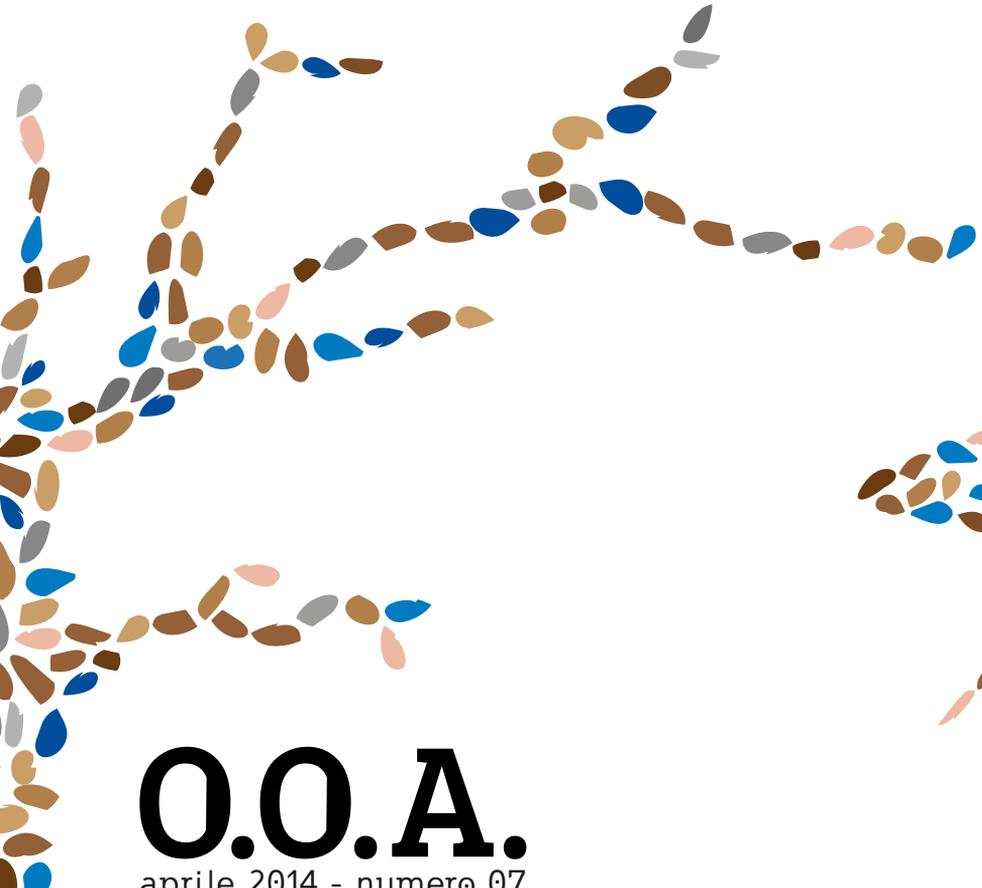


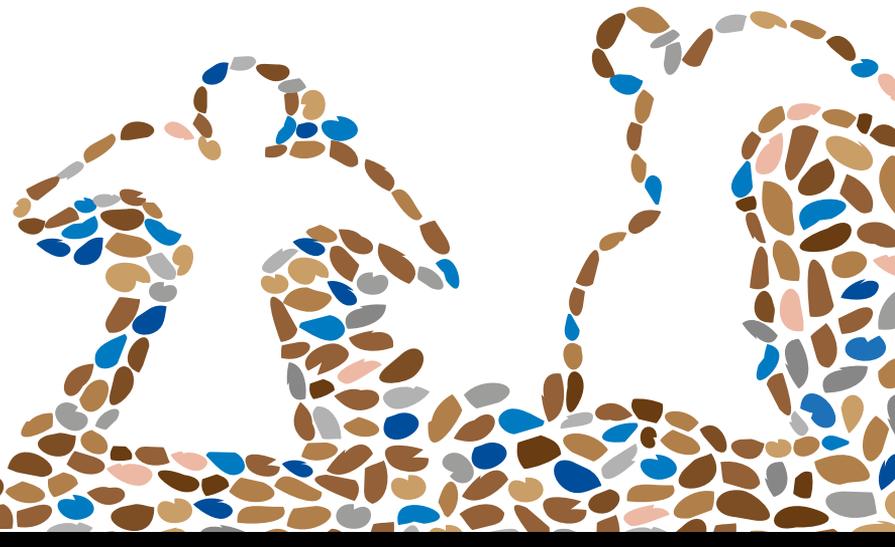


Outsider Art, reinventing the world



O.O.A.

aprile 2014 - numero 07



Glifo Edizioni

glifo.com



ABBONAMENTO Italia
RIVISTA O.O.A.

2 numeri -> 30 euro
4 numeri -> 55 euro

spese di spedizione incluse

OUTSIDER ART

REINVENTING THE WORLD



O.O.A.

aprile 2014 - numero 07



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

Sarah Di Benedetto, Marco Mezzatesta

Progetto grafico e impaginazione

Luca Lo Coco



Osservatorio Outsider Art

www.outsiderartsicilia.com

ABBONATI sul sito internet www.glifo.com (per maggiori informazioni: ordini@glifo.com)

oppure effettua il pagamento tramite bonifico bancario intestato a **Glifo s.r.l.s.**

BANCA POPOLARE ETICA, **IBAN** IT59X0501804600000000161076

Per abbonamenti o acquisti fuori dal territorio italiano invia una email a ordini@glifo.com



© 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

Editoriale

- _____ di Eva di Stefano **p. 10**

Focus

- Ambienti outsider in Sicilia.
Salvaguardia e tutela dell'arte fragile*
● _____ di Rita Ferlisi **p. 16**

Esplorazioni

- _____ di Emilia Valenza **p. 28**
*Nella discarica della modernità:
gli assemblaggi meccanici di Cesko Licata*
● _____ di Ilenia Di Pompei **p. 34**
*In bilico sulla rotaia:
le opere del Tarpato riscoperte a Grottammare*
● _____ di Giulia Pettinari **p. 44**

Dai vita ai tuoi sogni. Per il Sud c'è Banca Nuova.

Affida i tuoi progetti ad una banca che ti ascolta e ti sostiene: le tue idee possono prendere forma. Nata nel Sud, Banca Nuova crede nel territorio, ne valorizza il patrimonio e investe nello sviluppo dell'economia. Cresciuta nel Sud, crede nella gente che qui vive, lavora e ha voglia di crescere.

Per te e per i tuoi sogni Banca Nuova ha dato vita a un modo nuovo, diverso e più concreto di fare banca.



Banca Nuova
Gruppo Banca Popolare di Vicenza

Testimonianze

Le lune di Zavattini. Colloquio con Alfredo Gianolio



_____ a cura di Mario Valentini

p. 54

Visioni e passioni

Madge Gill, artista medianica



_____ di Roger Cardinal

p. 60

*Janet Sobel,
la pittrice autodidatta che piacque a Pollock*



_____ di Marina Giordano

p. 70

Linda Naeff, la creazione in piena



_____ di Teresa Maranzano

p. 82

Approfondimenti

Outsider Music. La singolare orchestra di Harry Partch



_____ di Giovanni di Stefano

p. 92

*Le Watts Towers di Rodia:
(Italian) Outsider Art a Los Angeles*



_____ di Luisa Del Giudice

p. 102



**SALONE
INTERNAZIONALE
DEL LIBRO TORINO**



Glifo Edizioni pad. 1 stand B102

8 – 12 MAGGIO 2014 | LINGOTTO FIERE | TORINO

glifo
Glifo Edizioni

O.O.A.
Incubatore

Presentazione della rivista "O.O.A."
giovedì 8 maggio ore 17:00
Sala Incubatore del Salone del Libro

Report

- ---

 25 anni di Raw Vision!
di Marina Giordano **p. 112**

- ---

 *Dalla collezione al museo:
un nuovo spazio visionario a Zurigo*
di Teresa Maranzano **p. 118**

- ---

 *Il primo museo italiano dell'arte irregolare:
MAI work in progress*
di Emanuela Iovino **p. 124**

- ---

 Una mostra sentimentale per Ezechiele Leandro
di Rachele Fiorelli **p. 130**

- ---

 Umberto Gervasi. Cose di questo mondo
di Simona Olivieri **p. 136**

- ---

 Annamaria Tosini. Giardini e sculture di carta
di Naida Samonà **p. 142**



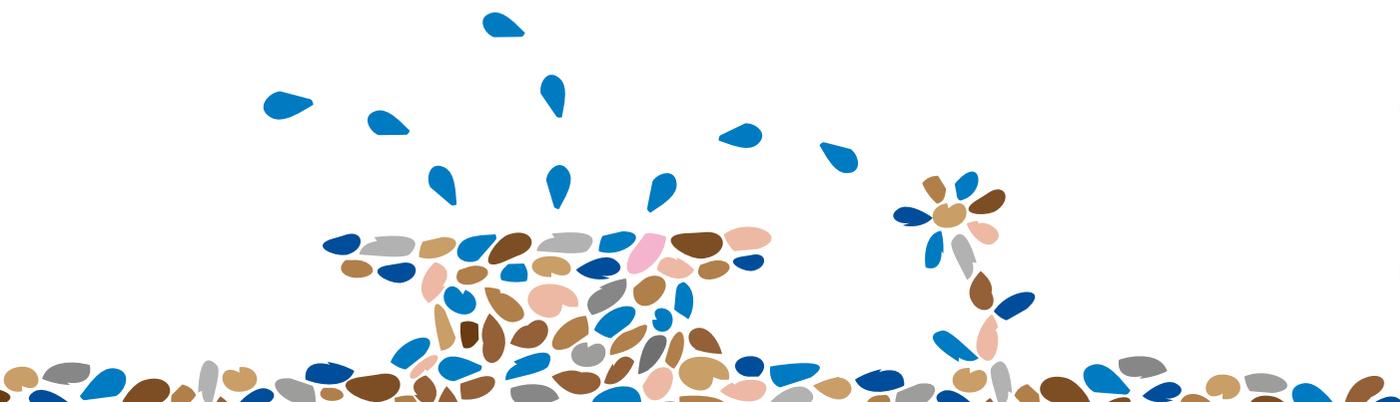
Note informative

- ---

 Gli autori dei testi **p. 148**

- ---

 Crediti fotografici **p. 150**



Editoriale

di Eva di Stefano



Oggi che l'interazione tra noi e il nostro ambiente si trova spesso ridotta solo al consumo, le opere ambientali spontanee e fuori norma – costruzioni, insiemi sculturali o decorativi, giardini – hanno acquistato il valore di esperienze esemplari di resistenza dell'**homo faber**, ancora capace – per 'innocenza' e non conformità – di organizzare simbolicamente il proprio spazio per renderlo abitabile: babelici, margivaganti o 'abitanti-paesaggisti', capaci di attivare a modo proprio una facoltà antica dell'uomo: quella bussola interna che consente di immaginare lo spazio a propria misura, dando vita a un particolare *genius loci*. Fantasie concrete ma precarie, esposte all'oblio e alla distruzione, arte fragile che occorre considerare come un dono imprevisto alla collettività, da accogliere e proteggere immaginando nuove definizioni e strumenti di tutela.

Non a caso, dunque, questo numero della rivista si apre con l'interessante riflessione teorica e tecnica di **Rita Ferlisi** sulle possibilità giuridiche di **salvaguardia** e le problematiche connesse nella nostra terra, la **Sicilia**, così ricca di opere ambientali spontanee d'eccellenza. Censire, segnalare, attivare la partecipazione costituisce da alcuni anni il principale impegno dell'**Osservatorio Outsider Art** di Palermo, sia come associazione culturale che come laboratorio di ricerca. Un lavoro sul territorio, adesso concretizzato nell'attivazione, insieme agli amici di **Zona Cammarata** a Messina, di un progetto sperimentale di recupero partecipativo della **Casa del Cavaliere** che coinvolge i ragazzi dell'Istituto d'arte. Un lavoro che prevede anche il collegamento alla rete degli instancabili esploratori di giardini anarchici e architetture fantastiche (segnalo: www.costruttoridibabele.net per l'Italia e <http://outsider-environments.blogspot.com>, una documentazione europea dove la Sicilia è ben rappresentata). Ma il nostro impegno va oltre e ci vede in prima linea all'interno dell'**EOA** (European Outsider Art Association): in programma un grande **convegno internazionale a Palermo nel 2015** per lanciare una campagna di tutela.

Il primo *step* è la prossima giornata di studi sulle **Watts Towers**, vero capolavoro outsider a Los Angeles, prevista il 17 giugno dell'anno in corso nell'ambito delle iniziative del Dottorato di Studi Culturali dell'Università di Palermo. Ne diamo notizia in queste pagine con l'interessante contributo di **Luisa Del Giudice**,

curatrice di un amplissimo volume di studi sulle torri appena uscito negli USA. Se ne evince che le pratiche dal basso di adozione collettiva precedono l'intervento istituzionale e sono le più efficaci per la salvaguardia delle costruzioni eccentriche dei singoli artefici senza patente.

Dal macro al micro: fatte le dovute proporzioni, il concetto trova riscontro nella storia di **Decembrino**, raccontata da **Emilia Valenza**, e il suo piccolo santuario sui Nebrodi offerto alla comunità che, in nome della devozione condivisa, lo riconosce come proprio. Così come l'esperienza opposta del Santuario della Pazienza di **Ezechiele Leandro** in Puglia è invece all'origine del suo degrado, anche se adesso, come riferisce Rachele Fiorelli nelle ultime pagine, è nato un nuovo movimento di attenzione dei cittadini e dei loro amministratori.

L'aggraziato Patrizio Decembrino è una delle ultime scoperte dell'Osservatorio insieme alle sculture metalliche di **Cesko Licata** di cui riferisce **Ilenia Di Pompei**, che arricchiscono l'itinerario outsider siciliano con una nuova tappa presso la Raccolta Civica di Montedoro, in provincia di Caltanissetta.

Per quanto spesso si tratti di risarcimenti tardivi, quando una comunità si attiva per evitare la dispersione delle opere del 'matto del paese', è capace cioè di guardare a se stessa anche in uno specchio deformante e scomodo, acquisisce maggiore consapevolezza identitaria: è il caso del comune marchigiano di **Grottammare** che ha coniugato il proprio risanamento con la fondazione di un piccolo museo dedicato al **Tarpato**. **Giulia Pettinari** ci narra la sua storia indagandone le opere, che ancora una volta testimoniano la labilità di definizioni spesso sovrapponibili come *brut* e *naïf*. Solo che quest'ultimo termine ha incontrato maggiore fortuna nella cultura italiana. Perciò, anche in questo numero, proponiamo un tassello della storia della ricezione dell'arte outsider in Italia attraverso la testimonianza di **Alfredo Gianolio**, raccolta da Mario Valentini, sui pittori naïfs della Padania e il ruolo di **Zavattini**.

Il dossier "**Visioni e passioni**", dedicato stavolta alle domestiche – ma non addomesticate – fioriture di liberi immaginari femminili, si apre con un testo di **Roger Cardinal**, lo studioso a cui si deve il termine Outsider Art e che ha divulgato

nel mondo anglosassone (e dunque nel mondo) l'estetica alternativa degli autori collezionati da **Dubuffet**, accrescendone con nuove scoperte il repertorio. Cardinal ci ha fatto l'onore, e lo ringraziamo calorosamente, di contribuire alla rivista con un'anteprima del saggio a cui sta attualmente lavorando su **Madge Gill**, autrice di visioni medianiche abitate da un regale alter-ego, che ha il plurimo volto di una damigella-fantasma.

Una voce oltremontana spinse anche la casalinga americana di origine ucraina **Janet Sobel** a lasciare i fornelli per i pennelli, dando origine a una ininterrotta attività creativa che sorprenderà **Chagall**, i surrealisti, la **Guggenheim** e **Pollock**, che addirittura, secondo alcune testimonianze, potrebbe essersi ispirato a lei per il suo *dripping*. **Marina Giordano** ci narra questa appassionante storia di frontiera tra arte ufficiale e arte *altra*. Dalla Svizzera **Teresa Maranzano** ci presenta la creatività bulimica di **Linda Naeff**, purtroppo recentemente scomparsa, che, come assediata dai suoi fantasmi di libertà dai ruoli e dal genere, stravolgeva lo spazio domestico in un caotico ma vitalissimo labirinto di opere, dove i bisogni della vita reale cedevano il passo alle necessità della fantasia.

Con **Outsider Music** apriamo a un tema nuovo, un universo sonoro ancora tutto da esplorare, ma che nei singolari strumenti inventati e realizzati da **Harry Partch**, di cui ci riferisce **Giovanni di Stefano**, possiede anche una sua fascinosa declinazione visiva.

A concludere questa ricca rassegna internazionale di temi e autori, un *tour* attraverso mostre e nuove istituzioni che ci confermano sulla vitalità di un ambito sempre meno di nicchia: se a Parigi si continua a celebrare con una grande mostra il venticinquennale di "**Raw Vision**", la più importante rivista internazionale di Outsider Art con redazioni a Londra, Parigi e New York, già vincitrice del Premio UNESCO per la migliore rivista d'arte del mondo, a Zurigo la fondazione del piccolo **Musée Visionnaire** dona continuità alla collezione e all'attività della gallerista storica **Susi Brunner** sperimentando pratiche museali innovative. Come intende fare in Italia il **MAI**, museo di arte irregolare, recentemente inaugurato in una bella sede a Sospiro presso Cremona, frutto dell'energia e determinazione di

Bianca Tosatti e del suo gruppo di lavoro: un sogno audace in tempi difficili come quelli attuali e un'assoluta novità nel panorama italiano, infine un'istituzione di riferimento a cui vanno tutti i nostri auspici.

Il tour si chiude con due reportage di mostre di autori siciliani, ancora un omaggio alla nostra "terra matta" sempre pozzo di infinite sorprese: l'esposizione di **Umberto Gervasi**, siciliano emigrato negli anni del boom, che segnala tra l'altro una galleria, la **ISARTE** a Milano, disponibile a percorsi laterali e inconsueti, e la mostra realizzata dall'Osservatorio a Palermo lo scorso autunno, con straordinario successo di pubblico, sull'opera leggiadra, raffinata e disperata di **Annamaria Tosini**, un altro capitolo femminile di "Visioni e passioni" che appone nell'ultima pagina il suo sigillo di bellezza.



RIZOMI
art brut

Galleria Rizomi
via Sant'Agostino 18/d
10122 Torino
www.rizomi.com
tel 0114367910

BABAU

una personale
di Rosario Lattuca
18 aprile-18 maggio 2014

out fair
sider art 2014

New York
8-11 maggio 2014
booth 211



Giovanni Rosselli, s.t., china e matite colorate su carta, 30x40 cm, 2013

RAWVISION reseller

Ambienti outsider in Sicilia. Salvaguardia e tutela dell'arte fragile

di Rita Ferlisi

Gli "ambienti outsider", o *Environments*, sono costruzioni artistiche e architettoniche spontanee, opere totali e imprescindibili dai loro creatori, individui spesso banditi dalla società, emarginati per scelta o ineluttabile destino, e definiti dalla fiorente letteratura scientifica o divulgativa come "fuorilegge" dell'arte. Costante, nella loro vicenda biografica, l'**evento epifanico**: una tragedia, una folgorazione, un sogno, un incontro fortuito. Gli ambienti outsider, genialmente definiti "margivagantes" o "babelici"¹, aprono un varco su un immaginario infinito. Tali straordinarie situazioni esistenziali e parossisticamente creative incuriosiscono talvolta il passante superficiale e distratto, ma più spesso stupiscono e commuovono, al punto da essere "adottate" e difese religiosamente dalle comunità che le ospitano, le quali, in alcuni casi, hanno bloccato le temute ordinanze di demolizione. In numerosi frangenti la morte dell'artista rende immediatamente evidente la fragilità di questi "castelli del sogno", portando al deterioramento dell'opera stessa.

*La Sicilia ha un ricco patrimonio di opere ambientali e siti outsider
– La necessità della loro tutela pone differenti problematiche etiche,
legali e burocratiche*

*Curate le mie opere. Sono un dono per i posteri.
Giovanni Cammarata*

• • • • •
¹ Cfr. E. di Stefano, in G. Mina (a cura di), *Costruttori di Babele*, Eleuthera, Milano 2011.



Filippo Bentivegna, Il castello incantato, Sciacca

In Europa ampia è la casistica di distruzione di queste cattedrali, mute preghiere innalzate a un Dio sconosciuto eppure universale, per le quali si pone in maniera urgente e ineludibile il problema della tutela istituzionale. L'**ambiente outsider**, delineandosi dunque come espressione autentica, immediata e universale della creatività umana, pone oggi alle istituzioni non pochi problemi, di natura burocratico-istituzionale, ma soprattutto etica. Come è connaturato agli organismi deputati al sostegno delle fasce deboli della popolazione l'intervento in favore di chi sta ai margini, così è necessario che le istituzioni preposte alla tutela delle opere d'arte, e in generale gli enti pubblici e locali per il tramite di queste, sviluppino una coscienza etica nei confronti di tali creatività sfuggenti e difficilmente inquadrabili dal punto di vista legale e istituzionale, ma non per questo meno di "valore". È importante viceversa che il mondo dell'arte istituzionalizzata e "storicizzata" possa riconoscersi anche in questi artisti e nel loro mondo. Ogni universo parallelo all'ufficialità estetica del passato e del presente implica differenti problematiche legali e burocratiche connesse alla salvaguardia, che emergono studiando alcuni casi, evidenziando la tutela possibile e cercando so-

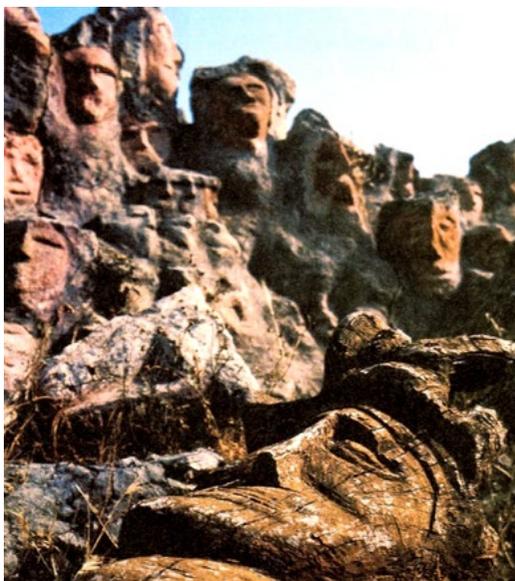
luzioni per la "**tutela difficile**"² di questi ambienti speciali, che deve porsi come obiettivo primario la difesa dell'artista e del luogo, non snaturandone i "valori selvaggi", preservando innanzitutto l'identità originaria del sito e tentando di risolvere il conflitto tra spontaneità anarchica e istituzionalizzazione. La cura e conservazione di queste espressioni artistiche è ancora pionieristica e burocraticamente inesplorata, ma alcune norme "illuminate", emanate dalle principali istituzioni preposte, pur navigando a tratti nel vuoto legislativo, possono creare precedenti in grado di porre le basi di una salvaguardia finalizzata alla valorizzazione e alla fruizione³. Ma norme e burocrazie, mai come in questo caso, vanno coadiuvate e sostenute da **buon senso** e sensibilità, lontano da convenzionali pietismi nei confronti di chi è socialmente visto come individuo rimasto indietro, semmai accostandosi con estremo rispetto e con positiva curiosità e virtù di conoscenza a questi universi paralleli dell'arte contemporanea. Un'arte che non si lascia imbrigliare per la sua creatività selvaggia può, comunque, e deve essere tutelata senza interventi che ne limitino la libertà di espressione⁴. I riferimenti normativi ci permettono di confrontarci con alcune realtà *outsider* siciliane, che presentano problematiche diverse e paradigmatiche. In particolare, il **Fondo Bentivegna** di Sciacca (Agrigento), detto "**Castello Incantato**", riconosciuto di fatto di importante interesse storico-artistico, in realtà vincolato *ope legis*, ma



² Dalla studio della normativa italiana di base, il Codice Urbani dei Beni Culturali (DLG n. 42 del 2004), emergono subito le prime limitazioni. Così recita l'articolo 10 del Codice, al comma 5: "non sono soggette alla disciplina del presente Titolo le cose [...] che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquant'anni" (settant'anni per i beni immobili).

³ Riferimento normativo pionieristico per eventuali direttive sulla salvaguardia di *environments* può considerarsi, nel caso della Sicilia, il fondamentale Decreto Assessoriale del 15 marzo 2007, riguardante la "Richiesta di dichiarazione di importante interesse artistico delle opere di architettura e urbanistica contemporanea".

⁴ In questo ci viene incontro la normativa sul diritto d'autore, richiamata dallo stesso D.A. 15 marzo 2007. In particolare, si veda l'art. 20 della legge 22 aprile 1941 n. 633 sul diritto d'autore (in quanto vivente): "L'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione [...]. Se l'opera sia riconosciuta dalla competente autorità statale di importante carattere artistico spetteranno all'autore lo studio e l'attuazione di tali modificazioni". Nel caso di persone prive di capacità giuridica, è possibile che sia il legale rappresentante o tutore a imporre l'esercizio del diritto d'autore.



Filippo Bentivegna, Il castello incantato, Sciacca

mancante di un riconoscimento esplicito e perciò di fatto esposto al degrado, è di proprietà pubblica, e attualmente gestito e custodito da una società cooperativa che ne permette la fruizione. Il sito è di natura eterogenea e strutturalmente complessa, comprendendo, oltre alla spettacolare teoria di personaggi in pietra, alcuni edifici, graffiti, grotte, sculture mobili, vegetazione di olivi e mandorli; in alcuni alberi ritornano, scolpiti nei tronchi, i protagonisti, compagni silenziosi di **Filippo Bentivegna** e dei visitatori. Si tratta di un caso già codificato secondo il Codice Urbani dei Beni Culturali, poiché l'autore

non è più in vita, l'immobile risale a più di 70 anni fa e le opere mobili a più di 50 anni. Si è avviato così il procedimento di verifica dell'interesse culturale, che in questo caso può essere effettuata d'ufficio. La tutela del "Castello Incantato" dovrebbe essere finalizzata in primo luogo a una musealizzazione, che, attraverso un restauro di carattere squisitamente scientifico, possa restituire al luogo l'originaria identità minata dal precedente restauro selvaggio e cementificante che negli anni '80 ha, per così dire, "addomesticato" il sito, imprigionando la pletora di teste emergenti dall'erba in una triste colata di cemento.

Più complesso il caso delle tre sculture nel terreno, site sempre nel territorio di Sciacca, la cui paternità è dello scultore e disegnatore **Salvatore Bentivegna**, detto **il Moro**, morto nel 2002. È impossibile una datazione precisa delle opere, ma si può presumere che le tre sculture in tufo siano state scolpite dopo il 1963, risalendo esse al periodo dell'auto-emarginazione sociale nella "seconda" fase della vita dell'artista. Trovandosi sul suolo pubblico, si dà per scontato che esse appartengano al demanio pubblico, ma non essendo possibile considerare il sito come un complesso architettonico, si dovranno attendere i 50 anni compiuti di anzianità delle opere, dunque ci si troverebbe in un caso di impossibilità ad agire determinato dal vuoto legislativo.

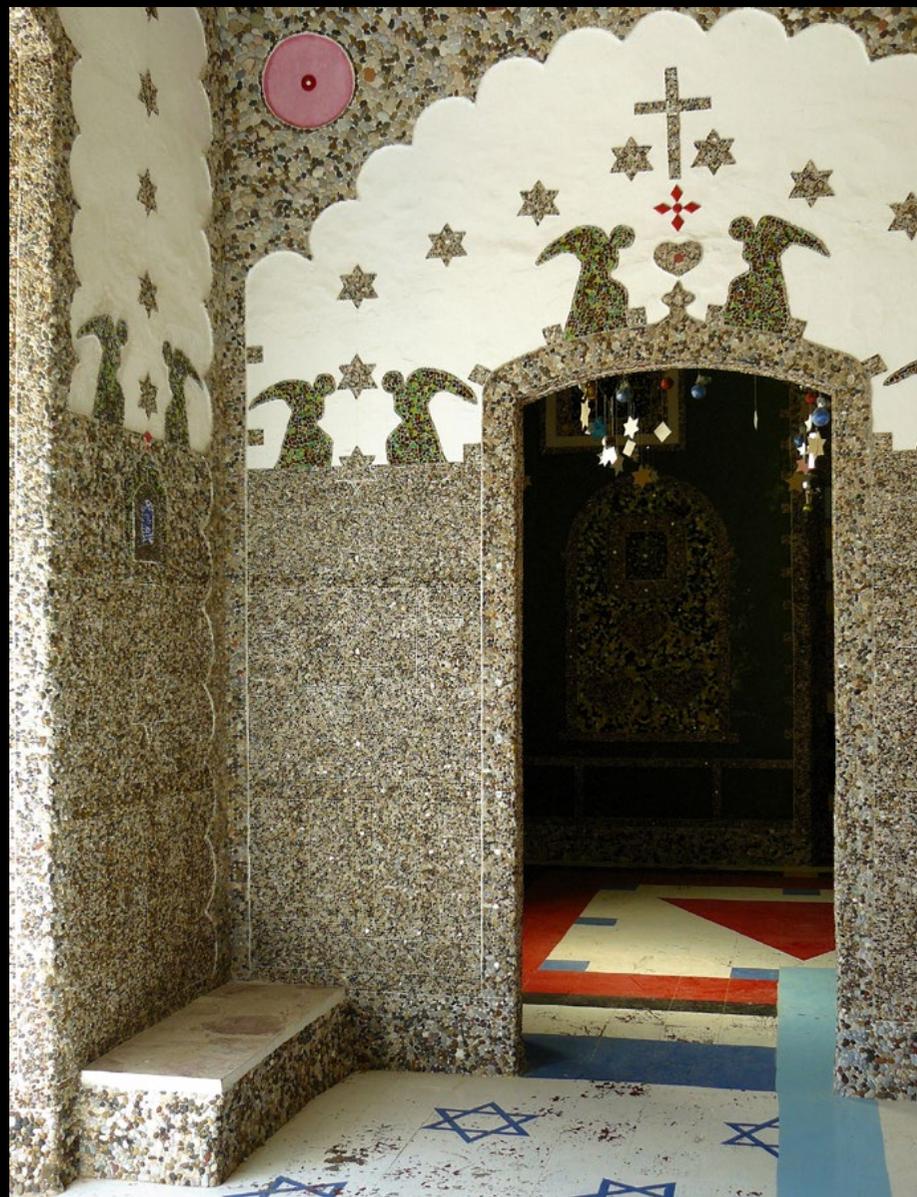


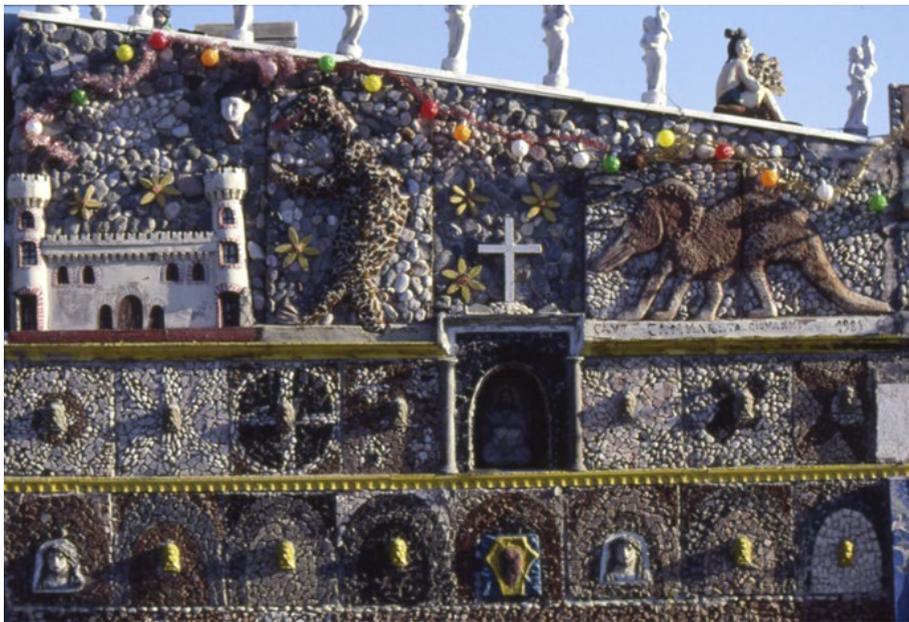
Salvatore Bentivegna detto "il Moro", Sciacca

Ma cosa accade giuridicamente quando l'opera è non convenzionale, quando si tratta di architetture effimere, voci interiori materializzate in "cattedrali nel deserto", di sculture o pitture murali realizzate su suolo pubblico, o in abitazioni private? E per gli artisti viventi, o, caso frequentissimo nell'arte cosiddetta "irregolare", quando l'artista è privo di personalità giuridica perché sotto tutela dei servizi sociali, o giudicato infermo di mente e alloggiato in strutture protette? Subentra, in questi casi, un vero e proprio problema istituzionale di "cura" della persona e dell'opera d'arte, che di tale persona è la più diretta emanazione, prolungamento della propria esistenza dalla quale non si può moralmente prescindere. La problematica è esemplificata dall'emblematico caso di **Israele**, pseudonimo dell'eremita che nei pressi di Palermo abita e trasforma incessantemente un edificio storico nella propria, esclusiva, *Sagrada Familia* (sono sorprendenti i richiami all'iconografia e allo stile di Antoni Gaudí), un caso in bilico tra diverse possibilità di tutela e il rischio dell'impossibilità della tutela stessa. L'artista è vivente, e ha realizzato interventi strutturali e decorativi su un edificio storico appartenente a demanio pubblico. Dal momento che ha di fatto occupato un edificio dismesso senza alcuna autorizzazione, il caso si presenta di ambigua e difficile soluzione. Ma, per fortuna, l'immobile presenta una connotazione storica: si tratta di un ex osservatorio militare, avente sicuramente concessione edilizia e datazione superiori ai 70 anni. Preliminare a qualsiasi domanda



A destra: Salvatore Bentivegna detto "il Moro"





Giovanni Cammarata, via Maregrossa, Messina

di dichiarazione di interesse, formulata alle autorità competenti dall'artista o, come in questo caso, da coloro che ne detengono la tutela (persone individuali o istituzioni assistenziali), dovrebbe essere la richiesta al proprietario del suolo di edificazione e del fabbricato di una concessione edilizia per le modifiche apportate alla costruzione originaria, poiché l'artista ha parzialmente ristrutturato l'edificio storico; in questo caso il demanio pubblico, opportunamente sensibilizzato dalle istituzioni preposte alla tutela e alla ricerca, in modo da scongiurare il pericolo di demolizione delle "aggiunte" artistiche di fatto abusive, potrebbe configurarsi esso stesso come committente dell'opera, e presentare istanza per la dichiarazione di interesse del sito architettonico. Alla morte dell'artista, l'edificio, di proprietà pubblica e avente più di 70 anni, con le opere ivi contenute, potrebbe essere dichiarato di interesse culturale ai sensi degli articoli 12-13 e 14 del Codice Urbani; se ciò accadesse mentre l'artista è ancora in vita, egli non potrebbe più apportare modifiche alle decorazioni interne ed esterne.

Per quanto riguarda la problematica del riconoscimento e della **tutela della persona** dell'autore, esistono degli strumenti normativi

riguardanti il Patrimonio Culturale Immateriale, che fanno capo alla relativa convenzione UNESCO del 2003. Nel caso di Israele questa strada potrebbe essere percorsa⁵; ciò non risolverebbe tuttavia il problema della tutela della costruzione dopo la sua morte, per cui dovrebbe comunque intervenire la verifica ai sensi del Codice Urbani. Nel caso di autori viventi la raccolta di interviste e testimonianze dirette dovrebbe essere comunque parte integrante dell'intervento stesso di tutela, per catturare il momento irripetibile dell'essere nel mondo di queste straordinarie individualità, del loro fragile abitare la terra, e delle loro opere, miraggi di vite eccezionali. Altra possibilità di salvaguardia, nel complesso caso di Israele, è rappresentata dalla **Carta Regionale** dei Luoghi dell'Identità e della Memoria, istituita in Sicilia nel 2009⁶. Tale documento contempla l'eventualità dell'individuazione di ulteriori categorie degne di salvaguardia, lasciando di fatto aperta la possibilità di identificare i luoghi dell'outsider art come testimonianze estetico-antropologiche connaturate all'essere umano inserito in un determinato habitat socio-culturale e in una dimensione storica, quale quella contemporanea, consapevole delle alterità e diversità creative, da considerare come ricchezza culturale e dunque da integrare di diritto nel novero del patrimonio storico-artistico di una comunità.

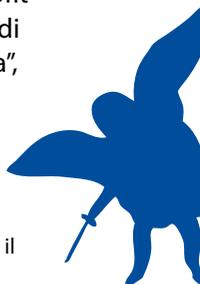
Diverso il caso di **Giovanni Cammarata**, costruttore di un universo poetico fatto di materiali di risulta a Maregrossa, nella periferia di Messina; un complesso ambiente "margivagante" abusivo, amato e vissuto dalla gente comune, per il quale l'assenza di una normativa è stata fatale dopo la morte di lui, che amava definirsi "custode della bellezza", per le pressioni di interessi economici e politici. Tardivo e superficiale l'intervento delle istituzioni, con un vincolo comunale apposto solo sulla superstite facciata, di fatto in stato di abbandono. La costruzione "babelica", distrutta dal vuoto legislativo e dalla logica del profitto, fu concepita dall'artista stesso come "eterotopia"⁷, luogo "altro" ma reale, di riqualificazione di un territorio socialmente ed economicamente "di frontiera",

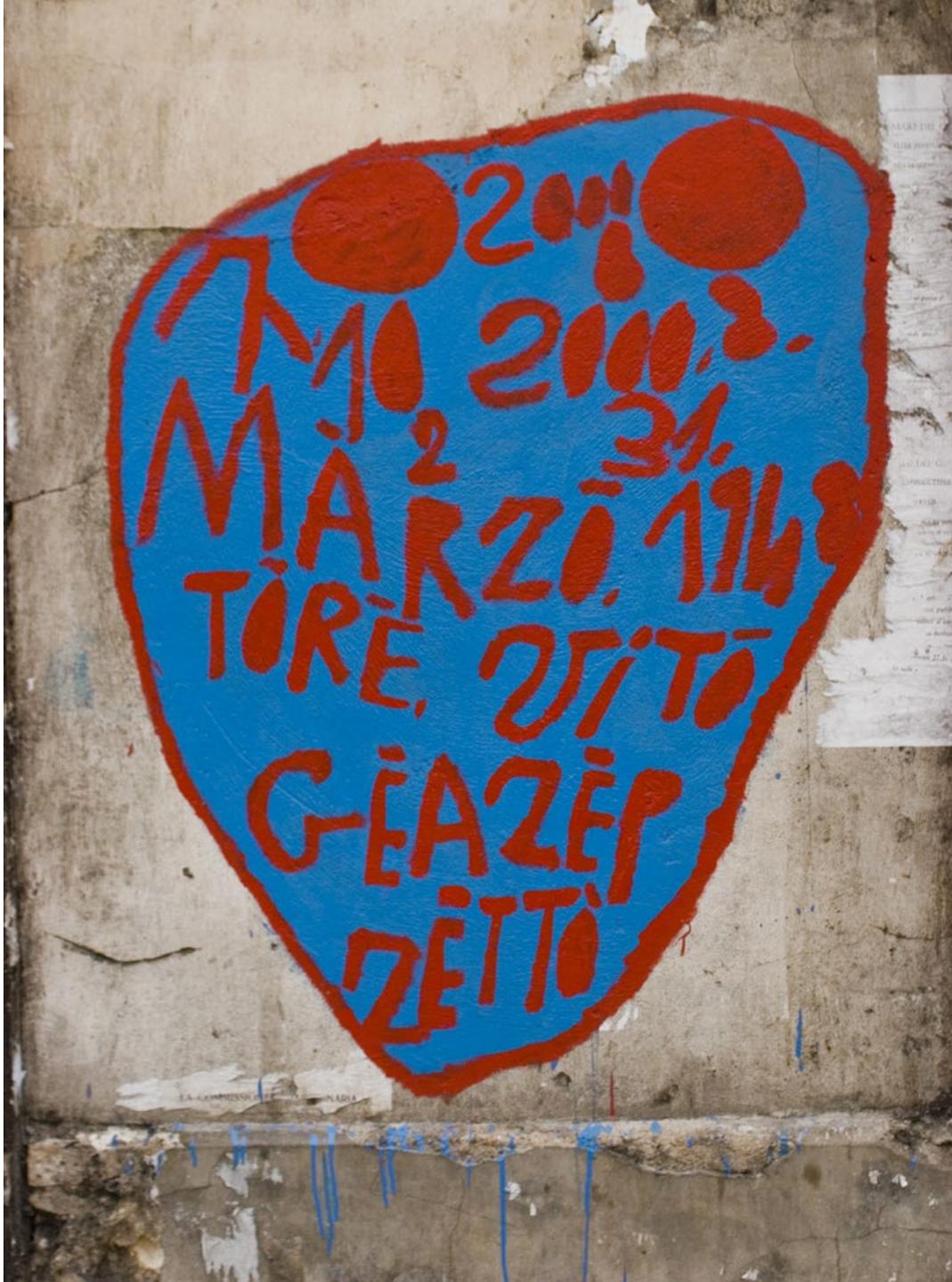


⁵ In Sicilia con D.A. n. 77 del 26/07/2005 è istituito il Registro Eredità Immateriali (REI), e nel 2010 il Registro Eredità Immateriali di Interesse Locale (REIL).

⁶ D.A. 8410 del 03/12/2009.

⁷ E. di Stefano, in *Costruttori...*, 2011, p. 29.





Giovanni Bosco, Castellammare del Golfo

tema quanto mai attuale anche nei circuiti riconosciuti dell'arte contemporanea, vista come possibilità di riscatto dal degrado urbano e ambientale. Il Cavaliere Cammarata "dedicava la sua esistenza alla bellezza"⁸, nel concepire la propria missione di redenzione per portare sollievo a un mondo oltraggiato. Un artista il cui esempio si pone come sprone al coraggio delle istituzioni, per impedire che in futuro si verifichino ancora casi simili. Come atto di riqualificazione del tessuto urbano potrebbero essere intesi anche i murales e le pitture di **Giovanni Bosco** a Castellammare del Golfo (Trapani), realizzati sulle facciate di private abitazioni, ai confini dell'arte di strada, e oggi fortemente a rischio; la proposta di tutela di casi simili potrebbe essere quella dell'istituzione di "musei a cielo aperto" che garantiscano gli interventi e i *wall paintings* dell'artista nel rispetto della proprietà privata degli edifici, spingendo anzi gli stessi proprietari, anche attraverso incentivi di tipo economico-fiscale, a farsi guardiani di questo patrimonio. La tutela dell'opera di Bosco è invece oggi affidata esclusivamente all'Associazione Outsider Art Giovanni Bosco. Nell'ambito di un auspicabile intervento delle istituzioni, l'ipotesi di salvaguardia per questo straordinario ambiente urbano potrebbe rientrare in un più ampio progetto di riqualificazione del centro storico e delle periferie di Castellammare. Per queste creatività alternative, strade alternative, scoscese, difficili ma non impossibili, possono dunque e devono essere percorse, prima di tutto attraverso un processo di sensibilizzazione ed educazione degli individui e delle umanità che stanno comunque dietro le istituzioni e la burocrazia. Conoscere e capire per salvaguardare senza pregiudizi, prendendo coscienza dell'identità dell'ambiente outsider come patrimonio collettivo. Testimonianza struggente e illuminante quella dello stesso Giovanni Cammarata: "Per favore, aiutatemi a salvare le mie opere. Non voglio niente per me, non ho mai voluto vendere uno dei miei pezzi. Tutto questo è ormai la mia vita, il mio sogno e il mio testamento alla città"⁹.



⁸ G. Mina, *Giovanni Cammarata nell'obiettivo di Alberto Ferrero: una testimonianza*, in "O.O.A." (Rivista dell'Osservatorio Outsider Art), n. 4, marzo 2012, p. 39.

⁹ Cit. in E. di Stefano, in G. Mina, *Costruttori...*, 2011, p. 36.



La cappella di Patrizio

Poco lontano da Gliaca di Piraino, lungo la strada statale che conduce verso Sant'Angelo di Brolo, nel magnifico territorio della Costa Saracena nei Nebrodi, si giunge in **contrada Rinaiolo**; da una stradella sterrata che svolta a destra verso la campagna si arriva dopo pochi passi in un luogo d'eccezione, un luogo sacro per il suo dichiarato valore devozionale e singolare per la fantasiosa bizzarria che sottende la costruzione dell'architettura. Nel 2012 abbiamo chiamato questo sito **La cappella di Patrizio** in occasione della seconda edizione della rassegna "La rincorsa della lepre"¹, con l'esplicita intenzione di rendere omaggio al fantasioso creatore del suo festoso e variopinto manifesto d'amore e di fede.

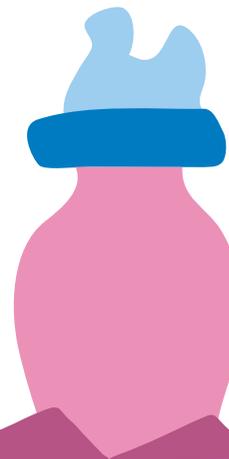


¹ "La rincorsa della lepre" è una rassegna di arte contemporanea progettata e curata dall'artista Massimo Ricciardo, giunta alla sua terza edizione nel 2013, che si svolge nel territorio di Brolo, Ficarra, Piraino, Sant'Angelo di Brolo e Gioiosa Marea (in provincia di Messina).

di Emilia Valenza



Un inedito e aggraziato artefatto popolare si aggiunge al già ricco catalogo di siti, opere ambientali e costruzioni spontanee in Sicilia – Il piccolo santuario rosa dedicato alla Madonna è diventato meta di passeggiate devote per la comunità locale





sua moglie avrebbe voluto gettare nel fiume e che finirà per sorreggere un'antica giara di terracotta. Nel tempo *"a duminica a duminica, quannu era liberu"* – racconta Decembrino, si aggiungeranno tutti gli altri decori: le mattonelle, i piatti incassati, sani e spizzicati, in alto un arco di ferro incornicia un angioletto collocato sulla testiera di un antico lettuccio da bambino. Più avanti con i lavori, l'architettura si farà più complessa: si allunga il piano fino ad accogliere una colonnina tortile che sorreggerà un'altra statua della Madonna. Lì dove il decoro gli appare povero, Patrizio interviene con delle modifiche, un mosaico di pietre sulla fronte del tabernacolo, una serie di mattonelle tutt'intorno per abbellire la scarna muratura e infine il colore: un **vivace rosa fucsia** che rende straordinariamente romantico e gentile l'aspetto della cappella.

Negli anni trascorsi, in tanti si recavano in questo luogo, persino il parroco conduceva i suoi fedeli in processione e vi diceva la messa. Allora Patrizio costruisce anche le panche per il riposo degli ospiti, pianta gli alberi di mimosa per creare l'ombra, assembla due ingressi con gli archi in ferro colorati. Negli anni i colori si faranno più tenui: al posto dell'intenso fucsia apparirà il bianco, il rosa, il lilla, l'arancio, il celeste, tanti colori perché *"sa fa tutta d'un culuri è una cosa picciridda"*, un solo colore renderebbe l'opera *picciridda*, con questo termine Patrizio intende troppo semplice, poco elaborata, forse anche poco pensata. Invece lui riflette



molto su come abbellire la sua struttura, non solo con la quantità di oggetti-forme che vi inserisce, ma anche attraverso la composizione cromatica: anche gli alberi delle mimose sono stati scelti da Patrizio per la loro fioritura di un giallo solare, perfetto per questo luogo denso di femminilità. A marzo e aprile la cappella è dentro una macchia strabiliante di luce. L'opera di

Patrizio Decembrino non ha quel carattere di "marginalità" che connota un po' dovunque nel mondo i cosiddetti siti spontanei. E la sua graziosità rende questo **luogo accettato dalla comunità**; quindi la costruzione non è stata segnata dal marchio del pregiudizio, com'è accaduto per altri siti. Il suo carattere devozionale ne ha salvaguardato finora l'esistenza. Dalla sua casa di fronte, allunga sempre uno sguardo amorevole alla sua opera, controlla la struttura, osserva con affetto coloro che si fermano ancora per rivolgere una preghiera alla Madonna, per trovare riposo tra le panche e sotto la frescura degli alberi.

È trascorso oltre un anno dal nostro incontro con Patrizio, dall'intervista, dall'iniziativa-festa inserita nel calendario de "La rincorsa della lepre" a metà agosto 2012, pensata per accendere un faro su questo sito così particolare e donare la giusta lode a Patrizio e al suo lavoro. Lui ha offerto a tutti gli ospiti un vassoio di dolcetti e un bicchiere di vino. Anche l'estate scorsa ci siamo recati alla Cappella di Patrizio e la sorpresa è stata grande: tutta la struttura risuonava dell'originale fucsia, alternato al verde e al celeste; sono stati aggiunti altri pezzi, nuovi piatti e giare, Patrizio era ritornato a occuparsi della sua opera. Sappiamo di una sua richiesta al Comune di Sant'Angelo per l'acquisto delle vernici da usare per il restauro. Ma non ha ricevuto risposta e così ci ha pensato da solo. Noi abbiamo segnalato il sito all'Osservatorio Outsider Art dell'Università di Palermo, che lo ha inquadrato come un "artefatto popolare" ai margini e tangenziale con l'universo outsider; ci auguriamo possa essere catalogato tra i luoghi di architettura spontanea popolare, di interesse artistico del territorio siciliano. È già un modo di conservarlo nel tempo e nella memoria. A ognuno di voi chiediamo di andarlo a visitare o di ritornarvi, di tanto in tanto, per garantirne l'esistenza

Nella discarica della modernità: gli assemblaggi meccanici di Cesko Licata

Quando si vive in un piccolo paese del nisseno come **Montedoro**, un comune dell'entroterra siciliano di appena duemila anime, – dove fino a qualche tempo fa, per la gran parte delle persone, la vita si svolgeva tutta lì, tra le miniere di zolfo, le campagne e la piazza, unico centro di aggregazione sociale per tutte le età – si fa presto a diventare un personaggio se si ha una personalità e uno stile di vita come quelli di **Ciccio**. Un uomo eversivo e sovversivo, fuori dagli schemi e dalla “normalità” a cui deve attenersi un buon cristiano e un buon cittadino; un'esistenza sempre in bilico tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, nella sola legalità di ciò che si vuole, e con una profonda avversione per le ingiustizie e il conformismo. Un paese di provincia che poteva anche essere un giusto luogo dove vivere, lavorare e farsi una famiglia per un macellaio, ma che stava stretto a Ciccio, *mécano-sculpteur* – come egli stesso si definirà con quella pronuncia tipica dei siciliani emigrati in Belgio – e di cui fin da ragazzo egli cercava di oltrepassare i limiti angusti e soffocanti grazie alla sua curiosità. Così, ciò che non lo appagava della realtà lo cercava nei libri, nella filosofia, nel teatro e nel cinema impegnato di quegli anni e infine, intorno ai quarant'anni, nell'arte dell'**assemblaggio**.

di Ilenia Di Pompei

Dalla provincia siciliana al Belgio: la vicenda drammatica e i robot dell'incubo di uno scultore irregolare, anarchico, autodistruttivo, e infine barbone – Pratiche e fantasie di riabilitazione attraverso il riciclo di scarti meccanici sottratti alla deriva



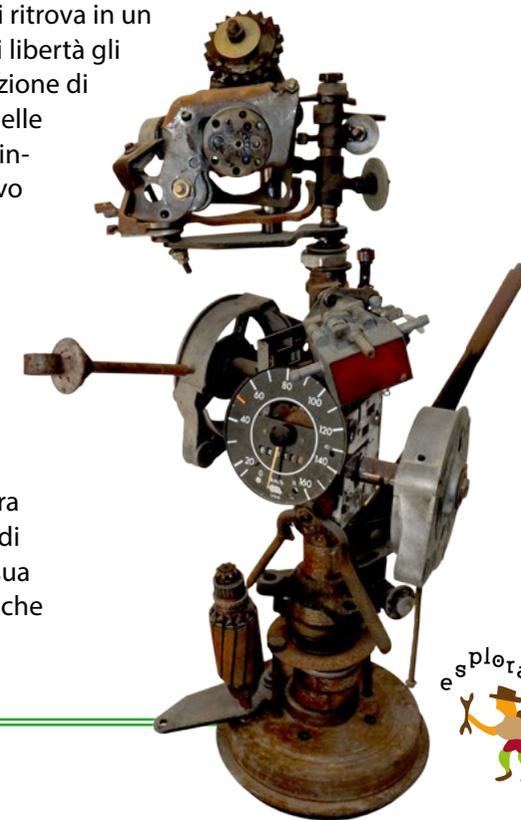
Dopo un primo approccio alla **pittura** – mezzo con cui riesce ad aprire finestre sul suo io più intimo che rivela i propri incubi e le proprie paure – dagli **anni '90** si rivolge alla scultura. Inizialmente utilizza materiali diversi come cartone, legno, pietra, vetro, metallo, e qualsiasi altro materiale che ritenesse adatto; in seguito, trova la sua vera vocazione come assemblatore di oggetti metallici: **meccano-sculture** di varie forme e dimensioni che inglobano tubi, ingranaggi, fili, molle e qualsiasi frammento metallico tratti da oggetti fuori uso, fatti a pezzi e poi ricomposti in una nuova forma, in un nuovo organismo, a volte dotato di movimento grazie all'inserimento di un piccolo motore elettrico che anima la materia e le dona vitalità. È un artista illegittimo, creatore improvvisato e autodidatta di curiose sculture ricavate dall'unione di parti di oggetti comuni recuperati tra i rifiuti del consumismo industriale e tecnologico; dal basso della sua ignoranza tecnica, ma con la forza di un'ossessiva vocazione a trovare i giusti incastri, mette a punto una tecnica molto particolare attraverso continue ricerche, osservazioni e soprattutto grazie alla **totale dedizione** che riversa in questo suo nuovo modo di comunicare il mondo.

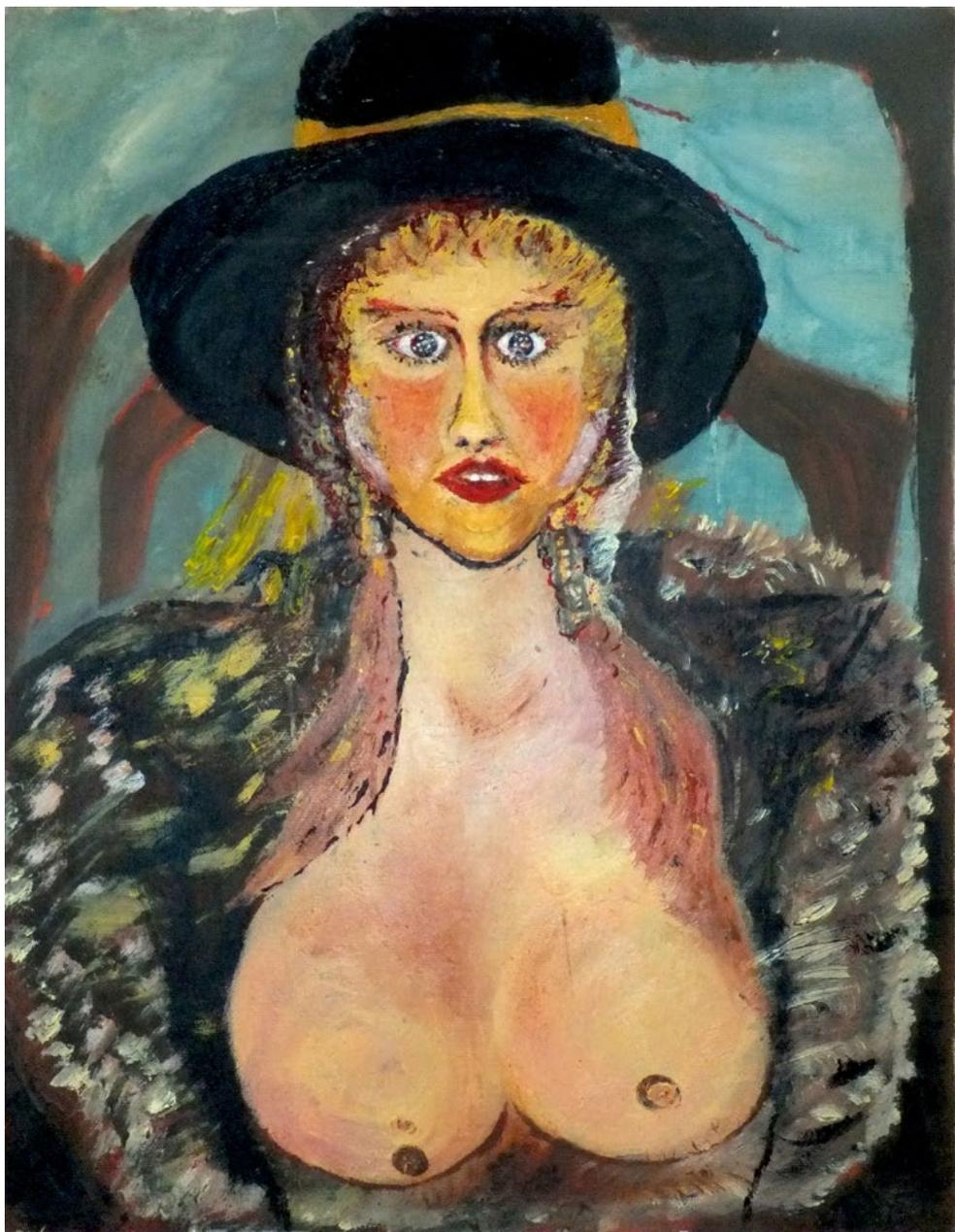
Francesco Licata nasce nel 1951¹, il padre era un macellaio, un uomo buono e mite, la madre era una donna dura e severa, con cui avrebbe avuto sempre un rapporto conflittuale a causa della sua incapacità di sottostare alle regole e alle convenzioni, che invece la madre esigeva da quell'unico maschio dei suoi tre figli. La sua formazione scolastica si ferma alla terza media, così comincia ad apprendere il mestiere del padre lavorando nella macelleria di famiglia; nel frattempo però, nonostante avesse lasciato gli studi, continua ad alimentare la sua cultura in maniera autonoma. La sua voracità culturale cresceva e con essa la sua coscienza e la sua personalità si andavano formando, facendo emergere gradualmente l'insoddisfazione e l'incapacità di accettare la vita che gli si prospettava. Nella prima metà degli anni Settanta, grazie alla possibilità di usufruire di una casa di famiglia disabitata, riesce a costruirsi un luogo che gli somigli, dove dedicarsi a ciò che più lo interessa e che in seguito, da semplice luogo di

• • • • •
¹ Per le informazioni biografiche e artistiche faccio riferimento a notizie raccolte presso la sorella Carmelina Licata e alcuni amici, che ringrazio per la gentile collaborazione e per il materiale messo a disposizione.

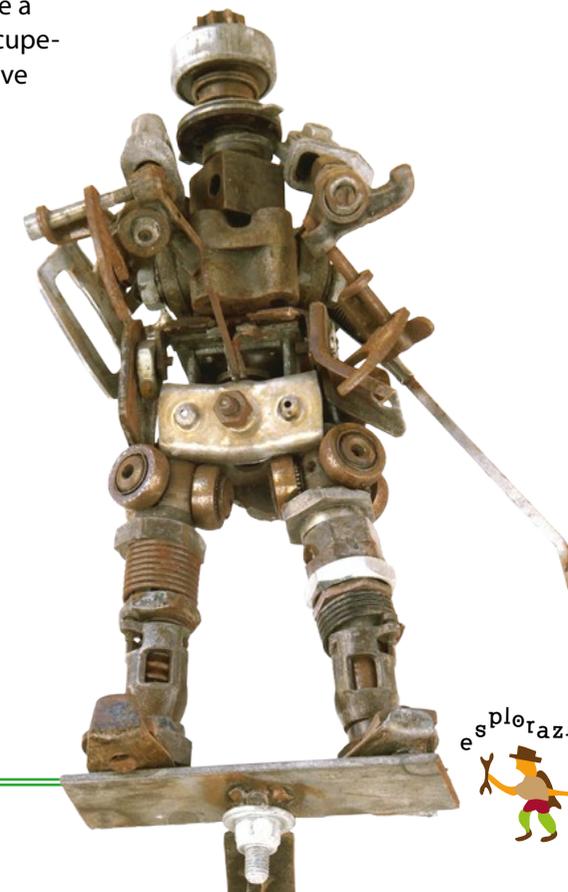
rifugio e ritrovo, diventerà la sua casa-laboratorio di via Roma. È soprattutto qui che avviene la formazione dei suoi pensieri, legge di tutto: filosofia, testi socialisti e anarchici, Marx, Hesse, Nietzsche, Tolstoj, Kerouac, e gli scrittori americani della *beat generation*; è qui che si abbandona a riflessioni sulla vita, la morte e la condizione umana, così come gli si proiettano dalle opere teatrali dell'assurdo di Ionesco, dai personaggi vagabondi e solitari di Beckett e dai film di Arrabal inneggianti alla morte e alla libertà dalla dittatura.

Sveglio, vivace, intraprendente, militante convinto e impegnato del Partito Comunista, ma con una personalità anarchica e ribelle, fautore e organizzatore di eventi, di circoli, tra cui quello delle donne, e di strutture per i giovani; allo stesso tempo schivo e molto selettivo con chi gli appariva poco interessante, intollerante alla pochezza e alla banalità, amante della vita ma irrequieto e affascinato dalla morte e da ciò che la nasconde, sempre in bilico in una dualità entro cui non trova equilibrio. Attraversa con partecipazione gli anni delle contestazioni, delle ideologie e delle utopie, gli anni del terrorismo, delle stragi e delle uccisioni di mafia, gli anni delle radio libere e delle comuni hippy, della rivoluzione sessuale, del dilagare delle droghe e dei falsi miti; ed è proprio in una **comune anarchico-intellettuale**, giunta in Sicilia dalla Toscana, che vede messi in pratica quelli che erano diventati i suoi pensieri e i suoi ideali. L'incontro avviene nel '76 a Bovo Marina dove, andando per caso a passare una giornata al mare, si ritrova in un raduno di nudisti hippy; i loro ideali di libertà gli appaiono subito come la materializzazione di ciò che nel paese aveva trovato solo nelle sue letture e nelle sue riflessioni. Comincia così la frequentazione di quel nuovo mondo, ma con essa anche l'iniziazione alla **droga**, che si fa sempre più presente nella sua vita soprattutto dai primi anni Ottanta, quando a San Cataldo conosce un gruppo di ragazzi fuggiti da una comunità di recupero per tossicodipendenti e li porta con sé a Montedoro, dstando il malcontento di molti compaesani. Tra i rifugiati c'è anche **Cristina**, la donna di cui si invaghisce e con cui vivrà nella sua casa un "**amore tossico**" di un anno, e che



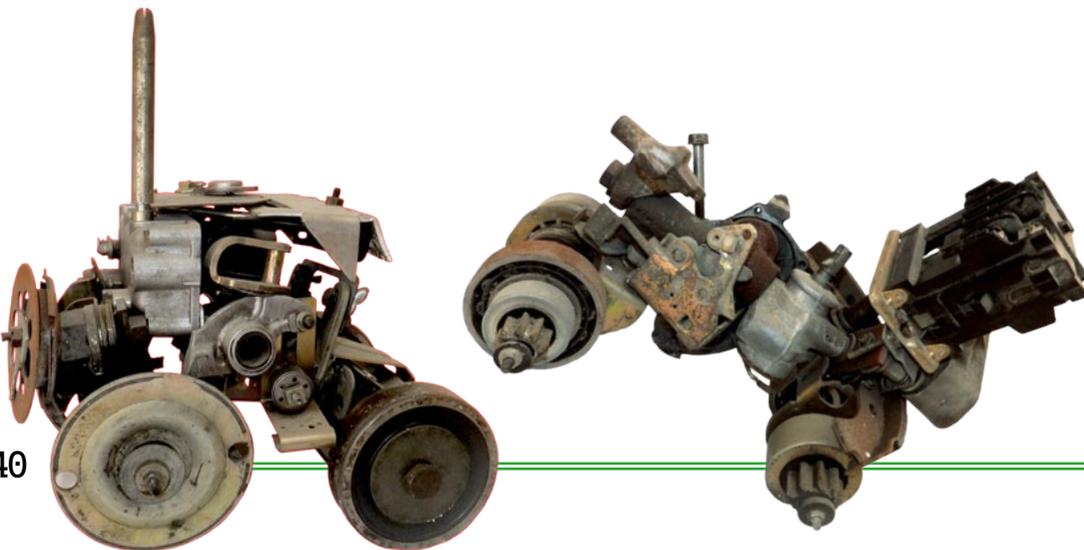


è l'ispiratrice di molti personaggi femminili dei suoi quadri. La pittura è la prima forma di espressione creativa a cui affida il compito di comunicare le sue sensazioni, visioni deliranti della sua realtà fisica e interiore, da dove affiorano bocche spalancate e occhi scrutanti, uomini incatenati o incarcerati con cervelli scoperti e fumanti, a rappresentazione della sua condizione di dipendenza ormai difficile da spezzare e superare. È anche il periodo in cui inizia una smodata assunzione di **alcol** e un'assidua frequentazione di Caltanissetta, che in quegli anni sta vivendo un grande fermento artistico e culturale con la presenza di artisti della provincia che poi saranno riconosciuti sotto il nome di "**Scuola di Caltanissetta**"; ne frequenta i locali, i bar e i centri sociali dove, tra serate e bagordi, diventa anche qui un personaggio, riuscendo a fare qualche piccola mostra. Intanto arriva il nuovo decennio, e quel ragazzo bizzarro, svogliato ma piacevole e di compagnia, diventa un uomo sempre più consumato e introverso, malvisto ed emarginato, sempre più lontano da una vita normale, senza un lavoro, senza una famiglia, con molti conoscenti ma ormai pochi amici; però è proprio in questo periodo che si riscopre essenzialmente artista ed esclusivamente scultore, o meglio meccano-scultore. Ecco che l'arte gli corre in aiuto come principio di salvezza, la materia tratta dagli scarti della società si erge a simbolo di una riparazione, di un recupero. Infatti il materiale che egli usa deve sempre necessariamente provenire da scarti destinati alla distruzione, così da potere esprimere tutto il rifiuto di essere uno scarto. L'arte per Francesco Licata diventa necessaria alla sopravvivenza, così inizia a dedicarsi in maniera esclusiva alla creazione di oggetti-sculture; infaticabile e maniacale nella ricerca del materiale e del pezzo giusto, sempre più affascinato dalla bellezza e dalla varietà della materia e delle forme del fertile spreco consumistico, comincia a osservare, scegliere, sezionare, smontare, sbullonare, svitare e rielaborare tutto ciò che



è rifiuto, e salvandolo dalla morte lo riporta a nuova vita. Oggetti abbandonati acquistano una nuova funzione, quella di dare un senso più profondo alla vita del suo creatore e di coloro che li sapranno guardare.

Il cammino di questa *mission* assegnata alla creazione artistica inizia nella sua casa di via Roma, che riempie di ferraglia arrugginita recuperata dai rifiuti e che, dopo un ingegnoso assemblaggio, diventerà parte vitale delle sue creature. Proprio l'assemblaggio rappresenta la principale cifra stilistica di Francesco, che spiegava con orgoglio: nessuna saldatura, ogni elemento viene scoperto e usato come naturale e necessario completamento di un altro, ma non di un altro qualsiasi, bensì di quello che già a un primo sguardo suggerisce la soluzione formale idonea affinché le parti si reggano a vicenda, grazie all'uso di viti e bulloni, in un gioco di incastri come se fossero già destinate ad un rapporto di complementarità. Una sorta di **sessualità meccanomorfa** che fa pensare all'unione tra femminile e maschile e che porterà alla gestazione e alla nascita di una nuova vita. Nascono così le sue creazioni di bulloni e metallo, personaggi e cose dalle forme ora surreali, ora mitologiche, ora architettoniche, di cui sente il bisogno di popolare la sua vita, consumata tra la necessità della creazione e la deriva della realtà personale. Sculture robotiche, figure antropomorfe e zomorfiche recuperate dall'immaginario mitico e fantastico, ma anche oggetti che riportano a immagini dell'infanzia o forme che riprendono quelle della realtà, ma con un'estetica ruvidamente industriale: una chiocciola con le ali di lamelle di acciaio, un airone con una paletta da cucina per coda, cani di diverse razze, un grifone, un cavallo, il cerbiatto Bambi, un palombaro, un gladiatore e macchine da corsa, un sassofono con cucchiai che fanno da tasti, vecchie locomotive, strani lampadari tentacolati, teste di uomini e di un ariete con tubi attorcigliati a farne le corna.



Un suo personaggio con un ventilatore al posto del diaframma oggi si trova accanto all'ingresso della Raccolta Civica² del paese accennando un gesto di invito ad entrare in quel luogo che ha raccolto alcune sue opere, salvandole dalla dispersione certa; sorte probabilmente toccata a gran parte della sua produzione in Belgio – si ha tuttavia nota di un elefante acquistato ed esposto a Liegi in un negozio di parrucchiere e di poche altre opere vendute in Germania e in Olanda. Altre sue opere sono custodite dalla sorella nella sua vecchia casa, diventata ormai magazzino del suo passato, o sparse tra qualche amico, mentre qualche altra sporge dai muri della strada del paese che dalla Raccolta Civica porta fino alla macelleria di proprietà della famiglia.

A Liegi giunge nel 1998, da latitante in fuga in seguito ad alcune denunce. Lontano dalla sua terra, intensifica in modo maniacale la sua ricerca e la sua attività artistica, con cui riesce a pagare l'affitto di una casa in cui organizza il suo laboratorio al pian terreno e la sua abitazione nello scantinato. Qui si dedica totalmente all'arte, ricerca nuove archeologie industriali di questa nuova realtà e comincia a definirsi *mécano-sculpteur*, chiamando inoltre la sua arte *Bullon-art*, come si legge sul cartello all'ingresso del suo atelier di Rue Nagelmakers. Riesce anche a fare qualche mostra e delle performance in Belgio, Germania e Olanda, ma rimane comunque un personaggio irregolare nell'arte e nella vita, ossessionato dalle sue creature e dai suoi incubi, bisognoso di creare senza fermarsi davanti all'incomprensione della gente, il cui consenso era cercato e desiderato, ma non necessario. Le *meccano-sculture* sono contraddittorie già nel nome, in quanto non sono sculture nel senso tradizionale, né macchine come le altre perché non producono niente (ricordano in tal senso le "macchine celibi" che, seguendo una ormai lunga tradizione, ci riportano ai congegni enigmatici di Duchamp o alle macchine sferraglianti di Tinguely), non hanno nessuna funzione pratica, ma solo catartica per l'autore: servono alla sua salvezza. La creazione è per Francesco assolutamente necessaria per ri-vivere e per ritrovare la speranza, perciò si ribattezza con una variante del suo nome: *Cesko*. È come se Cesko nel percorso di salvazione degli oggetti tracciasse il suo cammino personale, segnato dal desiderio di superamento della dualità morte-vita, dunque rifiutato-recuperato. Per più di dieci anni si dedica al perfezionamento del suo

• • • • •

² Un ringraziamento particolare va a Calogero Messina, ideatore e proprietario della Raccolta Civica di Montedoro, che mi ha messo a disposizione buona parte delle opere.

fare artistico, tornando per la prima volta a Montedoro nel 2006. Vi rimane un paio di mesi, durante i quali tiene una mostra personale a Caltanissetta, a Palazzo del Carmine, dove espone la sintesi del suo percorso artistico e personale. Tornato in Belgio, la sua esistenza procede verso un *inesorabile deterioramento* fisico e mentale. L'arte appaga la sua necessità esistenziale, ma non garantisce il suo sostentamento materiale: sfrattato, senza soldi, senza cibo e senza più nulla, si riduce a vivere da barbone in mezzo ai suoi rottami, fino a quando nel 2010 un compaesano, trovandolo in condizioni di miseria assoluta e ormai poco lucido, decide di imbarcarlo su un aereo; giunto a Catania, mentre si aggira per l'aeroporto spento e smarrito, viene riconosciuto da un vecchio conoscente e riportato nel paese dal quale era partito.

Francesco Licata muore all'età di 61 anni, dopo un anno trascorso a letto, con il corpo bruciato da anni di incuria e l'animo sopraffatto da paranoie. Gli unici momenti di lucidità erano quelli che lo riportavano ai "bei tempi" e alla sua arte nata dalla volontà di riabilitazione del rifiuto: un ostinato messaggio positivo, nonostante tutto, che ancora si legge nelle opere rimaste, anche se poche rispetto a quante egli ne produsse



In bilico sulla rotaia: le opere del Tarpato riscoperte a Grottammare

di Giulia Pettinari

Un borgo medievale arroccato frana verso il mare e un pittore naïf, incompreso e marginalizzato già nel soprannome, ne affida agli angeli la salvezza – Oggi, dopo il risanamento, il suo paese gli dedica un piccolo museo

Tra le opere d'arte realizzate da **Giacomo Pomili**, in arte "il Tarpato", ce n'è una che colpisce particolarmente per l'utilizzo insolito, all'interno della sua produzione, di colori cupi e tetri. Si intitola **Paese alto crolla** (fig. 1) e risale al 1982. Fu dipinta in occasione di un concorso comunale di pittura al quale Mario Lupo, amico del pittore, lo convinse a partecipare. Pomili rappresentò l'antico borgo medievale di **Grottammare**, dove era nato nel 1925 e dove viveva, nell'atto di sprofondare. Il vecchio incasato, infatti, stava cadendo letteralmente a pezzi e piazza Peretti, cuore della cittadina, rappresentava l'emblema di questo disfacimento: le crepe percorrevano le pareti della chiesa di San Giovanni, l'edificio dell'ex Municipio era diroccato, le logge del Teatro dell'Arancio inaccessibili e le case pericolanti a causa delle numerose crepe. Tutto il paese alto era vittima di un moto franoso e dell'immobilismo degli amministratori comunali che non riuscivano a promuovere adeguati interventi di risanamento.



Fig. 1, Paese alto crolla, 1982

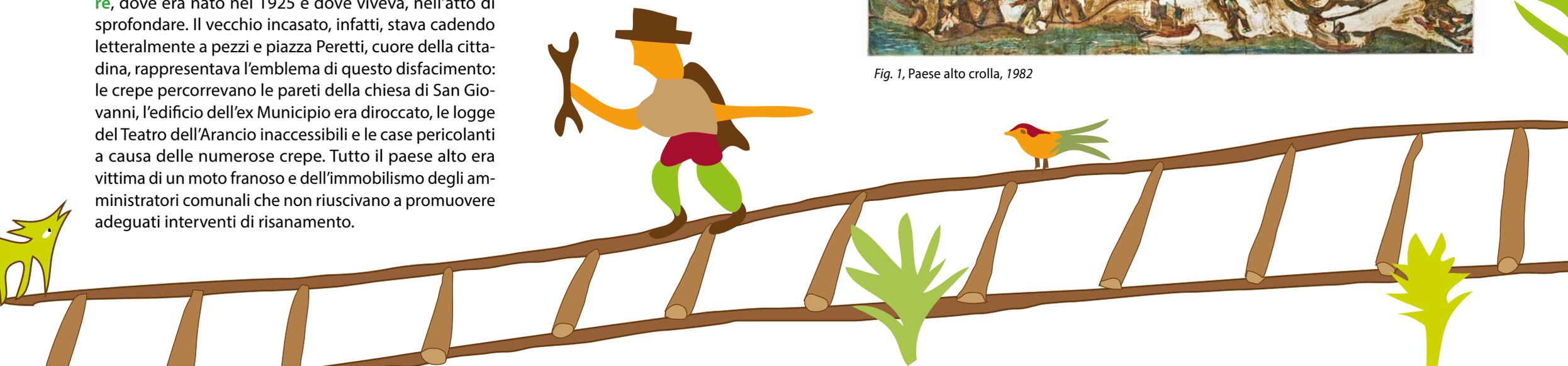




Fig. 2, Giacomino ferroviere, 1969

Assistendo quotidianamente al lento sprofondare del suo paese, il **Tarpato** realizzò su una grande tavola, un'opera dai colori scuri in prevalenza marroni, per denunciare la situazione: come intrappolato in un vortice, il borgo sembra stia per essere inghiottito dal mare. Alcune persone tentano di **sostenerne le fondamenta**; sei angeli, visibili nella parte destra del quadro, sorreggono il paese con una fune e lo stesso pittore partecipa

all'impresa. Lo vediamo, infatti, rappresentato sulla barca, insieme al suo inseparabile cane Lupo, mentre mantiene collegata la corda all'antico borgo; sarà lo Spirito Santo, simboleggiato da un volto cerchiato, che impedirà al paese di sprofondare definitivamente. Nella particolare visione dell'artista è solo l'intervento religioso, infatti, a salvare Grottammare dal crollo.

L'opera non vinse nessun premio, anzi suscitò le risa di un assessore, tanto che l'artista se la riprese, invece di consegnarla al Comune, come prevedeva il regolamento dell'estemporanea. Tuttavia il Tarpato non si arrese: qualche mese dopo si presentò a un comizio elettorale in sella al suo motorino al quale aveva legato l'opera suddetta e la mostrò a tutti i cittadini presenti, sbandierandola in piazza e denunciando nuovamente le condizioni del vecchio incasato.

Oggi, dopo numerosi lavori di risanamento attuati dalle successive amministrazioni, Grottammare alta è annoverata tra i "Borghi più belli d'Italia" e l'ultimo intervento di recupero risale alla primavera del 2013. All'interno degli antichi forni del 1600, situati nel complesso dell'ex Municipio, è stato inaugurato il **museo dedicato** proprio a Giacomo Pomili.

Tiziana Capocasa¹, curatrice dell'allestimento museale, ha sottolineato come non ci fosse luogo più adatto per ospitare le opere che le nipoti dell'artista, **Antonella e Rosamaria Pomili**, hanno concesso in comodato d'uso al Comune. L'esistenza del Tarpato si svolse tra le mura del paese alto: i compaesani lo ricordano ancora oggi mentre percorreva le ripide salite di Grottammare in sella al suo motorino sgangherato, indossando strani cappelli. Partiva da casa sua, situata a mezza costa tra la marina e il borgo medievale, per recarsi all'interno della sua grotta sita proprio di fronte all'attuale museo. Qui, circondato da tavolette dipinte, amuleti, lavatrici riadattate a ripostigli, fotografie appese alle pareti e altri oggetti appartenuti ai suoi antenati, l'artista dipingeva sia durante il giorno sia nelle ore notturne. Possiamo definire Pomili il personaggio più rappresentativo dell'antico borgo, soprattutto perché i temi che affiorano dalle sue opere sono spesso legati alla sua terra e al suo vissuto personale, che si svolge tra le strade del paese: ritroviamo Grottammare, con la sua tipica conformazione di borgo arroccato in collina a strapiombo sull'Adriatico, ne riconosciamo le chiese, in particolare il campanile di Santa Lucia, le piazze e le case addossate una sopra l'altra. Ancora le campagne coltivate, o le rappresentazioni delle leggende, delle storie e delle vicende del paese. Vi sono poi **opere più intime** e personali che ruotano attorno all'immaginario femminile o si riferiscono all'ambito religioso. In ogni caso, l'artista reinterpreta la realtà che lo circonda in chiave personale, mescolandola a immagini di fantasia, restituendoci figure spesso visionarie e cariche di simbolismi. Il Tarpato iniziò a dipingere agli inizi degli **anni '60**, durante uno dei numerosi ricoveri presso il **Sanatorio di Ascoli Piceno**, realizzando le prime opere su mezzi di fortuna, come lenzuola o tavolette di legno provenienti da vecchie persiane. Soffriva di forti attacchi di tosse che lo costrinsero a lasciare il lavoro. Dopo aver frequentato le scuole elementari, infatti, svolse per qualche anno diversi mestieri e, una volta maggiorenne, entrò nelle ferrovie come guardalinee. In una delle sue primissime opere, **Giacomino ferroviere** (fig. 2), ritrae se stesso in bilico su una rotaia, nell'atto di camminare.



¹ Tiziana Capocasa è una giornalista free lance che si è occupata a lungo del Tarpato, scrivendo numerosi articoli e valorizzando le opere del pittore con la pubblicazione di calendari artistici. Colgo l'occasione per ringraziarla per le informazioni preziose e i materiali che mi ha fornito. Ringrazio inoltre Antonella Pomili, nipote del Tarpato, che ha condiviso con me ricordi familiari utili per la ricostruzione delle vicende biografiche e il professor Stefano Papetti, direttore dei Musei Civici di Ascoli Piceno nonché consulente artistico per il Museo del Tarpato, per avermi segnalato l'artista.



Fig. 3, Autoritratto, 1972

Ha in mano una grande chiave inglese, in testa il cappello da ferroviere e legata al corpo una tromba, con la quale lanciava l'allarme ai treni in caso di pericolo. "Alle 8 salivo sulla rotaia di destra del binario e comincio a camminare in equilibrio. Per sedici anni, solo come un cane, ho coperto in quel modo i chilometri che vanno da Pedaso a San Benedetto del Tronto."² L'intervista compare su un articolo del 1974 intitolato *I naïfs di casa nostra*, corredata da una foto in cui il Tarpato, con espressione malinconica, è colto proprio in equilibrio su un binario. È in questo periodo, nei primi anni Settanta che Pomili, incoraggiato dal fratello Gabriele, partecipa alle varie rassegne d'arte naïf a Bologna, Milano e a

Luzzara. È presente alla X Quadriennale di Roma e, sempre nella capitale, viene allestita una sua personale presso il Circolo Marchigiano. Ma a lui non interessano né i numerosi premi che riceve, né le lusinghe dei giornalisti e dei critici che definiscono la sua pittura "fiabesca, originale, umanista". È solitario, parla poco e si tiene lontano dalle luci della ribalta. Incarica il fratello di ritirare i premi che vince e non vuole vendere le sue opere, perché le considera parte di sé, creazioni da custodire gelosamente e da esporre solamente nella sua grotta³. Mentre in tutta Italia veniva considerato uno dei pittori naïfs emergenti, gli abitanti di Grottammare continuavano a deriderlo e a non capirne le potenzialità di artista: Pomili fu vittima di episodi denigratori. Solamente i familiari e qualche amico incoraggiarono la sua passione e apprezzarono il suo modo di dipingere, mentre i più irridevano quei suoi paesaggi senza prospettiva o quegli animali e

• • • • •

² L. Ricciotti, *I naïfs di casa nostra*, in "La Domenica del Corriere", anno 76, n. 1 del 6/1/1974, p. 48.

³ Se qualche turista si recava nella sua grotta per acquistare una sua opera, Pomili lo invitava a ritornare il giorno successivo, con la speranza che l'interessato non si facesse più vivo.



Fig. 4, Quattro tarpati, 1962

quelle figure a volte più grandi delle case⁴. Il soprannome che l'artista sceglie per firmare le sue prime realizzazioni, e che poi lo accompagnerà per tutta la vita, rispecchia il suo disagio interiore e il sentimento di estraneità che vive nei confronti dei suoi compaesani: si firma "Il Tarpato", aggettivo che richiama appunto il suo sentirsi frenato e incompreso. Questo suo malessere è condensato in un autoritratto (fig. 3). Su uno sfondo di tinte sfumate che variano dal verde, all'azzurro, al rosso, Pomili ritrae se stesso nei panni di un Arlecchino malinconico. Il volto è segnato da bozzi scuri, lo sguardo come perso nel vuoto a voler trasmettere il suo sentirsi deforme e abbattuto. L'unica compagnia è quella del cane Lupo⁵, che l'artista ritrae tra le sue braccia, come fedele compagno. Il termine Tarpato ricorre esplicitamente in un'opera del 1962, che si rifà a un episodio avvenuto quell'anno in paese e che colpì profondamente l'artista. Quattro figure brindano intorno a un tavolo: sono dei ladri, *Quattro tarpati* (fig. 4), in procinto di spartirsi il bottino di un furto appena compiuto. I corpi dei

• • • • •

⁴ Si deve al fratello Gabriele Pomili il lavoro di catalogazione completa delle opere dell'artista e la partecipazione alle numerose mostre durante gli anni '70.

⁵ Il Tarpato trovò il cane in paese, abbandonato e ferito. Lo portò a casa e lo curò. Da quel giorno Lupo lo seguì ovunque fino a diventare l'amico inseparabile del pittore.

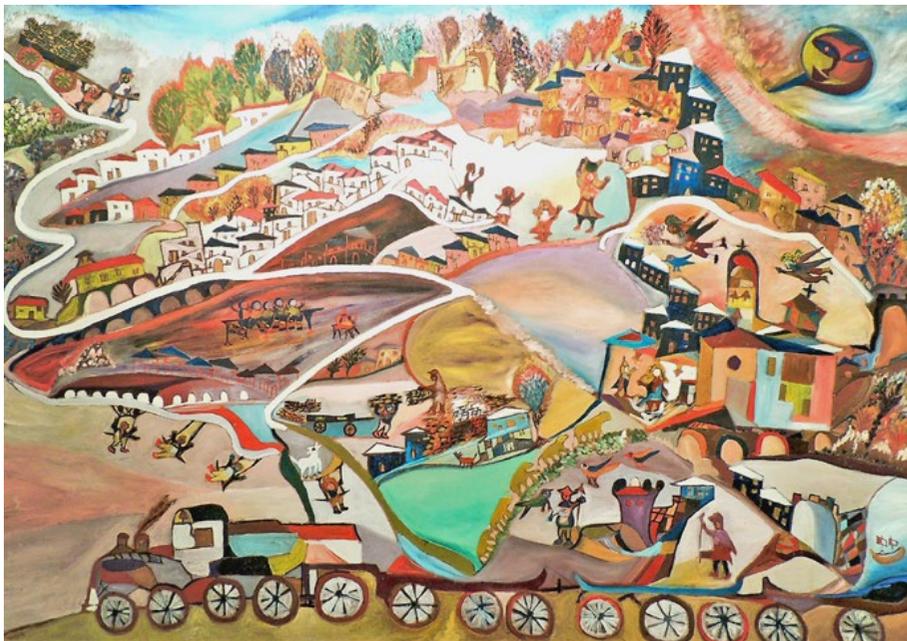


Fig. 5, La mia vita, 1977

personaggi sono sagome dalla forma tortuosa, modellate con colori accesi contrastanti. Alcune volte, come per le due figure collocate in piedi dietro al tavolo, i caratteri anatomici sono indistinguibili, fusi con lo sfondo del quadro. Lo stesso accade per le due figure sedute, i cui ricchi cromatismi delle vesti, rendono difficoltosa la definizione anatomica. I tratti del viso, in particolare gli occhi, indicano che lo sguardo dei Tarpati è attirato dal vigile in primo piano che interrompe il momento di festa per arrestare i malviventi. Tarpati, quindi, perché mancanti di intelligenza e sfrontati, ingenui che non pensano di essere arrestati per un atto vergognoso. L'accezione del termine è quindi diversa rispetto a quella che l'artista sceglie per descrivere se stesso. Al di là delle questioni semantiche, le due opere sono interessanti anche da un altro punto di vista: sono tra le prime in cui l'artista rappresenta le **figure umane** come protagoniste dell'intera scena. Di solito, infatti, i personaggi di piccole dimensioni, sono collocati come elementi all'interno di un contesto più ampio, che comprende la raffigurazione del paese e delle attività che vi si svolgono, come abbiamo visto in *Giacomino Ferroviere* o nella tela *La mia vita* (fig. 5). È dalla metà degli **anni Settanta** del secolo scorso che l'artista inizia a isolare una o più figure, realizzan-



Fig. 6, L'infermiera, 1974 ca.

do anche opere incentrate sull'immaginario femminile e su temi religiosi. Dipinge sia scene sacre classiche, attingendo agli episodi più noti della **vita di Gesù** come *Il Cristo in croce tra i due ladroni*, sia situazioni in cui il reale e il miracoloso si confondono. Tra queste ultime si colloca *La Madonna della marina*: colpito profondamente dall'affondamento del peschereccio sanbenedettese di Rodi nel 1970, Pomili immaginò le anime dei marinai annegati fondersi con i capelli della Madonna. Accanto alla figura della donna Madre, protettrice e consolatrice, l'artista ritrae anche le donne reali della sua vita. Rappresenta in affettuosi quadri familiari le nipoti e le



6 La difficoltà del Pomili a comunicare attraverso le parole, il carattere schivo e il disagio esistenziale che provava furono da ostacolo a qualsiasi tentativo di avere una relazione sentimentale con una donna. Non si sposò mai e visse sempre con la sorella Anna.

7 Di nuovo una leggenda popolare si mescola alla vita reale dell'artista. Nell'opera *Le tre regine*, del 1973, Pomili ritrae Elena come sua regina, reinterpretando un'antica leggenda locale in cui si narra che il re dei piceni si invaghì di una bellissima donna del popolo, che riuscì a diventare regina ma solamente per un giorno.



Fig. 7, La lussuria, 1973

centro del foglio e l'attenzione del pittore si concentra sulla rappresentazione del volto e del copricapo che la donna indossa. Le gambe sono dipinte attraverso semplici rettangoli verticali, compare solamente un braccio e il busto si confonde con la divisa da infermiera. Ad attirare la nostra attenzione è la parte superiore del quadro, che Pomili organizza all'interno di una linea curva nera. Questo elemento definitorio serve forse al pittore per circoscrivere le varie parti di cui l'immagine si compone, per esempio il volto, incorniciato dalla divisa. Ancora altri elementi sono rappresentati sul capo della donna: si tratta di forme circolari, che vanno a comporre una struttura piramidale interrotta a metà da un elemento marrone orizzontale. In questa parte superiore dell'opera Pomili ha sintetizzato un giardino: le forme circolari sono dei frutti, l'elemento marrone rappresenta una staccionata. Frequentemente accade che Elena sia accostata al mondo vegetale, circondata da piante, frutti e fiori e sia rappresentata idillicamente. Al contrario, in altre opere l'autore rende esplicito il legame tra il femminile e la sfera sessuale: ne *La lussuria* (fig. 7) compaiono due donne, una distesa e l'altra in posizione verticale. Entrambe sono come sospese in un vortice di luce e colore che Pomili realizza ricorrendo a tinte tenui e sfumate, in prevalen-



Fig. 8, Fantasie erotiche, s.d.

za azzurre e verdi. I grandi seni e le rotondità tipiche del corpo femminile qui esagerate nei tratti, infondono alle figure una forte valenza erotica. Alle pennellate morbide e curvilinee dei corpi femminili si contrappongono le fattezze aggressive dell'uccello caratterizzate dagli artigli e dalle ali appuntite. L'animale campeggia, minaccioso, al centro della scena. Nel piccolo quadro *Fantasie erotiche* (fig. 8) l'autore libera la sua immaginazione rivelando nuovamente il sentimento di attrazione per l'universo femminile. Nella composizione dell'immagine predominano, questa volta, i colori caldi, a differenza di quanto avveniva nell'opera precedente: i capelli della donna sono realizzati con piccole pennellate arancioni sfumate di ocra, il ventre ricorrendo al marrone e al rosso, come se l'autore volesse trasmetterci sentimenti passionali sperimentati in prima persona.

È ciò che accadeva anche per *Paese alto crolla*, in cui Pomili ha associato a determinate tinte cromatiche un suo definito stato d'animo, in quel caso tristezza e rabbia. Il Tarpato smise di dipingere all'inizio degli **anni '90**, allontanandosi sempre di più dalla vita cittadina e vivendo quasi in isolamento nella sua casa, circondato dai suoi quadri. Successivamente le sue condizioni di salute si aggravarono: gli attacchi di tosse si riacutizzarono violentemente, inaspriti **dal fumo e dall'alcol** e si fece sempre più forte il disagio esistenziale che lo aveva accompagnato per tutta la vita. Non volle farsi curare finché si spense nel 1997, accudito dalla sorella Anna. Quest'ultima, dopo la morte del fratello, vendette per necessità alcune opere che furono così disperse. Molti altri quadri invece furono conservati per anni dalla famiglia e oggi sono esposti nel Museo del Tarpato inaugurato la scorsa primavera. Per l'occasione tutto il paese di Grottammare si è riversato in piazza Peretti a testimoniare l'avvenuto riconoscimento dell'artista da parte della comunità: la rinascita culturale della cittadina marchigiana reca anche la firma del Tarpato

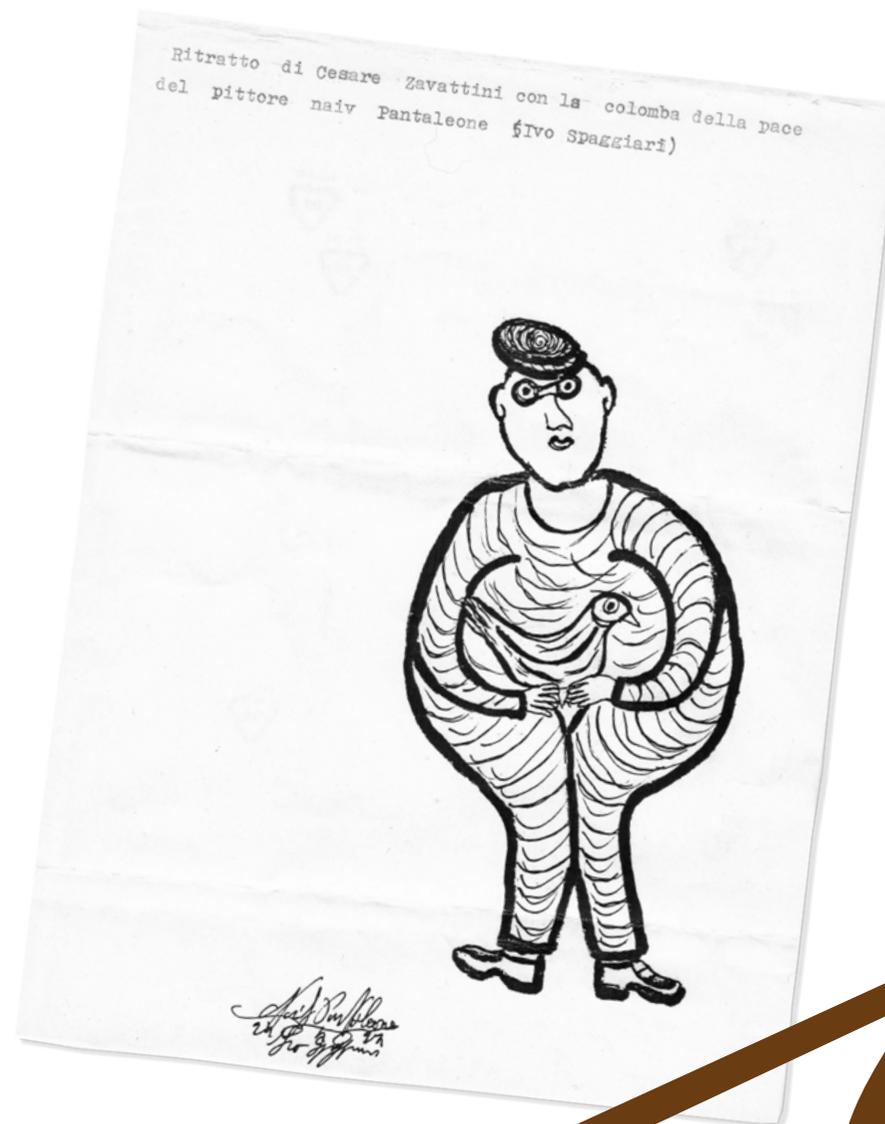


Le lune di Zavattini. Colloquio con Alfredo Cianolio

a cura di Mario Valentini

Il mio incontro con Cesare Zavattini fu casuale, dovuto al fatto che, verso il 1950, settimanalmente mi recavo presso la Camera del Lavoro di Luzzara dove si trovava il mio recapito di avvocato. Provenivo da Reggio Emilia, inizialmente con una Lambretta e quindi con una vecchia Wolkswagen dal minuscolo lunotto anteriore, forse un residuo bellico che incuriosiva i bambini, i quali si facevano ai margini delle strade al mio passaggio. Segretario della Camera del lavoro era Mario Scardova, che, il giorno della Liberazione, fece il suo ingresso a Luzzara sopra un cavallo bianco tra due ali di popolo plaudente. Mario Scardova (padre di Roberto, giornalista per molti anni della RAI) aveva in sé ben equilibrate le doti della fermezza e dell'equilibrio, poste al servizio dei braccianti che, lungo il Po e il Cavo Fiuma, lottavano strenuamente per poter strappare giornate di lavoro ai proprietari terrieri. Fu Mario Scardova a presentarmi a Cesare Zavattini, che aveva un appartamento sovrastante un bar recante il suo nome su un'elegante insegna, della quale – lui che era così riservato – si compiaceva perché gli ricordava l'impegno profuso dai suoi genitori proprio in quel bar, oltre che in un'osteria e in un forno. Nell'incontro che ebbi in quell'occasione la poesia e l'arte non c'entravano per nulla. Si trattava di scrivere una lettera raccomandata per una piccola e rara questione legale. Zavattini amava stare lontano dai tribunali. Ammise di aver interrotto all'Università di Parma gli studi di giurisprudenza non sentendosi di fare l'avvocato per non dire delle bugie.

In occasione della recente riedizione di Vite sbobinate e altre vite (Quodlibet, Macerata 2013) un'intervista all'autore che raccolse negli anni '70 le autobiografie orali dei pittori naïfs della Padania cari a Zavattini – L'esperienza di Luzzara: un importante tassello della storia dell'arte irregolare in Italia





Serafino Valla, Barcaiolo nel fiume Po

Mi aveva raccontato **Renato Bolondi**, allora sindaco di Luzzara, che Zavattini non aveva il cuore in pace finché non avesse recuperato i mobili che erano appartenuti alla sua famiglia, mobili che erano andati dispersi dopo varie vicissitudini. Bolondi lo portò con la sua Cinquecento da ogni parte. Chiedevano a tutti, sbirciavano dalle finestre, allungavano il collo negli androni. Le speranze erano ormai svanite quando Cesare finalmente riconobbe, nella bottega di un artigiano, le spalliere del letto matrimoniale dei suoi genitori, letto dove lui era nato. Dietro le spesse lenti dei suoi occhiali si vedevano luccicare alcune lacrime. In segno di gratitudine disse a Bolondi: "Se vado nella luna, il primo che saluto sei tu!". I rapporti con Luzzara, specialmente all'inizio, non furono per lui facili. Lo consideravano una "testa matta" in quanto, come diceva il suo barbiere-poeta Guido Sereni, i luzzaresi erano convinti che si potesse fare fortuna soltanto col commercio del formaggio grana e dei suini. Avendo voluto seguire altre strade, ritenute impraticabili, era considerato un "figliol prodigo".

Zavattini, per riconciliarsi definitivamente con Luzzara ebbe un'idea geniale. Bandì il concorso "**Luzzara che ride**". La miglior storiella sarebbe stata premiata. La commissione giudicatrice era formata da grossi nomi: Orio Vergani, Raffaele Carrieri, Arturo Tofanelli, Guido Aristarco e Gianfranco Fusco. Furono esaminate ben 800 storielle. Ricordo che il cinema Gardinazzi era stipatissimo quando il 1° ottobre 1956 Alberto Sordi lesse, dopo la proiezione del film neorealista *Il tetto*, le storielle prescelte. Mi ero sentito fortunato perché avevo fatto parte di una ristretta schiera di amici luzzaresi di Zavattini che lo accoglievano quando giungeva da Roma. Gli incontri erano spesso conviviali e gastronomici. La conversazione non era circoscritta a questioni specialistiche, anche perché Zavattini non voleva fare della cultura un campo privilegiato per eletti, ma anzi intendeva che venisse il più possibile allargata, in quanto, come proclamò nel suo film *La verità*, la cultura di pochi aveva fallito. Zavattini costruiva i suoi valori, letterari, poetici e pittorici, sull'eguaglianza, come condizione di partenza che non doveva essere negata ad alcuno, senza ammettere privilegi di scuola o di natura economica e sociale. Non sopportava le gerarchie, le rendite intellettuali precostituite. Ebbe anche lo scrupolo di non privilegiare Luzzara, tanto che, quando **Paul Strand** gli propose un libro di immagini e parole su un paese, avrebbe voluto chiudere gli occhi e indicare con un dito una località a caso sulla carta geografica. Entrai nell'orbita culturale di Zavattini quasi inconsapevolmente, collaborando alle sue innumerevoli iniziative, non tutte condotte a termine, per essere sovrabbondanti e non sempre comprese. "**Un paese vuole conoscersi**", manifestazione progettata per Luzzara, fu realizzata a Sant'Alberto di Romagna. Una sorta di autocoscienza della popolazione locale che doveva estrarre dalle proprie case documenti, fotografie, dipinti, lettere e ogni altro elemento attraverso il quale ricostruire le vicende e i problemi economici e sociali dei loro luoghi in una visione dal basso. Ne scrissi su "l'Unità" del 18 aprile 1976. Un'altra idea di Zavattini, già in dirittura di arrivo in quanto approvata dall'Amministrazione Provinciale di Reggio Emilia, non fu realizzata per un divieto pervenuto dall'alto, dal Comitato burocratico di controllo. Non ritenne che, avendo carattere culturale, rientrasse "tra le finalità istituzionali della Provincia". Si trattava del **Libro delle cento parole che fanno e disfanno il mondo**, libro che doveva entrare in ogni casa. La spiegazione del significato di ogni parola era affidata a note personali. Ne cito alcune: Alberto Asor Rosa, Ignazio Buttitta, Renzo Renzi, Franco Ferrarotti, Renato Barilli, Carlo Bernardini, Guido Aristarco, Nanni Scolari, Goffredo Parise, Alberto Moravia, Enzo Siciliano, Rossana Rossanda, Natalino Sapegno, Valentina Fortichiari, Emma Bonino, Alberto Arbasino, Rolando Cavandoli, Giorgio Bocca, Italo Calvino...



Serafino Valla, Transito sul ponte innevato

Io, una sorta di segretario, corrispondevo con Zavattini. Partecipai ad alcune riunioni presiedute dall'assessore prof. Giorgio Cagnolati. Il *Libro delle cento parole* stava per essere varato, ma vi fu uno stop proveniente dall'alto. A nulla valse che fosse l'occasione per celebrare degnamente l'ottantesimo compleanno del grande Cesare.

Il mio rapporto con Zavattini fu molto intenso, starei per dire simbiotico, quando lo seguii nel mondo dei **pittori naïfs**, facendo anche parte, dal 1979, della giuria del Premio Nazionale che si celebrava a Luzzara alla mezzanotte dell'ultimo dell'anno. Zavattini attribuiva alla nebbia un effetto magico e sembrava che essa, per i pericoli che rappresentava, anziché respingere, con il suo fascino attraesse molti visitatori, che giungevano anche da lontano. Una notte vi accompagnai da Reggio sulla mia Renault 5 lo scrittore, membro della giuria, Raffaele Crovi, arrivato in treno da Milano. L'apprezzamento dei naïfs nasceva in Zavattini dal suo egualitarismo. Lo aveva dichiarato a Bruno Rovesti di Gualtieri in una sua trasmissione alla RAI:

Ti voglio dire che i naïf sono degni di partecipare alle più grandi manifestazioni artistiche ufficiali, come la Biennale e la Quadriennale. Deve finire questa discriminazione che fa del naïfismo una specie di ghetto... Ci sono però tra i naïf dei pittori che non valgono niente, ci sono gli imitatori che tra i cattivi pittori sono i peggio che si possono immaginare, ma quelli che creano, che hanno un loro mondo, un loro stile non sono da meno degli artisti celebrati nell'arte ufficiale.

Entrai in presa diretta con i naïf andando a registrare dalla loro viva voce le vicende della loro vita, le così dette "**nastrobiografie**", che pubblicai sul "**Bollettino dei naïfs**", l'organo del Premio Nazionale e del Museo di Luzzara del quale ero redattore. Un periodico trimestrale che uscì negli anni Settanta-Ottanta, molto umile e semplice, tirato a ciclostile. Non disdegnò di apporvi la sua firma, in qualità di direttore responsabile, lo stesso Cesare Zavattini, che, secondo il suo stile, non badava a formalità.

Dopo circa vent'anni Daniele Benati, amico di mio figlio Aldo, mi disse che quelle "**nastrobiografie**" potevano interessare "**Il semplice. Almanacco delle prose**", la rivista Feltrinelli formato libro, la cui redazione si teneva a Modena, con la partecipazione, tra i vari provenienti da diverse parti d'Italia, di Gianni Celati e Ermanno Cavazzoni. Le "**nastrobiografie**", ampliate, sono così risuscitate. Richiamate in vita per la terza volta, sono state pubblicate, quali **Vite sbobinate e altre vite**, da Incontri Editrice di Sassuolo. Accresciute, sono risuscitate per la quarta volta, e si spera l'ultima, nell'ottobre del 2013 per un miracolo di Quodlibet Compagnia Extra. Sembra che sopravvivano nel fuoco come le salamandre

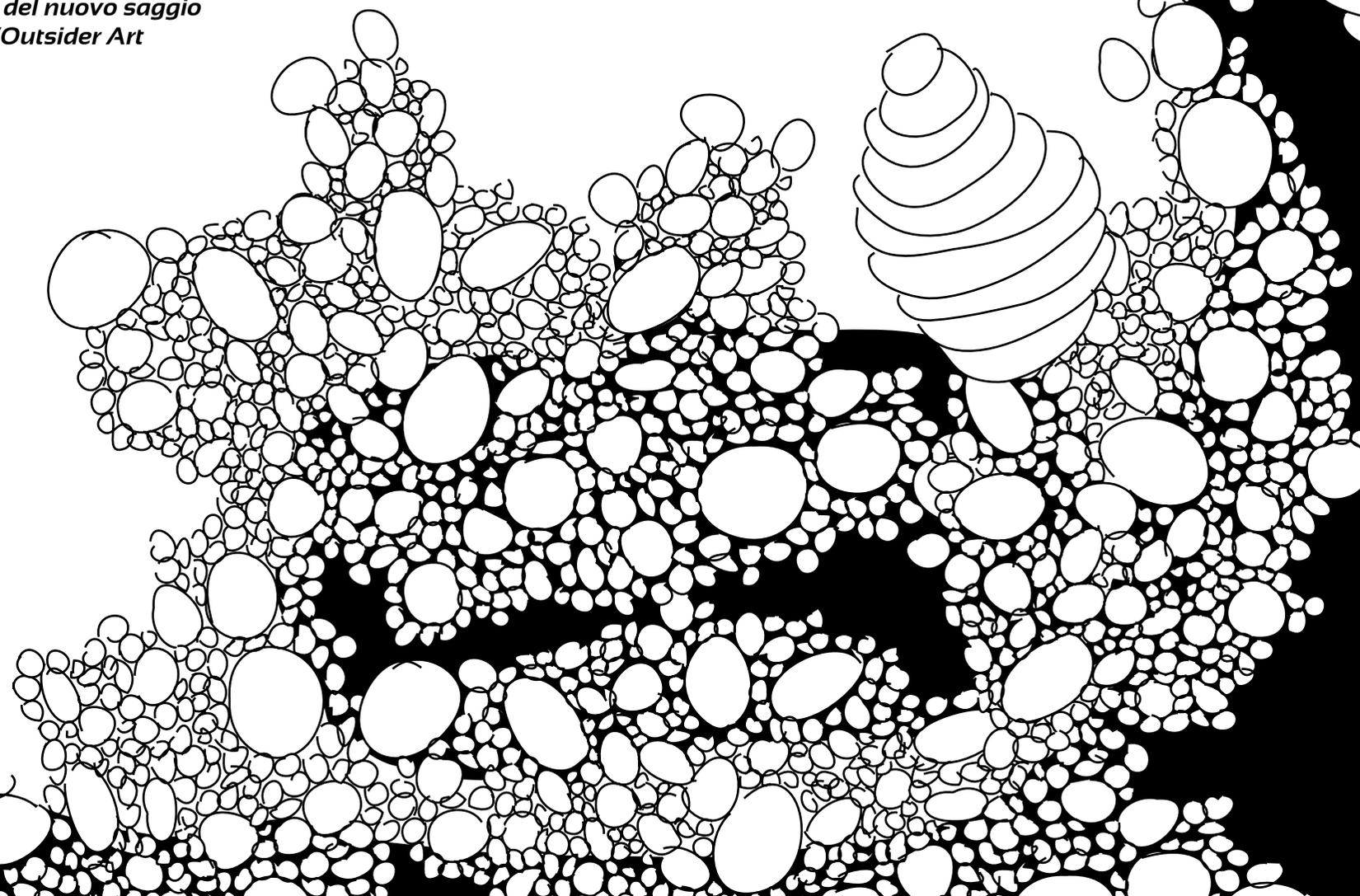


Madge Gill, artista medianica

di Roger Cardinal

Volti regali e sguardi dall'oltremondo – La realtà dell'esperienza visionaria e la testimonianza del figlio – Anteprima del nuovo saggio dello storico dell'arte che ha definito il campo dell'Outsider Art

La casalinga e creatrice di immagini della zona est di Londra, **Madge Gill** (1882-1961), produceva disegni sorprendenti da diversi anni quando il suo figlio maggiore, Laurie, celebrò le sue opere in un'unica pagina dattiloscritta intitolata **MYRNINEREST the Sferes**. Il giovane compose il testo nel marzo del 1926, all'età di diciannove anni. Pieno d'orgoglio, egli ricorda l'esperienza materna dei deliranti stati di trance, dai quali nascevano quegli impulsi incontrollabili che generano la sua produzione come medium dedita alla pratica del disegno.





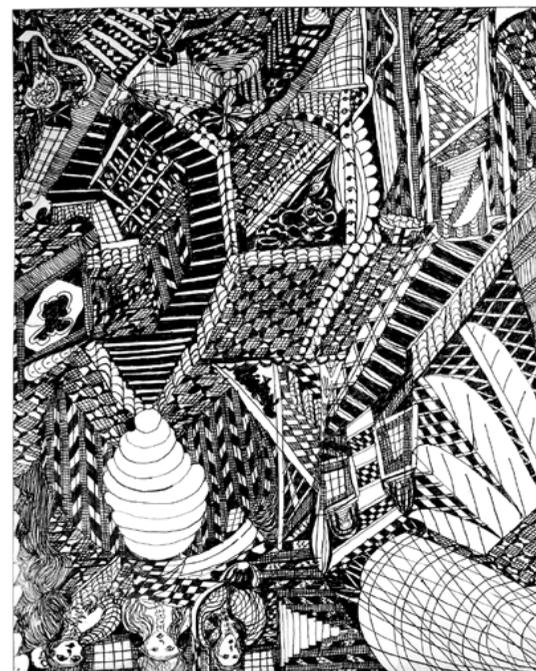
Laurie mostra la propria padronanza di una retorica che deve molto alla dottrina spiritista e teosofica, mettendo in evidenza il concetto di illuminazione spirituale e invocando i profeti dei tempi antichi. Egli definisce la madre come una visionaria dei giorni nostri la cui ispirazione è "vera e notevole come quelle del passato, ma che è venuta alla luce sei anni fa". È rilevante che egli identifichi con fermezza l'evento rivelatore come verificatosi in una data precisa – la precisione ha un peso, fugando ogni dubbio. (Allo stesso modo, la **datazione scrupolosa** dei disegni è stata una delle abitudini artistiche di Madge Gill.) Laurie descrive la rivelazione come un atto di possessione: "Era il 3 marzo 1920 quando la nuova medium cadde in trance per la prima volta ad opera di uno spirito molto progredito, che noi oggi conosciamo come MYRNINEREST la sua guida." Laurie continua ed evoca la gamma di espressioni creative di sua madre, elencandole alla rinfusa, come il disegno, la scrittura, il lavoro a maglia, a uncinetto, a ricamo, la tessitura e l'arazzo, nonché l'esecuzione ispirata al piano. (In realtà fu Laurie stesso che mostrò talento alla tastiera, diventando un abile improvvisatore.) Desideroso di confermare la base intellettuale del sistema di credenze dello spiritismo al quale implicitamente aderisce, il giovane scrittore va avanti ed evoca i segni, le iscrizioni e allusioni che sottendono la produzione visiva di sua



madre, e aggiunge persino un invito ad un'ulteriore lettura, citando una pubblicazione intitolata *The Lost Language of Symbols*, che è "disponibile presso le librerie teosofiche". Il libro deve essere *The Lost Language of Symbolism* (1912) di Harold Bayley, un ampio resoconto sull'interesse della cultura occidentale per i glifi arcani, i simboli mistici, i motivi religiosi, i miti e le diverse manifestazioni di folklore. Il consiglio erudito di Laurie sembra promettere una base chiara per estrapolare significato dalle immagini prolisse della madre. (Stranamente egli cita però la rappresentazione da parte della madre di scene bibliche, come il *Diluvio e Mosè e i giunchi*, nessuna delle quali figura nella sua produzione principale). Egli continua e afferma che se alcuni spettatori trovano i disegni di sua madre piuttosto rozzi, questo deve dipendere dal loro "occhio inesperto" oppure dal loro essere "una persona molto materiale". L'osservazione lo spinge a lanciare un attacco contro una certa signorina Phillimore, a quanto pare una sorta di gallerista, che egli accusa (più o meno) di irresponsabilità e filisteismo per aver respinto una selezione di opere della Gill che erano state sottoposte alla sua attenzione per una mostra. Suppongo sia stato Laurie a promuovere questo tentativo di far guadagnare consensi alla creatività di Madge. In quel periodo, l'artista stessa sembrava essere desiderosa di trovare un pubblico per



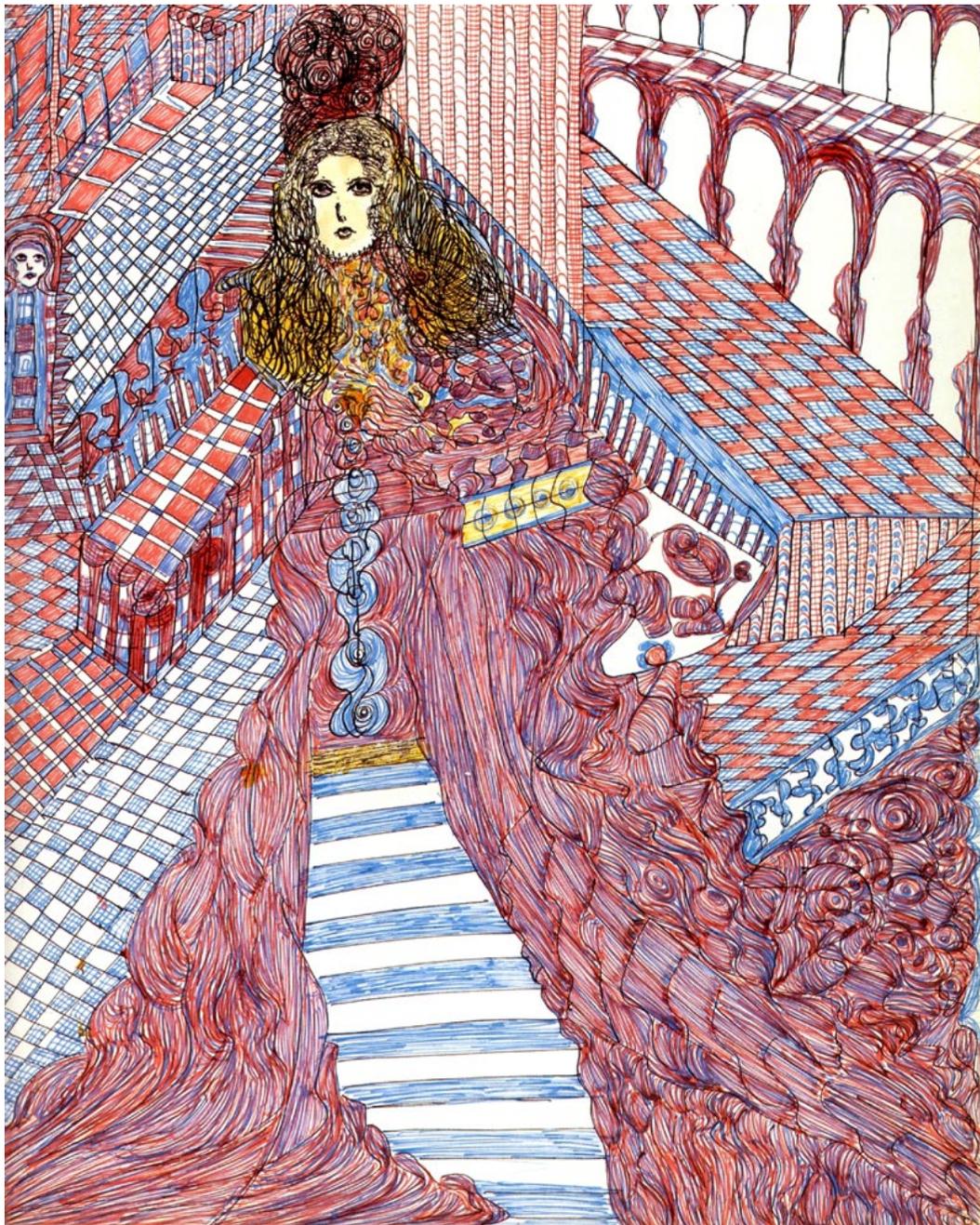
le sue opere; in seguito, lei smise di mostrare le sue opere agli sconosciuti, spiegando che non erano di sua proprietà, ma di Myrninerest. L'aspetto principale del fare arte della Gill – che colloca con maggior enfasi il suo lavoro nel contesto specifico della **produzione medianica** – è la sua magnifica stravaganza e il senso del suo essere la trascrizione di un'esperienza visionaria – qualcosa diconcertante, eppure diretto, autentico e veritiero. Il racconto di Laurie Gill della possessione di Madge Gill da parte di Myrninerest può essere stato leggermente non obiettivo nel sottolineare l'idea del genio di



sua madre – il giovane era stato profondamente colpito dalle manifestazioni che egli descrive in *MYRNINEREST the Sferes* – ma risulta chiaro dal suo elenco dei talenti improvvisamente acquisiti dalla Gill che stava accadendo qualcosa di eccezionale e che la madre di estrazione operaia stava navigando in acque autenticamente alternative, anzi soprannaturali. Senza una formazione nel campo della ricerca psichica, Laurie non avrebbe potuto fare di meglio come osservatore della condizione di ciò che significa **essere un medium**, un essere mortale improvvisamente investito di poteri

chiaramente soprannaturali. Direi che *non* dovremmo, come spettatori delle immagini dell'artista, automaticamente respingere o accogliere le credenze spiritualiste che esse abbondantemente riflettono, ma dovremmo, come dato incontrovertibile, accettare che la sua visione metafisica fosse perfettamente sincera. In effetti, proprio la stravaganza del suo fare arte costituisce un argomento del tutto convincente per dire che la sua versione dei fatti – l'indicazione fedele di uno spirito-guida e così via – riflette una storia del tutto plausibile di assimilazione, impegno e tenace determinazione. In altre parole, Laurie ha assolutamente ragione nel notare che stava accadendo qualcosa di speciale; era il primo testimone di una trasformazione che noi, come fruitori dell'arte della Gill, dovremmo allo stesso modo rispettare al di là di ogni critica. Le immagini che abbiamo, ideate dall'etereo Myrninerest e mediate dalla sua protetta terrestre, sono vere e proprie testimonianze di un'esperienza paranormale. Sono in effetti documenti che mostrano che le credenze religiose della Gill sono reali, piuttosto che mera sciocchezza.

Mentre continuava a produrre tappeti in seta lavorati a mano, cuscini decorati, trapunte e abiti, il principale mezzo d'espressione di Madge Gill rimaneva il



disegno decorativo eccessivo, accuratamente eseguito su carta, cartoncino o tela di cotone non trattata con un pennino e inchiostri economici; il suo colore d'elezione era il nero, ma ricorreva anche a una ristretta gamma di inchiostri in bottiglia colorati (rosso, blu, giallo, verde), che era solita miscelare per produrre differenti tonalità. Le sue improvvisazioni instancabili hanno una qualità illusoria, essendo ogni superficie riempita con **motivi a scacchiera** evocativi di vertiginosi spazi semi-architettonici, interni decorativi con nicchie, finestre e pavimenti a mosaico inclinati. Galleggianti in mezzo a queste proliferazioni vorticosi appaiono volti pallidi di **figure femminili** disincarnate e senza nome, di solito con un'espressione sorpresa o diffidente.

Forse è vero che la maggior parte dei volti femminili della Gill sono realizzati in uno stile molto frettoloso, con un rapido ghirigoro per gli occhi e un piccolo ricciolo o tratto per il naso e la bocca. È tuttavia evidente che impiega più tempo (e quindi intenzionalità) nell'aggiungere enfasi al viso, e specialmente agli occhi. Le sue tele simili ad arazzi comprendono decine di volti disegnati in modo rapido, eppure l'impatto di queste scene affollate è quasi sempre caratterizzato dalla particolare attenzione che presta solo a uno o due volti.

Le piace mettere cappelli con piume o con fiori sui suoi soggetti, e spesso un **velo scuro**. Il velo può essere pensato per ombreggiare l'occhio, riducendo la forza del suo sguardo, eppure il velo è anche una maschera che intensifica lo sguardo. Velare è così un modo speciale di rivelare, e questo mutamento contrario di significato può essere ritenuto coerente con il nocciolo generale degli accorgimenti e delle asserzioni della Gill. Credo che siamo destinati ad essere mistificati da dualità, contraddizione e paradosso, essendo questi stratagemmi essenziali per lo stile della Gill. Quello che sta accadendo è che l'artista ci ricorda la nostra posizione privilegiata come testimoni secondari di quello che lei stessa afferma di aver visto: non dovremmo aspettarci più di uno sguardo di sfuggita a queste belle donne, né all'affascinante bellezza del mondo vicino, poiché devono restare a distanza, o essere contaminati e distrutti.

Naturalmente, la Gill ha anche realizzato figure femminili che sono sensibilmente più decise rispetto a quelle dei suoi primi schizzi. La metà degli **anni '50** ha visto la produzione di una lunga serie di ritratti di **figure fiduciose**, anzi **radiose**, presentate isolatamente o quasi in isolamento, ciascuna in un ritratto vero e proprio ideato per sottolinearne la singolare bellezza e maestosità. Credo che queste figure regali godano di uno status speciale nella sua immaginazione visionaria, e che questo sia espresso per noi chiaramente attraverso una serie di caratteristiche che le elevano al di sopra del resto della popolazione femminile. Un evidente vantaggio è la loro dimensione, poiché in genere occupano una



buona parte della superficie pittorica. I loro capelli tendono a spiegarsi in onde zampillanti; spesso indossano diademi o corone. Sono vestite con sontuose vesti fluttuanti che sembrano fuoriuscire dall'architettura circostante o fondersi con essa, partecipando di una reciproca magnificenza. Suggestivo che il deliberato intento della Gill sia quello di stupirci con tutta questa magnificenza. Inoltre – e in evidente contrasto con il trattamento delle figure minori – i corpi di queste creature regali diventano visibili. Completamente senza riguardo per la consueta modestia della Gill, queste signore hanno braccia nude che possiamo ammirare. Spesso il chiaro profilo di un corpo si distingue dal suo contesto decorativo. A volte la parte anteriore del corpo è svelata per mezzo di un'apertura dell'abito della figura, rivelando così a tutti gli effetti l'assenza del corpo, in quanto sbirciamo della carta o cartoncino bianchi e incontaminati. Un disegno persino svela una distesa bianca del corpo, mentre lo copre per metà con una sequenza verticale di grandi medaglioni o spille decorate. La mia lettura di questo atto ambiguo di **mostrare-mentre-nasconde** è che la figura è al tempo stesso una vera incarnazione di bellezza e un'entità incorporea ed irreale che appartiene al lato opposto dell'immaginazione terrena.

Una gerarchia inizia a comparire qui, e una volta che lo spettatore comincia a distinguere i livelli di femminilità e bellezza nelle figure femminili, si pone la questione circa l'identità di quelle figure più decise ed emblematiche. Suggestivo che le figure regali non siano altro che molteplici rappresentazioni di Myrinerest, lo spirito-guida splendente nel suo ambiente ultraterreno. Questi ritratti sono perciò **opere di ossequio** e adorazione mistica, nonché espressioni di nostalgia per un regno al di là delle prove e dei traumi che hanno compromesso l'esistenza terrena di Madge Gill

Traduzione dall'inglese di Sarah Di Benedetto

Il testo è un estratto della monografia dettagliata su Madge Gill a cui Roger Cardinal sta attualmente lavorando. Per gentile concessione dell'autore.

Janet Sobel, la pittrice autodidatta che piacque a Pollock

di Marina Giordano

Tra Little Odessa e la galleria di Peggy Guggenheim, la vicenda intrigante e dimenticata di una casalinga pittrice nella New York dell'avanguardia nascente – La testimonianza di Clement Greenberg

Immaginate una tranquilla casa americana a **Brighton Beach**, zona vista mare del quartiere newyorkese di Brooklyn, con una lunga spiaggia. La graziosa località, ove ancor oggi gli abitanti della Grande Mela trascorrono il tempo libero, si trova vicino a Coney Island e nasce alla fine dell'Ottocento come stazione balneare. Popolata da ebrei provenienti da varie parti d'Europa in fuga da guerre e persecuzioni, è stata sempre chiamata 'Little Russia', o meglio '**Little Odessa**', poiché meta preferita degli ebrei russi, in particolar modo ucraini, che soprattutto dai primi del Novecento scelsero di abbandonare la loro terra per scampare ai drammatici pogrom di cui erano periodicamente tragici protagonisti, proseguendo questa migrazione, per motivi diversi, sino agli anni Novanta del Novecento, dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica.



Untitled, 1942 ca.

Da una delle case di Brighton Beach, tra il 1942 e il '43, passarono più volte **André Breton**, **Max Ernst** e il figlio Jimmy, insieme ai collezionisti **Sidney Janis** e **Peggy Guggenheim**, giocando a scacchi, una delle passioni di Ernst e Breton, coi padroni di casa e mangiando pollo arrosto, polpette di pesce in brodo (tipico piatto della cucina ebraica), zuppa di pollo. A cucinarli era un'anonima **casalinga** ebrea emigrata dalla Russia e sposata con un conterraneo. Quella casalinga, per alcuni anni, avrebbe scosso il mondo dell'arte americana ricevendone inaspettate attenzioni e costituendo ancor oggi un enigma da interpretare sino in fondo.

La protagonista della storia che ci accingiamo a raccontare si chiama **Janet Sobel** e nasce il 30 maggio 1894 con il nome di Jennie Llyzhowosky a Ekaterinoslav, un villaggio nei pressi di Kiev, in Ucraina. È figlia di Bernard Llyzhowosky e di Fanny Kahn, di professione levatrice; con lei e tre fratelli, dopo l'uccisione del padre in un pogrom, emigra negli Stati Uniti e tra il 1905 e, al più tardi, il 1908, giunge ad Ellis Island, dove assume il cognome Wilson. Nel 1910 sposa Max Sobel, orafo e incisore proveniente anche lui dall'Ucraina; insieme hanno cinque figli, nati tra il 1911 e il 1927, e dopo alcuni anni trascorsi a Manhattan si trasferiscono a Brighton Beach. Il marito mette su un'azienda di produzione di gioielli e bigiotteria che negli anni avrà sempre più successo, facendo vivere la famiglia in una discreta agiatezza.

Janet Sobel ha una cultura media, ha studiato la Bibbia, la filosofia greca, conosce il russo, l'yiddish e l'inglese; la sua esistenza scorre normale sino a quando, nella seconda metà degli **anni Trenta** (1937, secondo alcune fonti, 1939 per altre), già giovane nonna, inizia ad avvicinarsi al disegno e alla pittura, senza alcuna preparazione, da assoluta autodidatta. Il tramite è uno dei figli, l'adolescente Sol, i cui disegni avrebbero attirato Janet a cimentarsi con pennelli e colori, ridipingendo spesso sulle opere stesse del figlio. Egli, infatti, frequenta i corsi d'arte dell'Educational Alliance, istituzione di Manhattan che dal 1889 ha giocato un ruolo fondamentale nell'inserimento culturale degli immigrati ebrei a New York, e vince poi una borsa di studio presso l'Art Students League, pur decidendo, contro il parere materno, di rinunciarvi ben presto. In un articolo del 1962 l'intervistatore racconta, però, che la stessa Sobel gli dichiarò di aver sentito una voce improvvisa che la invitava a dipingere, e dopo averla udita fu per lei un gesto di grande naturalezza crea-



re le sue prime immagini, proprio come cucinare un muffin¹. Incoraggiata dal figlio, inizia a dedicarsi in maniera sempre più costante alla pittura e al disegno. Le opere dei primissimi **anni Quaranta**, soprattutto *gouache*, disegni, acquerelli, presentano una **figurazione semplificata**, personaggi dalle grandi teste, scene che evocano nella loro immediatezza il disegno infantile, con colori spesso forti. Affiora, da queste prime opere, la memoria dei costumi e delle atmosfere del folklore ucraino, ricordi della sua infanzia e della prima adolescenza, figure permeate da un'atmosfera quasi sognante, un po' chagalliana, ma a volte turbata da ombre, l'improvviso comparire di soldati, flashback di violenza di certo legati al trauma del suo vissuto, alla violenza dei pogrom. Con **Marc Chagall**, anch'egli emigrato a New York, allaccerà un rapporto di amicizia, i due si scambieranno visite, trascorrendo il tempo a evocare il comune passato in Russia e parlando nella loro lingua madre. A unirli, oltre alla freschezza del loro immaginario sognante nutrito di **fiabe yiddish** e di tradizioni popolari ormai lontane, è pure la passione per la musica, importante fonte d'ispirazione per Janet Sobel, dichiarata già nei titoli di alcuni dipinti come *Music*, del 1944, riprodotto nello stesso anno da Sidney Janis nel suo saggio *Abstract and Surrealist Art in America* e ispirato, su esplicita dichiarazione dell'autrice, dalla *Settima Sinfonia* di Shostakovich, composta nel 1941 durante l'assedio di Leningrado.

È grazie al **figlio Sol**, il quale procura alla madre i materiali per dipingere, che nel corso di pochi anni la storia di Janet Sobel esce pian piano dall'anonimato di Brighton Beach. Sol ne mostra i lavori ai suoi docenti di arte e riesce a farla inserire in una collettiva presso il suo liceo, la Lincoln High School. Egli si documenta, legge il saggio di Sidney Janis *They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century* (1942)², ampio catalogo dedicato alle vite e alle opere di autori autodidatti, isolati, lontani da scuole e dal sistema dell'arte. Decide, così, di scrivere allo stesso Janis, ottenendo un iniziale rifiuto all'invito di visionare le opere di Sobel. Contemporaneamente contatta, raggiungendolo anche nella sua casa in Florida, il filosofo e pedagogista **John Dewey**, autore del saggio *Art as Experience* (1934), che secondo una chiave di lettura pragmatista



¹ Cfr. W. Gregory, *Plainfield's Primitive Painter*, in "The Courier-News", 6 gennaio 1962.

² Cfr. E. di Stefano, *Il lustrascarpe del MoMA*, in "O.O.A." (Rivista dell'Osservatorio Outsider Art), n. 4, marzo 2012, p. 107.



Dipingeva solo le sue visioni, le sue fiabe, i ricordi e le sue emozioni. Un'artista spontanea che ha toccato il sistema senza esserne influenzata, mantenendo la sua creatività aurorale e proteggendo il suo mondo con la freschezza della sua fantasia.



Untitled, 1943

vedeva l'opera d'arte come frutto del vivere quotidiano, durante il quale gli artisti sperimentano le proprie idee correggendole continuamente proprio grazie all'esperienza. Dopo iniziali resistenze, Dewey accetta un invito a cena a casa Sobel e forte del sì del prestigioso intellettuale Sol ritenta di nuovo con Sidney Janis, che stavolta accetta di unirsi al gruppo. I due rimangono profondamente colpiti dalle opere della donna; poco dopo,

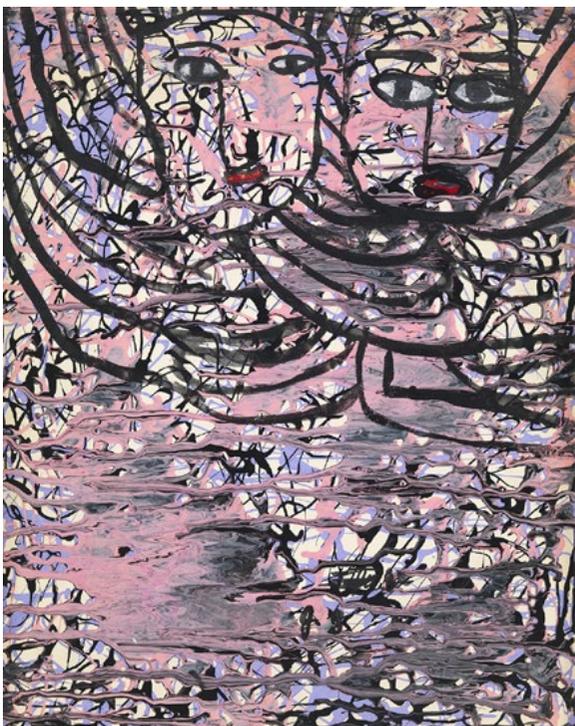
nel 1943, Janis include alcuni suoi dipinti nella mostra "American Primitive Painting of Four Centuries", allestita presso l'Art Club di Chicago, accanto ad opere di John Kane, Horace Pippin, Morris Hirschfeld (la grande scoperta di Janis) e "Mother" Moses, ma anche in "Abstract and Surrealist Art in the United States", esposizione itinerante curata dallo stesso Janis nel 1944. Qui i lavori di Sobel figurano accanto a quelli di Dalí, Man Ray, Mondrian, Ernst, Chagall, Albers, Calder, Dorothea Tanning, solo per citare alcuni nomi. Che attinenza può esserci tra le sue opere e quelle degli autori che hanno segnato la storia dell'arte mondiale del Novecento? In modo del tutto spontaneo, i dipinti di Sobel presentano una forza intrinseca, che pur nell'apparente semplicità, quasi banalità del segno e della figurazione, va staccandosi dal primitivismo iniziale e si esplicita, specie a partire dal 1943, in forme liquide e metamorfiche, a metà tra esseri umani e vegetali, che riempiono tutta la superficie del supporto obbedendo a un senso di *horror vacui*, visionarie efflorescenze dell'inconscio, tracciate sulla tela o anche su vetro con un calligrafismo fluido ma netto³. Dal 24 aprile al 14 maggio 1944 Sobel ha la prima esposizione personale a New York, presso la Puma Gallery di Ferdinand Puma, con un testo introduttivo in catalogo di John Dewey:

[...] ciò che più colpisce è quest'unione di giovanile spontaneità e di caratteristiche di un'individualità adulta definita. Il suo lavoro è straordinariamente libero da qualsivoglia forma di imitazione o pretesa di autoconsapevolezza. [...] le sue forme e i colori provengono da un subconscio che è in armonia con le impressioni sensoriali ricevute dal contatto diretto con la natura, impressioni riorganizzate in figure ove forme e colori si sposano felicemente⁴.



³ Sidney Janis parla della maturazione delle opere di Janet Sobel nei termini di una "metamorfosi", incline a una "fantasia assimilabile all'inconscio surrealista" e paragona l'autrice americana a Ernst e Masson, leggendo in lei la stessa "fantasia allucinatoria, l'automatismo e il caso". Lo fa nel testo critico che accompagna la personale di Sobel presso la Galleria Art of This Century di Peggy Guggenheim, dal 2 al 19 gennaio 1946.

⁴ J. Dewey, *Janet Sobel*, testo di presentazione nella brochure-catalogo della personale presso la Puma Gallery, New York, 24 aprile-14 maggio 1944, s.p.



Untitled, 1946

Intanto il contatto con l'enclave surrealista inizia a farsi più stretto: Sobel stringe rapporti con Max e Jimmy Ernst, venendo notata, tramite loro, da **Peggy Guggenheim**. Max Ernst stesso la seleziona per partecipare alla collettiva "The Women", presso la galleria di Peggy, Art of This Century (12 giugno-7 luglio 1945)⁵, che pochi mesi dopo, dal 2 al 19 gennaio 1946 ospiterà la seconda personale di Janet Sobel, con presentazione in catalogo di Sidney Janis. Tra i visitatori della mostra, occorre segnalarne due, un critico e un artista che sarebbero diventati due nomi-simbolo dello scenario artistico americano dell'immediato secondo dopoguerra: il critico è **Clement Greenberg**,

il pittore **Jackson Pollock**, esponente del filone 'action painting' dell'Espressionismo Astratto. Pollock aveva già visto i lavori di Sobel in altre mostre newyorkesi rimanendone colpito. È lo stesso Greenberg a raccontarlo, con affermazioni di portata deflagrante (e per questo forse volutamente trascurate dal sistema). Nel suo saggio **American-Type Painting** il critico analizza l'influenza dei dipinti di Mark Tobey, esponente della cosiddetta 'Scuola del Pacifico' e fautore di una

pittura basata su un fitto ma al contempo lieve calligrafismo di matrice orientale, su Pollock. Aggiunge, però, che quest'ultimo

aveva notato uno o due curiosi dipinti esposti da Peggy Guggenheim e firmati da una pittrice 'primitivista', Janet Sobel (che era, ed è, una casalinga di Brooklyn). Pollock (e io stesso) li abbiamo ammirati furtivamente (di soppiatto): mostravano piccoli disegni schematici di volti persi in una densa nervatura di sottili linee nere che si aggrovigliavano sopra e sotto un variegato campo di colori traslucidi e prevalentemente caldi. L'effetto era molto piacevole. Era il primo all over che avessi mai visto [...] Più tardi, Pollock ammise che questi dipinti erano rimasti impressi in lui⁶.

La **componente segnica** dei dipinti di Sobel, infatti, come si nota in *Music* (acquistato dal MoMa di New York mentre l'artista era ancora in vita) assume, soprattutto dal 1945-46, una nuova forma, affidata alla tecnica del *dripping*, probabilmente ispirata dai Surrealisti (Ernst in testa) ma sviluppata come una magmatica rete di filamenti di pigmenti misti spesso a sabbia, conchiglie e ad altri materiali che l'autrice usava con disinvolture insieme alla pittura. Su questi intrecci, infine, campeggiavano sovente figure più isolate, tratteggiate con la semplice icasticità dei disegni di un bambino. È **William Rubin**, curatore del MoMA e critico d'arte esperto di Pollock, a ribadire una probabile, anche se non unica, influenza delle sgocciolature *ante litteram* di Sobel sul *dripping* del celebre *action painter*. Lo fa in un articolo del 1967 pubblicato su "Artforum"⁷, ma anche in cataloghi di mostre e saggi successivi, ponendo l'influenza di Sobel accanto a quella di Hofmann, Mirò e Masson. Anche il pittore **Ad Reinhardt**, nella sua 'carta illustrata' *How Look at Modern Art in America* (1946), una sorta di mappatura per immagini dell'arte statunitense, inserisce le opere di Sobel al

• • • • •
⁵ Le opere di Sobel vengono segnalate in numerose recensioni della mostra, accanto a Leonora Carrington, Kay Sage, Jacqueline Lamba. Si vedano gli articoli di C. Burrows, *Art of the week*, in "New York Herald Tribune", 17 giugno 1947; E. Alden Jewell, *Chiefly Modern in Idiom. "The Women" again*, in "The New York Times", 17 giugno 1945; B. Wolf, *Bless Them*, in "Art Digest", 1 luglio 1945. In quest'ultimo articolo Sobel viene definita "autrice di una delle espressioni cromatiche più gioiose di questa stagione".

• • • • •
⁶ C. Greenberg, *American-Type Painting*, testo scritto nel 1955 e modificato nel 1958, ristampato in C. Greenberg, *Art and Culture Critical Essays*, Boston Beacon Press, Boston 1961, p. 218.

⁷ W.S. Rubin, *Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part 3: Cubism and the Later Evolution of the All-Over Style*, in "Artforum" n. 5, aprile 1967, pp. 18-31.



Untitled, 1952

pari di quelle di Mark Tobey o di André Masson⁸.

L'anonima casalinga autodidatta, dunque, che è stata definita primitivista, naïf, popolare, outsider, ma anche surrealista per natura, con la forza delle sue opere si insinua nei meandri del grande sistema dell'arte americana e avrebbe forse potuto scardinarlo, se un'allergia non l'avesse costretta, nel 1948, ad abbandonare i colori ad olio dedicandosi solo a matite e pastelli, mentre il trasferimento nel 1947, conseguente alla crescita dell'azienda di famiglia e del benessere economico, da Brighton Beach a Plainfield, in New Jersey, la allontanava da New York.

Seguono anni di **creazione solitaria**, su Janet Sobel cala il silenzio, un silenzio rotto solo e in parte da una piccola personale nel 1962 nella cittadina dove

viveva e dove, dopo la morte del marito (1953), si era dedicata ad aiutare i figli disegnando nuove linee di gioielli.

• • • • •

⁸ Sull'argomento si vedano gli interessanti saggi G. Levin, *Inside Out: Selected Works by Janet Sobel*, testo di presentazione della personale "Janet Sobel" tenutasi presso la Gary Snyder Fine Art, New York, 1 febbraio–22 marzo 2003. Si vedano, inoltre, L. Seaberg, *Will the Real Janet Sobel Please Stand Up?*, in www.janetsobel.com/SiteJuly24/1.html e il testo della conferenza *Janet Sobel: Fame in the 40s, Obscurity and New Recognition* tenuta da Gary Snyder in occasione della mostra "Janet Sobel – Pictures from a Photograph and Related Works", Gary Snyder Fine Art, New York, 8 settembre–8 ottobre 2005. Si ringrazia sentitamente Gary Snyder per la disponibilità dimostrata nell'invio di materiali (anche rari) e di immagini.

Janet Sobel muore l'11 novembre 1968. Solo di recente, specialmente grazie alla promozione del gallerista newyorkese **Gary Snyder**, si è ricominciato a parlare di lei. Sue opere sono nelle collezioni del Whitney Museum of American Art, del MoMA e del Folk Art Museum di New York, ma anche dell'Hirshhorn Museum di Washington o del Los Angeles County Museum of Art di Los Angeles. Parallelamente, la rivista di outsider e folk art "**Raw Vision**" le ha dedicato un lungo articolo nel 2003 e i suoi dipinti erano presenti alla Outsider Art Fair di Parigi dello scorso ottobre, portati da Gary Snyder. Mentre, dunque, la storia dell'arte tradizionale ha relegato l'autrice ai margini, tacendo spesso su di lei e solo recentemente rendendola oggetto di nuove ricognizioni e studi, la categoria *outsider* ha fornito nuove chiavi di lettura per cercare di inquadrare questo personaggio.



Chi era allora Janet Sobel, che dipingeva solo le sue visioni, le sue fiabe, i ricordi e le sue emozioni? Un'artista spontanea che ha toccato il sistema senza esserne influenzata, mantenendo la sua creatività aurorale e proteggendo il suo mondo con la freschezza della sua fantasia. Il resto, probabilmente, non conta



Linda Naeff, la creazione in piena

Dall'11 gennaio al 9 febbraio di quest'anno si è svolta con successo a **Ginevra** un'importante retrospettiva di **Linda Naeff**, artista ginevrina di 88 anni, attiva fino alla fine nonostante l'età e i problemi di salute¹. Organizzata da **Nicole Kunz** e **Muriel Bain** alla Galleria Ferme de la Chapelle nel comune di Lancy, la mostra "L'enigme Linda Naeff" presentava al pubblico più di un centinaio di opere realizzate a partire dal 2002, comprendenti pitture su legno, su tela cerata, su listelli, su carta; collage, disegni e scritte su scatole di cioccolata e altri supporti di recupero, e numerose sculture d'argilla di diverse dimensioni. Chiamata a collaborare con le due curatrici, ho avuto il piacere di approfondire la conoscenza di quest'opera straordinaria, che avevo visto esposta in una mostra organizzata da Mario Del Curto², e più recentemente, alla Galleria L'art dans l'R di Françoise Remseier³. Grazie agli ampi spazi della **Ferme de la Chapelle**, è stato possibile presentare numerosi pezzi inediti, operando un autentico lavoro "di scavo".

• • • • •

¹ La comunicazione della morte dell'artista il 20 febbraio: "ha deposto i suoi pennelli sulla tela infinita dell'universo" ci è giunta mentre la rivista era in fase di impaginazione.

² "Au large des yeux", mostra fotografica di Mario Del Curto, con le opere di alcuni artisti tra cui Linda Naeff, Château de La Sarraz, 2008.

³ "Linda explose!", Galleria L'art dans l'R, Ginevra, 2013. Alcune opere di Linda Naeff si trovano al Museum im Lagerhaus di San Gallo, e nella collezione "Neuve Invention" del museo dell'Art Brut di Losanna. Per ulteriori informazioni: www.lindanaeff.populus.ch.

di Teresa Maranzano

Angosce e rivolte della femminilità ferita al centro della produzione vulcanica e introspettiva di un'artista svizzera recentemente scomparsa – Fantasmi crudeli della memoria e fantasie di libertà invadono lo spazio domestico scompigliando gli stereotipi di genere





L'appartamento di Linda Naeff fotografato da Mario Del Curto



mila, devi accettare tutto, ricevere tutto, compreso quello che non vedi, soffocato sotto i cumuli, sotto la plastica, sotto gli anni⁴.

In realtà, si direbbe che questo ammasso di opere abita l'appartamento ginevrino di Boulevard Carl Vogt più della sua stessa proprietaria, che ne riempie ogni spazio come un contributo necessario e strutturale alla sua tenuta. Questo dispositivo che attira lo sguardo sulle sue creazioni ma respinge al tempo stesso la possibilità di appropriarsene, riflette l'ambivalenza di Linda Naeff nei confronti della sua opera, che rappresenta l'abisso del suo universo interiore. L'artista vi è legata al punto da percepirne la separazione come un'amputazione fisica. Se deve privarsi di un'opera per esporla o venderla, ne rifà immediatamente un'altra simile per sostituirla. Ogni pezzo rappresenta dunque un **supporto strutturale** non soltanto del suo appartamento, ma del suo corpo stesso.



⁴ In D. Loup, *Les lignes de ta paume*, Mercure de France, 2012, p. 20.

In effetti, la produzione di Linda Naeff è vittima della sua **prodigiosa abbondanza**: un numero incalcolabile di opere si trova immagazzinato nel suo appartamento di Boulevard Carl Vogt, nel quale si può a malapena entrare e dove ci si muove a stento. Imballate con cura nella plastica trasparente, sono ammassate dappertutto, nell'ingresso, nel soggiorno, nella cucina, nella stanza da letto, e su una metà del letto stesso dell'artista. Chiunque desideri studiare l'insieme della produzione di Linda Naeff si trova dunque confrontato ad un paradosso, poiché queste opere, apparentemente disponibili in quantità, sono per la maggior parte inaccessibili allo sguardo e non possono essere esaminate singolarmente senza che tutto crolli. Scrive infatti l'artista:

Se avessi visto il mio soggiorno all'inizio, al tempo dei miei primi dipinti, tre, quattro quadri appesi al muro, avresti potuto accostarli, imparare il loro nome e farli entrare nei tuoi occhi. Ma oggi ce ne sono quattro-

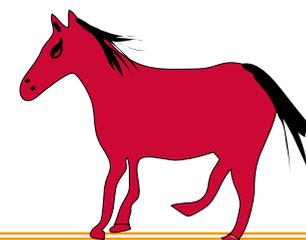


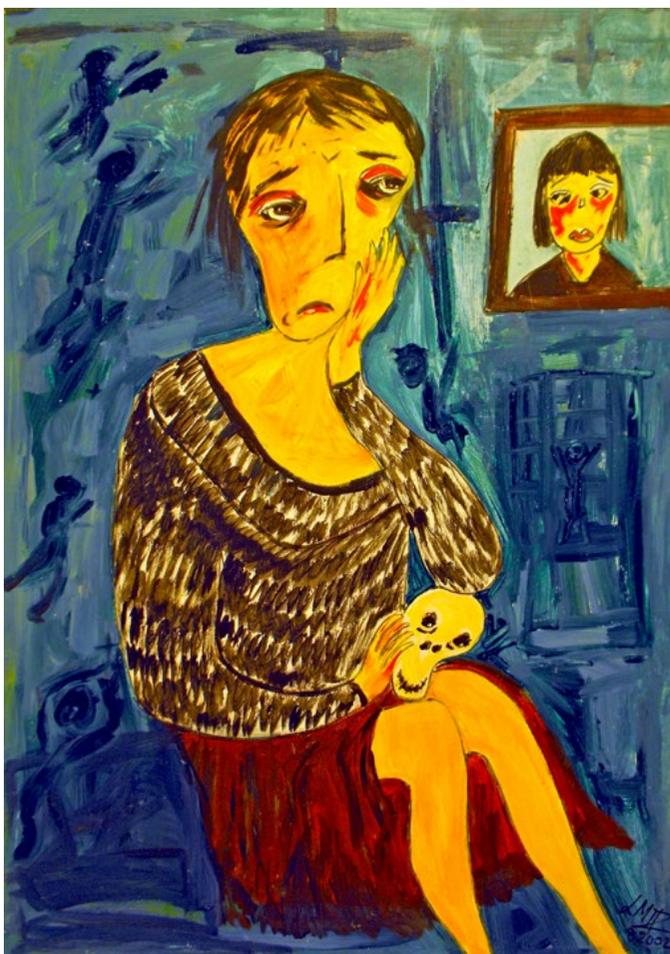
D'altra parte, i messaggi calligrafici che serpeggiano tra le figure pittoriche esprimono la voglia di comunicare con gli altri, di trasmettere il suo pensiero sulla vita e sulla morte. Nonostante il suo pesante bagaglio personale, questa vecchia signora anarchica e ribelle è rimasta attenta agli altri e agli avvenimenti della Storia, mantenendo nel tempo un posizionamento coerente e coraggioso. Linda Naeff è arrivata all'arte tardi, e quasi per caso. Ci racconta lei stessa come tutto è cominciato il giorno che si è presentata in una scuola di pittura, attratta dall'insegna "Espressione libera":

La pittura non m'ispirava niente di particolare, la libertà, invece, è il varco che cercavo dappertutto, la promessa di una liberazione bastava a farmi correre. Espressione libera... mi sono precipitata, poi ho cominciato a dipingere. Avevo sessant'anni, in questa classe di espressione libera ero tra i più giovani, le signore dipingevano camelle, gatti, laghi e chalets. Il mio primo quadro rappresentava una vecchia seduta su una sedia, legata mani e piedi con una corda, che osservava un canarino in gabbia. Mi hanno subito considerata come un fenomeno, e ben presto mi è piaciuto scioccare. Ho preso subito gusto a spingere più lontano gli orrori che mi uscivano dalle mani. Sono partita per la tangente, ho cominciato a dipingere per ore ed ore. In meno di un anno, sono passata dall'organizzazione domestica maniacale della moglie di un impiegato al caos dei quadri, delle carte, della pittura e poi delle sculture che hanno cominciato ad imporsi. Mio marito non sapeva che dire, allora sospirava allegramente. Gli ero grata di lasciarmi essere invadente. La mia libertà prendeva una forma spessa, pesante, materializzata, durava solo il tempo di fare un dipinto, ma questi momenti di follia gettavano un ponte al di sopra della mia vita prigioniera e i quadri che si accumulavano erano una prova del loro passaggio. Come se il quotidiano bruciasse, contaminato dai miei ritratti urlanti. Da allora non sono più tornata indietro, non sono sicura di essermi liberata ma sono rimasta fedele a questa fiamma interiore. Il mio fuoco aveva finalmente trovato un modo per diventare materia⁵.

• • • • •

⁵ lvi, pp. 159-160.





Il **passato** dal quale Linda Naeff cerca di liberarsi è quello della prima infanzia e della giovinezza, costellati dalle privazioni materiali e affettive, dalle profonde ingiustizie di cui è stata a lungo vittima silenziosa. L'artista ha raccontato alla scrittrice **Diana Loup** gli episodi della sua vita, oggi raccolti in un libro a due voci che restituisce questa dolorosa e al tempo stesso lucida testimonianza. Nata a Bagnolet nel 1926, Linda, il cui vero nome è **Nelly**, è figlia di un poliziotto originario del Jura che abbandona la moglie per seguire una ricca ereditiera. La madre, orfana, cresciuta in un severo convento di suore lontana da qualunque forma di affetto, si rivela incapace di amare le sue cinque figlie. **L'infanzia** di



Nelly non conosce momenti felici, e a differenza delle sorelle, si ritrova spettatrice suo malgrado dei rituali suicidari della madre, che minaccia di spararsi fino a quando le sue parole e carezze la convincono a posare la pistola. Seguono gli anni duri della guerra, il ritorno in Svizzera, e **lo stupro**, appena adolescente, da parte del maestro di musica. Violenza inconfessabile che la priva a lungo della parola, della relazione con il proprio corpo, che percepisce come quello di un'estranea. Un giorno, un gruppo di ragazzi la ferma per strada, uno di loro le chiede come si chiama e insiste di fronte al suo silenzio ostinato. Un altro decide di trarla d'impaccio e dice agli altri "Linda, si chiama Linda". Da allora, Nelly



adotta questo nome che ispira pulizia, rispetto, bellezza, e che segna dunque la sua rinascita morale. Linda finirà per prendere in mano la sua vita. Dopo avere cambiato città a più riprese, si trasferisce a Rolle, non lontano da Losanna, dove lavora come parrucchiera. Qui incontra il futuro marito, un impiegato della Posta, lo segue a Ginevra e avrà da lui due figlie. Anche se l'attitudine materna è assente dalla sua natura, Linda investe tutte le sue energie nella famiglia. Lavora occasionalmente, tenendo ad esempio uno **stand di cioccolata** alla stazione. Qui incontra tantissime persone, molte delle quali continueranno a mandarle cartoline da ogni parte del mondo. Le scatole di cioccolata diventano

presto uno dei supporti preferiti per la pittura e la scrittura. È su questi **medium poveri** che, a distanza di mezzo secolo, le immagini della violenza vissuta esplodono all'improvviso come le braci covate a lungo in un vulcano, come un fiume in piena dopo la rottura di un argine. Osservando le sue opere, ritroviamo spesso scene e motivi ricorrenti, come le cinque bambine con il colletto bianco, lo sguardo sbieco, la bocca aperta in un grido senza suono. I diavoli, i lupi, i defunti, l'impiccagione, il sangue, la sposa, prendono forma con una pennellata essenziale dal **contorno nero** e uno stile senza concessioni. In una serie recente di dipinti su tovaglie di tela cerata, questi personaggi si affiancano come in un mosaico a formare una storia priva di narrazione. Un altro elemento centrale è **il ritratto**, ripetuto in maniera ossessiva nei piccoli riquadri delle scatole di cioccolatini, o doppio, con gli ovali dei due volti che si intersecano, come le identità di Nelly e Linda. Le **sculture d'argilla** sono composte da un ammasso di membra smisurate, o da piccoli personaggi, il volto deformato da una smorfia,

uniti a formare una collana. Se è vero che la crudeltà esplicita delle immagini, delle scene, degli ambienti, sembra fatta apposta per urtare la nostra sensibilità, l'opera di Linda Naeff non rappresenta una provocazione fine a se stessa, ma è il risultato di un'emergenza necessaria. Inoltre, la sua esuberanza, la sarabanda dei colori primari e sgargianti, ci invitano a celebrare insieme a lei la potenza della creazione. Alla fine, ci lasciamo sedurre e trasportare dal suo universo contrastato, dove l'evocazione del male, la sua denuncia e il discorso morale trovano la libertà d'espressione in una forma che li contiene.

Se Linda Naeff è un'artista decisamente inclassificabile, tuttavia l'urgenza della sua creazione permette di accostarla agli autori cari a **Jean Dubuffet**. Il pittore francese a cui dobbiamo la nozione e la collezione di Art Brut, e **Michel Thévoz**, che fu il primo direttore dell'omonimo museo di Losanna, si sono confrontati con questi autori 'frontalieri' né del tutto "brut", né del tutto "colti", per i quali negli anni '80, hanno creato una collezione annessa, chiamata "*Neuve Invention*", sorta di polo intermedio tra i due estremi. In questo contesto, l'opera di Linda Naeff si trova oggi in buona compagnia





Outsider Music. La singolare orchestra di Harry Partch

di Giovanni di Stefano

Un compositore fuori dagli schemi e la sua musica 'corporeale' alternativa alla tradizione astratta occidentale – La creazione con materiali di scarto, anche bellici, di strumenti fantasiosi: autentici assemblaggi artistici tornati d'attualità grazie all'ultimo Festival della Ruhrtriennale

Il concetto di "Outsider Music" è recente. La prima pubblicazione in cui il termine viene proposto come categoria specifica è probabilmente il libro *Songs in the Key of Z. The Curious Universe of Outsider Music* del critico musicale americano Irwin Chusid, pubblicato nel 2000, che raccoglie i profili di alcuni musicisti presentati come "outsider". Chusid dà questa definizione di "outsider music": "crackpot and visionary music, where all trails lead essentially one place: over the edge" (musica folle e visionaria, in cui tutti i sentieri conducono essenzialmente a un solo luogo: oltre il limite). La sua scelta comprende soprattutto personalità con problemi psichiatrici, la cui attività artistica non veniva sempre presa sul serio.





L'opera *Delusion of Fury* in scena alla Jahrhunderthalle di Bochum

Il caso di **Harry Partch** (1901-1974) è differente e la sua singolare musica ha trovato presto una sua piccola comunità di estimatori. Tuttavia, se diamo al termine "outsider" un'accezione un po' più ampia, Partch vi rientrerebbe a pieno titolo, non solo perché vissuto sempre ai margini della vita

musicale ufficiale, ma anche perché tutta la sua opera non è che la realizzazione di una propria visione personale sino alle sue estreme conseguenze con una tenacia e una determinazione nello scrollarsi di dosso tutte le convenzioni accettate, che non hanno riscontro nell'avanguardia istituzionalizzata, la quale nel suo gesto di



Harmonic Canon II (Castor and Pollux)



Kithara

rottura rimane per lo più vincolata al discorso della tradizione che afferma di negare. Questa fedeltà incrollabile nella propria idea distingue Partch anche da uno sperimentatore impenitente come **John Cage**. Punto di partenza è il rigetto del sistema tonale temperato, in quanto livella le differenze naturali degli intervalli, al quale Partch contrappone un proprio **sistema**, definito "**monofonico**", che suddivide l'ottava in intervalli più piccoli e che è radicato nella "*speech intonation*"; cioè nell'intonazione naturale del linguaggio umano. Sulla base di questo sistema egli compone la sua musica, che vuole essere una "**Corporeal Music**" in opposizione alla "*Abstract Music*" della tradizione occidentale, che avrebbe reciso il vincolo con le radici naturali, fisiche della musica.

L'idea gli sarebbe venuta nei primi anni giovanili, scriverà nel suo trattato teorico *Genesis of a Music* (1949; 1974) e negli anni seguenti non avrebbe fatto altro che svilupparla in tutte le sue conseguenze. Nato nel 1901 da genitori ex-missionari in Cina e cresciuto in un paesino di 300 abitanti in Arizona, Harry Partch abbandona presto la scuola e si dedica da autodidatta allo studio della musica, frequentando le biblioteche pubbliche, dove legge avidamente trattati di acustica e si addentra in altre tradizioni musicali, dalla greca antica a quelle orientali, ma si interessa anche alla musica degli indiani che vivono intorno. Privo di una formazione professionale, vive di lavori e lavoretti occasionali facendo spesso la fame nell'America della "Grande Depressione". Per un certo tempo vive girovagando di città in città come un "*Hobo*", così venivano chiamati quanti viaggiavano clandestini nei treni merci. Di questo mondo annota in un

diario modi di parlare, intonazioni, melodie, che poi riprenderà in una sua composizione (*U.S. Highball. A Musical Account of a Transcontinental Hobo Trip*). È in questi anni che dà forma definitiva al suo sistema. Partch può essere considerato come uno dei pionieri della **microtonalità**. Il suo sistema suddivide l'ottava non in dodici toni (come nel sistema tonale tradizionale), ma in 43 toni. Ogni grado è espresso da una frazione numerica (*ratio*), che indica la sua relazione con la nota fondamentale. Partch riprende e sviluppa le proporzioni matematiche già calcolate dai pitagorici. Si va dall'1/2 per l'ottava e 3/2 per la quinta a intervalli espressi in frazioni



Chromelodeon

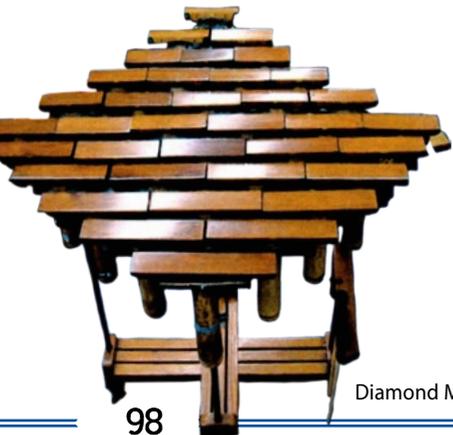


come 33/32. Graficamente egli rappresenta il suo sistema d'intonazione, che ha 28 tonalità in più rispetto a quello temperato e permette più modulazioni, come la sezione rombica di un "diamante". Per spiegarne i vantaggi, Partch fa (in *Bitter Music*) il paragone con un pittore che, avendo bisogno di un "rosso", può non accontentarsi delle varietà esistenti di rosso, ma ottenere se vuole una nuova tonalità mescolando opportunamente i colori a sua disposizione, mentre il musicista deve scegliere sempre fra i toni all'interno del sistema tonale dato. La sua intenzione è ampliare il più possibile questa scelta e avvicinare il musicista alla condizione del pittore.

Il desiderio di dare realizzazione concreta il più adeguata possibile al proprio sistema spinge Partch dapprima al tentativo di adattare strumenti tradizionali, come la viola e la chitarra, aumentando il numero delle corde e variandone la lunghezza e l'accordatura, e quindi alla ideazione e fabbricazione di veri e propri **nuovi strumenti**, finendo per creare una grandiosa e singolare **orchestra alternativa**. È questa probabilmente la parte più affascinante ed originale della sua opera, che non ha eguali nella storia della musica. Molti di questi strumenti sono costruiti con materiali di fortuna e sono interessanti anche sotto l'aspetto estetico. Il **Chromelodeon**, di cui esistono più versioni (1945-50), è un armonium trasformato, in cui i suoni sono prodotti da lingue metalliche fatte vibrare. È lo strumento base con il quale gli altri vengono intonati. Ciò che lo distingue anche visivamente da uno strumento tradizionale è la sua tastiera multicolore. Per facilitare il compito dell'esecutore, i tasti sono evidenziati con differenti colori, su cui sono indicate in nero le *ratio*, cioè le frazioni numeriche che esprimono l'intervallo rispetto alla nota fondamentale. L'orchestra di Partch è costituita soprattutto da **strumenti a corda e a percussione**. Tra i primi va ricordata innanzitutto la **Kithara** (1938-43), liberamente ispirata all'antica lira greca: su un corpo inferiore, che fa da cassa di risonanza, sono montate 72 corde in 12 gruppi di 6 fra due grossi bracci laterali, an-



ch'essi vuoti e in legno rosso americano, sormontati in alto dal leggio. Le corde vengono pizzicate con le dita, eventualmente con l'ausilio di un plettro. Di questo strumento esiste una seconda versione più tarda (1954) dalla forma allungata. Al cimbalon o al medievale salterio fa pensare lo *Harmonic Canon* (1945), in cui due ordini di corde sono posti su una tavola di forma vagamente rettangolare, anch'essa in legno rosso, che poggia su una base di plexiglas. Le corde, tese su ponticelli mobili, possono essere pizzicate o percosse con bastoncini felpati. Una versione successiva di questo strumento porta il suggestivo nome mitologico di *Castor and Pollux* (1953), perché i due ordini di corde sono disposti l'uno accanto all'altro in modo da poter essere suonati da due esecutori. Ma dove la fantasia di Partch si è più sbizzarrita è negli strumenti a percussione, che compongono il grosso della sua orchestra. Uno porta il nome di *Cloud-Chamber Bowls* (Ampolle di una camera a nebbia, 1950-51) ed è costituito da 12 grosse ampolle di vetro rovesciate ed appese a differenti altezze ad una cornice (in legno rosso), provenienti da un laboratorio dell'Università della California, dove venivano usate per esperimenti di fisica nucleare. Il suono è simile a quello di campane. Un altro strumento assemblato con materiali di scarto, la cui provenienza è indicata nel nome, si chiama *Spoils of War* (Spoglie di guerra, 1950-55). Qui troviamo appesi a un grosso blocco di legno 7 cilindri vuoti di granate, che producono un suono cupo, attornati da ampolle di vetro, tubi e lamelle d'acciaio, manovrabili con pedali. L'aspetto è quello di un grosso albero. Pure da residui militari è ricavato un altro curioso strumento: i *Cone Gongs* (1965) in cui due



Diamond Marimba



Quadrangularis Reversum

serbatoi di aerei a forma di cono, fissati su due asticelle, sono trasformati in due gong di colore verde chiaro. Ma gli strumenti a percussione più impressionanti fabbricati da Partch nel corso degli anni sono forse i vari tipi di marimba. Vi è la *Marimba Eroica* (1951-55), costituita da quattro grandi risonatori in legno alti più di un metro e lunghi circa due metri e mezzo, su cui sono montate tavole oblunghe di legni differenti, l'esecutore deve stare su un piccolo podio, il suono prodotto è basso; la *Diamond Marimba* (1946), in cui le 36 tavolette di legno sono ordinate diagonalmente a forma di diamante in analogia con il sistema tonale teorizzato dal compositore, canne di bambù fanno da cassa di risonanza; una variante imponente di quest'ultima è il *Quadrangularis Reversum* (1965): qui la tastiera centrale a "diamante", che riproduce specularmente la disposizione delle tavolette della precedente marimba, è affiancata da altre tastiere più piccole, il tutto è inserito in una costruzione di bambù e legno rosso, che dà allo strumento l'aspetto di un altare orientale. Al laboratorio di un alchimista fa pensare invece la *Mazda Marimba* (1959), composta da 24 lampadine di differenti dimensioni e colore, il suono ricorda quello di una macchinetta per il caffè. Fatta tutta di canne di bambù fissate a una cornice in quercia e compensato è il *Boo* ovvero la Marimba di bambù, realizzata (come già la Marimba Eroica) insieme a un collaboratore, anche lui eccentrico bricoleur in campo musicale, **Bill Loughborough**. Un altro strumento dall'aspetto esotico e variopinto è lo *Zymo-Xyl* (1963), composto, oltre che da 14 tavolette di xylofono, anche da 17 bottiglie di whisky e altre bevande alcoliche di differenti dimensioni, due copriruota e una padella. Nel suo trattato *Genesis of a Music* Partch elenca con cura i nomi dei liquori per il caso in cui qualche bottiglia si dovesse rompere nella foga dell'esecuzione e fosse necessario sostituirla. Da menzionare ancora il *Gourd Tree* (Albero di zucca, 1964), che consiste di dodici piccole campane cinesi incastrate in delle zucche e fissate ad un ramo di eucalipto, a cui è attaccato anche un leggio; l'*Eucal Blossom* (Fiore di eucalipto, 1967) a forma vagamente di fiore, fatto di 33 grosse canne di bambù disposte a strati su una base di ramoscelli di eucalipto; e infine il curioso *Bloboy* (1958), un mantice da azionare con il piede, che soffia l'aria attraverso 4 vecchi clacson e tre canne d'organo, producendo



Gourd Tree & Cone Gongs

un suono simile a quello di un treno o un battello a vapore. A questi strumenti, costruiti come detto, in parte da Partch solo, in parte con l'aiuto di collaboratori, andrebbero aggiunti molti strumenti a mano – tamburi, claves (legnetti) di vario tipo, flauti ecc., in gran parte di provenienza africana o latinoamericana – che il musicista andava raccogliendo.

Le musiche di Partch si caratterizzano per l'insolita ricchezza timbrica e con la loro microtonalità fanno l'effetto di grandiosi tappeti o **arabeschi sonori**. La sua opera include composizioni per voce e strumenti, composizioni interamente strumentali e azioni, o più esattamente, riti teatrali, che cercano di coniugare tradizioni culturali diverse, come *Delusion of Fury* (L'abbaglio dell'ira) basato su testi giapponesi e africani, *King Oedipus* (1952), scaturito dall'incontro con il grande poeta irlandese Yeats, *Revelation in the Courthouse* (1969) sulle **Baccanti** di Euripide. Di queste composizioni esiste una buona documentazione discografica, perché Partch ha avuto cura di far registrare molte esecuzioni. Tuttavia, la loro peculiarità più grande, l'unicità degli strumenti impiegati e la difficoltà di trovare interpreti in grado di suonarli ha reso molto rare queste esecuzioni, soprattutto in Europa. Un problema che ha assillato il musicista negli ultimi anni è la ricerca di uno spazio adeguato dove conservare gli strumenti. Oggi la maggior parte è custodita nello **Harry Partch Institute** della Montclair State University in New Jersey. Molti degli strumenti originali sono però nel frattempo deteriorati dagli anni e dall'uso e sono bisognosi di urgente restauro. Così il direttore del **Festival della Ruhrtriennale**, Heiner Goebbels, programmando nel 2013 la prima rappresentazione europea di *Delusion of Fury*, ha deciso di far

costruire duplicati di tutti gli strumenti ideati dal musicista, un progetto che ha potuto essere realizzato grazie al sostegno finanziario del Land Nordreno-Westfalia. La ricostruzione è stata affidata all'Ensemble **musikFabrik di Colonia**, specializzato nell'esecuzione di musica contemporanea. *Delusion of Fury* è stata presentata nell'agosto scorso alla **Jahrhunderthalle di Bochum** con grande risonanza sia di critica che di pubblico in una messa in scena curata da Heiner Goebbels stesso, che verrà riproposta nel corso del 2014 a Ginevra (28-29 marzo), Amsterdam (8-11 giugno), New York (24-26 luglio) ed Edimburgo (28-30 agosto). La ricostruzione degli strumenti non vorrebbe però esaurirsi in un'operazione filologica e museale. Il complesso musikFabrik intende ampliare il repertorio commissionando opere nuove per lo strumentario di Partch e ha cominciato a organizzare seminari per compositori interessati. Così la sua opera potrebbe conoscere una seconda vita



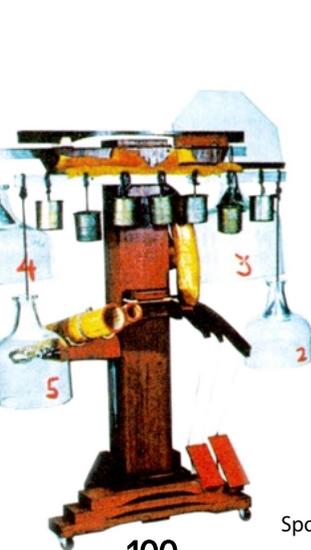
Marimba Eroica

Bibliografia e mediografia essenziale

- Blackwood, Michael (dir.), *Musical Outsiders: an American Legacy*. (Lou Harrison, Harry Partch, Terry Riley), Blackwood Productions, New York 2006 (dvd).
 Chusid, Irwin, *Songs in the Key of Z. The Curious Universe of Outsider Music*, A Cappella Books, Chicago 2000.
 Gilmore, Bob, *Harry Partch. A Biography*, Yale University Press, New Haven 1998.
 Partch, Harry, *Genesis of a Music*, Da Capo Press, New York 1974 (1 ed. 1949).
 Partch, Harry, *Bitter Music. Collected Journals, Essays, Introductions, and Librettos*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2000.
 Zimmermann, Walter (a cura di), *Desert Plants. Conversations with 23 American Musicians in Memoriam Harry Partch*, Zimmermann, Vancouver 1976.

Link

- www.ruhrtriennale.de
www.musikfabrik.eu



Spoils of War

100



Zymo-Xyl



Harmonic Canon I



Cloud-Chamber Bowls

101



di Luisa Del Giudice

La grandiosa opera verticale di un emigrato italiano in California – Un importante volume raccoglie documenti e studi sulle torri e il loro contesto nel quadro di una riflessione più ampia sulle dinamiche culturali dell'emigrazione negli Usa – La curatrice ci narra la vicenda dell'autore e lo sviluppo di una pratica collettiva per garantirne la tutela

Le Watts Towers di Rodia: (Italian) Outsider Art a Los Angeles

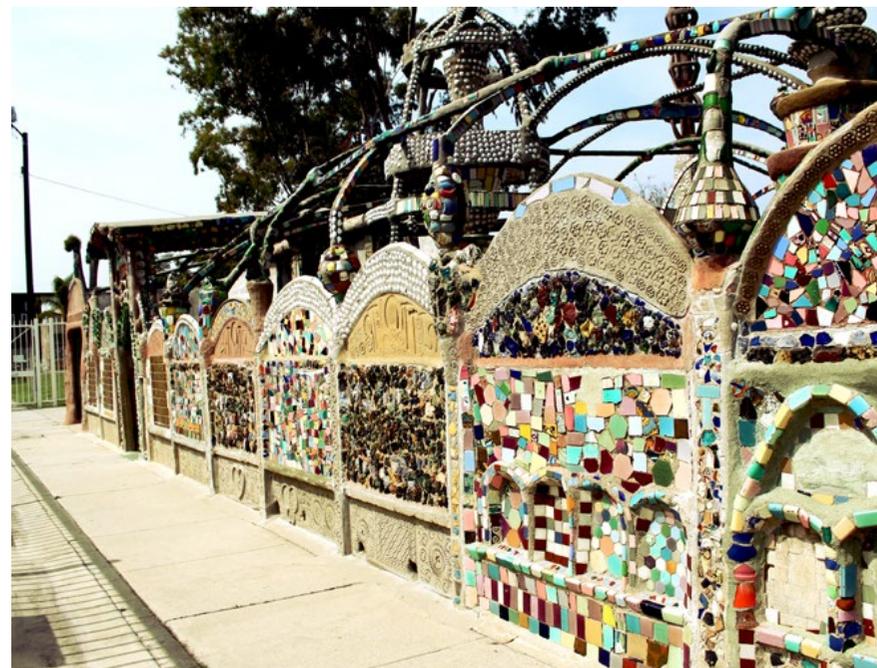
Sam **Simon Sabatino Rodia**

(nome originale Sabato) nacque il 12 febbraio 1879 a Rivottoli di Serino, un piccolo paese in provincia di Avellino, in Campania. Giovanissimo, intorno al 1890 raggiunse negli Stati Uniti un fratello maggiore nelle miniere di carbone della Pennsylvania. Poco dopo, in seguito alla morte del fratello in un incidente in miniera, Rodia si trasferì ad Ovest. Nel 1902 sposò Lucy Ucci a Seattle e insieme si stabilirono a Oakland. Il matrimonio non ebbe molto successo. Attorno al 1910 lasciò moglie e figli (o probabilmente venne abbandonato da essi) e iniziò a vagare per una decina di anni tra Nord, Centro e Sud America, svolgendo numerosi lavori manuali, bevendo tanto e conducendo un'esistenza da vagabondo. A partire dal 1919, mentre viveva a Long Beach, e dopo aver smesso di bere, ritrovò improvvisamente un nuovo scopo nella sua vita.



Dopo essersi dilettrato con alcune realizzazioni artistiche attorno alla sua abitazione, riuscì ad acquistare un appezzamento triangolare di terra a **Watts** dove iniziò a costruire «qualcosa di grosso», «qualcosa che nessuno aveva visto al mondo». In questo quartiere periferico, operaio, multietnico, per certi versi ancora semi-rurale e decisamente ai margini della metropolitana Los Angeles, iniziò a lavorare ad un incredibile progetto architettonico all'interno del suo cortile. Nell'arco di **33 anni** (1921-1954), da solo e con strumenti assolutamente basilari, Rodia costruì numerose torri, una "nave", delle fontane, dei forni e un variegato giardino d'arte, applicando pezzi di piastrelle, vetro, ceramica e conchiglie al cemento armato, firmando le sue opere con la sigla "SR", datandole (1921 e 1923) e dando loro un titolo spagnolescante: **Nuestro Pueblo** (La nostra città/ La nostra gente). La più alta delle sue torri, in un insieme di diciassette strutture, misurava oltre 30 metri, posta su una base di 45 centimetri.

Tutti i dollari che si era sudato con il lavoro andarono via per acciaio e cemento, i materiali di base della sua struttura, mentre gli elementi decorativi furono raccolti lungo le strade, i binari ferroviari, le spiagge e con il contributo dei vicini. Si definiva un "uomo d'acciaio"; tale definizione potrebbe facilmente applicarsi



sia alla sua volontà d'acciaio, che al materiale da lui prescelto. Sia durante che al di fuori delle ore di lavoro, Rodia con attenta disciplina realizzava la sua opera al mattino, di notte, di domenica, durante le vacanze. La sera sognava, escogitava e di giorno costruiva, senza soluzione di continuità e totalmente impegnato nel suo lavoro creativo, «come le api in un alveare», «come il ragno in una ragnatela» (secondo le affermazioni del pronipote Brad Byer). Sperimentava forme, colori, trame e consistenze, miscele di cemento e tecniche architettoniche. Costruiva, demoliva e ri-costruiva. In quanto artista completamente posseduto dalla sua opera, veniva spesso deriso e giudicato un pazzo incomprensibile; la sua proprietà veniva a volte vandalizzata. Rodia proseguì da solo, senza mai fermarsi.

Eppure nel 1954, dopo aver subito un ictus, si rese conto che era giunto il momento di fare i bagagli e di ricongiungersi con la famiglia a Martinez, nel Nord della California, «per non morire da solo come un cane». Affidò le torri ad un vicino di casa, Louis H. Saucedo, chiuse la porta, se ne andò e non tornò più. Ben presto Saucedo decise di venderle per circa 1.000 dollari ad un altro vicino, Joseph Montoya, che intendeva trasformarle in un fast-food messicano. La casa di





Rodia andò in fiamme a metà degli anni '50. Pochi anni dopo **William Cartwright**, uno studente particolarmente curioso proveniente dalla scuola del cinema, dopo aver conosciuto quest'opera d'arte attraverso il **documentario** del 1954 di William Hale, decise, insieme all'attore **Nicholas King**, di incontrare Montoya. Lasciarono un deposito di 20 dollari, con la promessa di acquistare le torri per 3.000, costruire un cottage in loco per il custode e salvarle così dall'incuria. Ben presto scoprirono però che qualsiasi piano di conservazione era impossibile perché il Dipartimento Urbano di Edilizia e Sicurezza aveva emesso un **ordine di demolizione** il 5 febbraio 1957.

Da qui ebbe inizio la vicenda pubblica delle **Watts Towers**. Le manifestazioni, le lotte e le sfide burocratiche in difesa delle torri non furono meno complesse dell'impresa compiuta da Rodia per la loro costruzione. Cartwright, King e un gruppo variegato di amici (esperti d'arte, architetti, ingegneri, avvocati e cittadini interessati) diedero vita al "Comitato per le Torri di Simon Rodia a Watts" (**CSRTW**) e sostennero la cosiddetta "Campagna per salvare le Watts Towers", che poneva l'amore per l'arte contro la burocrazia austera, l'uomo comune contro l'*establishment*, e che creò una vera e propria *cause célèbre*, diffondendo il nome dell'opera in tutto il mondo.

Lo sforzo di dissuadere le autorità municipali dal distruggere ciò che molti consideravano una delle più grandi opere d'arte del XX secolo, ma che l'ispettore dell'edilizia considerava «un mucchio di spazzatura», sfociò dapprima in un'audizione pubblica con i periti incaricati dal CSRTW. Fu raggiunto un compromesso in base al quale le autorità decisero di effettuare un test di carico estremo (noto come «stress test»), ideato dall'ingegnere aerospaziale Bud Norman Goldstone, per dimostrare che le torri fossero strutturalmente sane e che non costituissero un pericolo pubblico. Il test fu realizzato il 10 ottobre 1959. Centinaia di persone videro come il cavo collegato alla torre principale, utilizzato per applicare oltre 4500 Kg di pressione per abbatterla, finì per sollevare da terra le ruote posteriori del camion, tra gli applausi del pubblico. Dopo questo test (da molti giudicato barbaro) i membri del Comitato si rivolsero al compito di conservazione.

Ma ben presto scoprirono che i compiti attesi si sarebbero rivelati ancor più scoraggianti: uno sforzo decennale, costoso sia sul piano finanziario che su quello umano, non solo nel preservare le torri, ma anche nel lavorare per conto della comunità di Watts. Ovvero il CSRTW capì subito che non avrebbe mai potuto, per buona coscienza, prendersi cura delle Watts Towers, trascurando le pressanti esigenze dei loro immediati vicini. Watts era divenuto durante il dopoguerra un quartiere emarginato, legato alla criminalità e sempre più impoverito; sarebbe





stato ben presto il sito di violenti disordini, i cosiddetti Watts Riots o Rebellion dell'agosto '65, appena un mese dopo la morte di Sabato Rodia. Tra i vari compiti che il CSRTW dovette affrontare nel corso degli anni vi furono: la lotta per ottenere i finanziamenti destinati alla conservazione delle torri e all'educazione artistica della comunità, la battaglia contro i "falsi restauri" (piuttosto dannosi per le torri), i complessi negoziati in materia di vigilanza e proprietà e infine la progettazione del Watts Towers Arts Center (WTAC). Il volume in uscita *Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migrations, Development*, a mia cura (Fordham University Press, New York 2014), presenta questi e altri aspetti della vicenda senza fine delle Watts Towers, nonché le domande ancora irrisolte: **perché Rodia costruì le torri?** Cosa rappre-

sentano? Rodia è l'immagine di un racconto eroico che stimola la creatività e la forza di volontà altrui. Le sue torri divennero il simbolo di una grande visione, di resistenza spirituale e di trascendenza. Tuttavia le Watts Towers si sono sempre mostrate polivalenti e pertanto sono state spesso inserite in discorsi, argomenti e contesti più ampi. Possono essere considerate sul piano strettamente culturale, come su quello universalmente umano ed entrambi gli approcci sono rappresentati in questo volume. Il testo raccoglie nuove prove documentali che consentono di concentrare la nostra attenzione sull'uomo, sulla sua vita e sulla sua arte, offrendo ulteriori interpretazioni dell'opera su diversi fronti. Il volume mira pertanto a rafforzare il discorso storico ed etnografico, ponendo a confronto il patrimonio culturale di Rodia e l'esperienza dell'immigrazione, fornendo inoltre numerosi e significativi saggi su come meglio leggere e comprendere



l'opera, collocandone l'eredità nel mondo dell'arte o all'interno di specifici paesaggi urbani e cartografie sociali. In particolare questo volume propone alcuni saggi elaborati in due recenti convegni internazionali: il primo, *"Art and Migration: Sabato (Simon) Rodia's Watts Towers in Los Angeles"*, presso l'Università di Genova dal 2 al 4 aprile 2009 e il secondo, *"The Watts Towers Common Ground Initiative: Arts, Migrations, Development"*, tenutosi a Los Angeles (Westwood e Watts) dal 22 al 24 ottobre 2010. Tali contributi propongono riflessioni sull'artista e sulla sua opera attraverso diversi punti di vista: artisti, sociologi, storici dell'architettura, antropologi, folkloristi, storici delle tradizioni, ma anche registi, studiosi di letteratura e cinema, attivisti della comunità, specialisti nella conservazione del patrimonio

e amministratori dei beni culturali. Costoro affrontano argomenti delicati sul piano politico, sociale e amministrativo, a proposito di tutela e conservazione, ma anche temi legati al quadro teorico artistico, alle migrazioni locali e globali, alla creazione di immaginari culturali. Dal convegno di Genova è emersa la sfida di far convergere discorsi e obiettivi differenti, tentando di superare la situazione di stallo, attraverso l'affermazione di un terreno comune a proposito delle Watts Towers. L'incontro ha contribuito a individuare i ruoli e gli obiettivi degli attori locali e globali in questo sito, suggerendo nuove direttive per la ricerca e per l'azione sociale.





Forse l'elemento più innovativo introdotto a Genova fu stabilito sin da quando il presidente del convegno, Alessandro Dal Lago, decise di aggiungere "Arte e migrazione", come sottotitolo della conferenza. Sebbene fin dalla metà degli anni '80 alcuni scritti sul potenziale legame tra i **Gigli di Nola** e le Torri di Watts avessero già cominciato a considerare l'importante tema della migrazione (Daniel Ward e Sheldon Posen 1985), l'esplicita formalizzazione del tema ha pienamente articolato tutte le sue ramificazioni in rapporto alla vita di Rodia e alla sua opera, e ha contemporaneamente offerto un intrigante prisma critico, attraverso il quale riconsiderare la lettura delle Watts Towers. La conferenza di Los Angeles del 2010 ha continuato a esplorare i temi e le questioni aperte a Genova, mentre la **Watts Towers**

Common Ground Initiative ha fornito alcuni esempi concreti su *come* creare *terreni comuni*, per mezzo di attraversamenti dei confini geografici (Westwood in Watts / Watts in Westwood), forum aperti, spettacoli, mostre, film, letture di poesie e tavoli comuni. L'incontro è stato caratterizzato da due comitati degni di grande considerazione: "Artists in Conversation", che ha dimostrato come le Torri hanno ispirato molti singoli artisti e come il WTAC sia divenuto il cuore culturale di Watts (oltre che un importante sito storico culturale all'interno della mappa della Los Angeles nera) e "Conservation Panel", con esperti del J. Paul Getty Museum e del LACMA (Los Angeles County Museum of Art), e rappresentanti del Dipartimento degli Affari Culturali, i quali hanno esaminato il passato e le prospettive future di conservazione tanto attese per le torri.

Questa raccolta di saggi si muove quindi su **tre fronti**. In primo luogo si pone l'artista con la sua opera all'interno delle linee interpretative dei vari movimenti artistici e letterari, elaborando allo stesso tempo i possibili contesti storici e culturali che hanno circondato Rodia all'interno delle migrazioni locali e globali e all'interno della diaspora italiana. In secondo luogo vengono considerate le questioni dell'arte e della conservazione, la lotta per salvare le torri (come raccontato dalle autorità comunali e da un membro storico del CSRTW), così come la controversa dimensione politica e culturale occupata oggi dalle torri (e da siti patrimoniali affini). Il testo infine si concentra sull'eredità delle Watts Towers e sulla creatività delle comunità a prevalenza afro-americana, oltre che sulla questione dello "sviluppo" del quartiere di Watts.

Il volume offre ancora qualcosa in più; trascrizioni e report in prima persona delle interviste fatte a Rodia tra il 1953 e il 1965, per la prima volta pubblicate interamente, così come i tesori d'archivio provenienti da numerose collezioni private. A ciò si aggiungono ulteriori interviste, condotte dalla sottoscritta, con coloro che continuano a lavorare per le torri (la direttrice del Watts Towers Arts Center, e co-produttrice del film *Fertile Ground: Stories from the Watts Towers Arts Center*, Rosie Lee Hooks; il regista del film *I Build the Tower*, Edward Landler) e con coloro che hanno condiviso la conoscenza diretta dello stesso Rodia (Jeanne S. Morgan, ex presidente del CSRTW; Brad Byer, pronipote di Rodia e regista)

Traduzione dall'inglese di Marco Mezzatesta

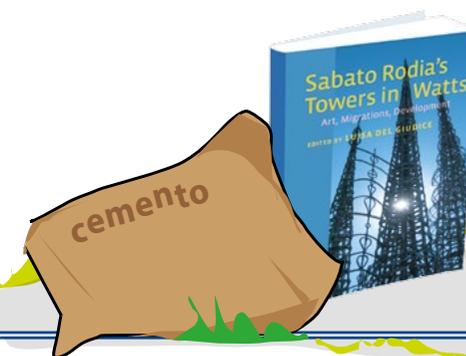
La curatrice Luisa Del Giudice e alcuni autori dei saggi, Joseph Sciorra, Laura Ruberto, Katia Ballacchino presenteranno in Italia il volume *Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migrations, Development*, Fordham University Press, New York 2014, nel mese di giugno 2014 nelle seguenti città:

martedì 17 – Palermo, Università e Osservatorio Outsider Art

venerdì 20 – Nola

sabato 21 – Serino

martedì 24 – Roma, Università La Sapienza



25 anni di Raw Vision!

di Marina Giordano

Una mostra a Parigi ripercorre attraverso 80 artisti la storia della principale rivista internazionale dedicata esclusivamente all'arte outsider



Fig. 1

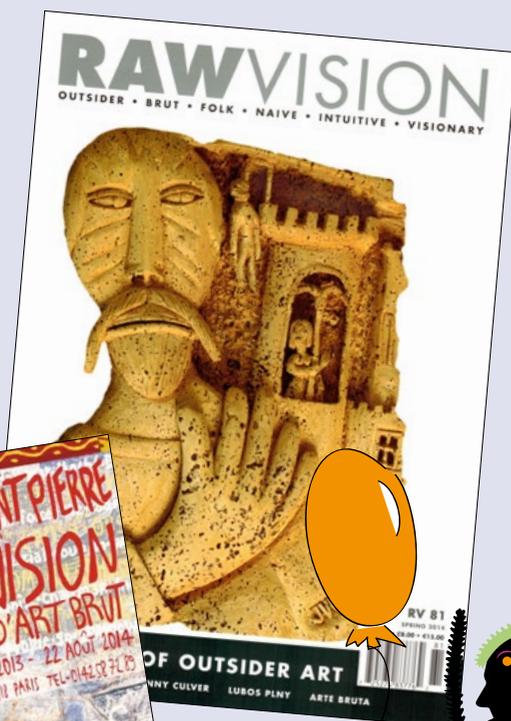


Fig. 2

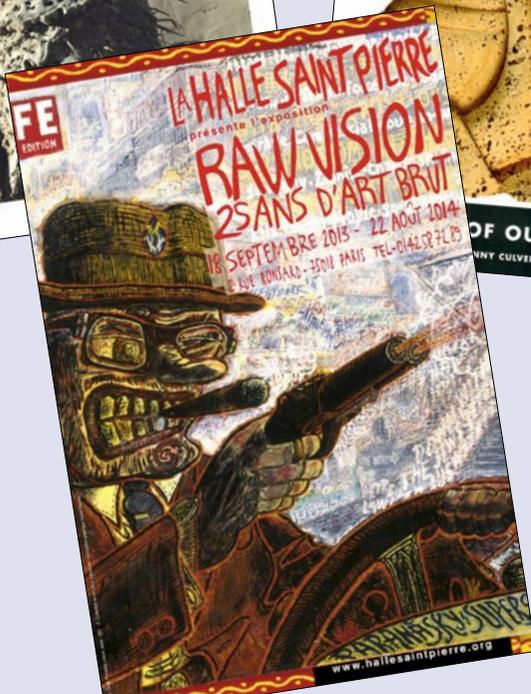


Fig. 3

Nella lingua inglese l'**aggettivo raw** significa crudo, non raffinato, selvaggio. *Raw* è la seta grezza, con le sue sensuali asperità; *raw* è il greggio, il petrolio naturale, è il whisky puro, è la pelle non conciata; nel linguaggio colloquiale, inoltre, *raw* vuol dire inesperto, novellino, ma anche sleale e scorretto. *Mutatis mutandis*, questo termine appare, nel suo senso più pregnante, come il corrispettivo anglosassone dell'aggettivo dubuffettiano *brut*. È l'inglese **John Maizels**, che nel gennaio 1989 pubblica a Londra il primo numero della rivista "Raw Vision. International Journal of Outsider Art, Visionary Art, Contemporary Folk Art", ad accostare questo termine all'arte popolare e alle creazioni spontanee di quegli autori e autrici 'marginali', personalità autodidatte, fuori dagli schemi, spesso legate a un vissuto travagliato, emarginate dalla società o prede di incubi e visioni, protagoniste di esperienze medianiche o affette da malattie mentali e costrette in strutture psichiatriche, unite dal rovente *fil rouge* di una necessità espressiva irrefrenabile. Sulla copertina di quel primo numero di "Raw Vision" campeggiava la grande testa di una statua di **Nek Chand**, l'autore del **Rock Garden**, lo straordinario sito di Chandigarh, nell'India settentrionale, popolato di abitanti scaturiti dal nulla, da cocci, materiali di risulta, scarti raccolti pazientemente da Chand mentre il vecchio centro veniva demolito per far spazio alla nuova città progettata da Le Corbusier. Questa scelta editoriale tradiva l'intenzione di Maizels – pittore inglese formatosi presso la Chelsea School of Art di Londra e iniziato al mondo brut dalla lettura del celebre saggio di **Roger Cardinal** *Outsider Art* (1972), che egli ancora definisce la sua Bibbia – di dare alla nascente rivista un **respiro internazionale**, capace di diffondere la conoscenza degli autori storici dell'Art Brut europea e americana, con una particolare predilezione per gli *environnements*, a fianco della Black Folk Art statunitense e dell'arte visionaria. Quest'obiettivo è stato largamente raggiunto, tanto che "Raw Vision" rappresenta oggi, dopo venticinque anni, un assoluto punto di riferimento nella pubblicistica periodica, e non si può non rilevare il suo ruolo giocato non solo nella diffusione di informazioni, ma anche nello scoprire e sostenere tanti, affascinanti autori guidati da quell'istinto creativo che non nasce da concettualizzazioni o astrazioni mentali. Per festeggiare l'importante anniversario del venticinquennale la **Halle Saint Pierre** di Parigi ospita fino al 22 agosto la grande mostra "**Raw Vision. 25 ans d'Art Brut**", inaugurata lo scorso 18 settembre, curata dallo stesso John Maizels e dalla direttrice della Halle, **Martine Lusardy**.

Fig. 1, Copertina del primo numero di "Raw Vision", 1989 – Fig. 2, Copertina del numero 81 di "Raw Vision", 25 anni di Outsider Art, 2014 – Fig. 3, Affiche della mostra "Raw Vision, 25 anni di Art Brut" alla Halle Saint Pierre (Parigi) dal 18/09/2013 al 22/08/2014

Tessendo “un elogio dello sguardo e della creazione senza ostacoli, che preferisce il visionario al visibile, la visione interiore alle apparenze del mondo reale”, come la stessa Lusardy definisce l’evento, i curatori hanno intrecciato, lungo il percorso espositivo che si snoda nei due piani della Halle Saint Pierre, una polifonia perfettamente orchestrata, evitando il rischio possibile di un affollamento visivo e concettuale, o in alcuni casi giocando proprio sull’impatto di tale effetto, visto l’alto numero di autori, più di ottanta, e di opere, quattrocento e oltre, selezionate, distribuiti alternando negli spazi pieni e vuoti, pause e accelerazioni, senso dell’horror vacui e ritmate serialità.

L’insieme rispecchia, dunque, in modo quasi speculare l’andamento stesso della rivista, che pur nella grande abbondanza di news e informazioni e nella ricchez-



Henry Darger, At Phelontaonburg Battle, (verso), tra il 1930 e il 1972

za di apparati illustrativi, così come nella diversa provenienza e natura dei vari autori trattati, mantiene sempre un’omogeneità di fondo, di gusto, oltre a una spiccata chiarezza visiva e concettuale.

Non potevano mancare alcuni grandi ‘classici’ dell’Art Brut, autori che in parte John Maizels aveva scoperto durante i suoi primi viaggi in Francia e in Svizzera, specialmente alla **Collection di Losanna**, dove egli, sin dall’apertura del Museo nel 1976, trascorrevva intere giornate. Ecco allora avvicinarsi le ragazzine sognanti e combattive dell’americano **Henry Darger**, i mandala maestosamente ossessivi e musicali di **Adolf Wölfli**, i talismanici disegni dal tratto infantile di **August Walla**, le poetiche apparizioni femminili di **Magde Gill** e quelle romanti-

che e palpitanti di **Aloïse**, le composizioni arabesche e metamorfiche di **Scottie Wilson** o quelle di **Augustin Lesage**, dalle preziose policromie.

Alcuni autori si presentano per la prima volta alla ribalta europea: è il caso di **Tom Duncan**, scozzese trasferitosi con la famiglia nel 1948 a New York, ove vive tuttora, segnato dagli eventi della seconda guerra mondiale, tradotti nelle sue costruzioni apparentemente ludiche, animate da pupini che invece portano in sé i segni del conflitto. O **Dalton Ghetti**, emigrato dal Brasile negli Stati Uniti nel 1985, ossessivo scultore che fa scaturire le sue forme dalle mine delle matite, creando lettere e numeri di due o tre millimetri di altezza. O ancora appare come un inedito per il Vecchio Continente un autore di cui “Raw Vision” si è occupato spesso, **Alex Grey**. Americano, artista performer che debutta sulla scena ufficiale tra anni Settanta e Ottanta, ma soprattutto autore di opere psichedeliche, santone, ideatore di un nuovo culto pseudoreligioso impregnato delle suggestioni delle filosofie e dei culti orientali, incline a una pittura pregna dei toni del kitsch, testimoniata dalle opere in mostra, e oggi al centro di un nuovo delirante progetto, l’edificazione della **Chapel of Sacred Mirrors**, nella Hudson Valley, un grandioso tempio multiconfessionale dai toni fortemente utopici.

Arte visionaria, dai toni mistici o cosmici, come quella di **Norbert Kox**, **William Thomas Thompson** e **Donald Pass**, cultura pop, quale emerge dai dipinti di **Joe Coleman**, e Black Folk Art americana, rappresentata da autori quali **Bill Traylor** o **Mose Tolliver**, si alternano alle drammatiche e misteriose bambole-feticcio di **Michel Nedjar** o alle inquietanti pitture noir del finlandese **Viljio Gustafsson**, operaio la cui esistenza fu segnata dalla miseria, dall’alcolismo e dalla solitudine.

Ci sono autori come **Chéri Samba**, pittore popolare congolese, le cui opere sono state esposte in mostre importanti come l’ormai mitica “Magiciens de la terre” (Parigi, 1989) o alla Biennale di Venezia (2007). Una sezione al pianterreno, inoltre, mostra attraverso una serie di video i ‘mondi immaginari’, le creazioni dei costruttori, dal **Palais Idéal** del postino **Cheval** al già citato sito di Chandigarh, dal **Castello Incantato** del contadino di Siccaga **Filippo Bentivegna** alla **Maison de Celle-qui-peint** di **Danielle Jacqui**, opere che, come sottolinea John Maizels in un suo testo riportato in catalogo, divengono “tentativi di lasciare nel mondo un segno duraturo ed



Michel Nedjar, Senza titolo, 1997, stoffe e tecnica mista

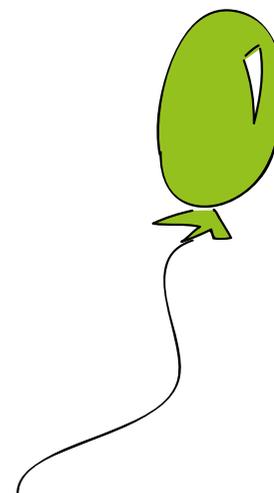
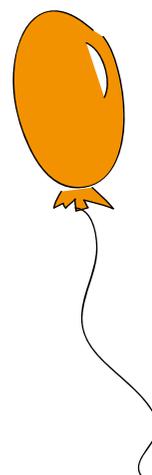


Nek Chand

estremamente personale, una realtà alternativa, un paradiso individuale". Uno degli aspetti più interessanti che emergono dal variegato panorama offerto dalla mostra parigina risiede senz'altro nel fatto che riunendo autori storicizzati e nomi emersi di recente, alcuni dei quali viventi, accostati ad altre forme, colte o popolari, di creazione differente, così come "Raw Vision" ha fatto in questi venticinque anni, essa regala un significativo spaccato di come sia cambiata la nozione stessa di Art Brut, che pian piano ha lasciato il posto a quella meno romantica e più connotata sociologicamente e antropologicamente di Outsider Art in questo lungo arco di tempo. Fa riflettere anche sulla forse brusca accelerazione che la conoscenza di questo mondo ha avuto negli ultimi anni, sulle sempre più frequenti contaminazioni avvenute di recente tra sistema dell'arte contemporanea e mondo brut, obbedendo forse a un bisogno da parte della prima di interrogarsi su se stessa o di trovare nuova linfa vitale da questi continui *cross over* con altri orizzonti. Si interroga su questo **Laurent Danchin** nel suo testo in catalogo *Art outsider: la fin d'un mythe?*, ribadendo anche il ruolo giocato da "Raw Vision" in questo annoso dibattito sul rapporto

Mr. Imagination, Guitar

inside/outside e proponendo il rispetto delle differenze, il salvataggio delle peculiarità di un'arte *singulier* che può rivelare assonanze con l'arte contemporanea ma che non deve esserne fagocitata. Una creazione 'eroica' che non può e non deve, inoltre, essere addomesticata, come pare stia avvenendo oggi, dal mercato e da un sistema parallelo che deve valorizzare, diffondere ma non snaturarne l'eroica unicità



Mose Tolliver, Angel

Dalla collezione al museo: un nuovo spazio visionario a Zurigo

di Teresa Maranzano

La collezione di una gallerista 'storica' come Susi Brunner dà vita a Zurigo a una nuova formula museale che prevede anche il prestito delle opere a privati cittadini oltre a diverse modalità di coinvolgimento attivo del pubblico

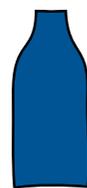
Il Musée Visionnaire si è inaugurato a Zurigo il 21 novembre 2013. Dopo un lungo processo di gestazione, la sua nascita ha permesso di celebrare degnamente i 40 anni della **Galleria Susi Brunner**, di cui costituisce un'emanazione. Diretto da un'associazione culturale, il museo è pilotato dalla giovane e intraprendente figlia della gallerista, **Rea Furrer**, e da **Rémi Jaccard**, storico dell'arte e critico esperto di *street art*. Museo e galleria si trovano in pieno centro a Zurigo, a 10 minuti dalla stazione e altrettanti dalla Kunsthaus. Elegante ma poco appariscente, la vetrina sulla Predigerplatz non lascia immaginare il dinamismo dello spazio interno. Una volta entrati, si è quindi sorpresi



dalla grandezza e dalla piacevole linearità dell'ambiente, che si apre in fondo su due altissime porte vetrate. Da qui, si accede ad un cortile privato che collega il primo corpo architettonico con un secondo analogo. Scendendo una scala, si scopre il vasto spazio espositivo che collega i due edifici dal basso. Concepito nel 1968 per ospitare la Galleria Maeght, il locale porta la firma della coppia di architetti e designer **Trix e Robert Haussmann** (vincitori nel 2013 del prestigioso Premio federale del design), e permette di sviluppare gli obiettivi del museo: esporre la ricca collezione di Susi Brunner, rendere accessibile il suo vasto archivio, divulgare l'Art Brut presso un pubblico di esperti ma anche di neofiti,



mettere in valore degli artisti che lavorano nell'ombra, permettere a chiunque d'integrare le loro opere nella propria abitazione attraverso un prestito nell'apposita **artoteca**, creare dei ponti tra questo tipo di arte e la vita culturale della città. Questo vasto programma è ben sintetizzato dalle **tre mostre** presentate in occasione dell'inaugurazione. La visita si apre con un insieme di opere della collezione Brunner selezionate dagli studenti di un liceo nell'ambito di una collaborazione con la scuola del quartiere. In vista del loro futuro ingresso nel mondo del lavoro, Rea Furrer ha parlato in classe delle professioni legate all'arte: dalla figura del critico e del curatore a quella del gallerista o del direttore di un museo, passando per la grafica e l'editoria. Da questo primo scambio, è emerso ad esempio un dato interessante, cioè che i bambini o i ragazzi in generale frequentano in famiglia i musei ma non le gallerie. Testimonianza che avvalorava la necessità del passaggio da un format all'altro per perseguire un obiettivo di divulgazione artistica. In seguito, i ragazzi sono stati invitati a scegliere un autore sui 23 presentati in galleria, e a commentare una sua opera. Molte preferenze sono andate a **Gregory Blackstock**, che ha saputo attrarre grazie al suo segno sicuro e all'approccio enciclopedico. Al contrario, Vito, 13 anni, dopo avere visto



una figura realizzata da **Oswald Tschirtner** con poche linee essenziali, dichiara che se prima si sentiva obbligato a disegnare seguendo uno stile fotografico, adesso ha capito che può servirsi di uno stile più astratto. Al piano sottostante, troviamo un'altra selezione della collezione di Susi Brunner, che, lo ricordiamo, è stata una dei primi galleristi ad interessarsi agli artisti della **Tinaia** e di **Gugging**. Accanto alle opere di Marco Rauegi, Guido Boni o Giovanni Galli, di Johannes Hauser, Oswald Tschirtner e altri "Gugginger Künstler", ritroviamo diversi **autori classici dell'Art Brut** come Joseph Wittlich, Michel Nedjar, André Robillard, Benjamin Bonjour, Paul Amar e il più recente e già citato Gregory Blackstock, largamente rappresentato. In fondo alla sala, un piccolo spazio è stato ricavato per accogliere le opere destinate al prestito. Provenienti dalla collezione Brunner, realizzate dagli autori esposti nelle sale, già incorniciate, sono disponibili ad un prezzo estremamente incoraggiante (da 20 a 40 franchi svizzeri al mese, per una durata minima di 4 mesi e una massima di 6). Rea Furrer c'informa che l'iniziativa ha già incontrato un certo successo, e che l'artoteca rinnoverà il suo stock in funzione delle mostre. Terminiamo la visita nell'edificio al di là del cortile, che ospita una piccola



personale di Max Raffier e Roland Roure, con una serie di dipinti di matrice *naïve* ispirati alla religione, ai miti, alle fiabe e alle leggende popolari. Nel futuro del loro museo, Rea Furrer e Rémi Jaccard vedono il dialogo delle opere d'Art Brut (quelle della collezione Brunner ma anche altre provenienti da prestiti) con opere di street art o "underground" all'insegna della **contaminazione dei linguaggi visivi**. La programmazione prevede di rinnovare l'esperienza del coinvolgimento di gruppi, studenti ma anche altre tipologie di pubblico, nel gioco-esercizio di scelta e commento delle opere. Infine, il 18 di ogni mese, un dibattito sarà dedicato ai problemi di conservazione e di visibilità degli archivi dei musei e delle collezioni private. Mentre la storica galleria è ormai chiusa al pubblico (Susi Brunner continua ad essere presente in alcune fiere d'arte), questo nuovo museo, fino ad ora finanziato interamente con fondi privati, si propone dunque di trasmettere il carattere visionario dell'Art Brut ad un pubblico sempre più vasto e variegato, d'iscriverlo nel cuore della città e del suo centro culturale.

Un progetto museale altrettanto ambizioso si sviluppa nel frattempo nel comune di **Renens**, vicino Losanna, sotto la direzione del fotografo **Mario Del Curto**, autore dei celebri ritratti di autori d'Art Brut e di reportage nei loro luoghi di vita e di creazione. Provvisoriamente intitolato "**L'Autre Musée**" – ma, dice Del Curto, bisognerebbe piuttosto chiamarlo "la casa delle altre idee" – si propone di "abbordare la cultura in senso largo, incrociando sguardi e discipline: dire cos'è l'essere umano attraverso quello che fa" (cfr. www.autremusee.ch). In altre parole, si tratta di mettere in primo piano delle persone perfettamente anonime che si sono consacrate ad un'avventura dello spirito, e che hanno fatto della loro vita un'opera d'arte. L'amministrazione di Renens ha attribuito al museo un edificio storico vicino alla stazione, e ha stanziato un finanziamento per il suo restauro. La fine dei lavori è prevista per il 2015. Come si dice dalle nostre parti, *affaire à suivre...*

Il primo museo italiano dell'arte irregolare: MAI *work in progress*

di Emanuela Iovino

Il bosco enciclopedico di Schulthess inaugura lo spazio del MAI (Museo d'Arte Irregolare) a Sospiro dove si sperimentano nuove idee e pratiche museali dinamiche – Atelier, laboratori di restauro, progetti espositivi per un cantiere vivo dell'arte irregolare



Villa Cattaneo a Sospiro (Cremona), sede del MAI – Museo d'Arte Irregolare

In un paese come il nostro, flagellato ormai da anni dai tagli alla cultura e alle ricerca, e ormai da altrettanti anni teatro di gestioni deboli e tormentate dei beni culturali, l'apertura di un nuovo museo è già di per sé una grande notizia, che sia poi un museo d'arte irregolare la rende ancora più interessante. Il **MAI – Museo d'Arte Irregolare** vuole essere però, sin dal proprio acronimo, innanzitutto una promessa: quella di non diventare *mai* un museo tradizionale, per contenuti, attività, e per il suo stesso contenitore. Inaugurato il 13 dicembre 2013 negli spazi neoclassici della **Villa Cattaneo a Sospiro**, in provincia di Cremona, già sede della Fondazione Istituto Ospedaliero Sospiro Onlus, il MAI si propone come un progetto ancora inedito in Italia, di conservazione e promozione dell'arte irregolare, come altri noti musei europei, ma anche di stimolante e osmotica unione con le pratiche dell'arte contemporanea. Il progetto è quello di creare un luogo vivo e attivo, in cui possa realizzarsi una cooperazione tra le esperienze 'outsider' e quelle 'insider', una condivisione di attività terapeutiche e artistiche, inseguendo uno sguardo più spregiudicato, che possa definitivamente superare le ormai vecchie distinzioni tra il dentro e il fuori del sistema Arte. **Bianca Tosatti**, coordinatrice del progetto e direttrice del Museo, citando **Giulio Paolini** dice: «L'arte accade: è una possibilità. E questo luogo vuole essere una possibilità per artisti, appassionati e studiosi, di sperimentazione culturale; un *work in progress* in cui la differenza è valore di conoscenza». In tal senso, infatti, il museo non offre una ricostruzione filologica delle opere e degli artisti, ma presenta invece un'officina laboriosa in cui opere irregolari e non, artisti noti e meno noti, saranno gli artefici di un cantiere creativo che guarda ai modelli europei. Così, nei luoghi della **Fondazione Sospiro** troveranno spazio non soltanto la biblioteca, la collezione permanente e le mostre temporanee, ma anche vere e proprie officine: l'atelier **La Manica Lunga** e alcuni workshop di restauro delle opere d'arte irregolare. In questo senso, il MAI più che come una semplice promessa, si presenta soprattutto come un'operazione coraggiosa: creare cioè, nella profonda provincia italiana, un centro artistico propulsivo, che raduni e coltivi le eccellenze irregolari e possa dialogare alla pari con i diversi omologhi stranieri. Lungo l'ala est della Villa Cattaneo si dispiega **La Manica Lunga**, atelier curato da **Paola Pontiggia** e attivo ormai da diversi anni, che propone da un lato l'esposizione degli artisti-pazienti





Visione d'insieme dell'allestimento della mostra dedicata ad Armand Schulthess al MAI



Armand Schulthess

e dall'altro mostra le sue specifiche caratteristiche di vero e proprio cantiere creativo. Le opere esposte durante l'inaugurazione del museo sono non a caso ispirate al tema *brut*: grandi fogli di carta, tele e piccole sculture fortemente caratterizzate da segni astratti primari e dalla semplicità dei materiali utilizzati. Altra peculiarità del museo sarà quella di ospitare workshop di restauro: il primo in programma a gennaio 2014 sarà dedicato al restauro dei metalli, a cura di Bruna Mariani, chiaramente legato alla mostra di Armand Schulthess con cui il museo ha aperto le porte, e in linea con le intenzioni di tutela e conservazione delle opere irregolari, spesso prodotte con materiali semplici e pertanto molto fragili. La controversa questione della conservazione di questo genere di opere è stata l'argomento principale del convegno di studi svoltosi il 14 dicembre: "È giusto chiudere e conservare opere nate libere?", con gli interventi di diversi studiosi e curatori come Lucienne Peiry, Thomas Roeske, Ingeborg Luescher e Johann Feilacher.

La mostra con cui il MAI si presenta è un'occasione rara in Italia, per vedere le opere di uno dei più celebri artisti della Collection de l'Art Brut di Losanna,

Armand Schulthess. Allestita nella Rotonda della villa, la mostra rende omaggio all'artista svizzero e all'utopia del giardino della conoscenza che egli inseguì nel corso della sua vita. Allo stesso tempo, la mostra pone come riferimento storico il lavoro curatoriale di **Harald Szeemann**, che celebrò nella mostra "Le mammelle della verità" del 1978 ad Ascona, la lunga stagione del Monte Verità, ovvero quella zona del Canton Ticino in cui si radunarono agli inizi del Novecento varie esperienze culturali anarchiche e naturalistiche, tra le quali fu inserita anche quella di Armand Schulthess, in una scelta curatoriale decisamente all'avanguardia per l'epoca.

Dopo aver vissuto tra Berna, Zurigo e Ginevra, dopo aver lavorato sia nell'amministrazione bernese sia in un'azienda di commercio di intimo femminile, e dopo due matrimoni alle spalle, Armand Schulthess a cinquant'anni compiuti, decise di trasferirsi nel 1951 ad Auessio, nella tranquilla svizzera ticinese, vicino al Monte Verità. Qui rimarrà sino alla morte, nel 1972, lavorando per vent'anni nel suo giardino e creando una gigantesca installazione ambientale: appese sugli alberi e tra le rocce migliaia di lastre di latta, sulle quali scrisse la propria personale enciclopedia.



Armand Schulthess

Si tratta di citazioni, titoli di testi, date storiche, nomi di autori o scienziati, scritte nelle cinque lingue che l'artista conosceva, e in bella grafia, con colori ad olio, su lastre ricavate dai barattoli di conserva o su tabelle di recupero, legate tra loro con chiodi e fil di ferro. Schulthess accumulava nella sua casa oggetti vari, materiali, libri: raccoglieva e collezionava pezzi del mondo, della società, della cultura per poi disporli liberamente nel suo bosco. Il richiamo immediato va al *Merzbau* di Kurt Schwitters, nella volontà quasi ossessiva di ammassare gli oggetti e le esperienze ad essi legate, facendo di quella stessa raccolta un'autobiografia caotica ed enigmatica. Nel caso di Schulthess inoltre, se l'intento era quello di classificare il sapere, la realtà era quella di una mappa aperta: Bianca Tosatti nel catalogo della mostra sottolinea come la mappatura di Schulthess sia assimilabile a quella creata da Aby Warburg nel suo atlante *Mnemosyne*. Una mappa del sapere cioè centrifuga, molteplice, seriale ma non uniforme: all'interno del giardino non c'era un ordine lineare, piuttosto l'affastellarsi di parole-chiave, temi, appunti dalle forme regolari ma dai collegamenti incerti e inconsueti.

Il bosco dunque rispecchiava una conoscenza universale e polimorfa, ma allo stesso tempo frammentaria e fragile. Rispecchiava lo sforzo di voler ordinare e legare ciò che inesorabilmente sfugge, ciò che continuamente si disperde: la vita.

Il bel giardino di Schulthess, all'indomani della sua morte, fu tristemente distrutto in un rogo organizzato dagli eredi: le opere che vediamo a Sospiro sono le superstiti, conservate alla Collection de l'Art Brut di Losanna e nella collezione di Ingeborg Luescher. Sono esposte in un bell'allestimento che allude al bosco, con la presenza di rami e travi, e che allo stesso tempo lascia emergere le placche di latta e i cartigli dalle pareti bianche, in tutta la loro fragilità, come tracce affascinanti di un luogo, di un'utopia, di una storia che non esistono più.

Conclusa la mostra di Schulthess il 31 gennaio, attualmente il MAI ospita, fino al 31 maggio 2014, la mostra "Women. La rappresentazione del genere sessuale nelle opere di Lisetta Carmi e Pietro Ghizzardi".

www.maimuseo.org

Una mostra sentimentale per Ezechiele Leandro

di Rachele Fiorelli

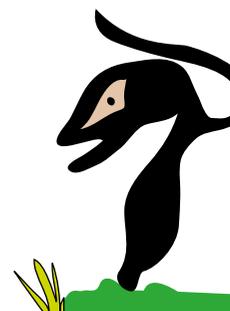
Un allestimento da period room per raccontare l'immaginario vivo dell'artista salentino nel contesto del suo spazio creativo – Il tributo corale dei cittadini e l'impegno della comunità per la difficile salvaguardia del suo Santuario della Pazienza oggi in grave degrado



Dal 28 febbraio al 28 marzo 2014 si è svolta presso il Palazzo Ducale di San Cesario di Lecce, la retrospettiva dedicata a **Ezechiele Leandro** a cura di **Lorenzo Madaro** e **Luigi Negro**, con il contributo dell'Assessorato alla cultura del Comune di San Cesario di Lecce, il patrocinio di Ministero per i Beni e le attività culturali, Regione Puglia, Provincia di Lecce, Accademia di Belle Arti di Lecce, Osservatorio Outsider Art dell'Università di Palermo e Ammirato Culture House di Lecce. Piccola "mostra sentimentale, perché guarda alla vita reale vissuta da Leandro, attraverso lo sguardo dei cittadini che hanno voluto contribuire al progetto" così la definisce il curatore Lorenzo Madaro che, con la collaborazione di Luigi Negro e in partnership con i collezionisti privati ha allestito quella che vuole essere una trasposizione della stanza di Ezechiele all'interno della sua casa di San Cesario.

Sulle pareti della sala sono allestite secondo un'idea di **caos volontario**, le opere pittoriche e alcune sculture di Leandro, per tracciare un percorso creativo ampio quanto la produzione dell'artista. I dipinti, con evidenti riferimenti alle immagini del duomo di Otranto o alla fiaba di **Pinocchio**, personaggio carissimo a Ezechiele, i disegni che presentano intricati grovigli da cui affiorano altre figure e, infine, alcune sculture in terracotta che riportano immagini archetipiche: una maternità inquietante in cui la madre sembra soffocata dalla prole. La narrazione espositiva è supportata da alcune foto dello studio dell'artista, da cui proviene anche il tavolo con la sedia a cui Leandro soleva stare, l'allestimento sembra quasi quello di una *period room*, per accrescere l'esperienza estetica di chi visita la mostra e per fare immergere il visitatore nel disordine creativo in cui l'artista operava. Il sindaco **Andrea Romano** sottolinea:

Questa mostra rappresenta un naturale coinvolgimento della comunità in un'operazione corale di attribuzione di valore all'artista ed al percorso intrapreso per ottenerne la tutela. Ormai da mesi questa amministrazione lavora, in sinergia con la sovrintendenza, per sancire definitivamente l'importanza e l'invulnerabilità dei luoghi che accolgono le sue opere, in particolare del Santuario della Pazienza. Un lavoro lungo e pieno di insidie reso meno gravoso dalla sensibilità estrema dimostrata dal ministro Massimo Bray e dal mondo intellettuale salentino, con in testa Luigi Negro e Lorenzo Madaro. Molto è stato e tanto ancora potrà essere fatto con il contributo e l'impegno di tutti.





L'assessore alla cultura **Daniela Litti** aggiunge:

Dopo il lancio in ottobre dell'appello per la salvaguardia del Santuario della Pazienza sottoscritto tra gli altri da autorevoli esponenti del panorama culturale e artistico internazionale, questa mostra proprio perché realizzata con le opere possedute dai cittadini, ha l'obiettivo di stabilire una sorta di ideale riconciliazione tra la comunità e l'artista. In tanti, infatti, hanno risposto con entusiasmo al nostro invito e prestato le opere che avevano nelle loro case, sentendosi in questo modo partecipi di questo ambizioso e importante progetto culturale di rilancio e valorizzazione dell'artista Leandro che l'amministrazione comunale ha da qualche tempo intrapreso.

Una mostra che non vuole essere di commemorazione ma di rimembranza attiva, nell'intento di mantenere viva l'attenzione sulle drammatiche condizioni in cui versa il **Santuario della Pazienza**, attorno al quale si snoda la complessa vicenda della famiglia Leandro.

Ezechiele Leandro (1905-1981), fortemente consapevole del valore del suo lavoro, ambisce alla valorizzazione del suo museo personale, il Santuario realizzato negli **anni '60**, e al suo riconoscimento come bene culturale; investe notevoli risorse economiche con l'obiettivo di fare acquisire il sito dal comune e fare assumere il figlio come custode, per garantirgli una sussistenza dopo la sua morte. Riceverà, nella seconda metà degli anni '70, dal comune di San Cesario un'offerta consistente, che potrebbe assicurare alla sua famiglia benessere e stabilità, ma la rifiuta perché il comune non può dare garanzie sull'assunzione del figlio. È un punto di non ritorno per la storia dell'artista e per quella del giardino che adesso si trova frazionato in lotti testamentari che non consentono né una possibilità concreta di acquisto (il deperimento dell'immobile ne ha fatto scendere il valore) né un intervento di tutela. Ben diversa è la situazione delle opere mobili che godono di una condizione certamente più sicura dal punto di vista della conservazione e della valorizzazione, anche per volontà degli stessi collezionisti che hanno raccolto con grande entusiasmo l'invito dei curatori. In occasione della presentazione della mostra si è ribadita la necessità di trovare un rimedio all'incalzante declino del sito, sollecitando il nipote di Leandro a





Il Santuario della Pazienza, San Cesario di Lecce

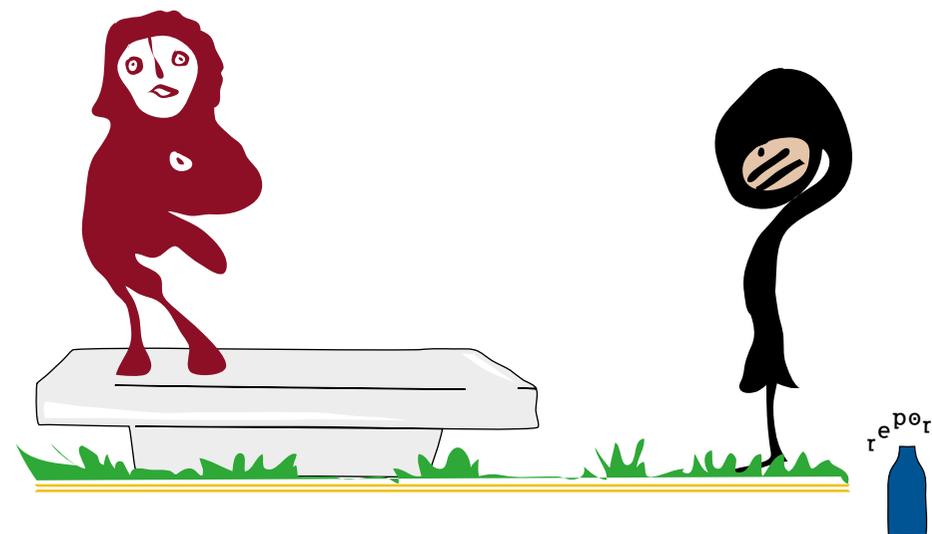
provare una mediazione con gli altri eredi dell'artista. Purtroppo la situazione è complicata anche dai dissapori all'interno della famiglia, legati all'amministrazione dei beni e da una mancanza di risorse che potrebbero essere impiegate per attuare dei lavori di manutenzione e conservazione all'interno della casa dove c'era lo studio di Ezechiele e ovviamente il giardino.

La storia del Santuario della Pazienza si inserisce nella complicata vicenda della **tutela dei siti outsider**; non ancora riconosciuti come meritevoli di un regime privilegiato di tutela e spesso "giovani" per rientrare nei 50 anni necessari richiesti dalla normativa sui siti di arte contemporanea, la loro sopravvivenza è spesso affidata alla sorte. In questo caso non basta l'essere in un luogo facilmente accessibile, un'abitazione privata, e godere del supporto dell'amministrazione pubblica, il comune di San Cesario; intervengono in questa sfortunata vicenda le lotte intestine alla famiglia. Se non sarà il bene del Santuario a prevalere, allora si assisterà impotenti allo sfacelo di un luogo la cui carica espressiva e artistica è ancora dirompente nonostante l'abbandono e l'incuria.

Non rimarrà isolato il furto del gruppo scultoreo di Pinocchio a guardia della casa, o il crollo delle statue o, ancora, il proliferare di piante infestanti che si insidiano nelle fragili sculture la cui anima ferrosa è corrosa dalla ruggine. La mostra "La stanza di Ezechiele" vuole e deve farsi motore di un movimento più ampio rivolto alla conservazione del sito, e la sensibilità dimostrata dal comune e dai collezionisti può porsi come strumento di mediazione all'interno della famiglia a cui va comunque garantita assistenza. In generale, è necessaria per tutti i siti outsider, orfani del loro creatore, la realizzazione di una rete di tutela e conservazione e, più in generale, l'adozione di un codice etico in attesa di un intervento concreto da parte del Ministero che sciolga l'annosa vicenda di quei siti marginali la cui precaria esistenza è ogni giorno compromessa 🐱

Il soggiorno in Puglia dell'autrice è stato reso possibile grazie al progetto della Regione Puglia rivolto all'accoglienza e alla promozione del territorio. In particolare si ringrazia il Comune di Supersano per l'accoglienza e la Maison de creatif di Mariangela de Caro che ha coordinato la logistica.

Su Ezechiele Leandro la nostra rivista ha già pubblicato un ampio articolo di Lorenzo Madaro, *Ezechiele Leandro e il santuario dell'arte 'sostenibile'*, in "O.O.A." (Rivista dell'Osservatorio Outsider Art), n. 5, ottobre 2012, pp. 214-229.



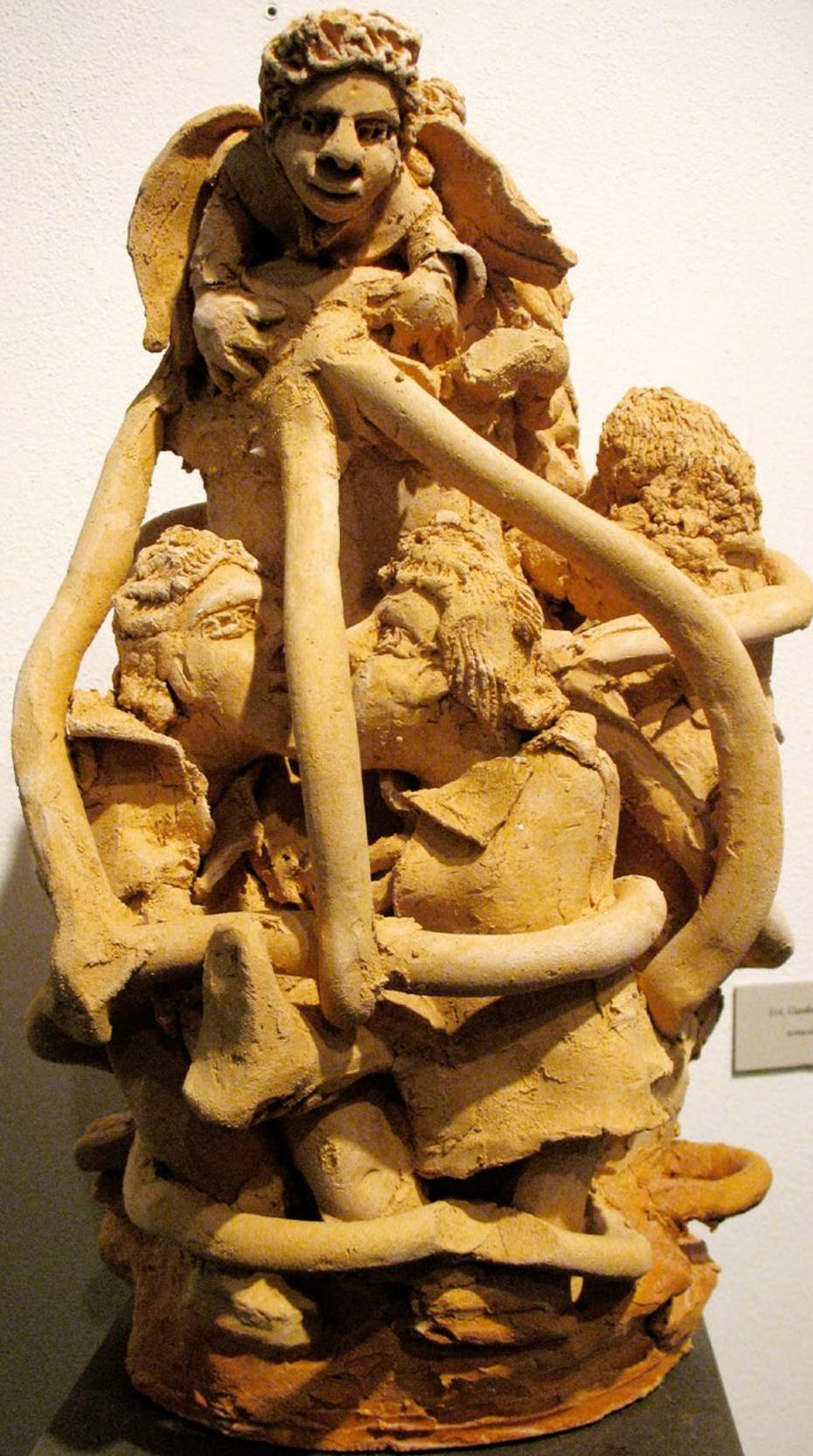
Umberto Gervasi. Cose di questo mondo

di Simona Olivieri



Siciliano, venditore ambulante di dolciumi, poi operaio nelle fabbriche del nord Italia, infine artista che narra il reale nelle sue visionarie creature di terracotta e accende di colore la memoria

Ho incontrato Umberto Gervasi a Milano alla Galleria ISARTE nel corso dell'inaugurazione della sua personale, "Umberto Gervasi. Cose di questo mondo" (2013), a cura di Giorgio Bedoni, Francesco Porzio e Gabriele Mazzotta. Conoscevo già l'opera di Gervasi, le sue sculture di grandi dimensioni, esposte al Mar di Ravenna nella mostra "Borderline. Artisti tra normalità e follia" (a cura di Giorgio Bedoni, Gabriele Mazzotta e Claudio Spadoni, 2013). Gervasi è un uomo schivo, ma quando racconta delle sue opere è sempre un affascinante e travolgente racconto di vita, una narrazione tra passato, la Sicilia, le fabbriche di Sesto San Giovanni (MI) e il presente, i suoi desideri, le sue aspirazioni. Ogni sua scultura è sintesi di molteplici elementi, di generi e molti racconti. È materia stratificata come lo è la vita. Penso che stia proprio in questo la forza del lavoro di Gervasi: un racconto comune a molti, storie di vita reale, concreta e quotidiana di cui le sue sculture sono la testimonianza. Ci sono somiglianze, conferme, similitudini, storie che s'intrecciano. La sua opera è la geografia di un'appartenenza a un presente, a un passato, a luoghi che fanno parte dello scorrere del tempo e di questo mondo. Nato nel 1939 a Catania da una famiglia di artigiani del torrone, Umberto Gervasi cresce girando la Sicilia con la famiglia a bordo di carretti. Con il torrone prodotto plasmavano figure che riprendevano animali della vita contadina ed è forse da qui che comincia il suo bisogno di manipolare per dare forma a pensieri e idee. Nei primi anni '70 si trasferisce con il fratello a Sesto San Giovanni (MI) dove comincia a lavorare in fabbrica come operaio. Qui viene coinvolto dal clima di attese e impegno politico e sociale. Sono infatti gli anni delle rivendicazioni, degli scioperi e dei comizi, raccontati tempo dopo con intensità nelle sue sculture. In quel periodo conosce anche gli artisti con studi a Milano e cresce la sua curiosità verso quell'ambiente, anche se ne rimarrà sempre esterno. Plasmare e modellare i materiali trovati e disegnare le grandi macchine sono



U. Gervasi, *Quaranta*, 2013
terracotta, 80 x 50 x 30 cm



l'anticamera di quello che diventerà il suo lavoro artistico fatto di sculture in terracotta e quadri anche di grandi dimensioni. La fabbrica è il mondo, il luogo dal quale trarre ispirazione, gli operai e la vita di tutti i giorni gli stimoli dai quali partire. Con la chiusura delle fabbriche alla fine degli anni '80 sente il bisogno di salvarne la memoria, modellando la **creta** per ricordare forme, volumi e atmosfere. All'ispirazione nata in quei luoghi si affiancano anche i ricordi del mondo agricolo che avevano caratterizzato la sua infanzia e la sua giovinezza. Quello di Gervasi è un percorso artistico sorprendente, un mondo visionario che scaturisce dall'espressione del vissuto, un mondo come scrive Giorgio Bedoni nel suo saggio *Realista, visionario, realista* (in *Umberto Gervasi. Cose di questo mondo*, Mazzotta Editore, Milano, 2013), che corre lungo una sottile linea di confine, a intercettare le suggestioni della realtà che lo circonda. Una linea di confine che è l'esile frontiera che troverà negli anni Quaranta, nelle intuizioni di **Dubuffet** e nell'Art Brut, la giusta collocazione tra il paradosso e l'importanza attribuita al "valore del *selvaggio* dell'immaginario, dell'imperfetto e del primitivo" (cit. Giorgio Bedoni, in *Umberto Gervasi. Cose di questo mondo*) e dalla scoperta di magnifici solitari dell'arte, la cui esperienza contribuirà a disegnare





neamente, non segue modelli, ignora le tecniche, né si propone una finalità esterna alla propria necessità espressiva, ma inventa da sé le proprie regole e il proprio vocabolario. La sua opera ci ha guadagnato in **libertà espressiva** e freschezza di linguaggio nel racconto. I soggetti non sono copiati ma creati, non hanno importanza le proporzioni ma il significato di ciò che si vuole raccontare. Conta la forza espressiva, l'efficacia comunicativa. Quello di Gervasi è uno stile, un mondo. Parla di noi, dell'oggi. Un affresco vivo e non retorico della società contemporanea. Un autodidatta che scardina, ignora e scarta ogni regola per dedicarsi solo a quello che per lui è più importante: la narrazione di ciò che accade. Come scrive Giorgio Bedoni:

Umberto Gervasi ha piantato una solida lente nella realtà viva di questo mondo. Un viaggio quotidiano, il suo, da cui ha ricavato un'opera completa e originale, che risuona simultanea guardando ai vari temi e ai generi praticati, ma che, in ultima istanza, pare infine celebrare ciò che veramente conta: libertà, pensiero, umanità (cit. Giorgio Bedoni, in Umberto Gervasi. Cose di questo mondo)

quella che è l'arte del nostro tempo. Autori di provenienze diverse ma affini per sensibilità e intensità si affiancano nell'interpretare zone d'ombra e di disagio dell'uomo contemporaneo. A questa storia appartiene la vicenda artistica di Umberto Gervasi, un percorso ben radicato nella storia personale e collettiva, tra la memoria delle origini e l'intensa stagione operaia a Milano, che fa di Gervasi un **artista sociale** lontano dalle mode. Come sottolinea anche **Francesco Porzio** in *Gervasi, il grande comunicatore* (in *Umberto Gervasi. Cose di questo mondo*), le sue opere sono concepite in apparente isolamento ma Gervasi non è un escluso o un emarginato, al contrario, ha conosciuto e partecipato alle lotte operaie in fabbrica, ha conosciuto gli uomini e il lavoro, si è fatto opinioni sulla politica e sulla condizione sociale. L'isolamento in cui sono nate è un isolamento cercato per necessità, forse per diffidenza e per non farsi condizionare da quel mondo artistico che aveva cominciato a frequentare e che avvertiva insincero e compromesso. Gervasi è da considerarsi un *outsider* in questo senso: fuori dalla cultura artistica ufficiale la sua produzione indipendente si manifesta sponta-



Annamaria Tosini. Giardini e sculture di carta

di Naida Samonà

Grande e commosso successo di pubblico a Palermo per la mostra dedicata alle poetiche creazioni di carta di un'autrice che all'imposizione di un "apprendistato della morte" ha opposto le fioriture della sua immaginazione



“Un viaggio in direzione ostinata e contraria” così **Eva di Stefano**, citando Fabrizio De Andrè, definisce il percorso biografico e artistico di **Annamaria Tosini** alla presentazione della mostra *Giardini e sculture di carta*, curata dalla stessa di Stefano, che si è tenuta presso l'Orto Botanico di Palermo.

Alla citazione della bellissima *Smisurata preghiera* di De Andrè, contenuta nel suo ultimo album, mi viene subito in mente di associargliene un'altra, altrettanto celebre, ma forse più lirica e ottimista: “dai diamanti non nasce niente, dal letame nascono i fiori”. Niente di più evocativo di questi versi, scritti dal “poeta degli ultimi”, per raccontare le storie e per comprendere le opere di quegli “ultimi” la cui produzione chiamiamo **Outsider Art** e che sembra sempre uno sbocciare di fiori dal “letame” della sofferenza psichica, della marginalità (forzata, a volte, come nella vicenda della Tosini) e dell'esclusione sociale. Nel caso di Annamaria Tosini, poi, la metafora dei fiori affascina ancora di più perché diventa quasi letterale: le sue opere, in effetti, realizzate solo con materiali di scarto, sono spesso esplosioni di fiori e forme della natura.

Nel giorno dell'**affollatissima inaugurazione** (26 ottobre 2013) entro con una forte emozione all'Orto Botanico. Si percepisce la gioia di un evento finalmente realizzato, il coronamento di un'esperienza umana che ha coinvolto la curatrice e tante altre persone e che ho seguito fin dall'inizio, non in maniera diretta, ma sempre in modo molto appassionato. Il mio pensiero viene subito catturato dalla pregnanza del luogo e mi rendo conto che se l'artista fosse viva avrebbe gioito vedendo le sue opere in questa sede abitata dalla natura, una natura ordinata scientificamente, certo, e non artisticamente sentita e liberamente decorata (come era quella nella sua villa di Casteldaccia), ma comunque protagonista del luogo. Poi penso invece al non-luogo dove Annamaria è stata costretta a passare gli ultimi 15 anni della sua vita e dove ha cominciato per necessità, per non farsi risucchiare dalla non-vita (“l'apprendistato della morte”) di quella che lei definiva “**isola dei morti**”, la casa di cura in cui viveva da prigioniera, a manipolare e a dare forma a qualsiasi materiale di scarto che avesse a disposizione per creare delle piccole sculture di cui riempiva la sua stanza-prigione. Il personale della struttura ne ha buttate nell'immondizia centinaia e centinaia, per anni, finché non è arrivata a scoprirle Eva di Stefano, la cui sensibilità è stata subito capace di vedere che quello che nasceva dal “letame” quotidianamente erano fiori, preziosi come diamanti. Così, grazie allo staff dell'**Osservatorio Outsider Art** di Palermo, sono state salvate le opere che l'artista ha creato nell'ultimo anno prima di morire, pressappoco novanta.





Le opere rimaste, custodite dentro vetrine-teche, come si addice ai più pregiati e fragili gioielli, sono state esposte al Padiglione Tineo dell'Orto Botanico dal 26 ottobre 2013 fino al 20 gennaio 2014 (la mostra, infatti, è stata prorogata dato il grande successo di pubblico). Insieme alle opere c'erano le fotografie di **Massimo Trenti** del "giardino delle emozioni" di Casteldaccia ("un piccolo fazzoletto di terra ha ospitato tutte le forme d'arte") e i **testi poetici** che la Tosini scriveva e che spesso erano accompagnamento delle opere stesse. Vere e proprie liriche, preziosissime per intendere fino in fondo non solo la sua arte "totale" e la genesi del suo processo creativo, ma anche la sua sofferenza e insieme il suo intensissimo sentimento della vita (un "amore che germinerà sempre anche dopo la mia morte").

Avevo già visto molte opere dell'artista in fotografia e alcune dal vivo, ma vederle tutte raccolte insieme così commoventi, delicate e fragili ma frementi di vita è stato come entrare nel suo mondo interiore, nel suo passato, nella sua poesia, nella sua malinconia, nella sua esuberante vitalità e nella sua profonda tristezza. È stato come accedere a un mondo in cui entrare in punta di piedi perché tutto è fragile e tutto è poetico. Nonostante la gente fosse accalcata mi è sembrato che tutti si fossero tolti le scarpe e fossero in punta di piedi, accolti e



"Se un giorno è come tutti, tutti sono come uno solo... assuefarsi significa lasciar addormentare o almeno sbiadire il senso del tempo" (Thomas Mann). Annamaria Tosini però non si è rassegnata ad assuefarsi e per rimanere aggrappata alla sua vera vita, ha usato la musica e l'arte.



avvolti dalle note della musica che lei amava e che ascoltava come fonte di vita e di ispirazione (Rachmaninov, Debussy, Schumann, Mahler, Mozart o Bach), per ammirare le sue sculture di carta e per entrare in quel mondo.

“Se un giorno è come tutti, tutti sono come uno solo... assuefarsi significa lasciar addormentare o almeno sbiadire il senso del tempo”: Thomas Mann nella *Montagna incantata* ci lascia questa riflessione sul tempo per bocca del protagonista Hans Castorp che si trova come imprigionato all'interno di un sanatorio.

Una delle caratteristiche più drammatiche delle “**istituzioni totali**” è proprio l'assenza di una dimensione temporale e in particolare di una dimensione temporale propria. Annamaria Tosini però non si è rassegnata ad assuefarsi e per rimanere aggrappata alla sua vera vita,

quella fuori dalla casa di cura, ha usato la musica, l'arte e soprattutto la memoria, dispiegando nelle sue opere tutto il suo passato, facendone a volte riferimento esplicito e altre volte evocandolo attraverso immagini simboliche, come quelle sacre. “Il mio spirito che vive di memoria non può dimenticare la sua storia” si legge in una delle sue annotazioni.

Proprio questa è stata la forza della mostra dedicata a lei: fare rivivere la sua memoria, la sua vita e il suo mondo attraverso le straordinarie opere rimaste, naturalmente, e, nel giorno dell'inaugurazione, anche attraverso gli interventi alla conferenza di presentazione. Prima il direttore dell'Orto Botanico, **Franco M. Raimondo** ed Eva di Stefano hanno reso il loro omaggio alla Tosini e poi **Lucien-**

ne Peiry ha raccontato alcune storie di artiste outsider presenti nella Collection de l'Art Brut di Losanna. Al termine dell'incontro è stato proiettato il video di **Irina Nicotra** *La joie de vivre. Ricordo di Annamaria Tosini* e non siamo stati in pochi in sala a commuoverci profondamente. Tutti coinvolti in questo omaggio necessario a una donna ostinata a viaggiare sempre e comunque in direzione della bellezza, creandola fino alla fine



Su Annamaria Tosini la nostra rivista ha già pubblicato l'articolo di Eva di Stefano, *Sotto un cielo di rose. Annamaria Tosini e le carte dell'anima*, in “O.O.A.” (Rivista dell'Osservatorio Outsider Art), n. 5, ottobre 2012, pp. 16-33.

Il catalogo della mostra *Annamaria Tosini. Giardini e sculture di carta* è stato pubblicato da Glifo Edizioni, Palermo 2013.



the end



Gli autori dei testi

Roger Cardinal, professore emerito dell'Università di Kent e uno dei maggiori esperti internazionali di Art Brut; dopo aver coniato il termine Outsider Art nell'omonimo volume del 1972, il primo studio in inglese sul tema, ha pubblicato numerosi saggi sulle arti marginali e su singoli creatori, curando dagli anni '70 mostre significative a Londra, New York e Parigi.

Luisa Del Giudice, nota studiosa del folklore italo-americano e della cultura dell'emigrazione, fondatrice e direttrice dell'Italian Oral History Institute a Los Angeles dove vive, ha insegnato all'UCLA (Università di California Los Angeles).

Ilenia Di Pompei, in procinto di laurearsi in Storia dell'arte presso l'Università di Palermo, collabora alle ricerche sul campo del nostro Osservatorio Outsider Art.

Eva di Stefano, ha insegnato dal 1992 al 2012 Storia e Fenomenologia dell'arte contemporanea presso l'Università di Palermo; dirige la rivista "O.O.A." e l'Osservatorio Outsider Art, che ha fondato nel 2008.

Giovanni di Stefano, studioso dei rapporti tra musica e letteratura, insegna Lingua e Cultura italiana presso l'Università di Münster (Germania).

Rita Ferlisi, storica dell'arte presso la Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Agrigento, si occupa di tutela, restauri, studi scientifici sul patrimonio storico-artistico e collabora con il Parco Valle dei Templi per iniziative legate all'arte contemporanea.

Rachele Fiorelli, giovane storica dell'arte, vive a Palermo dove si occupa di progettazione e marketing per la cultura, collaborando stabilmente con l'Osservatorio Outsider Art.

Alfredo Gianolio, nato sulle rive del Po, è riuscito a conciliare la professione forense con la narrativa. Ispirato prima da Zavattini e poi da Celati, ha sbobinato e trascritto vite di naïfs, compresi quelli che lo erano a loro insaputa.

Marina Giordano, studiosa di arte contemporanea, docente a Palermo di Storia dell'arte nei licei, cura

mostre e collabora come critico con riviste specialistiche; ha pubblicato il volume *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea* (Postmedia Books, Milano 2012).

Emanuela Iovino, giovane storica dell'arte, lavora presso il Centro Didattico ed Eventi del Palazzo Ducale di Genova.

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.

Simona Olivieri, architetto e artista terapeuta, collabora con l'Accademia di Belle Arti di Brera (MI) alla progettazione e realizzazione di laboratori artistici in ambito pubblico e sociale. Vive a Milano.

Giulia Pettinari, giovane storica dell'arte, si dedica a ricerche nel campo dell'Outsider Art a Roma, dove vive, e nelle Marche, dove è nata.

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

Mario Valentini, autore di narrativa, tiene laboratori di scrittura, collabora con la casa editrice Mesogea e l'edi-

zione palermitana di "Repubblica"; vive a Palermo dove insegna presso le scuole statali.

Emilia Valenza, critico d'arte e curatrice, insegna Storia dell'arte contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo.



Crediti fotografici

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

- 18:** © Costruttori di Babele, 2010
20: Foto Melo Minnella
21 in alto: Foto Angela Casciaro, Sciacca
21 in basso: Collezione privata. Foto Angelo Scelfo, Palermo
22: Foto Antonio Ferrante, Palermo
23: Foto Lucia Palumbo, Palermo
24: © Alberto Ferrero, 1989
26: Courtesy Associazione Outsider Art Giovanni Bosco, Castellammare del Golfo. Foto ZEP, 2008
da 30 a 33: Foto Massimo Ricciardo
da 38 a 41: Raccolta Civica, Montedoro (CL). Foto Ilenia Di Pompei
45, 46: Courtesy Museo del Tarpato, Comune di Grottammare. Foto Dino Cappelletti, Grottammare
da 48 a 53: Courtesy Museo del Tarpato, Comune di Grottammare. Foto Luna Simoncini, Macerata
55, 56, 58: Courtesy Alfredo Gianolio
62: © Roger Cardinal Collection
65, 66, 68: © Newham Collection, Londra
da 71 a 80: Courtesy Gary Snyder Fine Art, New York
84: © Mario Del Curto, 2013
da 85 a 91: Courtesy Galleria Ferme de la Chapelle, Grand-Lancy. Foto Nicole Kunz
da 93 a 101: Harry Partch Institute, Montclair State University in New Jersey; Ensemble musikFabrik, Colonia; Ruhrtriennale 2013

- 94 in alto:** © Klaus Rudolph, 2013
da 104 a 110: Courtesy Luisa Del Giudice, Los Angeles
da 112 a 117: Courtesy Raw Vision, Londra
da 119 a 122: Courtesy Musée Visionnaire, Zurigo
da 124 a 128: Courtesy MAI – Museo d'Arte Irregolare, Sospiro (Cremona)
130, 132: Foto Paride De Carlo, Lecce (2014)
133, 134: Foto Lorenzo Madaro, Lecce (2012)
da 136 a 141: Foto Simona Olivieri, Milano
142, 145, 147: Foto Gianni Nastasi, Palermo
144, 146: Foto Francesca Renda, Palermo





Glifo Edizioni

www.glifo.com



euro 16,00

semestrale
di outsider art