. Nonostante la capacità di guardare al dettaglio, di fissarsi sul dettaglio, e l'abilità di cogliere regolarità strutturali possano di primo acchito sembrare non compatibili, riteniamo, invece, che sia la combinazione di tali caratteristiche a spiegare alcune "isole di abilità" che contraddistinguono i pazienti affetti da disturbi dello spettro autistico. Probabilmente la capacità di fissarsi su un dettaglio consente di estrapolarlo dal contesto, di astrarlo e di cogliere le regolarità associate a quel dettaglio. Possiamo dire, allora, che esistono dei meccanismi cognitivi che sembrano predisporre al talento

• • • • •

¹² N. Mazzeo, *Periferia dell'impero e via italiana art brut*, "Rivista dell'Osservatorio Outsider Art", n. 3, ottobre 2011, p. 160-171.

¹³ S. Baron-Cohen et alii, "Talent in autism: hyper-systemizing, hyper-attention to detail and sensory hyper-sensibility", *Philosophical Transactions of The Royal Society B*, n. 364, 2009, pp. 1377-1383.



nella sindrome autistica: una maggiore ricettività sensoriale, comportamenti asociali, e soprattutto attenzione per i dettagli che associati alla predisposizione a cogliere regolarità strutturali consentono ai soggetti autistici di sviluppare nuove euristiche in grado di spiegare creatività e talenti particolari. Questi stessi tratti con molta probabilità sono riscontrabili anche in individui non affetti da autismo e sono in parte responsabili dell'insorgere di talenti straordinari. Questi individui potrebbero avere una forma di pensiero autistico, pur non essendo del tutto ciechi agli stati mentali altrui. Questa modalità cognitiva che potremo chiamare **pensiero autistico** potrebbe essere all'origine della loro genialità.

Non si vuole certo con queste osservazioni svelare il mistero della creatività umana, tanto più che molti aspetti della sindrome autistica rimangono assai misteriosi, ma riteniamo che alcuni meccanismi cognitivi caratteristici dell'autismo siano ben in evidenza nei cosiddetti artisti outsider. O, per essere ancora più espliciti, riteniamo che alcuni meccanismi cognitivi individuati nei soggetti autistici, come la capacità di cogliere regolarità, possano essere considerati anche più in generale caratteristici della creatività sia artistica che scientifica. Talvolta questa creatività può essere abbastanza isolata rispetto ad altre capacità individuali e presentarsi in soggetti con gravi difficoltà di socializzazione, come accade in molti casi dell'Outsider Art e dell'Art Brut, che **Jean Dubuffet** ha poeticamente definito: "furtiva e selvatica come una cerva"



A causa della mancata autorizzazione a riprodurre immagini di opere degli artisti menzionati, l'articolo è stato illustrato da Luca Lo Coco.

Casa d'artista: lo *Junkerhaus* di Lemgo

Alla fine dell'Ottocento la bulimia ornamentale di un artista solitario deforma l'eclettismo storicista della sua formazione anticipando l'espressionismo – Opera d'arte totale e fantastica cattedrale della misantropia, l'inquietante capolavoro di Karl Junker è oggi la principale attrazione turistica della piccola città di Lemgo

di Jürgen Scheffler



L'unico esempio tedesco citato nel repertorio "Visionary Environments" di *Outsider Art Sourcebook*¹ è lo **Junkerhaus** nell'antica cittadina anseatica di **Lemgo**. Questa casa completamente rivestita da una ricca decorazione di intagli lignei fu l'abitazione-atelier dell'artista **Karl Junker** (1850-1912) e costituisce da tempo una delle principali attrazioni turistiche di Lemgo. Ma, già alla fine del XIX secolo, l'artista apriva la sua casa, come museo privato, a visitatori e visitatrici. Dopo la sua morte, la casa fu considerata per molti anni una semplice 'curiosità'. Soltanto da circa trent'anni è tutelata in quanto opera d'arte e monumento.

Karl Junker seguì l'esempio di altri artisti che nella seconda metà del XIX secolo allestivano come 'casa d'artista' le proprie abitazioni e i propri atelier. Nella concezione degli spazi della sua residenza egli collegò tra loro in modo indissolubile architettura, scultura e pittura. Di conseguenza, lo Junkerhaus può essere correlato all'idea di **Gesamtkunstwerk** (opera d'arte totale). Inoltre ci ha tramandato un vasto patrimonio artistico, costituito da dipinti, disegni, sculture, mobili e modelli architettonici. Negli anni scorsi lo Junkerhaus è stato oggetto di un ampio lavoro di conservazione e restauro. Nel 2004 si è inaugurato un nuovo edificio museale, collegato allo Junkerhaus da un passaggio in vetro. Questo corpo aggiunto comprende il foyer del museo e una sala espositiva. La presentazione di dipinti, disegni, sculture e modellini in uno spazio contiguo allo Junkerhaus, crea infine la possibilità di mettere in relazione la ricchezza del mondo immaginifico dell'artista con la sua architettura.



¹ J. Maizels (a cura di), *Outsider Art Sourcebook*, Raw Vision, Watford 2009, p. 195.

-> L'artista

Karl Junker nacque nel 1850 a Lemgo, che allora faceva parte del Principato di Lippe². La sua prima infanzia fu oscurata da morte e malattia nella stretta cerchia familiare: la madre morì nel 1853, il fratellino minore di due anni nel 1854 e il padre nel 1857, tutti a causa della tubercolosi. Il piccolo Karl crebbe presso il nonno maniscalco. Terminata la scuola, completò sempre a Lemgo il proprio **apprendistato di falegname**. In seguito si mise in viaggio e lavorò inizialmente come garzone artigiano ad Amburgo e Berlino. Nel 1875 si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Monaco. Negli anni 1877-1878 viaggiò attraverso l'Italia. Si autodefinisce "pittore di Monaco" nel libro degli ospiti di Casa Baldi a Olevano Romano³. Il suo itinerario italiano, documentato nei quaderni di schizzi che si sono conservati, lo conduce da Milano a Venezia, da Roma a Pompei.

Tra il 1883 e il 1886 torna da Monaco, uno dei centri di attività artistica più importanti in Germania, nella sua città natale Lemgo, dove ha ereditato dal nonno e decide di risiedere come artista. Nel 1889 chiede l'autorizzazione per la costruzione di una casa fuori dal centro storico di Lemgo. L'edificio, ancora grezzo, viene terminato nel 1891. Probabilmente Karl Junker ha completato in pochi anni la decorazione esterna e interna della casa. Infatti, già nel 1895 una guida turistica comunica che la casa è aperta ai visitatori. A condurre le visite sarà lo stesso Junker.

L'artista vivrà oltre vent'anni nella sua dimora. Scapolo e senza figli, nonostante che la casa fosse attrezzata con mobili per bambini. Continuò a lavorare incessantemente alla decorazione e all'arredamento. Inoltre creò un gran numero di sculture e dipinti. Che Junker abbia aperto la sua casa ai visitatori guidandoli personalmente, avvalorò la tesi che ha considerato la sua casa come la sua opera d'arte e il suo museo privato. Solo raramente compariva in pubblico. Non si conoscono partecipazioni a mostre, se non postume. Tuttavia, negli ultimi anni era in contatto con il gallerista e collezionista **Herbert von Garvens** di Hannover. Attraverso la Galleria von Garvens furono acquistati all'inizio degli

• • • • •

² NdR. Oggi Lemgo è una cittadina della regione tedesca Nordrhein-Westfalen. Il Principato medievale di Lippe ebbe fine nel 1918.

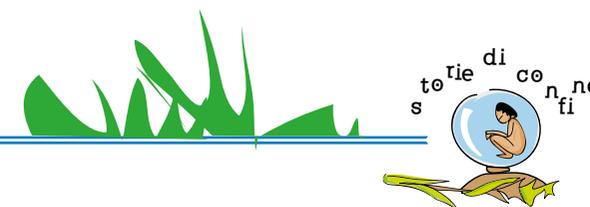
³ NdR. Casa Baldi è un'istituzione germanica che già nell'800 accoglieva gli artisti durante il loro *tour* di formazione in Italia. Funziona ancora oggi, gestita dall'Accademia tedesca di Villa Massimo a Roma.



anni '20 da **Karl Wilmanns**, direttore della clinica psichiatrica di Heidelberg, e da **Hans Prinzhorn**, che allora lavorava lì come assistente, alcuni lavori di Junker, che oggi si trovano nella Collezione Prinzhorn. Karl Junker morì nel 1912 per una polmonite. Nei necrologi pubblicati dai giornali locali fu descritto come una persona "che faceva una vita ritiratissima e perseguiva solo le proprie idee"⁴. Allo stesso tempo si palesava chiaramente un certo orgoglio locale nei confronti di ciò che questo personaggio aveva realizzato a Lemgo: "Junker ha lasciato alla

• • • • •

⁴ In "Lippische Landes-Zeitung", 28/1/1912.





città un'opera degna di essere vista, già visitata e ammirata da molte migliaia di forestieri e concittadini, e ci auguriamo possa continuare ad essere visitata anche in futuro⁵.

Probabilmente già durante la sua vita, ma soprattutto dopo la sua morte, su di lui presero a circolare vari aneddoti, che nel corso del tempo si intensificarono in miti e leggende.

-> La casa

Lo Junkerhaus si trova su una piccola altura all'uscita dalla città. È una costruzione a traliccio, costituita da due piani su un basamento di pietra grezza. L'edificio ha una pianta quadrata e quattro facciate simmetriche con molte finestre. La ricca ornamentazione ad intaglio articola le facciate in una simmetria rigorosa, che nasconde completamente la struttura costruttiva.

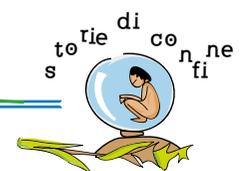
Nella richiesta, inoltrata nel 1889 all'ufficio tecnico comunale di Lemgo, Junker aveva precisato anche la partizione interna degli spazi. Al piano terra erano previsti atelier, laboratorio, magazzino e cucina, e al primo piano soggiorno e camera da letto, oltre a un salotto e una camera per gli ospiti. Infine all'ultimo piano erano progettate tre camerette e un belvedere quadrangolare a vetrate. Il progetto fu realizzato integralmente. **Tutte le pareti della casa** – eccetto la parete dietro il forno e i fornelli – **sono rivestite di legno**. Il legno è colorato.

Nell'atelier, nel vestibolo, così come nelle stanze del primo piano, si trovano decorazioni pittoriche sia nel soffitto che nel bordo superiore delle pareti. Rappresentano scene mitologiche oppure immagini di tradizione cristiana. Testimoniano anche l'influenza del viaggio in Italia. Probabilmente nelle rovine di Pompei Junker intravide dei modelli, che poi orientarono alcune sue scelte estetiche.

Le stanze sono arredate con mobili progettati e costruiti da lui stesso. Nell'atelier si nota subito il trono, che ha il suo posto fisso appoggiato alla parete interna tra due pitture murali. Nel salotto e nel soggiorno fanno parte del mobilio armadi e cassettoni decorati con figure e fregi doviziosi. Su alcuni arredi sono intagliate rappresentazioni di iconografie cristiane, ad esempio alla Crocifissione scolpita su un armadio corrisponde una Deposizione sul coperchio di una

• • • • •

5 In "Lippische Post", 31/1/1912.



cassapanca. Altri mobili, soprattutto panche e scaffali, mostrano invece una grande semplicità di costruzione.

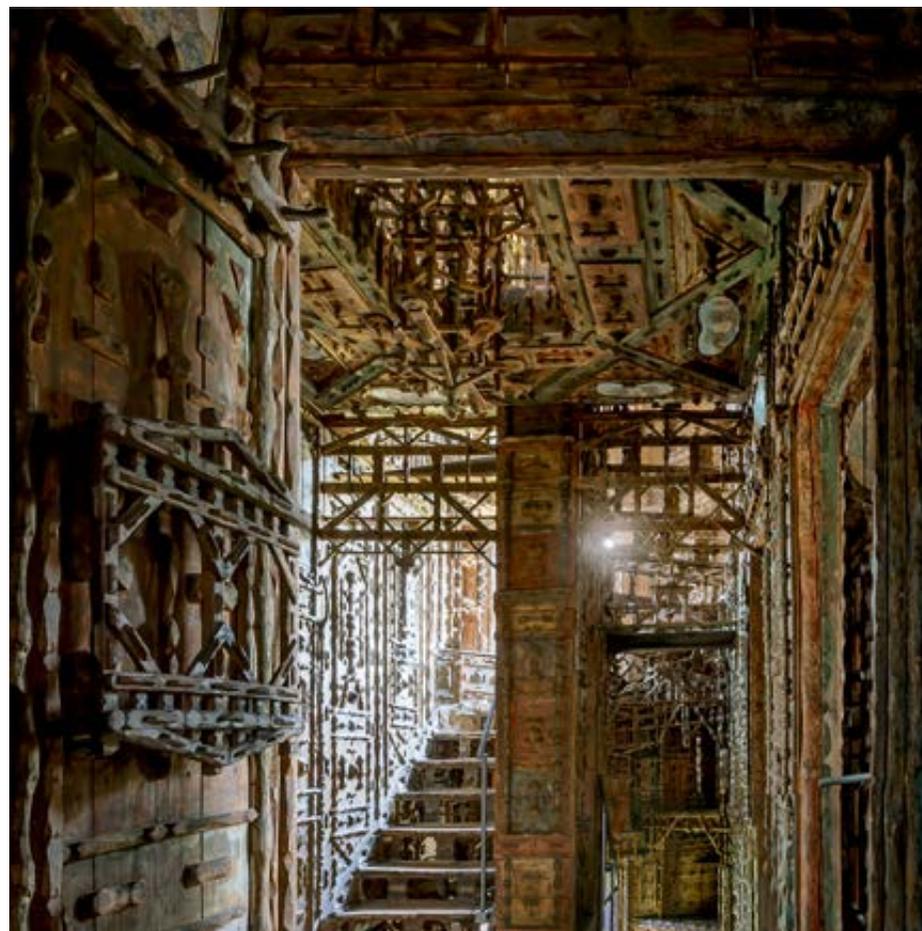
Nel progetto allegato all'istanza del 1889, Karl Junker informa della sua intenzione di trasformare l'area intorno alla casa in un giardino. Cartoline d'epoca mostrano l'esistenza di pergolati e nella tradizione orale resta memoria di un laghetto e di un ponte levatoio. Ma non è rimasta alcuna traccia dei pergolati e del giardino, dei quali peraltro non esiste un disegno in pianta.

-> Da bizzaria locale ad opera d'arte

Nell'aprile/maggio 1914 ebbe luogo a Berlino la sesta mostra della **Nuova Secessione**. Furono esposti – a fianco di opere di Raoul Dufy, Wilhelm Morgner e Karl Schmidt-Rottluff – **oltre 50 lavori di Karl Junker** (dipinti, acquarelli, schizzi e sculture). La risonanza pubblica della mostra fu molto ambivalente. Dopo l'esposizione berlinese l'interesse extra-locale all'opera di Junker inizia a scemare. La conservazione della casa di Lemgo diviene così compito esclusivo del patriottismo locale. Dopo la morte di Junker, la casa fu ereditata dai parenti. Dagli anni '20 fu di nuovo possibile visitarla. Se ne prese cura una coppia del vicinato. Durante il nazismo non patì particolari conseguenze. Fino agli anni di guerra restò aperta ai visitatori.

Nel 1928 lo psichiatra **Gerhard Kreyenberg**, che lavorava al manicomio di Bethel presso Bielefeld, pubblica il saggio *Lo Junkerhaus a Lemgo. Un contributo sulla figuratività degli schizofrenici*. Nel suo testo propone una diagnosi postuma di **malattia schizofrenica per Junker** e, analizzando ampiamente la casa e le opere, conclude: "Junker non era un artista, ma un malato, che soffriva pesantemente della sua malattia". Diagnosi che, tuttavia, non si appoggia né su cartelle cliniche né su eventuali testimonianze di quei medici che avevano conosciuto personalmente Junker. D'altra parte va detto che, considerando i parametri scientifici del suo tempo, Junker non fu mai sottoposto a un qualche trattamento psichiatrico in una clinica.

Negli anni dell'immediato dopoguerra ci furono numerose richieste di profughi che, essendo alla ricerca di un tetto, avevano individuato la Junkerhaus disabitata. Ma i parenti di Junker, eredi della casa, decisero di non vendere né affittare. L'uso abitativo avrebbe imposto inevitabilmente degli interventi e portato alla distruzione progressiva della dimora. Così la casa rimase disabitata e in seguito nuovamente accessibile alle visite. Fu però rifiutata dalle autorità competenti la



sua registrazione nella lista dei monumenti da salvaguardare, e dunque il suo riconoscimento come opera d'arte. Ciò nonostante, tra il 1958 e il 1960 divenne di proprietà comunale, acquisita non in quanto "opera di valore artistico" bensì come curiosa attrazione locale.

In città si era sempre più consolidato il mito locale di Junker e della sua decoratissima residenza, grazie anche ai numerosi turisti che la visitavano. Si narrava che Junker aveva costruito e arredato la sua casa perché deluso e disperato a causa di un amore non corrisposto. La donna, che amava e con la quale voleva fondare una famiglia, non era più tornata.





Questa storia veniva visualizzata nel singolare cartello stradale che negli anni '60 indicava la casa: "**Monumento di un amante infelice**". Soltanto negli anni '70 il valore artistico dell'opera di Junker viene riscoperto. Ma ci vorranno ancora oltre vent'anni per avviare un vero progetto di recupero e restauro. Intrapreso nel 2001, il **restauro sarà completato nel 2004**, grazie al sostegno della Fondazione regionale Nordrhein-Westfalen e la collaborazione dei promotori locali attraverso l'Associazione Lemgo Storica. Dagli anni '90 l'interesse critico è andato crescendo oltre i confini regionali, soprattutto nell'ambito dell'Outsider Art. Opere di Junker sono state esposte alle mostre: **Arte e follia** (Kunstforum, Vienna 1995), **Collezionare la follia** (Museo Prinzhorn, Heidelberg 2006), **INSITA** (Galleria Nazionale Slovacca, Bratislava 2007), **Loss of Control** (MARTA, Herford, 2008/2009). Negli ultimi cinque anni si è proceduto anche al restauro di molti dipinti e sculture, il che ha consentito tra

l'altro l'ampia selezione di 25 opere con cui Junker è stato presentato in occasione di **Trasformatori di mondi. L'arte degli Outsider** presso la Schirn Kunsthalle di Francoforte (2010/2011).

Infine, con lo Junkerhaus la città di Lemgo dispone di un fondo, il cui significato artistico e architettonico oltrepassa chiaramente il contesto locale e regionale. Dopo l'inaugurazione del nuovo museo giungono a Lemgo, infatti, sempre più numerosi visitatori e visitatrici che hanno interesse all'Art Brut o all'Outsider Art. Così si compie la prognosi che **John McGregor** aveva formulato già nel 1999 con sguardo lungo sull'idea, che allora era ancora in fase di gestazione, di un nuovo museo intorno allo Junkerhaus: "*By keeping all of this material together in one place where it can be studied and presented to the public in the context of the house for which it was created, Lemgo will become a major destination for the ever increasing number of scholars, collectors, and museum visitors who now come to Europe in search of Art Brut*"



Nota bibliografica

- R. Fritsch, J. Scheffler (a cura di), *Karl Junker und das Junkerhaus. Kunst und Architektur in Lippe um 1900*. Atti del convegno del 21/3/1998, Bielefeld 2000.
- R. Fritsch, *Das Junkerhaus in Lemgo*, Detmold 2004.
- G. Kreyenberg, *Das Junkerhaus zu Lemgo i.L. Ein Beitrag zur Bildnerie der Schizophrenen*, in "Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie", n. 114, 1928, pp. 152-172.
- J. McGregor, *Junker House. The Architecture of Madness*, in "Raw Vision", n. 41, 2002, pp. 48-57.
- C. Mischer, *Das Junkerhaus in Lemgo und der Künstler Karl Junker. Künstlerisches Manifest oder Außenseiterkunst?*, Colonia 2011.
- J. Scheffler (a cura di), *Ein Außenseiter in der Kunst. Karl Junker und das Junkerhaus in Lemgo*, Lemgo 2011.

I contatti del museo

www.junkerhaus.de
museen@lemgo.de

Traduzione dal tedesco di Eva di Stefano



Arte e magia nelle visioni di Austin Osman Spare

di Marco Coppolino

La vicenda di un artista-mago, outsider per scelta esoterica, tra eredità simbolista, evoluzionismo retroattivo, occultismo e pratiche sciamaniche

Che Mario Praz, in una delle preziose note di *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), abbia definito affrettatamente Spare *un occultista satanico* e i suoi disegni *strambe illustrazioni simboliche*¹, poco importa a chi, rivoltosi a determinati studi per inclinazione al notturno e al decadente e fatta conoscenza di quest'opera magistrale, non può non apprezzare la capacità del suo autore di dare luce a personalità estreme e affascinanti anche quando lo scopo di questi è soltanto attestarne la mediocrità artistica (la poesia di **Aleister Crowley**) o segnalarne, con sufficienza accademica, poco più che la semplice esistenza (i disegni di Spare). D'altra parte la sensibilità neoclassica di Praz e il conservatorismo estetico che lo caratterizzano non avrebbero potuto concedere di più al suo raffinato ma canonizzante sguardo di *voyeur*. Poco importa dicevo, perché in ogni caso il suo saggio ha il valore di un fatale invito al viaggio, a un'ulteriore e altrimenti equipaggiata esplorazione.



Astral Body and Ghost, 1947

• • • • •

¹ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Rizzoli, Milano 2009, p. 281.



I Myself in Yoga, ca. 1905

Austin Osman Spare nasce a Londra il 30 dicembre del 1886 in un ambiente di ristrettezze economiche, quartogenito presto trascurato dalla figura materna che ricorderà sempre con disprezzo, a differenza del padre poliziotto, spesso

in servizio notturno, per il quale manterrà invece integro il suo affetto. All'età di sette anni si verifica l'episodio che potrebbe essere all'origine dell'interesse di Spare per i misteri della stregoneria che lo assorbiranno nel corso della vita: fa la conoscenza di un'anziana donna coloniale, la **Signora Paterson**, che gli dice di discendere da un ceppo delle **streghe di Salem** e che egli vedrà come una seconda madre. Spare racconterà che pur avendo un vocabolario alquanto limitato, composto in particolar modo dal gergo degli indovini, la Paterson era capace di definire i concetti più astratti con estrema chiarezza. Tredicenne frequenta con profitto i corsi serali della Lambeth School of Art e dopo qualche anno vince una borsa di studio al Royal College of Art di Kensington; alcune sue realizzazioni grafiche vengono notate e una di esse viene esposta alla Royal Academy. Nel 1905 pubblica a proprie spese la prima collezione di disegni e aforismi col titolo **Earth Inferno** in cui è ravvisabile una forte connotazione stregonica e diversi riferimenti che comprendono la Blavatsky, il poeta persiano Omar Khayyam e Dante. Per la prima volta appaiono i termini **Zos**, col quale Spare intende il corpo considerato nella sua integrità di corpo fisico, mente e anima, e **Kia** che identifica il Sé Cosmico, l'eterno lo Atmosferico. Col rapporto **Zos-Kia** verrebbe ripristinata la corrente universale che è all'origine dell'esistenza e che soltanto nell'essere umano, a causa della cristallizzazione compiuta dal principio razionale, è stata forzatamente interdetta. I disegni, che mostrano corpi contorti in pose estenuate, possiedono una reminiscenza manierista e in uno di essi appare la figura tipica dello *Sprecher*, forse intravista nell'*Entrata di Erodiade della Salomè* (1894) di Beardsley: il dicitore che guardando l'interlocutore negli occhi e richiamando la sua attenzione, *lo coinvolge in uno spazio introspettivo, che è del tutto diverso dallo spazio estetico*². Sono disegni che possiedono un'efficacia ancora grezza e acerba, segno anche dell'urgenza con cui è pronunciata l'alterità al mondo delle convenzioni: "Né amore né incenso io ti offro. Né sentimento né rima, ma effigi egiziane, una strana scrittura assira sulla pietra, e 'Il Libro del Kia'. Tutte le cose come quelle che ami: strani desideri e fantasie morbide, tali cose io concedo"³.

• • • • •

² W. Sypher cit. in A. Pinelli, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino 2003, p. 142.

³ A.O. Spare, *Earth Inferno*, ed. privata prodotta da R. Migliussi e S. Landi, s.d., p. 12.



Nel frattempo la sua vita privata è contraddistinta da diverse avventure erotiche, convivendo dall'età di sedici anni con donne molto più anziane di lui, tra cui un'orrida nana e un ermafrodito. I compagni di quel periodo ne avranno memoria come di giovane di grande bellezza, proclive alla magia nera e all'uso di droghe. **Kenneth Grant**, occultista e discepolo di Crowley nonché esecutore testamentario di Spare, in *Il risveglio della magia* (1972) come in altri volumi, si fa autorevole portavoce della filosofia e delle tecniche di realizzazione magica del nostro artista, avendolo frequentato e sostenuto negli ultimi anni della sua vita:

Secondo Spare, la strega che presiede al rito sabbatico è "di solito vecchia, grottesca, chiacchierona ed istruita libidinosamente, ed è sessualmente attraente come un cadavere. E tuttavia essa diventa il supremo veicolo della consumazione. Tutto ciò è necessario alla trasmutazione della personale cultura estetica dello stregone, che viene pertanto distrutta. La perversione è usata per superare il pregiudizio morale o il conformismo. [...] Ma colui che trasmuta ciò che è tradizionalmente brutto in un alto valore estetico avrà nuovi piaceri al di là del timore". Nel Liber Aleph Crowley aveva enunciato una tesi simile. L'estasi magica liberata attraverso l'unione con immagini grottesche o orribili, associata di solito con l'avversione, la repulsione o l'orrore, è sovrabbondante in confronto a quella liberata dall'unione di opposti (normalmente accettata). È il caso di ricordare un'osservazione di Salvador Dalí, secondo il quale le agognate isole del tesoro possono trovar posto proprio in quelle immagini di orrore e di paura che secondo natura repellono la mente cosciente⁴.

Spare chiama questo metodo **Nuova Sessualità** o **Nuova Estetica**, da realizzare tramite il ruolo iniziatico di quella sacerdotessa della Dea che è la strega, "la donna che prevale in tutto" intesa come desiderio che tutto abbraccia nell'amplesso perenne, con la quale egli afferma di aver vagato "nel sentiero diretto"⁵ alla ricerca del Sé.

• • • • •

⁴ K. Grant, *Il risveglio della magia*, Astrolabio, Roma 2004, p. 154.

⁵ A.O. Spare, *op. cit.*, p. 14.

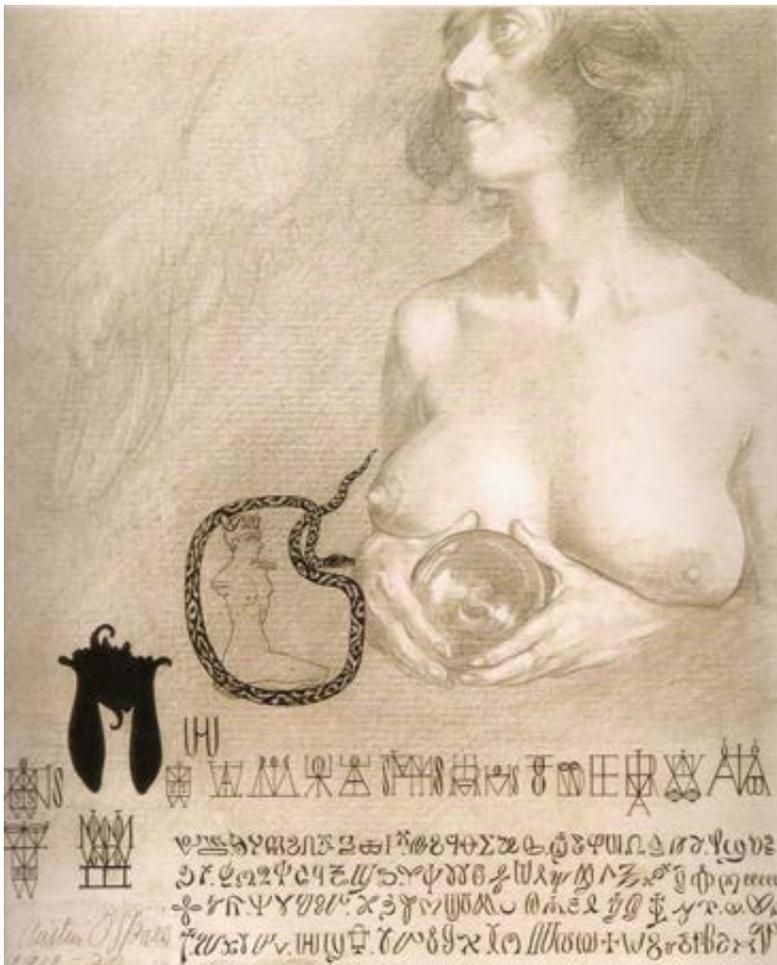


Nel 1907 pubblica una seconda raccolta di disegni, *Il Libro dei Satiri*, questa volta priva di testo, in cui è rilevabile una critica sociale più mirata e una maggiore sicurezza del tratto che ne fanno però un'opera dall'effetto meno dirompente della precedente, più consapevole, e forse proprio per questo meno incisiva. Due anni dopo Crowley resta talmente colpito dai suoi lavori da proporgli di collaborare, con una serie di disegni, alla rivista da lui fondata "The Equinox", e invitarlo a far parte del suo ordine magico *Argenteum Astrum* al quale Spare accederà col nome rituale *Yihovaeum*; ma il sodalizio, a causa della particolare importanza data alla gerarchia e ai procedimenti della magia cerimoniale, avrà breve durata e sarà per Spare la fonte di una mai sopita ostilità nei confronti del mago più anziano che invece conserverà sempre per l'altro, seppur criticandone la filosofia, una sensibile e ammirata attenzione.

Il 4 settembre del 1911 sposa **Lily Gertrude Shaw**, un'ex ballerina di rivista, ma il matrimonio, anche a causa del rapporto di Spare con una amica della moglie, pur non avendo di fatto termine volgerà presto in separazione. In un disegno che ritrae i loro volti, quello triste e delicato di Lily è circondato da varianti di quello di Austin, inquieti satelliti orbitanti, di cui uno in forma di teschio. Nel 1913 esce *The Book of Pleasure (Self Love)*, collezione di disegni potentemente evocatori, esposizione filosofica e capolavoro di Spare. La scrittura criptica dell'opera esprime un sistema magico la cui operatività è racchiusa in una serie di codici psico-estetici: **L'Amore di Sé**, **L'Alfabeto del Desiderio**, **i Sigilli**. Il primo indica l'Ego elevato al massimo grado ma ambigualmente può tradursi anche come autoamore o autoerotismo; il secondo è il mezzo con il quale si attua il già menzionato rapporto "Zos-Kia", realizzato con il superamento, tramite inganno, della mente conscia per penetrare l'abisso del subconscio e raggiungere gli atavismi primordiali e, risvegliandoli, farne uso per i propri scopi; infine un Sigillo è il veicolo in forma di glifo dato dalla sintesi delle lettere contenute nella frase che esprime il proposito da realizzare: simbolo che, tenuto in mente, viene dinamizzato dall'atto sessuale al momento dell'orgasmo quando, dissolta la coscienza nello stato d'estasi, il desiderio è consegnato agli Archetipi. Le forze oscure con le quali il mago può entrare in contatto sono estremamente distruttive e se non adeguatamente controllate, in grado di causare ossessione, dissociazione della personalità, morte.



6-7.17



[Nude holding a crystal ball], 1914-20

Ogni valida medicina prevede effetti collaterali e quella di Spare, come ebbe a dire una volta **George Bernard Shaw**, "è troppo forte per l'uomo comune"⁶.

• • • • •

⁶ Cit. in K. Grant, *Images and Oracles of Austin Osman Spare*, Fulgur, Londra 2003, p. 16.



Spesso il tono a cui ricorre è quello dell'apostrofe, come quando prende di mira certi compagni di strada:

Altri lodano la Magia Cerimoniale, e si crede che provino una grande Estasi. I nostri manicomi sono pieni, la scena è sovraffollata! [...] Questi Maghi, la cui insincerità è la loro salvezza, non sono che i dandies disoccupati dei bordelli. La Magia è unicamente la propria capacità di attrarre senza chiedere, cerimonia che è spontanea, senza affettazione, la cui dottrina è la negazione della loro. Li conosco bene, e conosco bene il credo della loro dottrina, che insegna il timore della loro stessa luce.⁷

In Spare, la condizione di non ingerenza diretta con i desideri, affinché si realizzino, è indicata dal **Né-Né** o stato liminale in cui l'individuo percepisce, nell'istante, l'Essere illimitato: "Non credendo a tutto ciò che uno crede e assiduamente credendo senza ansietà (per mezzo del procedimento Né-Né) il principio diventa semplice e abbastanza cosmico per includere ciò che voi sempre desiderate, e siete libero di credere ciò che era impossibile"⁸. E, poco oltre, aggiunge a proposito di questa teoria di non-dualità: "Fin quando rimane la nozione che vi sia 'schiavitù obbligatoria' in questo mondo o anche nei sogni, vi è una tale schiavitù. Rimuovete il concetto di Libertà e Schiavitù in qualsiasi mondo o stato con la meditazione della Libertà nella Libertà per mezzo del Né-Né"⁹. Questo stato può essere provocato da uno sfinimento autoindotto per mezzo di quella che Spare chiama **La Posizione della Morte** e che descrive come una tecnica di tipo sciamanico:

Giacere pigramente sul dorso, mentre il corpo esprime l'emozione dello sbadigliare, sospirando mentre si fantastica sorridendo, questa è l'idea della posizione. [...] Stando ritti sulla punta dei piedi con le braccia rigide trattenute all'indietro per mezzo delle mani, strette, e sforzandosi al massimo, il collo teso, respirando profondamente e finché

• • • • •

⁷ A.O. Spare, *Il Libro del Piacere*, All'Insegna di Ishtar, Torino 1993, p. 16.

⁸ *Ibid.* p. 44.

⁹ *Ibid.* p. 49.

6-7.17





le vertigini-sensazioni vengano a ondate, da esaurimento e capacità. Guardandovi nello specchio finché la vostra immagine si confonde e voi non sapete più chi è a guardare, chiudete gli occhi (questo di solito avviene involontariamente) e visualizzate. La luce (sempre una X in curiosa evoluzione) che si vede, dovrebbe essere continuamente trattenuta senza mai lasciarla andare, finché lo sforzo è dimenticato, e questo dà un senso di immensità (che vede una piccola forma), i cui limiti non potete raggiungere¹⁰.



Abandon this Haunted Mortuary in a blind turning, ca. 1920

Più avanti l'artista-mago ci introduce a quel processo di regressione a catena che si verifica in relazione agli atavismi primordiali:

Sappiate che il subconscio è un riassunto di ogni esperienza e saggezza, incarnazioni precedenti come uomini, animali, uccelli, vita vegetale e altro, tutto ciò che è esistito e sempre esisterà. Ciascuna di esse è uno strato del progresso di evoluzione. Naturalmente, per questo motivo, più giù scendiamo in questi strati, più antiche saranno le forme di vita a cui arriviamo; l'ultima è l'onnipotente semplicità. E se riusciamo a risvegliarle, acqueristeremo le loro proprietà e la nostra realizzazione sarà corrispondente¹¹.

• • • • •

¹⁰ Ibid. pp. 36-37.

¹¹ Ibid. p. 77.

Queste forze elementari sono quelle racchiuse e offerte alla nostra attenzione da ogni simbolo tradizionale in quanto veicolo di conoscenza:

Gli Egiziani erano una razza subconscia. Artistica, in quanto opposta alla nostra, scientifica. Per loro il Darwinismo non era una teoria nuova, erano già in possesso della conoscenza vitale che l'uomo si era evoluto dagli animali, dalle forme più basse di vita. Essi esprimevano questa conoscenza in un solo grande Simbolo, *la Sfinge* (di qui la sua importanza) che è figurativamente l'Uomo che si evolve dall'esistenza animale. [...] Essi sapevano di possedere ancora le facoltà rudimentali di tutte le esistenze, che erano parzialmente sotto il loro controllo.

E, a suggello di un argomento improntato a una sorta di evolucionismo retroattivo, aggiunge: "L'arte fornisce tutto il materiale che la Scienza sfrutta. La formula viene dopo l'ispirazione"¹².

Nel 1916 Spare fonda e dirige con **Frederick Carter** la rivista d'arte e letteratura "Form" che si avvale anche dei contributi di W.B. Yeats, e Walter de la Mare e la cui pubblicazione verrà interrotta dopo i primi due numeri a causa della guerra. Insieme a **Clifford Bax**, crea nel 1919 un'altra rivista dello stesso genere, "The Golden Hind", questa volta con la collaborazione, tra gli altri, di Robert Graves e J.F.C. Fuller, autore del primo saggio su Crowley. L'opera successiva pubblicata da Spare è *The Focus of Life* (1921), in cui riprende le sue tematiche illustrandole con disegni nei quali, oltre alla consueta maestria, la monumentalità dei corpi rappresentati sembra accompagnare un maggior controllo della scrittura di tono oracolare:

Oh, sinistra estasi. Io sono il tuo vizioso piacere di sé che distrugge tutte le cose. Non prestar fede al tuo maestro, poiché la "verità divina" ha posto parecchi ostacoli fra uomini migliori di te e la sapienza. In tale rivelazione non vi è alcuna suggestione. Fai il massimo che puoi per gli

• • • • •

¹² Ibid. p. 86-87



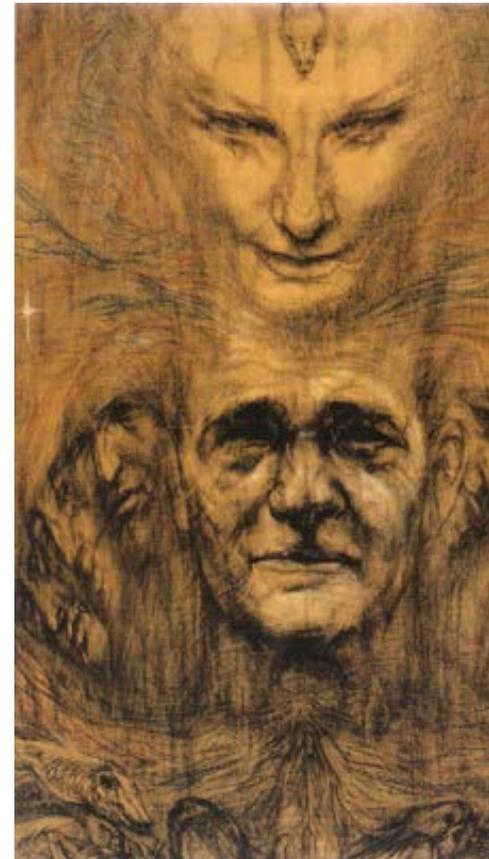
altri: ma sii certo di ciò che vuoi: e tieni lontana la moralità dalle tue convinzioni. Osservati attraverso le sensazioni: così conoscerai le più sottili perturbazioni e vibrazioni.¹³

Differentemente, nel breve libello e ultima opera pubblicata in vita, *The Anathema of Zos* (1927), l'espressione convulsa è usata per una feroce critica ai disprezzati valori sociali incarnati dai galleristi e dai critici, rei a suo dire di disonestà e volubilità, mentre il tono ricorda quello irato dello Zarathustra nietzscheano:

Immondi avvoltoi! Sui vostri stessi escrementi siete dunque scivolati? Parassiti! Voi che avete reso il mondo abietto, immaginate di rivestire qualche importanza nei confronti del Cielo?¹⁴; e poco oltre: Sciacalli ricolmi di vermi! Vorreste ancora banchettare sul mio vomito? Chiunque mi segue diviene il nemico di se stesso; poiché quel giorno la mia necessità sarà la sua rovina¹⁵.

Questa volta a illustrare il volume soltanto un autoritratto di profilo e una mano alzata nel gesto della scomunica. Per il resto della sua esistenza Spare vivrà isolato nei quartieri malfamati della zona sud di Londra frequentando barboni e prostitute di cui lascia alcuni ritratti. Vivrà per scelta da 'outsider', nascondendo la sua sapienza nei margini, come se la magia di cui si sentiva portatore andasse protetta nell'ombra. L'umido tugurio in cui abitava sarà distrutto da un bombardamento nel corso della seconda guerra mondiale provocandogli una parziale paresi temporanea. Infine nel 1956, ricoverato in ospedale in gravi condizioni, muore a seguito di un intervento chirurgico interno.

Come indica **Robert Ansell**, i temi ricorrenti, già nelle prime opere di Spare, dell'androginità, della morte, delle maschere, della religione, sono motivi tipici



Mind and Body, 1953

Le illustrazioni di questo articolo sono state gentilmente fornite dalla casa editrice Fulgur Esoterica, Londra.

[Link
www.fulgur.co.uk](http://www.fulgur.co.uk)

dell'arte dei simbolisti di area francese e belga¹⁶. Un'affinità ideale ravvisabile soprattutto, a mio parere, in opere come *I tesori di Satana* (1895) di **Jean Delville** o nell'intensa litografia *I reietti* (1898) di **George Minne** con le due figure avvinte nell'estasi di un'illuminante abiezione. D'altra parte, se nel suo bel saggio *Esthètes et Magiciens* (1969), **Philippe Jullian** pone suggestivamente in rapporto di similarità il Simbolismo sia con il Manierismo che con il Surrealismo, trovando un *fil rouge* nella comune devozione alla Chimera¹⁷, potremo allora scoprire altre e nuove chiavi di senso accostando alcune opere di Spare ai dipinti di un **Rosso Fiorentino**, come il languido e femminile *Cristo morto e angeli* (ca. 1526), oppure alle morbide atmosfere dei romanzi-collages (1929-1934) di **Max Ernst**, nelle cui pagine l'enigmatica *Donna 100 teste* continua a tacere il suo segreto

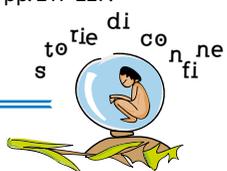
13 Id., *Il Centro della Vita*, ed. a cura di R. Migliussi, prodotta da S. Landi, 1997, p. 15

14 Id., *Anatema di Zos*, Atanòr, Roma 1988, p. 30

15 *Ibid.* p. 40

16 R. Ansell, Introduzione in *Borough Satyr. The Life and Art of Austin Osman Spare*, Fulgur, Londra 2005, p. 19.

17 P. Jullian, *Dreamers of Decadence. Symbolist painters of the 1890s*, Phaidon, Londra 1974, pp. 217-227.



Edward James fabbricante di sogni

Breaking canons always had the same appeal for me as pulling crackers, in fact makes quite a momentary Christmas just for me!

Lettera di E. J. a Esteban Frances dall'ospedale
Los Angeles, 6 giugno 1949¹

di Giulia Ingarao

Scardinare le convenzioni è la costante fondamentale della vita di **Edward James** (1907-1984). Ma chi era James? Uno tra i più straordinari creatori fantastici del XX secolo; un sognatore appassionato di surrealismo la cui potenza creativa è stata riconosciuta solo *post mortem* e parzialmente. Fin da giovanissimo James ha inseguito il sogno di diventare artista e, per circa la metà della sua vita, poté farlo tramite gli altri, appassionandosi e sostenendo quei creativi in cui poteva immedesimarsi e che meglio trasformavano in immagine pittorica, oggetto o decorazione d'ambiente, le sue aspirazioni fantastiche. Solo dopo la sua morte, nel 1984, iniziò ad essere conosciuto come "ignoto architetto della bellezza"².

Troppo ricco per essere preso sul serio come artista dai suoi amici surrealisti, un miliardario inglese si ritira in un esilio creativo nella giungla a nord del Messico – La vicenda di un outsider di lusso e del suo capolavoro misconosciuto

1 The Edward James Archive a West Dean presso Chichester (Inghilterra) dove è attiva la Edward James Foundation, istituita dallo stesso James nel 1964, che gestisce una scuola delle arti e del restauro.

2 A. Danziger, *Un documental, Edward James Fabricantes de sueños*, film, Mexico, TOP Drawer production, 1995.

Paradossalmente, la causa della sua marginalizzazione nel mondo dell'arte ufficiale è stata la sua ricchezza: una ricchezza smisurata che da una parte gli ha impedito di realizzarsi come artista secondo i canoni riconosciuti dal sistema, ma che, al contempo, gli ha permesso di costruire – durante gli ultimi vent'anni di vita – un'immensa opera architettonica che oggi rappresenta l'autentica testimonianza della sua passione.

«Inizialmente la vita di James sembrava fosse frammentata in otto tasselli di un puzzle piuttosto complesso – scrive **Sharon-Michi Kusunoki**, curatrice dell'archivio della Edward James Foundation –: il bambino edoardiano; l'esteta del ventesimo secolo; il signorotto di West Dean; il mecenate/sostenitore del balletto classico; il surrealista inglese; il californiano; il nomade; l'architetto del surrealismo. Le fasi della sua vita sono distinte e allo stesso tempo sovrapposte con una continua tensione dialettica tra razionale e irrazionale»³.

Il padre era un ricco proprietario terriero e la madre, **Evelyn Forbes**, un'aristocratica scozzese. Edward James, arrivato dopo quattro figlie femmine, nasce in Scozia nel 1907. Sin dai suoi primi anni di vita la famiglia si trasferisce a West Dean presso Chichester, in un edificio con 300 stanze, circondato da un enorme parco, proprietà della famiglia dal 1861. Per celebrare l'arrivo del tanto atteso erede maschio viene scelto come suo padrino Edoardo VII, Principe di Wales. Al culmine della rivoluzione industriale, mentre gli storici privilegi dell'aristocrazia inglese venivano messi in discussione, Edward James incarnava il rampollo di una nuova classe emergente: proprietari terrieri che non vivono più di sola agricoltura, ma imprenditori che si specializzano in diversi e reddi-



tizi campi produttivi. I James erano, nonostante la vena aristocratica di parte materna, i nuovi ricchi che si affacciavano nel panorama della classe dirigente ai suoi più alti livelli: la grande fortuna del padre, **William James**, proveniva dall'America, era, dunque, espressione di un'intraprendenza personale e di capacità pratica che venivano viste con un certo sospetto dall'élite aristocratica.

Alla morte del padre, nel 1912, Edward aveva appena cinque anni e, a partire da quel momento, la madre lo allevò come 'l'erede', colui che avrebbe dovuto tenere insieme e far fruttare l'immenso patrimonio della famiglia. Mai previsione si rivelò più errata: non possedeva il senso del denaro e con difficoltà riusciva a mantenere il contatto con la realtà, figuriamoci gestire un patrimonio delle dimensioni di quello che gli era toccato in sorte.

Estremista sin dall'adolescenza, cenava a corte e scandalizzava la società con le sue avventure sessuali. Amava scrivere e componeva poemi dall'età di quindici anni: «essere un poeta non è il mio unico obiettivo – ma mi sento lontanissimo dall'essere un uomo d'affari – e sono convinto che un grande poeta possa giovare al mondo più di tanta altra gente», scrive in una lettera alla madre nel 1925, dove cerca di spiegarle che non potrà mai gestire con successo il patrimonio di famiglia poiché «...ci sono molte altre possibilità di vivere una buona e nobile vita»⁴. Così inizia la sua lunga e variegata attività di creatore *nell'ombra*; dopo aver pubblicato, già dal 1926, libri di versi e novelle a suo nome, nel 1938, a causa di una stroncatura che gli provoca una forte depressione, decide di usare pseudonimi che lo proteggano da se stesso e dal giudizio del pubblico: «Edward James pubblicava le sue novelle, storie brevi e poemi, sotto pseudonimo, per separare se stesso creatore dalle responsabilità e privilegi del personaggio pubblico *Edward James* [...] Si sentì profondamente ferito dai giudizi negativi sul suo libro di poesie *The Bones of My Hand*; sapeva che la critica distruttiva di Spender dipendeva dal fatto che lui fosse un noto miliardario»⁵.

Nel 1937 scrive la novella *The Gardner who saw God*; tra i personaggi principali un nobile e ricco surrealista, signore del castello gotico di Berkshire, il cui giardino, pieno di grandi pianoforti e formiche di gesso, si apre su un'ampia terrazza a forma di tavolo operatorio dove si spandono onde di cemento rico-

3 S.M. Kusunoki, *Breaking canons – Edward James: his life and work* in N. Coleby (a cura di), *A Surreal life: Edward James 1907-1984*, The Royal Pavillon, Libraries & Museums, Brighton & Hove in association with Philip Wilson Publishers, Londra 1998, pp. 21-22.

4 The Edward James Archive.

5 S.M. Kusunoki, *Breaking canons...*, cit., pp. 23-24.

perle da un manto erboso e sovrastate da una sedia a forma d'ombrello⁶! Sono qui evidenti i riferimenti tanto alla nota immagine poetica di **Lautréamont** che in modo efficacemente sintetico illustrava l'anima della bellezza surrealista: «bello come l'incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio»; come al proliferare di formiche, *leitmotiv* delle opere di Dalí. **Dawn Ades** sottolinea la forte connotazione autobiografica di questa novella: il giovane possidente ha la sua stessa posizione sociale e ricchezza ma passioni, come la caccia, a lui lontanissime, al contrario il giardiniere, altro protagonista del racconto, ha un animo sensibile e passioni e desideri affini a quelli di James. «Quest'inversione di ruoli ci suggerisce – continua Ades – il suo desiderio di assumere una nuova identità»⁷.

A partire dagli anni Venti inizia a sostenere economicamente artisti e compositori e, nel 1933, nel vano tentativo di salvare il suo matrimonio in crisi profonda con **Tilly Losch**, sensualissima ballerina australiana sposata due anni prima, finanzia la compagnia di ballo 'Les Ballets', fondata da **George Balanchine** e dall'ex-segretario di Diaghilev, **Boris Kochno**. Il tradimento della Losch con il Principe Serge Obolensky e la successiva separazione diventano un fatto pubblico che travolge James senza preavviso. Si era fatto sedurre dalla bellezza del corpo di Tilly in movimento, ma non era riuscito a creare un filo diretto tra visione estetica ed esigenze concrete. La delusione, mista a stupore per ciò che gli è accaduto, lo lascia affranto: deve ricominciare daccapo e ricostruire la sua vita.

L'incontro con il **Surrealismo**, la passione per artisti come **Dalí** e **Magritte**, ha funzione salvifica: l'interesse, sempre crescente, verso la possibilità di tradurre in immagini i suoi viaggi nel fantastico, gli dona una nuova, irresistibile, linfa vitale. È improprio definire James semplicemente un mecenate, era molto di più: come un bambino, si innamorava di un'idea e faceva di tutto per realizzarla, dando forma ai propri fantasmi grazie al patrimonio ereditato. Nel 1928, all'età di ventuno anni, eredita infatti una fortuna da uno zio materno e l'anno successivo, dopo la morte della madre, resta l'unico erede di un vastissimo patrimonio. Comincia a viaggiare e ad acquistare opere d'arte: «iniziai a comprare

quadri di giovani artisti, perché questi potessero mantenersi, ma solo di quegli artisti su cui e con cui volevo scommettere. Vi era gente di gran talento come **Tchelitchew**, che non aveva di che mangiare, comprai molti quadri di Dalí, che vendeva bene ma era poco conosciuto; quando conobbi Magritte era veramente molto povero, venne a vivere a casa mia per un'intera estate...»⁸.

L'amicizia tra James e Dalí nacque nel 1935 e già al '36 risale l'accordo per la creazione di oggetti di design d'esterni e interni. Dalla collaborazione tra i due nacquero opere oggi considerate icone surrealiste come il telefono-aragosta o il sofà con la forma delle labbra di **Mae West**. La relazione creativa che aveva stabilito con Dalí lo eccitava: l'artista spagnolo riusciva a tradurre tridimensionalmente le immagini ibride che affollavano la sua immaginazione. Da sempre, spinto dal desiderio di modificare la realtà, aveva decorato le case in cui viveva: dal primissimo esempio dei busti di imperatori romani che diffondevano musica e notiziari tramite altoparlanti nascosti (Oxford), al più riuscito modello di ambiente surreale – dove si respira l'influenza di Dalí –, la Monkon House di West Dean: un luogo fantastico caratterizzato da decorazioni invasive che prendono spunto dalle forme naturali (moquette con orme di zampe e carte da parati con motivi vegetali stilizzati).

Il Surrealismo era un mondo in cui James finalmente si trovava a suo agio, un mondo leggermente fuori tono, e fuori fuoco, perfetto per un cacciatore e fabbricante di sogni: «durante gli anni Trenta, ero molto amico di **Picasso**, a Parigi. In quello stesso tempo, René Magritte e Salvador Dalí furono miei ospiti nella casa che avevo a Londra, come anche il pittore russo Tchelitchew»⁹. Ma anche l'amicizia era viziata dalla sua posizione economica e sociale, come anni più tardi ammise a se stesso riferendosi a **Robert Farmer**, il suo legale californiano: «ho sempre avuto con lui una relazione autentica, forse perché ero io

8 A. Danziger, *Un documental...*, cit.

9 E. James, *Leonora Carrington in Leonora Carrington, Paintings, drawings and sculptures 1940-1990*, Andrea Schlieker Ed., Serpentine Gallery, Londra 1991.



6 Cfr. D. Ades, *Edward James and Surrealism* in N. Coleby (a cura di), *A Surreal life...*, cit., p. 85.

7 *Ibid.*

ad avere bisogno di lui e non lui di me...»¹⁰. Molte delle sue relazioni creative si concludevano malamente e quasi mai per precise ragioni, tutte le scelte erano dettate dal sentimento. La collaborazione con Dalí si concluse nel 1939 con la sponsorizzazione del grande progetto per la World's Fair di New York, *The Dream of Venus*, un altro esempio di partecipazione attiva ai progetti creativi dell'artista spagnolo; dai documenti conservati nell'Archivio (lettere, brevi comunicazioni pratiche) risulta lampante la centralità del suo ruolo nell'ideazione e l'attenta consulenza nelle fasi di realizzazione dei singoli oggetti o progetti. Anche **René Magritte** ebbe un ruolo centrale nella principale missione che James si era attribuito: alterare la realtà a partire dai luoghi in cui viveva. Già nel 1937 l'artista belga è impegnato a dipingere per la casa di Londra (Wimpole Street House) tre opere fondamentali in cui anche gli specchi riflettono a modo loro, come nel celebre *Time Transfixed*¹¹, dove una locomotiva sbuffante è sospesa a mezz'aria al centro di un caminetto sulla cui cornice è poggiato un orologio da tavola: immagine suggestiva che allude alle possibili realtà che una singola parete può ospitare e nascondere.

Nel 1940 l'inquieto James si trasferisce a Taos in New Mexico e poi in California dove compra una casa nelle Hollywood Hills. Nel 1944 va a trovare in Messico un vecchio compagno di college, **Geoffrey Gilmore**, che vive a Cuernavaca. All'ufficio del telegrafo della cittadina messicana fa un incontro che condiziona le sue successive scelte di vita: il ventinovenne **Yaki Plutarco Gastélum**, insieme al quale, anni più tardi, realizzerà la creazione di quel mondo immaginifico che aveva da sempre inseguito. Da sempre sognava di costruire un Eden, andava in cerca di un giardino incantato dove tutto crescesse spontaneamente¹²: **il Messico** era il luogo che più si avvicinava al suo sogno. Quando, dopo aver viaggiato per mesi in sacco a pelo, in compagnia di Gastélum, giunse a Xilitla, nella Huasteca Potosina (Stato di San Luís Potosí), pensò che aveva finalmente incontrato il luogo adatto a reinventare un mondo fatto a sua misura.

• • • • •

¹⁰ Cfr. S.M. Kusunoki, *Breaking canons...*, cit., p. 30.

¹¹ Il dipinto del 1938 si trova nella collezione dell'Art Institute of Chicago, al quale James vende l'opera nel 1970.

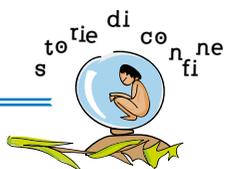
¹² *Ibid.*



Alla fine degli anni Quaranta acquista un'azienda agricola di 75 acri nel cuore della giungla, chiamata La Conchita, e nel 1952 una casa nel vicino villaggio di Xilitla che, con l'aiuto di Plutarco Gastélum, trasforma in residenza fantastica: una dimora a sette livelli che battezzano *il Castillo*. Poi, al principio degli anni Sessanta, James inizia a concepire l'idea di una "non ortodossa, surrealista, creazione architettonica"¹³. E, tra il 1962 e il 1984, investe parte del suo patrimonio nella costruzione di uno dei più straordinari e meno conosciuti monumenti del XX secolo, **Las Pozas de Xilitla**: un complesso architettonico di grandi proporzioni, dove l'esuberante vegetazione della giungla tropicale si incontra con l'irrazionale proliferare di strutture architettoniche in cemento da lui ideate. Le pagine della sua novella *The Gardner who saw God* prefiguravano questa visione fantastica.

• • • • •

¹³ X.G. Urbiola, *Edward James in Xilitla* in N. Coleby (a cura di), *A Surreal life...*, cit., p.108.







La costruzione delle *Pozas* richiede più di 25 anni. E, poiché nel frattempo aveva investito il suo patrimonio nella creazione di una scuola d'arte e restauro, la Edward James Foundation/ West Dean College che ha tuttora sede a West Dean (Chichester), per sostenere i costi della sua immensa visione fantastica inizia a vendere i quadri acquisiti negli anni Venti e Trenta. La sua collezione comprendeva opere di: Arcimboldi, Bosch, Cornell, De Chirico, Arp, Ernst, Fini, Giacometti, Klee, Picasso, Whistler ma soprattutto di Dalì, Magritte, Tchelitchew e **Leonora Carrington**, un'artista surrealista e inglese che da poco si era trasferita a Città del Messico. Carrington andava spesso a Xilitla, per visitare l'amico James che, quando nessuno la conosceva, aveva iniziato a collezionare le sue opere; tra i due si stabilisce subito una profonda amicizia che si basa sulle comuni origini geografiche e sociali, sulla fascinazione per le atmosfere gotiche e l'umorismo a tinte fosche.

Nella porzione di giungla che trasforma in un parcogiochi per l'immaginazione, pieno di costruzioni che lo stesso James definisce surrealiste si legge l'influenza dell'universo fantastico che marca le creazioni di Carrington: diversi bozzetti conservati a Xilitla testimoniano il fertile scambio di idee tra i due: ancora una volta si tratta di creazione 'a due teste'.

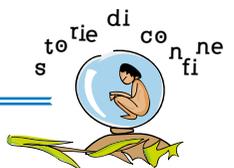
Il progetto immaginato da James prevedeva la costruzione di **circa 36 strutture** pensate come case all'aperto per ospitare gli animali nel modo più naturale possibile. All'interno di questo percorso labirintico, ricreazione del giardino di Alice nel paese delle meraviglie – spazio incantato con elementi a sorpresa e incontri casuali – ci si imbatte in grandi cascate d'acqua che scavando la roccia formano delle piscine naturali: **Las Pozas**. Con l'aiuto della manodopera locale James costruisce strutture che sembrano alberi, piante, fiori: il suo obiettivo è rendere eterna ogni forma di vita naturale: «avevo sempre desiderato un luogo dove preservare la natura – spiega – se potessi, mi piacerebbe avere una coppia per ogni animale, essere come Noè nella sua Arca...»¹⁴. Ad ogni luogo dà un nome: *Il Tempio delle anatre, Omaggio a Max Ernst, La Casa con una balena per tetto*. Strutture prive di funzionalità iniziano a dare forma a questo giardino di pura immaginazione: onde di scale per scimmie che non vanno da nessuna parte, o una voliera a sette piani, dalla fragilissima ossatura, che, secondo quanto illustrava James, avrebbe dovuto sostenere 'alberi vivi' dove gli uccelli potevano volare liberi.

Nel cuore della giungla tropicale della Sierra Madre del Messico, Edward James ha costruito uno dei più grandi e meno conosciuti monumenti del XX secolo: «se sono surrealista non è solo perché io abbia avuto relazioni col movimento surrealista – spiega –, ma perché esso mi è connaturato. Vi sono molte persone che sono surrealiste senza avere mai sentito parlare del movimento, sono tutte persone che hanno un rapporto diretto col proprio inconscio: vivono in un universo onirico-fantastico, il cui mondo non è sempre completamente logico. Rendono illogico il logico, e lo rendono più reale della vita, in modo tale che i sogni possano apparire più reali della stessa realtà»¹⁵.

• • • • •

¹⁴ A. Danziger, *Un documental...*, cit.

¹⁵ *Ibid.*





«Il nome di James e il suo ruolo nella storia culturale – scrive **Sharon-Michi Kusunok** – continua ad essere segnato dalla diffusa convinzione che fosse soltanto un eccentrico e non un creativo in senso profondo»¹⁶. Tuttavia Edward James è riuscito a costruire il suo giardino fantastico e negli ultimi anni di vita, ispirato dai rumori della giungla tropicale, è tornato a scrivere versi, la sua passione originaria: *La mia casa ha le ali, e a volte nel silenzio della notte canta...*

Nel cuore della giungla tropicale della Sierra Madre del Messico, Edward James ha costruito uno dei più grandi e meno conosciuti monumenti del XX secolo, tuttavia il ruolo del ricco artista nella storia culturale continua ad essere segnato dalla diffusa convinzione che fosse soltanto un eccentrico e non un creativo in senso profondo.

Tuttavia i surrealisti non lo considerarono mai uno di loro, era estraneo al *milieu* intellettuale e all'impegno politico che caratterizzava il movimento e, non a caso, legò particolarmente con la Carrington che nel movimento occupava una posizione per molti versi eccentrica. La sua presenza a Londra alla First International Exhibition (1936) fu liquidata piuttosto impietosamente dalla stampa che lo definì "giovane agente di Salvador Dalì".

¹⁶ Cfr. S.M. Kusunoki, *Breaking canons...*, cit., p. 31.





Daniel Johnston, Hulk Feel Lonely Inside, manifesto ad edizione limitata, 2009

a cura di Teresa Maranzano

La 'Collection de l'Art Brut' tra tradizione e innovazione. Intervista a Sarah Lombardi

Con le sue ricchissime collezioni il museo di Losanna resta il principale riferimento per gli appassionati di Art Brut – La nuova direttrice delinea la sua filosofia museale, i programmi e le modalità del dialogo, sempre più attuale, con il sistema dell'arte contemporanea

Nel mese di marzo di quest'anno, il Comune di Losanna ha nominato la storica dell'arte Sarah Lombardi direttrice della Collection de l'Art Brut, funzione che svolgeva *ad interim* da un anno. Già in carica al museo dal 2004 come collaboratrice scientifica, e dal 2007 come conservatrice, **Sarah Lombardi** è autrice di numerosi articoli sull'Art Brut pubblicati su cataloghi e riviste specializzate. L'abbiamo incontrata per chiederle quali saranno i punti forti del suo mandato, tra rispetto della tradizione e volontà d'innovare. E per scoprire cosa cambierà rispetto alla linea tracciata in passato da **Michel Thévoz**, storico direttore della Collezione dalla sua apertura nel 1976 fino al 2001, da **Geneviève Roulin**, che lo ha assecondato come vice-direttrice, e in seguito da **Lucienne Peiry** che ha diretto il museo dal 2001 al 2011, e oggi ricopre l'incarico di Direttrice della ricerca e delle relazioni internazionali.



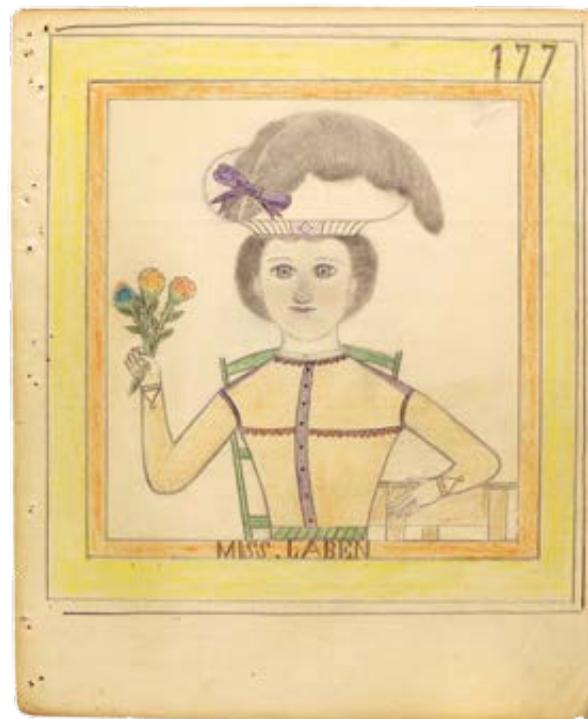


Sarah Lombardi, direttrice della Collection de l'Art Brut

S.L.: L'obiettivo principale del mio mandato consiste nel valorizzare le collezioni del museo, un fondo di straordinaria ricchezza che conta oggi più di 60.000 opere. A questo scopo, ogni due anni avrà luogo una grande mostra per proporre autori noti e meno noti selezionati in base alla loro affinità ad un tema particolare. La prima edizione di questa "Biennale dell'Art Brut", che speriamo diventi un appuntamento irrinunciabile per gli appassionati, si terrà dall'8 novembre 2013 al 27 aprile 2014 e sarà dedicata ai *Véhicules*, alle opere cioè dedicate ai mezzi di trasporto e alle fantasie di mobilità: curata da **Anic Zanzi**, la mostra presenterà 40 artisti e circa 250 opere provenienti esclusivamente dal museo.

Mi propongo inoltre di approfondire lo studio degli autori storici della Collezione, i classici dell'Art Brut scoperti da Jean Dubuffet, attraverso una serie di mostre monografiche. Un'attenzione particolare merita an-

che la valorizzazione del giardino del **Castello di Beaulieu** adiacente al museo, di solito chiuso al pubblico. Abbiamo già iniziato quest'estate con una proiezione *open air* di documentari sull'Art Brut animata dal critico **Laurent Danchin** (6 luglio), mentre in occasione della "Notte dei musei" (21 settembre), il nostro ospite d'onore è stato **André Robillard**, l'autore dei famosi fucili in materiale riciclato che Jean Dubuffet aveva introdotto nella Collezione già negli anni Sessanta. Il pubblico ha potuto incontrarlo personalmente, ammirare le sue opere esposte nel museo, visionare alcuni video che descrivono il suo lavoro, e assistere in giardino ad una sua performance musicale eseguita insieme a **Alain Moreau**. Infine, continueremo naturalmente la nostra ricerca di nuovi autori d'Art Brut e la Collezione si arricchirà ancora di nuove acquisizioni.



James Edward Deeds, Miss Laben, grafite e matita colorata su carta, tra il 1936 e il 1966



Rispetto ai miei predecessori, il mio mandato avrà una certa continuità con la tradizione ma anche un nuovo approccio più aperto agli scambi, alle collaborazioni con altri enti museali locali o internazionali, siano essi attivi nell'ambito dell'Art Brut o meno. Considero gli altri musei d'Art Brut presenti in Europa come il **LaM** (Lille Metropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut) o la **Halle Saint Pierre** a Parigi dei partners e non dei concorrenti. Lo stesso vale per i galleristi e i collezionisti privati: oggi l'Art Brut e l'informazione in generale circolano ad un ritmo molto più veloce, e contrariamente al passato, opere di valore arrivano sul mercato prima ancora di entrare nelle collezioni del nostro museo. Mi sembra più sensato ricercare una forma di collaborazione piuttosto che tentare di opporsi a questo meccanismo. È il caso dei due nuovi autori americani che presentiamo in questo momento, **James Edward Deeds** e **Charles Steffen**: le opere esposte sono infatti un prestito di due galleristi (rispettivamente Hirschl & Adler Galleries e Andrew Edlin di New York) che hanno fatto una donazione in cambio del prestigio e della visibilità che il museo offre loro.



Charles Steffen, *One of Two Seated Nudes*, grafite e matita colorata su carta kraft, 1992

l'Art Brut rappresenta il polo più lontano dell'arte culturale, ma non per questo è una categoria del tutto ermetica. Questa posizione corrisponde in ogni caso meglio alla realtà odierna. La natura anti-culturale dell'Art Brut non impedisce di esporla in un museo d'arte contemporanea: ad esempio, è proprio grazie alla collaborazione con **Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart** di Berlino che abbiamo potuto realizzare qui a Losanna la prima mostra monografica in Europa di Morton Bartlett, un autore di Art Brut americano; le sue sculture adesso fanno parte de "Il Palazzo enciclopedico", la mostra curata da **Massimiliano Gioni** che intitola l'attuale Biennale di Venezia, e che espone insieme opere di Art Brut e di arte contemporanea. Questo dialogo è possibile a condizione però che la differenza tra i due tipi di produzione artistica, e la particolarità del contesto di creazione proprio dell'Art Brut, siano evidenziati. In ogni caso, la nozione di 'confidenzialità' che accompagnava un tempo le mostre di Art Brut è

T.M.: In effetti, da qualche anno a questa parte l'Art Brut circola in un contesto artistico internazionale che conta musei, centri d'arte, fiere, gallerie, collezionisti, attenzione mediatica e un pubblico molto eterogeneo: un circuito che evolve ben al di là di quello, piuttosto confidenziale, dell'arte outsider di un tempo. Come si posiziona la Collection de l'Art Brut rispetto al sistema dell'arte contemporanea? È ancora possibile parlare di «posizioni anticulturali», e restare quindi fedeli all'eredità intellettuale di Jean Dubuffet, nel momento in cui l'Art Brut si integra a questo sistema?

S.L.: Certamente l'Art Brut è e rimane sostanzialmente anti-culturale. Tuttavia, ci sono sempre delle eccezioni, delle **opere al limite**, alla frontiera tra questi due poli, come **Morton Bartlett** o **Charles Steffen**. Del resto, lo stesso Jean Dubuffet ha finito per sfumare il suo radicalismo iniziale e per riconoscere che



Morton Bartlett, gesso dipinto e stoffa, tra il 1936 e il 1965

quello degli artisti scomparsi, ma teniamo a metterli in valore allo stesso modo. Rispetto al successo che possono incontrare, è impossibile generalizzare, ogni artista è un caso a parte. Certuni, più fragili, meno protetti, possono sentirsi sotto pressione; altri invece ne traggono vantaggio, come **George Widener**, per esempio, che ha vissuto per anni come un barbone. Oggi che è rappresentato in Europa e negli Stati Uniti da tre gallerie, vive in un appartamento, ha una fonte di reddito, una compagna... le sue condizioni di vita sono sicuramente migliorate. Tuttavia il successo non corrisponde per questi autori all'idea di conquistare un riconoscimento sociale e artistico: quando hanno iniziato a creare non era questo il loro obiettivo, e ancora adesso, il motore che li spinge a lavorare alla loro opera continua ad essere di un'altra natura

oggi superata, e, al contrario, ben vengano le occasioni di fare scoprire l'Art Brut ad un pubblico più ampio.

T.M.: Come accoglie gli artisti le cui opere entrano a far parte della Collection de l'Art Brut mentre sono ancora attivi? Secondo lei, la mediatizzazione e le conseguenze del mercato che accompagnano ormai le acquisizioni del museo, rappresentano per questi autori una minaccia o piuttosto un riconoscimento sociale e artistico?

S.L.: Gli artisti ancora in vita godono nel nostro museo delle stesse condizioni di visibilità degli artisti scomparsi. In questo momento sono esposte le opere di **Josef Hofer**, **Paul Amar**, **Rosa Zharkikh**, **André Robillard**, e di tanti altri. Proporzionalmente, il loro numero è di gran lunga inferiore di



Anteprima: un omaggio all'uomo-uccello Gustav Mesmer

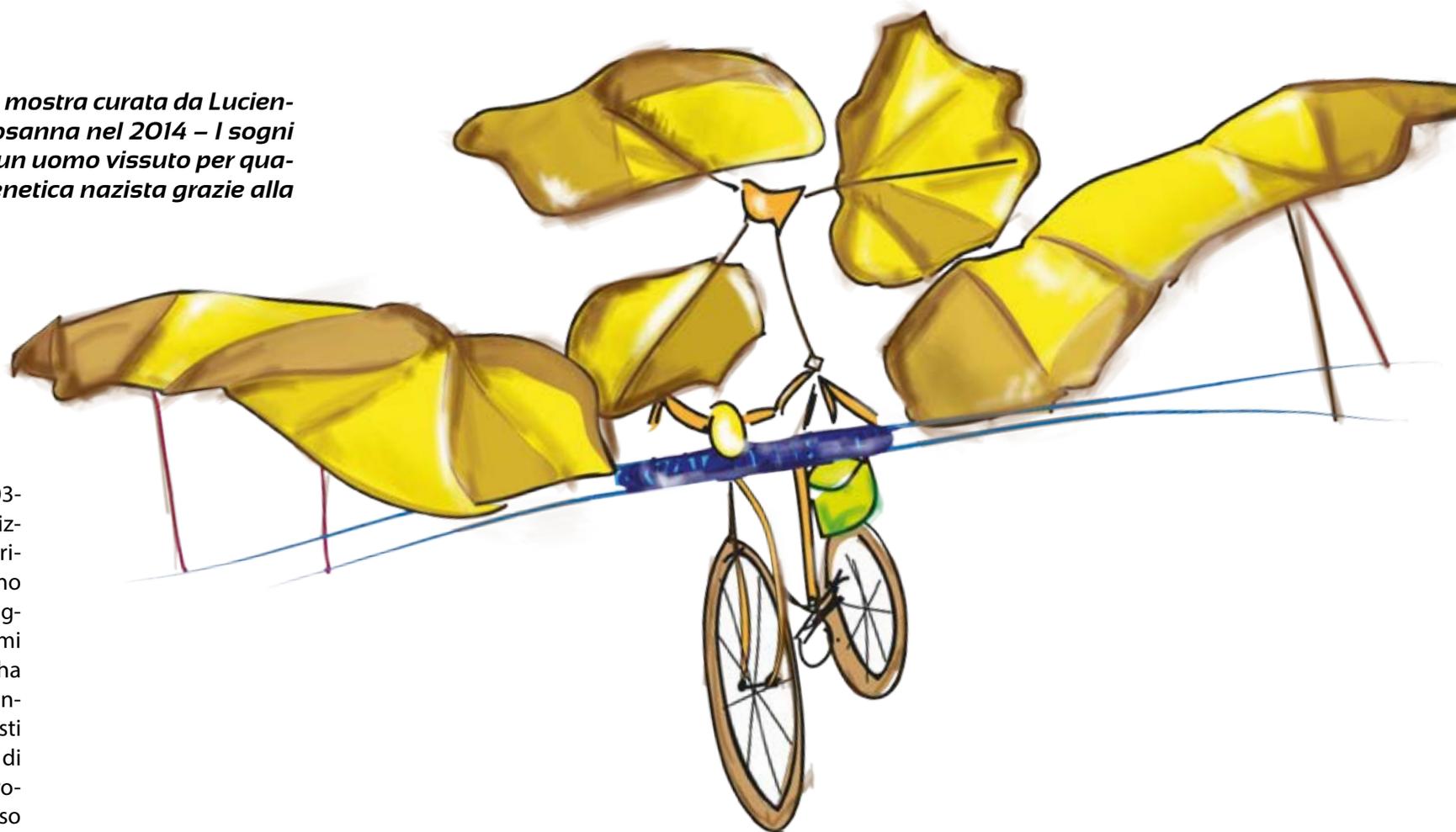
di Lucienne Peiry

Gustav Mesmer sarà un protagonista della mostra curata da Lucienne Peiry per la Collection de l'Art Brut a Losanna nel 2014 – I sogni di libertà e le poetiche macchine volanti di un uomo vissuto per quarant'anni in manicomio e sfuggito all'eugenetica nazista grazie alla sua capacità di lavoro manuale

Icaro dell'Art Brut, **Gustav Mesmer** (1903-1994) inventa macchine volanti bizzarre e incongrue, che egli stesso fabbrica e sperimenta in solitudine. La maggior parte di queste sono costruite attorno a una bicicletta, a cui l'inventore aggiunge uno o due paia di ali fatte con l'aiuto di rami flessibili, teloni usati e vecchi ombrelli. Mesmer ha concepito anche stravaganti calzature a molla da indossare per rimbalzare e lanciarsi verso il cielo. Questi congegni utopici sono tutti realizzati con materiali di recupero, come legno, metallo e tessuto, che si procurava cercando tra i rifiuti, nelle discariche o presso i contadini delle fattorie del circondario.

«Gli uomini sono all'esterno nella natura
osservano stupiti gli uccelli – piccoli e grandi,
come "loro" planano leggeri nelle correnti d'aria.
Può mai l'uomo non esserne invidioso...»

Da una lettera del 1937 di Gustav Mesmer





Gustav Mesmer ha vissuto un'infanzia agitata in un villaggio del sud della Germania, infatti già all'età di nove anni, allo scoppio della prima guerra mondiale, deve lasciare bruscamente la scuola. Trova più tardi accoglienza presso un convento di monaci benedettini dove abiterà per sei anni. Al termine di questo periodo, rinuncia tuttavia a impegnarsi entrando nell'ordine monastico e decide invece di ritrovare la sua famiglia. In circostanze e per ragioni che restano oscure, viene internato nel 1927 in un ospedale psichiatrico; sembra che sia intervenuto in modo veemente durante una predica in chiesa, interrompendo il pastore e proclamando a voce alta la sua disapprovazione. Lo scandalo avrà per lui gravi ripercussioni, poiché il disturbatore pubblico viene rigettato non solo dalla comunità, ma anche dai suoi familiari e perfino da sua madre.

I suoi **sedici tentativi d'evasione**, per quanto riusciti, non gli restituiscono la libertà, ma gli consentono temporanei e avventurosi vagabondaggi attraverso la campagna, che lui apprezza particolarmente. Ogni volta viene riportato in manicomio, dove resta per trentasette anni, dal 1927 al 1964. Essendo l'istituzione situata a una cinquantina di chilometri dal funesto centro di sterminio nazista di **Grafeneck**, Mesmer sarà testimone, durante la seconda guerra mondiale, della deportazione di innumerevoli malati mentali così come delle **pratiche eugenetiche** negli ospedali, da cui si salva perché considerato ancora utile come lavoratore. Durante i quarant'anni di esclusione e detenzione che gli vengono imposti, Gustav Mesmer fronteggia la situazione architettando insaziabilmente i suoi magniloquenti progetti per volare, cioè per essere libero. Schizzi, disegni preparatori, bozzetti tracciati con cura a matita e spesso delicatamente accentati di colore, progetti e modellini si contano a migliaia. Il *bricoleur* dà prova di un'inventività strabordante, componendo nella sua sete d'utopia ingegnosi procedimenti per elevarsi, muoversi nell'aria, raggiungere altre sfere. Quando, ormai sessantunenne, sarà finalmente liberato, va subito ad abitare in una casa di riposo per anziani dove gli si apre una nuova vita: «Adesso non ho più soltanto il diritto di dipingere, ma ho anche il diritto di costruire!».

Da quel momento in poi Mesmer si lancerà a capofitto nella fabbricazione di congegni volanti spettacolari. Nessuno di essi gli consentirà di decollare realmente, se non per l'altezza di un palmo da terra, come precisa lui stesso. Che importa. La folle illusione di questo astronauta fuori dalle regole ha preso il sopravvento sull'idea effettiva del volo. La sua impresa utopica è impregnata d'infinita poesia e deve essere interpretata piuttosto come un approccio filosofico e spirituale.



Nel 2014 la Collection de l'Art Brut a Losanna presenterà al pubblico molte delle sue macchine volanti e ogni sorta di congegno di sua invenzione, insieme a numerosi disegni, bozzetti e schizzi delle sue creazioni utopiche, accompagnate anche dai poemi, lettere e testi di Mesmer al quale sarà così restituita la parola.

L'opera di Gustav Mesmer è conservata dalla Fondazione Gustav Mesmer (Gustav Mesmer Stiftung) creata già due anni dopo la sua morte a Buttenhausen, il villaggio svevo in cui visse da anziano i suoi anni migliori. Stefan Hartmaier, uno dei due direttori della Fondazione, collabora attivamente alla presentazione delle opere di Mesmer a Losanna

Link:
www.gustavmesmer.de

Traduzione dal francese di Eva di Stefano

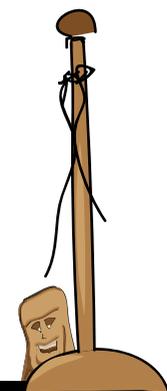
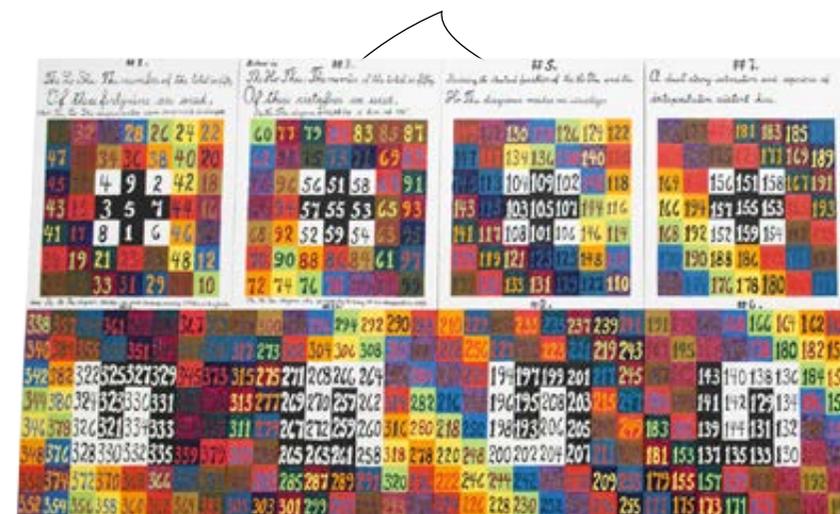
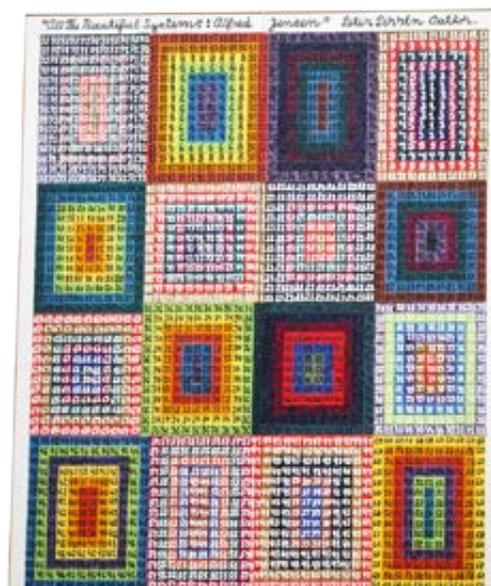


Una Guida alternativa per l'Universo. Riflessioni di un artista in visita alla Hayward Gallery

Girando tra i creatori di universi paralleli, esposti a Londra l'estate scorsa, nascono alcune questioni di fondo: chi è oggi l'artista? quale è il campo dell'arte? quale è il senso della costruzione culturale che chiamiamo outsider art?

di Andrea Cusumano

La storia c'insegna che le più grandi innovazioni culturali si sono quasi sempre manifestate a seguito dell'incontro con l'Altro. Un Altro che emerge dal passato, come nel caso del Rinascimento o che si manifesta per errori d'interpretazione del passato, come nel Neoclassicismo; un Altro che veniva dal 'Nuovo Mondo', o un altro 'mondo' che veniva dall'esplorazione al di là dei confini sensibili, quando Galileo puntò sugli astri il suo cannocchiale e sui vetrini il microscopio; in tempi più recenti l'Altro è stato trovato in esplorazioni antropologiche, che influenzarono l'espressionismo tedesco così come certe direzioni del cubismo si ispirarono all'arte africana, il teatro artaudiano d'ispirazione balinese o la rivoluzione formale di Mejerchol'd, di chiara ispirazione Kabuki. Peter Brook e Richard Schechner devono molto all'arte della danza cantata del Kerala, Kathakali e Koodiyattam in particolare... ma gli esempi in tal senso sarebbero senz'altro interminabili.





Alfred Jensen

Lacan ci ha insegnato che uno dei motori psichici più fondamentali è proprio *l'Autre*, e tuttavia all'Altro non c'è mai fine, essendo questo una 'piccola falla'. Forse questo è il senso della storia, una lotta costante che vede contrapposte le istanze conservatrici ed autoerogene da un lato, e quelle esploratrici, orientate verso un oggetto esterno, dall'altro.

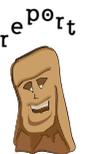
Se il viaggio d'Ulisse non è mai cessato, è anche vero però che i mari ed i marinai sembrano essere cambiati parecchio. Vediamo, ad esempio, cosa è successo al marinaio artista: **il mondo dell'arte**, è stato da sempre uno dei territori privilegiati dell'esplorazione dove l'artista si propone per definizione come un *outsider*, un essere insoddisfatto dallo *status quo*, in perenne ricerca e tensione verso un mondo altro, parallelo. Senza perdere il senso di realtà, anzi a volte con ammirevole lucidità, ma con una componente narcisistica che lo ha da sempre portato a divenire arte-fice del mondo; sguazzando nell'onnipotenza della coscienza formale. Un po' artisti lo siamo tutti, se non nel senso delle abilità formali almeno in quello della capacità creativa (come avrebbe voluto **Beuys**). Ex-sistere è un atto creativo che è ontologico ed epistemologico al contempo,



Guo Fengyi

ed infatti come scrive **Gehlen** "l'uomo costruisce il mondo costruendo se stesso". L'artista però è sempre stato il più intraprendente tra i suoi simili, mantenendo accesa la fiaccola della spontaneità anche in età adulta, spesso in antitesi alle convenzioni sociali. L'etica che pertiene agli artisti non è il *politically correct*, ma quella di restare fedeli a se stessi, con forme diverse di adattamento (o disadattamento) al contesto in cui si opera. La sola bussola utilizzata quella della libertà espressiva, vera cifra del binomio spontaneità-creatività. Lo aveva ben intuito **Jacob Moreno**, quando agli albori dello Psicodramma, costituiva lo *Stegreiftheater*, basato appunto sulle tecniche di induzione alla spontaneità in antitesi a ciò che egli chiamava le 'riserve culturali'.

Nell'immaginario collettivo l'artista è sempre stato colui che ha mantenuto vive le capacità creative innate, trasformandole in prodotti culturali sofisticati in dialettica con il passato, ma radicati nel presente. Un alchimista dai poteri magici, capace di metterci in contatto con l'arcano. Pur tuttavia, oggi, ci troviamo di fronte alla disarmante realtà per cui gli artisti 'per definizione' sembra abbiano spesso perso questa *curiosità per l'altrove*.





Marcel Storr

Il più delle volte sembra che il vero motore creativo non sia proprio la curiosità (o la meraviglia, *thauma*, come volevano i Greci), ma le leggi del mercato che richiedono linguaggi standardizzati, riproponibili e soprattutto riconoscibili. Una volta avremmo chiamato 'accademico' questo atteggiamento (non nell'accezione positivo-scientifica e della ricerca, ma in quella più colloquiale di pensiero saturo, stanco, uguale a se stesso). Oggi invece lo chiamiamo 'Mondo dell'Arte', e mi tornano in mente le parole sempre sarcasticamente taglienti di **Gino De Dominicis** che diceva che "non esiste un Mondo dell'Arte, ma un'arte del mondo". Il mondo dell'arte invece esiste eccome. Ma potrebbe trattarsi del luogo sbagliato in cui cercare i marinai di cui sopra. Acutamente **Baudrillard** ci fa notare il parallelismo tra il mondo della finanza e

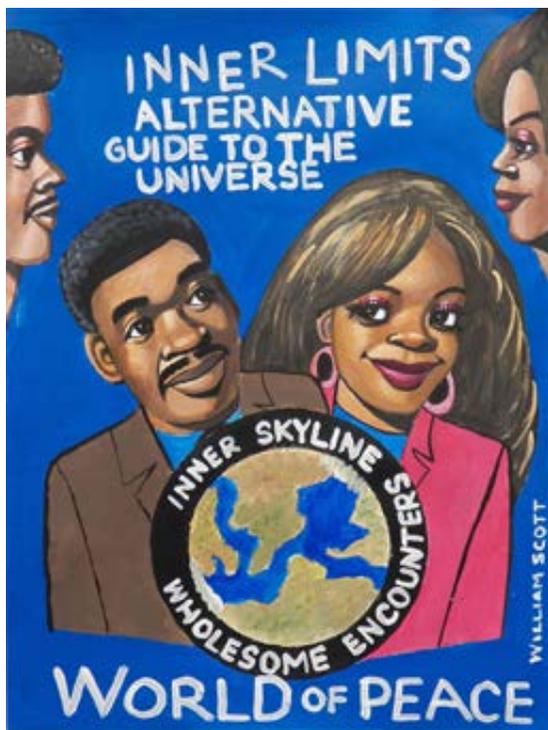
quello dell'arte, in cui idee, immagini ed informazioni fluttuano velocemente a discapito dei contenuti, lasciandoci in balia di pseudo-immagini e simulacri. Il mondo dell'arte è dunque oggi un po' malato e affetto da sindrome di 'cannibalismo'. Ma, a fronte del moltiplicarsi di pseudo-ricerche che malcelano l'ansia di partecipare al teatrino del 'Mondo dell'Arte', troviamo invece numerosi artisti de-contestualizzati, che operano nel silenzio dei media e degli eventi mondani, ma con motivazioni assolutamente genuine, seppur lambiti, a volte, da una componente 'folle'. Proviamo dunque ad utilizzare il soggetto *borderline* per comprendere meglio i contorni del soggetto 'normale': il normale sia l'artista contemporaneo, il *borderline* sia, per definizione e termine, l'artista *outsider*. Tra i primi scopritori (ed inventori?) dell'arte *outsider* un posto di rilievo va senz'altro a **Dubuffet**. Tuttavia egli definiva a metà anni Quaranta, questa forma d'arte con il termine *brut*, ben differente dal termine comunemente in uso oggi di *outsider*. *Brut* sta, in francese, per puro, non trattato, dunque come



lo champagne. Con questo termine egli definiva tutti quegli artisti che non avevano subito influenze esterne e la cui forma di espressione fosse non mutuata da codici e/o paradigmi contingenti. Anche se il concetto di totale assenza di influenza culturale è improbabile da un punto di vista pragmatico, resta comunque chiara l'ispirazione dubuffettiana ad un'arte sdottrinata, spontanea e fondamentalmente sincera. Gli artisti *brut*, non sono 'fuori', sono 'diversi' e per Dubuffet rappresentano il cuore nevralgico dell'arte del suo tempo. Il termine *brut* definisce questi artisti dal punto di vista ontologico. Il termine *outsider* li definisce invece in base alla loro non appartenenza al 'contesto' dell'arte, e svela una matrice prevalentemente pragmatica (anglosassone). Coniato dallo scrittore inglese **Roger Cardinal** nel 1972, il termine indica quegli artisti che operano al di fuori del contesto culturale dominante. Tradotto nei termini dei nostri giorni, credo che si possa sostenere che gli *outsiders* siano quegli artisti che operano al di fuori del contesto di 'mercato', in quanto il mondo dell'arte contemporaneo è praticamente fagocitato (o se si preferisce definito) dai parametri dettati da quest'ultimo. Dunque gli *outsiders* sono 'non-artisti', nel senso che non appartengono alla categoria professionale, ma a ben guardare ogni altra definizione che non ricada nelle categorie del mercato, finisce per contraddirsi:

1. Gli *outsiders* sono artisti con difficoltà mentali; questo li definirebbe dal punto di vista clinico, non escludendoli però dall'Olimpo degli artisti (pieno per altro di artisti i cui sintomi avrebbero riempito il DSM V).
2. Sono autodidatti (la storia dell'arte è piena di artisti autodidatti, passando da Wagner a Bacon, per arrivare al Tadeusz Kantor-regista).
3. Sono guidati da un'idea ossessiva che trasformano continuamente in nuove forme (non credo che esistano artisti che non appartengano a questa categoria... a parte gli accademici del postmoderno).
4. Operano indipendentemente dalla committenza, dal mercato e dal pubblico (vale per molti artisti del passato, le cui opere però si sono imposte *post mortem*).
5. Operano al di fuori del proprio contesto, con linguaggi spesso distanti dalle istanze contemporanee (mi viene in mente Schoenberg che sul fronte ad un suo commilitone che gli chiedeva: "ma tu sei veramente quell'Arnold Schoenberg lì?" rispondeva: "qualcuno doveva farlo...").

Si potrebbe andare ad oltranza, ma mi sembra evidente che l'autocentrismo del mondo occidentale contemporaneo ha trovato nella categoria degli *outsiders* il modo di definire la propria insufficienza ad apprendere dall'alterità. In questa ossessione al controllo centripeto, persino l'artista è divenuto una categoria



William Scott

ospedale psichiatrico come “un megalomane che pare sia un bravo pittore”, i cui disegni di visionarie cattedrali e città fantastiche, assorbono l’occhio del visitatore con una miriade di minuscoli dettagli e meravigliosi colori. Edifici dall’architettura complessa visti con un punto di fuga dal basso o con prospettiva aerea. I progetti socio-rivoluzionari per una nuova San Francisco (rinominata “Praise Frisco”) di **William Scott**.

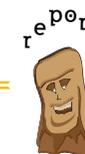
controllabile e definibile da parametri preconfezionati, mentre la definizione dell’artista (così come l’estetica) dovrebbe emergere come riflessione sull’opera e la sua imprevedibilità. L’artista *outsider* è infatti a tutti gli effetti un artista, ed in alcuni casi rappresenta un’onda di freschezza in un panorama spesso disarmante. Questa è la sensazione che ho avuto visitando durante la scorsa estate la mostra *An Alternative Guide to the Universe* (11/6-26/8/2013) alla **Hayward Gallery**, la grande galleria nel centro del South Bank Centre di Londra. Era possibile ammirare una varietà strabiliante di artisti che hanno dedicato la loro vita, o parte di essa, ad un’opera colossale; come **Marcel Storr**, descritto dai medici del suo

Sembra evidente che l’autocentrismo del mondo occidentale contemporaneo ha trovato nella categoria degli outsiders il modo di definire la propria insufficienza ad apprendere dall’alterità.



Paul Laffoley

O ancora le splendide strutture in fili di ferro nate come *Healing Machines* (macchine curatrici) di **Emery Blagdon**, o le costruzioni con materiali riciclati e rigorosamente asimmetriche di **Richard Greaves**. Degno di nota anche il pittore **Paul Laffoley**, i cui quadri curatissimi dal punto di vista grafico rappresentano complessi sistemi magici e para-psicologici, a volte suggeriti da visite extra-terrestri (l’alieno Quazgaa Klaatu). Spesso dipinti per essere non solo visti ma ‘agiti’ (a proposito del suo *The Thanton II*, Laffoley scrive “[L’apparecchio psico-tronico] si attiva avvicinandosi al quadro con le braccia allargate, e fissando l’occhio dipinto. Quando fate questo, sarete raggiunti da nuove informazioni sulle proporzioni divine [...]”). Tutti artisti che destano ammirazione, non solo per le straordinarie abilità tecniche, ma anche e soprattutto per l’intensità e le motivazioni del loro operato. Anche il titolo della mostra, preso in prestito da un’opera esposta di Scott, mi è apparso assolutamente appropriato. L’universo semplicemente è; la scienza ci aiuta a leggerne alcuni frammenti e ad estendere il nostro raggio d’azione; l’arte ci aiuta ad orientarci essendo molte le bussole ormai impazzite. Che importa se la guida sia cieca, non cadremo certo uno dopo l’altro come nel celebre quadro di **Brueghel** al Museo Capodimonte, piuttosto ascolteremo nuovamente incantati la storia di Ulisse direttamente dalla bocca di Omero. Evviva i pazzi che aprono strade che nessuno vuol percorrere!



Alla 55. Biennale di Venezia.

Una visita al Palazzo Enciclopedico.



di Giada Carraro



Verso nuovi parametri estetici? – L'esposizione internazionale più attesa nel mondo dell'arte contemporanea rimescola le carte della storia, celebrando autodidatti e clandestini dell'arte a fianco degli artisti professionisti e dei nomi noti del mainstream

«Una delle idee portanti di questa esposizione è che bisogna riportare l'opera d'arte in prossimità di altre espressioni figurative sia per liberarla dalla prigionia della sua presunta autonomia sia per restituire la forza di farsi interprete di una visione del mondo.» Con queste parole il giovane curatore **Massimiliano Gioni** spiega la sua scelta, in apparenza provocatoria, di trasformare la **Mostra Internazionale della Biennale d'Arte** in un'occasione per la messa in discussione dei confini tra professionisti e dilettanti, *insiders* e *outsiders*. «Questa combinazione di materiali eterogenei – continua Gioni – non è una scelta gratuitamente polemica ma è il tentativo di uscire da un'impasse: non si può relegare l'arte contemporanea a un territorio conchiuso. [...] Per tornare a essere uno strumento ermeneutico essenziale all'analisi e interpretazione della nostra cultura visiva, l'arte deve scendere dal piedistallo e avvicinarsi ad altre avventure esistenziali. Questo movimento di de-sublimazione non sacrifica o riduce il potere incantatore delle immagini, anzi le carica di nuova energia.»

A sinistra: Il Palazzo Enciclopedico di Marino Auriti

Finalmente autodidatti, *bricoleur*, dilettanti, collezionisti, *medium* o semplici personalità eccentriche sono ufficialmente entrati in uno degli eventi internazionali più significativi per l'arte contemporanea. Il coraggio di Gioni, preceduto da quello di Harald Szeemann che in occasione della famosa Documenta5 del 1972 parificò *outsiders* e *insiders*, non potrà restare privo di conseguenze. Morton Bartlett, **Levi Fisher Ames**, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Augustin Lesage, Hilma af Klint, Guo Fengyi, Bispo do Rosário, James Castle, Frédéric Bruly Bouabré. Sono solo alcuni dei nomi che si possono incontrare tra il Padiglione Centrale dei Giardini e l'Arsenale.

Il titolo stesso si configura come un omaggio all'utopista-autodidatta **Marino Auriti**: *Il Palazzo Enciclopedico* – un edificio di 136 piani, alto 700 metri ed esteso su ben 16 isolati della città di Washington – avrebbe dovuto ospitare tutto il sapere dell'umanità. Rinchiuso in un garage perso nella campagna dello stato della Pennsylvania, l'italo-americano Auriti lavorò per anni alla sua creazione, depositandone il brevetto nel 1955. Conservato presso l'**American Folk Art Museum** di New York, ora fa mostra di sé nelle vaste sale dell'Arsenale. «Nonostante il suo progetto sia rimasto incompiuto – dice Gioni – il sogno di una **conoscenza universale** e totalizzante attraversa la storia dell'arte e dell'umanità e accomuna personaggi eccentrici come Auriti a molti artisti, scrittori, scienziati e profeti che hanno cercato – spesso invano – di costruire un'immagine del mondo capace di sintetizzarne l'infinita varietà e ricchezza.»

Il filo conduttore, quindi, è l'immagine nelle sue varie sfaccettature. L'uomo è lui stesso conduttore d'immagini, è da esse posseduto e ciò che conta veramente non è la loro provenienza, bensì la loro intensità. Camminando tra le sale espositive si incontrerà un'immagine viva e pulsante, dotata di poteri magici capaci d'influenzare, trasformare e perfino guarire l'umanità. Il percorso espositivo



Levi Fisher Ames



Anna Zemánková

inizia con il *Libro Rosso* di **Carl Gustav Jung**, un manoscritto illustrato – per la prima volta esposto in Italia – in cui lo psicanalista raccolse per sedici anni le proprie visioni auto-indotte. Simili alle tavole junghiane, da un lato le opere di quegli artisti che creavano in uno stato di *trance*, come guidati da un'entità superiore, dall'altro i disegni-dono delle **comunità Shaker** che registravano i messaggi inviati loro dagli esseri celesti o i dipinti tantrici degli indù usati per la contemplazione spirituale. Riconducibile al primo ambito è **Guo Fengyi**, che abbandonò il lavoro a causa di un'artrite acuta e dopo una visione iniziò a creare disegni a inchiostro, penna e matita su lunghi rotoli di carta. **Anna Zemánková**, invece, verso la fine degli anni Cinquanta cadde in uno stato di depressione durante il quale cominciò a disegnare delle composizioni floreali che prendevano vita alle prime luci dell'alba, in modo febbrile, seguendo le sue fantasticherie. Passando all'Arsenale, altre visioni sono alla base delle opere di **Arthur Bispo do Rosário**: nel 1938 Cristo lo incaricò di raccogliere per il giorno del Giudizio Universale tutto ciò che riteneva degno di redenzione. Internato in manicomio proprio a causa di tale visione, continuò ininterrottamente a catalogare e collezionare il materiale da salvare: negli arazzi ricamava nomi, navi, profezie, poesie, pittogrammi; negli *assemblage* combinava oggetti trovati e artigianali.

Tornando ai Giardini s'incontrano anche immagini rappresentanti quella dimensione che si trova oltre il percepibile: è il caso di **Hilma af Klint**, pioniera dell'astrattismo, influenzata da correnti filosofico-esoteriche (spiritismo, teosofia e antroposofia). Ma tale dimensione pare concretizzarsi soprattutto nelle opere che **Artur Zmijewski** fa realizzare nel suo video a dei ciechi che non hanno mai visto il mondo reale. L'immaginazione, quale risorsa indispensabile, permette anche di crearsi un mondo alternativo: **Morton Bartlett**, fotografo *freelance*,



si costruì una famiglia segreta e immaginaria realizzando bambole per cui cuciva anche i vestiti. Scoperte nel 1993 da un antiquario, erano accompagnate da numerose fotografie e ognuna era protetta da un proprio sacchetto.

Sembrano prendere vita da un mondo interiore e lontano anche le sculture di **Levi Fisher Ames**, sempre ai Giardini. In seguito al congedo dalla guerra si dedicò all'intaglio del legno, della pietra e della conchiglia, producendo piccoli animali ed esseri fantastici che usava come scenografie durante gli spettacoli itineranti allestiti nel Wisconsin.

Nella stessa stanza vi è l'immaginario fantasmagorico di **Schröder-Sonnentern**: chiromante e grafologo, praticò il magnetismo curativo con lo pseudonimo di Dr. Eliot Gness von Sonnenstern ed era molto amato dai surrealisti. Infine, poco prima dell'uscita s'incontrano alcuni dei 387 modellini di edifici realizzati da **Peter Fritz**, un impiegato delle assicurazioni austriaco attivo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Scoperti nel 1993 presso un rigattiere dall'artista Oliver Croy e dal critico di architettura Oliver Elser, erano anch'essi custoditi in sacchetti. Un tema ricorrente nelle stanze del Palazzo Enciclopedico dove attraverso l'architettura si attivano processi di simbolizzazione dell'universo: **Achilles G. Rizzoli** nel 1935 avviò la realizzazione di una serie di disegni prospettici in cui magnifici edifici pubblici, civili e religiosi rappresentavano simbolicamente persone ed eventi a lui cari. Da una sala all'altra emergono molti dei temi e delle questioni care all'*outsider art*. Innanzitutto, quel collezionismo da *Wunderkammer* tipico del Cinquecento e del Seicento che trova piena realizzazione nell'idea di Palazzo Enciclopedico, sembra attraversare l'intera esposizione. Nei Giardini a ricordarlo c'è la collezione di pietre che **Roger Caillois** raccolse, studiò e interpretò con attenzione per molti anni.



In alto a sinistra: Hilma af Klint
In basso a sinistra: Morton Bartlett





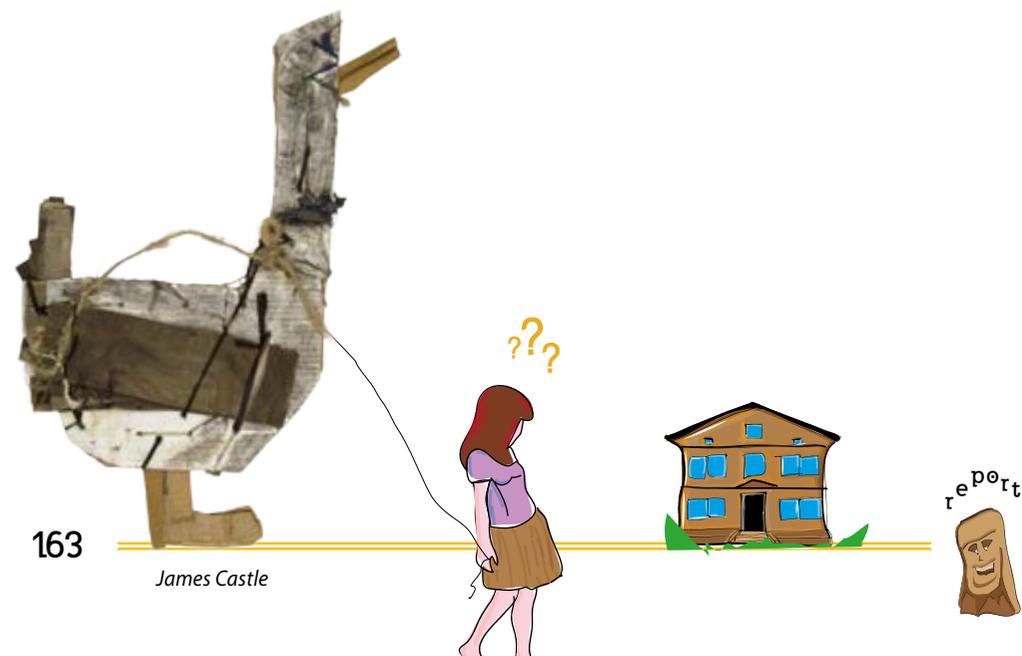
Peter Fritz

Nell'Arsenale, invece, l'artista **Cindy Sherman** ha curato una propria Camera delle Meraviglie: anche qui artisti professionisti, autodidatti, decorazioni religiose e opere create in uno stato di reclusione. Con l'obiettivo di proporre al pubblico una riflessione sul ruolo che le immagini hanno nella rappresentazione e percezione del sé, **Duane Hanson**, le bandiere vudù haitiane, **Hans Schärer**, gli ex-voto del Santuario di Romituzzo, **James Castle**, **Enrico Baj** e i paños dei reclusi statunitensi dialogano tra loro.

È un continuo alternarsi di nomi dai più sconosciuti agli altri noti anche al grande pubblico. Opere concepite con il chiaro intento di destinarle al mercato dell'arte e altre nate nella segretezza delle proprie case, ma non per questo di minore spessore culturale. Ad esempio, **Eugene Von Bruenchenhein**, sempre

all'Arsenale, era un intellettuale a tutto tondo, eppure le sue opere sono state scoperte solo *post mortem*. Dipingeva paesaggi fantasmagorici, costruiva torri con ossa di pollo, plasmava ceramiche con l'argilla del cortile, componeva poesie, registrava su dei diari le proprie idee filosofiche e fotografò la moglie con travestimenti e scenografie sempre diverse.

Con il tema della reclusione, anch'esso centrale per l'arte *brut* o *outsider*, si confrontano in modo diretto due artiste molto *insider* come **Rossella Biscotti** ed **Eva Kotátková**, l'una all'Arsenale e l'altra ai Giardini. Indagano il ruolo dell'immaginazione rispettivamente nelle carceri e negli ospedali psichiatrici. Del resto, come l'Outsider Art ha sempre documentato e come oggi la Biennale testimonia, i disturbi mentali o fisici non costituiscono un limite per la creazione artistica. Ad esempio, la sindrome autistica non ha impedito a **Shinichi Sawada** di dare vita, attraverso la ceramica, a un proprio intenso mondo immaginario che pare avere origine nella tradizione popolare giapponese. Le sue creazioni, come quelle di tanti autori in mostra affetti da disagio psichico, fisico o sociale, non hanno nulla da invidiare per capacità inventiva ed espressiva alle opere dei professionisti dell'arte. Ed è proprio dalla sinergia tra *insider* e *outsider* che la Biennale in corso trae la propria forza, indicando la possibilità di una nuova mappa vitale dell'arte contemporanea. Unica nota amara, tra gli eventi collaterali, la collocazione di **Carlo Zinelli**, figura storica dell'*art brut* italiana, che il Museum of Everything ha esposto all'esterno, in balia degli agenti atmosferici e dell'umidità estiva tipica del clima veneziano



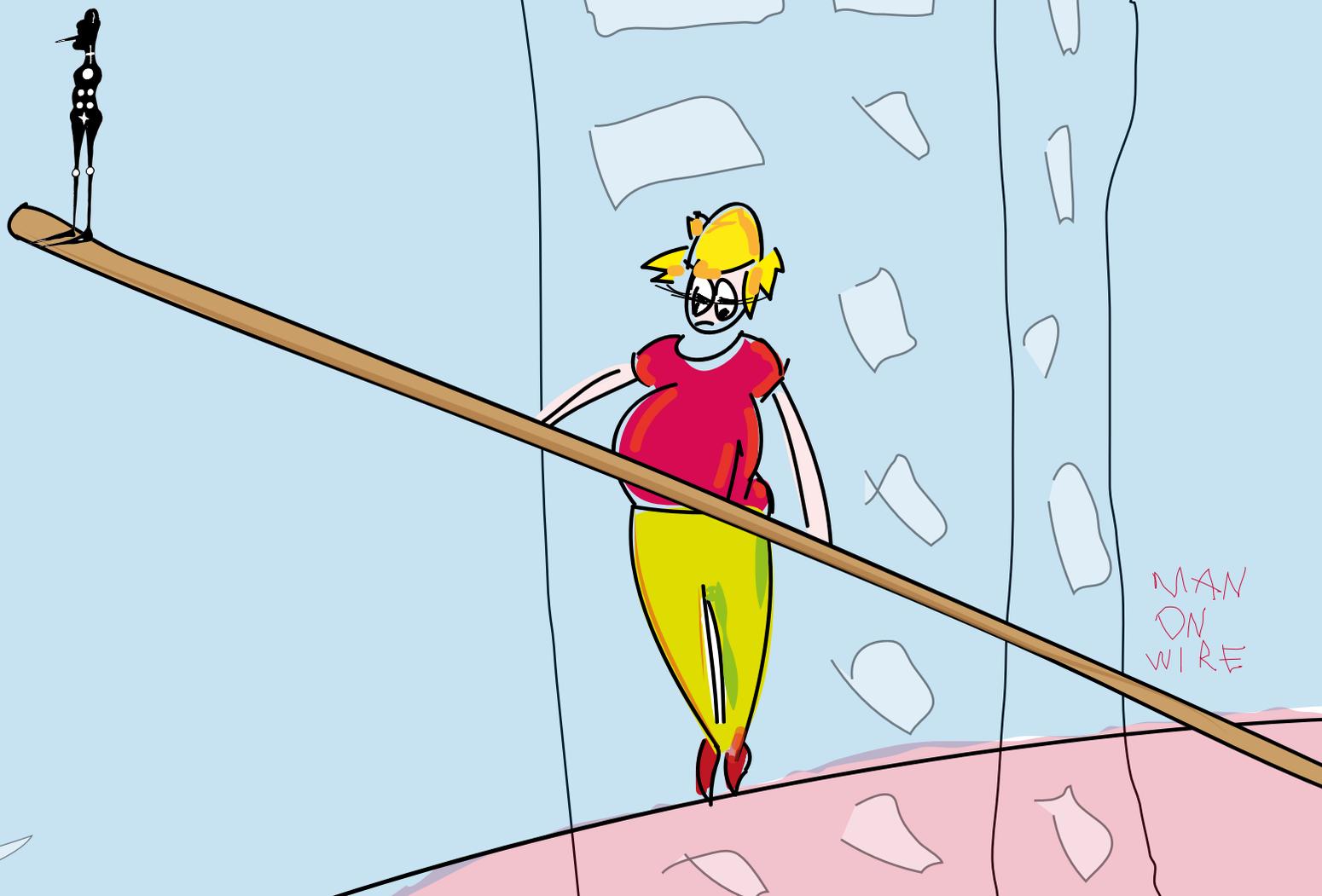
James Castle

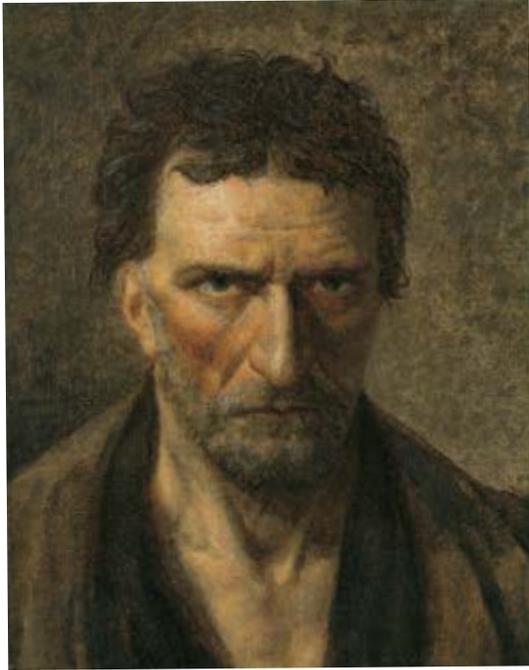
Borderline: itinerario d'arte tra normalità e follia

di Enrica Bruno

Una visita alla mostra che quest'anno a Ravenna, affiancando artisti insider e outsider, ha indicato la possibilità di un'altra storia della cultura visuale del Novecento

Che hanno in comune un bambino che passeggia su un muretto, una biglia che scorre su un piano, un **equilibrista in bilico** su un filo, un uomo che cammina su una linea di confine? La tensione a scavalcare, cadere, sconfinare in due territori differenti. Così un paziente affetto da quello che la psichiatria chiama "disturbo di personalità *borderline*", oscilla tra la normalità e la follia. Ma cosa significa essere *borderline*? Significa viaggiare su una linea di confine, **stare al limite**. Su quella linea immaginaria che delimita la realtà, in quello strano spazio che si trova tra le cose. Quello che mettendo in contatto separa, o, chissà, separando mette in contatto persone, cose, culture, identità, spazi tra loro differenti. Spazio di confine o confine come spazio? È solo una questione di prospettiva, come ci indica **Piero Zanini** nel suo saggio sull'idea di confine (Milano 1997). È anche la domanda senza risposte univoche che ha attraversato le sale di una mostra nella prestigiosa sede del **MAR di Ravenna** (17/2-16/6/2013) già a partire dal titolo: *Bordeline*, appunto.



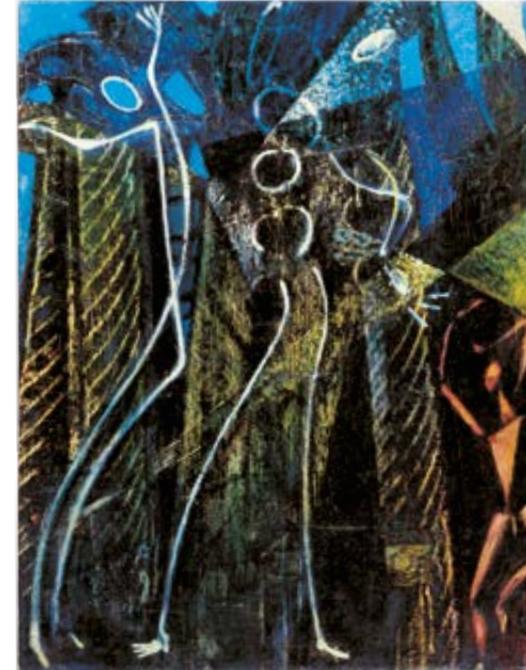


Theodore Géricault

Ne riferiamo a manifestazione conclusa perché le occasioni in Italia di confrontarsi con paesaggi artistici più ampi e problematici così come di divulgazione dell'Outsider Art sono rimaste rare, nonostante il gran lavoro pionieristico svolto negli anni da **Bianca Tosatti** con esposizioni come *La normalità dell'arte* (Palazzo delle Stelline, Milano 1993), *Figure dell'anima* (Palazzo Ducale, Genova 1998), *Oltre la Ragione* (Palazzo della Ragione, Bergamo 2006). A Ravenna i tre curatori, **Giorgio Bedoni**, **Gabriele Mazzotta** e **Claudio Spadoni**, hanno creato un percorso tematico attraverso *borderland*, quella terra di confine dove nascono alcune esperienze artistiche che sfuggono alle convenzionali classificazioni e agli incasellamenti dentro categorie stabilite nel XX secolo,

indagando i punti di contatto fra le espressioni di noti artisti del *mainstream* e artisti irregolari, segnati dalla follia, da gravi turbe psichiche, vissuti completamente isolati, ignorati non solo dal contesto artistico ma anche sociale. Nella prima sala che faceva da incipit alla mostra, imperava il maestoso dipinto *Elefante da battaglia* di uno degli autori più visionari e più anomali della sua epoca: **Hieronymus Bosch** che mette in ridicolo un'umanità grottesca. Insieme con le incisioni di **Peter Bruegel**, che rappresentano i vizi degli uomini come mostri della società, alcuni esempi della serie dei *Disparates* (Follie) di **Goya**, due ritratti di malati mentali di **Géricault** affetto da sindrome depressiva, e le incisioni che manifestano l'ispirazione onirica di **Klinger**: questa "introduzione introspettiva" costituisce la *summa* dei temi trattati come uno scandaglio nel profondo della psiche che si riflette all'esterno nel corpo e nei comportamenti dell'essere umano.

Da qui iniziava il percorso espositivo articolato per **stanze tematiche**, dove alle opere di artisti affermati erano affiancate le opere di artisti 'irregolari' noti nell'ambito dell'Art Brut ma sconosciuti alla maggior parte dei visitatori, accom-



Max Ernst

pagnati da un'apposita descrizione che ne sottolineava la 'differenza'. Una scelta, questa delle schede *ad hoc* limitate agli 'irregolari', considerata da alcuni discutibile, ma in realtà legata all'impostazione della **Collection de l'Art Brut** di Losanna, che era tra i maggiori prestatori. Gli artisti sono stati accostati per affinità di motivi e sensibilità vicine nell'affrontare vicende storiche e disagi del nostro tempo, siano essi del corpo o della realtà esterna. Tutti interpreti di "ritratti dell'anima" fino all'esperienza del sogno che "rivela la natura delle cose", oltrepassando i confini imposti dalla materia. Proprio i 'confini' in tutti i sensi erano posti in discussione da ogni opera della mostra, o meglio dal loro dialogo. Del resto il concetto stesso di confine non è che uno degli strumenti che impieghiamo per padroneggiare la realtà. Cambia a seconda del contesto storico o geografico. È una costruzione culturale, convenzionale, artificiale ma necessaria. Così come il giudizio. Come dice **Giulio Carlo Argan**: "ciò di cui si giudica allorché si giudica un'azione è sempre il suo essere o non essere conforme, nonché i motivi e le conseguenze della sua conformità o non-conformità a uno 'status' del costume sociale o della cultura" (Firenze, 1969). Pensiero che risulta quanto mai attuale se pensiamo che non è passato neanche un secolo dalla mostra itinerante d'arte 'degenerata' organizzata nella Germania nazista (1937), dove le opere di artisti oggi famosi erano accostate, come al MAR, a creatori *outsider*, ma in senso dispregiativo. Se allora le opere di **Ernst** o **Klee** furono messe a confronto con le opere di malati mentali per sottolineare quanto fosse decaduta l'arte del tempo, oggi assistiamo a un ribaltamento radicale. Se allora un regime totalitario aveva individuato e confiscato oltre seicento opere portatrici di un'estetica opposta alla propria ideologia, oggi invece quelle stesse opere possono dialogare mettendo in luce il rispettivo valore positivo. Non solo a Ravenna. I confini sono cambiati.



Jean Dubuffet

E andando indietro all'alba del XX secolo, ai tempi di **Cesare Lombroso** e del pensiero positivista, la linea che separava il 'genio' e il 'folle' era piuttosto netta: se entrambi recavano "i segni innegabili della degenerazione", come ricorda Bedoni in catalogo, "l'arte dei folli era manifestazione inequivocabile di questa regressione".

In *Borderline*, che invece ha voluto indicare la prospettiva attuale, abitavano entrambi in quella stessa terra di frontiera, dove il valore risiede proprio nei margini mobili del confine. Nella capacità di intercettare la realtà con antenne invisibili. O di esprimere il proprio disagio sia dall'interno di un ospedale psichiatrico che fuori dalle sue mura.

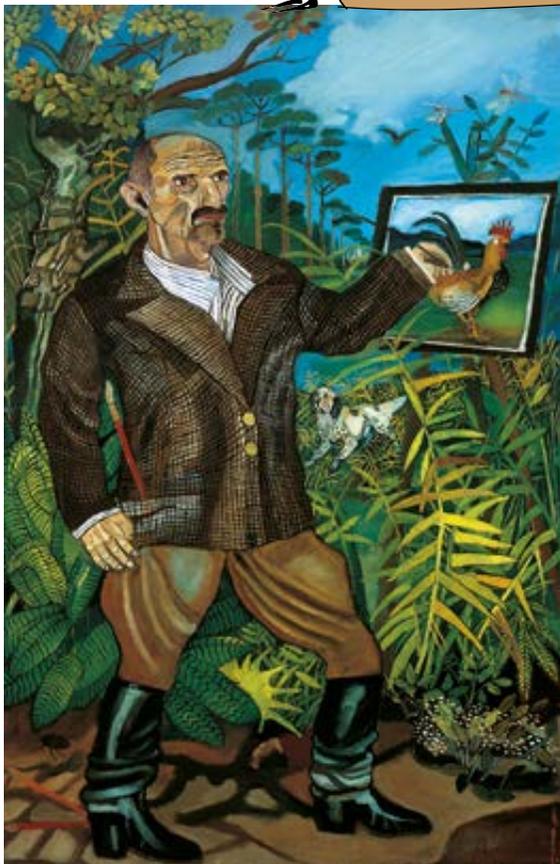
A questo proposito, era particolarmente interessante la serie dei disegni di **Federico Saracini**, ricoverato a fine Ottocento nell'ospedale psichiatrico San Lazzaro di Reggio Emilia, che chiuso in una cella denunciava con scritte e disegni la trama della storia dell'Europa del suo tempo espansionista e colonialista.

Dentro o fuori: facendo un salto temporale, anche il **gruppo COBRA** che si è ispirato ai disegni infantili e a quelli dei malati mentali, attraverso



Carlo Zinelli

una mescolanza di tecniche prese in prestito sia dall'Action Painting americana che dall'Informale, esprime il disagio della realtà. Attraverso la pittura, **Karel Appel**, uno dei suoi esponenti, protesta e si libera dalle prigioni senza sbarre dell'esistenza sociale, a volte altrettanto oppressive. Simile per la tecnica usata, è **Gaston Chaissac**, artista autodidatta e incolto, considerato inizialmente da Dubuffet uno dei maggiori rappresentanti dell'Art Brut, ma la cui produzione non restò a lungo clandestina godendo di riconoscimento da parte di gallerie e musei. Come una cerniera tra il disagio della realtà e quello del corpo, sfilano le teorie di oranti, i 'pretini' e figurine stilizzate che **Carlo Zinelli**, paziente psichiatrico, disegnava con quell'*horror vacui* che spesso lo costringeva a girare il foglio per riuscire a fare entrare tutte le forme che aveva in mente.



Antonio Ligabue

In mostra molte opere, disposte per essere osservate a 360° gradi. Hanno origine dalla sua esperienza bellica e dai suoi traumi, raccontano le ferite della mente e di corpi tormentati, bucati, segnati. Quel corpo che, nelle sale successive dedicate alla **Body Art**, diventa il campo privilegiato dell'indagine artistica. Materia di atti rituali per gli Azionisti viennesi che se ne riappropriano liberando tutti gli istinti repressi ed esibendo le loro nevrosi in modo 'folle' ed estremo. Attraverso salti temporali bruschi e accostamenti azzardati, la mostra proponeva un percorso che conduceva verso le viscere più profonde dell'individuo. Dalla realtà esterna alla fisicità del corpo. Dalla "terza dimensione del mondo", rappresentata dalla sorprendente *via crucis* in argilla di **Umberto Gervasi**, autodidatta siciliano emigrato in Lombardia, all'anima indagata attraverso il

ritratto. Anche nella quotidianità dell'ospedale psichiatrico attraverso i volti di infermieri, medici, degenti degli introspettivi disegni di **Gino Sandri**, per il quale l'arte diventa un modo per esorcizzare la propria infermità. Alla sua pacatezza si contrappone il tumulto di autori celebri come **Francis Bacon** o **Basquiat**: anche per loro, ben attestati nel mondo, l'arte ha rappresentato un argine alla follia o un temporaneo sprofondamento.

Ma erano soprattutto gli autoritratti a segnalare la stazione centrale del viaggio attraverso *Borderland*. Quelli di **Ligabue**, ad esempio, prodotti a centinaia all'interno e all'esterno dell'ospedale psichiatrico di Reggio Emilia, sono privi delle complicazioni ideologiche e culturali proprie degli artisti 'laureati' ma esprimono con profondità il rapporto dell'uomo con la propria immagine, la domanda sulla propria identità, i meccanismi di proiezione.

Mentre il messaggio più prezioso per il visitatore era racchiuso in una sala vicina: la stanza-scrigno dove in penombra, illuminati solo da piccole luci soffuse, erano raccolti i disegni di **Aloïse Corbaz**. Alcuni appesi alle pareti, altri sospesi per mostrare come era solita utilizzare entrambe le parti di lunghi fogli che cuciva a mano con fili di lana per raccontare le emozioni delle sue eroine di grandi storie romantiche che rappresentava con una maschera. I suoi *alter ego*. Con gli occhi blu, senza pupille. Con i corpi ricoperti di fiori. Non sole, ma accompagnate da quel principe azzurro che Aloïse non poté mai avere e che abitava nei suoi sogni. Figure dell'intimità come quelle di **Madge Gill** nella sua bellissima opera proveniente, come i disegni di Aloïse, dalla *Collection de l'Art Brut* di Losanna. Solo queste due le partecipazioni femminili. Peccato, perché invece sono molte le artiste che sanno abitare poeticamente in questo territorio di confine.

Il compito di concludere il percorso era affidato a **Klee**, **Dalì**, **Ernst** che insieme al grande outsider **Wölfli**, autore di un'enigmatica autobiografia fantastica, aprivano la dimensione liberatoria del sogno, che ci accomuna tutti e sconfinando "rivela la natura delle cose". Uomini, donne, bambini, equilibristi, artisti *insider* o *outsider*. Cosa hanno in comune? La capacità di sognare. Che siano desideri inappagati, paure, autoinganni, memorie, i sogni, come dice la Cenerentola di Disney, "son desideri di felicità. Nel sonno non hai pensieri. Ti esprimi con sincerità". Stazione d'arrivo: una porta aperta verso l'unico luogo dove forse non ci sono confini

L'opera salvata: Casa-Museo Moschini a Tuscania

di Pavel Konečný

L'esito positivo della vicenda narrata nel numero precedente della nostra rivista – Alla scoperta post mortem dell'opera scultorea di Pietro Moschini ha fatto seguito una mobilitazione spontanea e l'immediata realizzazione di un piccolo museo

Le opere degli artisti non professionali, classificate con la specifica definizione di Art Brut, nascono spesso spontaneamente senza palesi ambizioni artistiche dei loro autori; i loro valori autentici nonché le sorprendenti qualità creative a volte non vengono neanche riconosciuti, sparendo così dal mondo in modo definitivo senza che qualcuno li abbia notati, documentati o conservati per le generazioni future. Come se il loro significato consistesse proprio nella temporaneità, nella dissoluzione dell'esistenza marginale strettamente legata all'insignificanza sociale del proprio autore, il quale inoltre non viene spesso nemmeno apprezzato dall'ambiente circostante, non viene compreso e sostenuto nei suoi intenti. Anzi al contrario i risultati della sua pluriennale creazione originale vengono a volte irrisi, banalizzati e molto spesso anche distrutti volutamente. In tal modo perdiamo irrimediabilmente documenti di manifestazioni originali di creatività spontanea, liberata dai vincoli dei modelli culturali dell'arte accademica.



Non dubitate mai che un piccolo gruppo di persone tenaci e riflessive riesca a cambiare il mondo. Nient'altro che questo infatti ha portato per ora al cambiamento.

Margaret Mead





Lo studio di quest'originale attività creativa, iniziato in Francia alla metà del secolo scorso da **Jean Dubuffet** e proseguito dai suoi continuatori, non solo ha attirato l'attenzione di molti collezionisti e critici su questo campo della creatività umana a lungo ignorata, ma ha anche contribuito a maggiore comprensione e interesse da parte di un pubblico sempre più ampio, incrementando anche l'impegno per rendere quest'arte accessibile e conservarla in fondazioni, gallerie e musei specializzati. Per il momento gli organi istituzionali per la salvaguardia dell'arte non hanno manifestato interesse sufficiente per la produzione marginale o spontanea, sebbene specialmente in Svizzera, Francia, Germania e USA (www.spacesarchives.org) le produzioni originali di autori non accademici stiano diventando articoli ricercati dai galleristi e anche dai responsabili delle belle arti: infatti, il loro significato viene realmente apprezzato quando vengono inseriti anche nelle liste ufficiali dei monumenti culturali, essendo così adeguatamente tutelati, restaurati, studiati in modo qualificato nonché documentati sistematicamente. Tra questi casi possiamo, per esempio, ricordare le opere ambientali ormai famose a livello mondiale degli autori francesi di architettura spontanea e fantastica, come *La Maison Picassiette* di **Raymond Isidore** a Chartres o il *Palais Idéal* di **Ferdinand Cheval** a Hauterives vicino a Lione. Dagli anni '80 del secolo scorso queste opere sono tutelate dallo stato come monumenti culturali.



La situazione in Italia sta cambiando gradualmente soprattutto grazie all'impegno meritevole e allo studio specialistico dell'antropologo **Gabriele Mina**. Questo ricercatore di Savona ha raccolto e catalogato per tre anni le vicende di vari autori di Art Brut d'Italia. Nell'ambito del suo progetto ha scoperto un'ampia gamma di autodidatti, costruttori spontanei, scultori e pittori, i quali hanno dedicato lunghi decenni delle loro vite a un'effimera produzione creativa. In tal modo, nell'anonimato e lontano dai centri tradizionali di cultura ed arte, sono sorti notevoli edifici, giardini, mosaici, statue e altre opere originali fuori dagli schemi. Il senso di queste opere è il risultato di una certa ossessione, tenacia, passione e umanità, derivanti dall'entusiasmo visionario e dall'immaginazione dei loro autori spesso solitari. Questo lavoro di ricerca è documentato su un sito web (www.costruttoridibabele.net) e si è concretizzato con l'eccellente pubblicazione dal titolo *Costruttori di Babele. Sulle tracce di architetture fantastiche e universi irregolari in Italia*, edita nel 2011 dalla casa editrice milanese Eléuthera con il contributo di un gruppo di critici specializzati (Cristina Calicelli, Luisa Del Giudice, Eva di Stefano, Bruno Montpied, Daniela Rosi, Bianca Tosatti, Roberta Trapani). Poco dopo la pubblicazione del libro, è arrivata la sorprendente scoperta dell'originale opera scultorea di **Pietro Moschini**, uno scultore spontaneo di Art Brut vissuto a **Tuscania** dal 1923 al 2011, nel quale mi sono imbattuto e che ho segnalato a Mina. Questa scoperta è stata veramente significativa per il contesto italiano e altrettanto importante è stato l'impegno per salvaguardare ed esporre la sua produzione artistica in un ambiente autentico. Dopo la morte dell'artista nel 2011, era infatti sopraggiunto il periodo che è sempre determinante per l'arte di questi autori, che non possono più decidere del destino delle proprie creazioni, non sono in grado di proteggerle, e la cui sopravvivenza dipende ormai esclusivamente dalla famiglia, dagli amici, da co-





loro che gli erano vicini e dalla sensibilità civile del luogo dove vivevano. Anche una vasta opera di qualità può essere gradualmente o velocemente dimenticata e sparire per sempre negli abissi del tempo. Ma, a determinate condizioni la traccia che l'artista ci ha lasciato può invece rimanere ancora ben leggibile o addirittura resa accessibile, essere presentata e divulgata agli interessati di Art Brut e con successo anche a un pubblico più ampio.

Come raccontano gli amici di Pietro Moschini, il suo desiderio era sempre stato che le proprie opere fossero rese accessibili tutte insieme in un unico luogo, per quanto possibile proprio là dove erano state prodotte con grande creatività e non indifferente fatica fisica nel corso di molti anni nella natia Toscana. A riprova di questo suo intento sta anche il fatto che non vendesse volentieri le proprie opere. Si congedava da loro con difficoltà, anzi le accumulava, spesso in diverse varianti, per il proprio museo da lui tanto desiderato che però non ebbe modo di realizzare in vita.

Il suo desiderio ha iniziato a realizzarsi positivamente grazie alla straordinaria e non comune attitudine dell'erede, la nipote **Rosaria Falasca Moschini**, che ha acconsentito generosamente, mettendo a disposizione spazio e opere, alla creazione del **museo Moschini** che raccoglie gran parte delle sue sculture.

La concezione generale, e specialmente la parte concernente i lavori edili ed espositivi, è stata assunta con entusiasmo da un vecchio amico di Moschini: **Mario Ciccio**, artista concettuale residente a Toscana e convinto difensore della memoria locale. Soprattutto per merito suo è stato possibile progettare e realizzare la Casa-Museo Moschini in un solo anno. Mario Ciccio ha collaborato con l'antropologo Gabriele Mina, che ha contribuito non solo con la sua consulenza specialistica, ma anche con la partecipazione personale lavorando attivamente alla sistemazione degli spazi espositivi, alla selezione e collocazione degli artefatti. Un ruolo certamente non minore per la divulgazione e la nascita del museo è stato svolto dal regista e fotografo **Guido Votano** e dagli artisti che ruotano intorno all'**associazione "La banditella"** (www.la-banditella.net).

A Toscana Pietro Moschini ha lasciato alla nipote due case su più piani che sorgono l'una a pochi passi dall'altra nel nucleo storico della cittadina. La signora Rosaria ha deciso di vendere l'immobile in via Poggio Barone (qui si trova il portale d'ingresso decorato da Moschini con delle teste in rilievo). Il piccolo museo è sorto nell'adiacente via della Scrofa, nell'altro immobile o più precisamente al pianterreno di questo e nel piccolo cortile attiguo con la scalinata e la terrazza. Lo spazio non molto grande con una superficie di circa 70 m² non offre molte possibilità di fare allestimenti articolati e scenografici, facendo restare il museo



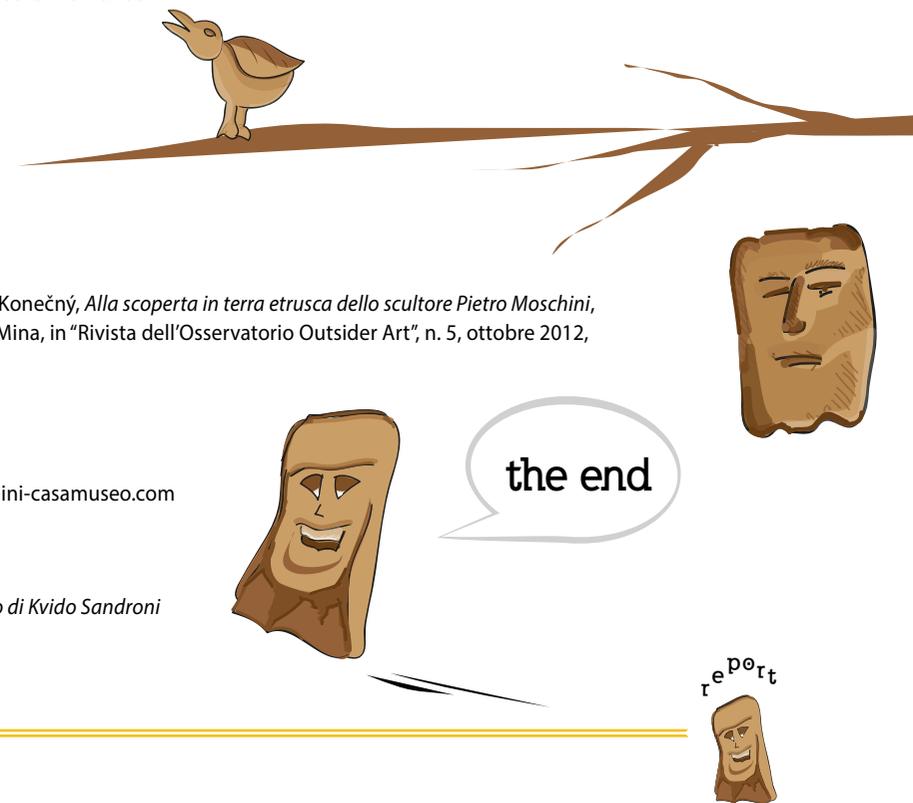


Le loro opere nascono spesso spontaneamente senza palesi ambizioni artistiche. I valori autentici testimoniati nonché le sorprendenti qualità creative a volte non vengono neanche riconosciuti, sparendo così dal mondo in modo definitivo senza che qualcuno li abbia notati

ad uno stadio di deposito museale reso aperto al pubblico. Il nucleo è infatti costituito da due piccole stanze alle quali si accede da larghi portoni che danno direttamente sulla strada. L'elemento dominante è il **caminetto ad angolo** nella stanza posteriore che presenta sulla superficie un interessante rilievo decorativo di Moschini. Fulcro significativo del museo è, senza dubbio, **il cortile** con la monumentale parete frontale costituita da una composizione di bizzarre teste di pietra con una superficie di 278 x 210 cm.

La **Casa-Museo** di Moschini non è, insomma, il massimo dell'effetto museale, rimanendo sostanzialmente ad uno stadio di deposito museale reso aperto al pubblico. Ma, per questo tanto più ci colpisce emotivamente per la sua convincente modestia, veridicità, semplicità, che sono in perfetta armonia con la sostanza della creazione autentica dell'autore. Vi agisce a pieno il *genius loci* della magica cittadina medioevale rafforzato dalla consapevolezza che proprio qui il creatore Moschini ha sperimentato i propri momenti d'ispirazione e che proprio in questo luogo, tra queste mura, venivano creati i frutti della sua arte. Lo spazio emana e addensa l'energia nascosta nell'opera scultorea, e ciò costituisce il vero fascino di questo piccolo museo.

Il museo è nato come le opere che presenta, ossia spontaneamente e senza il sostegno istituzionale, esclusivamente dalla libera volontà della famiglia e degli amici dell'artista. È un caso esemplare, e raro, di **azione dal basso** di recupero e salvaguardia. Queste circostanze particolari sono una caratteristica preziosa che mette in secondo piano alcuni piccoli difetti, tra i quali soprattutto il limitato spazio espositivo che non consente di esporre alcune opere fondamentali. Aperta al pubblico l'11 maggio 2013, "Casa-Museo Pietro Moschini" è oggi un piccolo gioiello della cittadina etrusca e medioevale di Tuscania e ci ricorda dignitosamente la creazione originale di un autore che ha vissuto la propria vita a pieno per l'arte e nell'arte



Sull'artista vedi: P. Konečný, *Alla scoperta in terra etrusca dello scultore Pietro Moschini*, con una nota di G. Mina, in "Rivista dell'Osservatorio Outsider Art", n. 5, ottobre 2012, pp. 52-67.

Il link del museo

www.pietro-moschini-casamuseo.com

Traduzione dal ceco di Kvido Sandroni

Gli autori dei testi

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

Marco Carapezza insegna Filosofia del linguaggio presso l'Università di Palermo, ha pubblicato studi su Frege e Wittgenstein, e si occupa in particolare della dimensione linguistico-cognitiva delle pratiche sociali.

Giada Carraro, storica dell'arte, ha concentrato la propria ricerca sulle 'Architetture fantastiche in Veneto' collaborando con l'Associazione Costruttori di Babele; vive presso Venezia.

Marco Coppolino prosegue attualmente i suoi studi in Arti Visive presso l'Università di Bologna; si occupa prevalentemente dei rapporti tra cultura esoterica, arte e cinema.

Valentina Cuccio, postdoc alla Berlin school of Mind and Brain, si occupa di teorie *embodied* della cognizione umana; vive a Palermo.

Andrea Cusumano, artista, vive a Londra dove insegna al Goldsmiths

College; la sua poetica fondata sulla pittura spazia anche tra teatro, performance, installazioni, musica.

Laurent Danchin, scrittore e critico d'arte, vive a Parigi; studioso di Dubuffet e autore di importanti pubblicazioni, è tra i maggiori specialisti internazionali di Art Brut e Outsider Art.

Eva di Stefano insegna Storia e Fenomenologia dell'arte contemporanea presso l'Università di Palermo, dove ha fondato e dirige l'Osservatorio Outsider Art e la sua rivista.

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

Giulia Ingarao, storica dell'arte e curatrice, esperta di surrealismo e di arte messicana, insegna presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo.

Sarah Lombardi dirige dal marzo 2013 il museo della Collection dell'Art

Brut di Losanna, di cui è stata collaboratrice scientifica dal 2004 e conservatrice dal 2007.

Teresa Maranzano, storica dell'arte e curatrice specializzata in Art Brut, vive a Ginevra dove coordina progetti, come Mir'arts, per la valorizzazione degli atelier di creazione frequentati da persone con handicap mentale.

Marco Mezzatesta, giovane storico dell'arte e libero ricercatore nel campo dell'Art Brut e Outsider Art con particolare riferimento ad autori siciliani, attualmente vive e lavora a Bergamo.

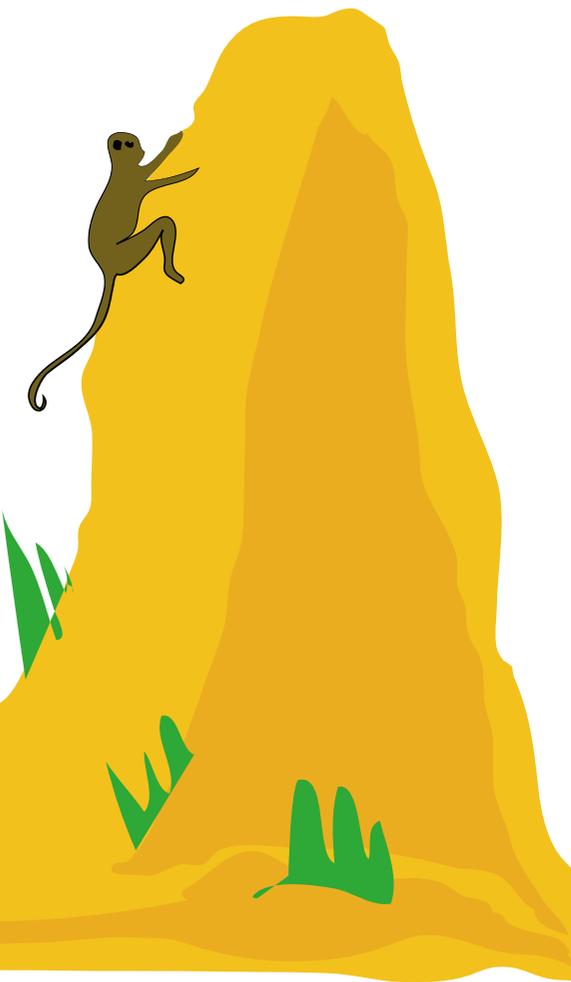
Lucienne Peiry è direttrice della ricerca e delle relazioni internazionali della Collection de l'Art Brut di Losanna, di cui ha diretto il museo dal 2001 al 2011; tra i suoi libri l'imprescindibile *L'Art Brut* (Flammarion, Parigi 1997, 2006).

Thomas Röske, attuale presidente dell'EOA (European Outsider Art Association), storico dell'arte e studioso degli aspetti psicologici e delle creazioni in ambito psichiatrico, dirige dal 2002 il Museo Prinzhorn presso l'Università di Heidelberg.

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

Jürgen Scheffler è direttore dei musei civici di Lemgo (Germania), tra cui la Junkerhaus, a cui ha dedicato diverse pubblicazioni.

Pier Paolo Zampieri insegna Sociologia urbana presso l'Università di Messina; si occupa in chiave interdisciplinare di immaginario e marginalità.



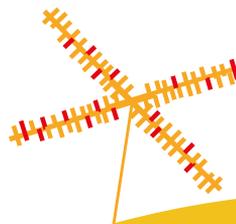
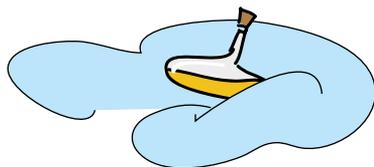
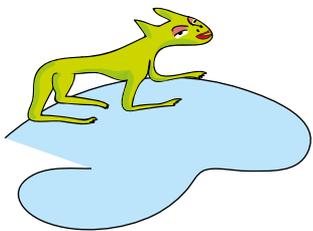
Crediti fotografici

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

- 22, 24:** Foto Alberto Pugliese, Venezia
26: Foto Giada Carraro, Venezia
da 30 a 37: Foto Naida Samonà, Roma
41, 42: Foto Valeria Gavagni, Messina
44, 46, 47 in alto, 49: Foto Stello Quartarone, Messina
47 in basso, 48: Foto Valeria Gavagni, Messina
da 52 a 54: Archivio MACC (Museo Civico di Arte Contemporanea), Caltagirone
57: Collezione Famiglia Giombarresi, Comiso
da 58 a 65: Archivio e collezione del MACC (Museo Civico di Arte Contemporanea), Caltagirone
66: Casa-Museo Rosario Lattuca, Boretto (Reggio Emilia)
68: Museum Charlotte Zander, Bönningheim
71: Museo croato dell'arte naïve, Zagabria
72: Archivio dell'Osservatorio Outsider Art, Palermo
73: Museum Haus Cajeth, Heidelberg
74: Archivio Costruttori di Babele. Foto Gabriele Mina, Savona
77: Fondazione Carlo Zinelli, San Giovanni Lupatoto (Verona).
Courtesy MAR, Ravenna
78: Collezione Prinzhorn, Heidelberg
80, 81: Museum Ovaraci, Aarhus (Danimarca)
da 83 a 87: Collezione Prinzhorn, Heidelberg
88: © Ono Ludwig, Berlino
da 90 a 99: © Luca Lo Coco

- da 103 a 109:** Courtesy Museum Junkerhaus, Lemgo (Germania).
Foto Gerhard Milting
da 111 a 121: Courtesy Fulgur Esoterica Editions, Londra
124: Courtesy Museo Edward James, Xilitla, Messico
da 129 a 134: Foto Giulia Ingarao, Palermo
136: Collection de l'Art Brut, Losanna; © Daniel Johnston,
courtesy Arts Factory [galerie nomade]
138: Archivi della Collection de l'Art Brut, Losanna; © Mario Del Curto, 2013
139: Collection de l'Art Brut, Losanna. Foto Harris Diamant
140, 141: Collection de l'Art Brut, Losanna
144, 146: © Gustav Mesmer Stiftung, Buttenhausen (Germania)
147: © Gustav Mesmer Stiftung, Buttenhausen (Germania).
Foto Stefan Hartmaier
da 148 a 155: Courtesy Hayward Gallery, Londra
da 156 a 163: Courtesy Biennale di Venezia
164, 165: © Luca Lo Coco
da 166 a 170: Courtesy MAR, Ravenna
da 174 a 178: Foto Pavel Konečný, Olomouc





euro 16,00