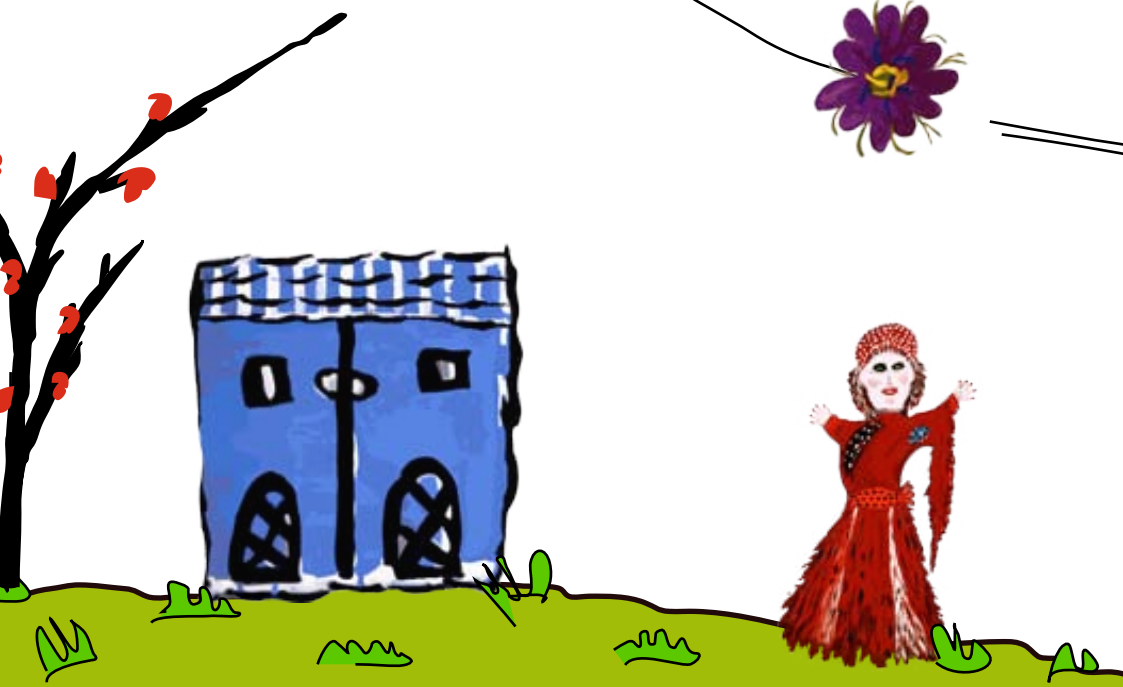




Observatorio
Outsider Art

ottobre 2011 - numero 03





OSSERVATORIO
OUTSIDERART
UNIVERSITÀ DI PALERMO



[HTTP://OUTSIDERART.UNIPA.IT](http://outsiderart.unipa.it)
outsiderart@unipa.it

In copertina e pagine seguenti rielaborazione grafica di opere di Maria Concetta Cassarà



○ Rivista dell'Osservatorio Outsider Art ○

No.3 ottobre 2011

Direttore scientifico

Eva di Stefano

Direttore responsabile

Valentina Di Miceli

Comitato scientifico

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

Segreteria di redazione

Sarah Di Benedetto

Progetto grafico e impaginazione

Luca Lo Coco

Si ringrazia **cut&paste** per la creazione del logo

Università degli Studi di Palermo
Facoltà di Lettere e Filosofia
Viale delle Scienze, Edificio 12
90128 Palermo

Copyright 2011 Rivista dell'Osservatorio Outsider Art
Autorizzazione del Tribunale di Palermo n.25 del 6/10/2010
ISSN 2038-5501



La copertina è stata realizzata traendo ispirazione dalle opere di Maria Concetta Cassarà proposte in questa pagina

Editoriale



di Eva di Stefano

p.08

Esplorazioni



Enzo R., memoria sul muro



di Maria Rosaria Gitto

p.14

Blu di Folegandros, una storia greca



di Giorgio Bedoni

p.24

Gaetano Gambino artista ambulante



di Rachele Fiorelli

p.36

Francesco Cusumano nel giardino delle Muse



di Domenico Amoroso

p.48

Nelle notti di Gilda



di Enrica Bruno

p.60

Gaie devozioni. Le pitture di Maria Concetta Cassarà



di Sara Ugolini

p.70

Approfondimenti

*Medium sapienti, medium brut:
le due categorie dell'arte medianica*

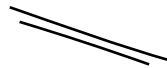
● _____
di Laurent Danchin

p.82

Fumetto, Art Brut e dissidenza

● _____
di Erwin Dejasse

p.100



Dossier Italia

*Sulle tracce dell'Art Brut in Italia:
Giordano Falzoni corrispondente per Jean Dubuffet*

● _____
di Roberta Serpolli

p.120

Tinaia "dolce tana"

● _____
di Valentina Di Miceli

p.136

Costa e Raggio, l'intreccio inconsapevole dell'arte

● _____
di Emanuela Iovino

p.150

La periferia dell'impero e la via italiana all'Art Brut

● _____
di Nicola Mazzeo

p.160

Libri

Elogio dei giardini anarchici

● _____
di Roberta Trapani

p.172

Report

Sogni e incubi di Sicilia. Sabo e BSD Moro

● _____
di Chiara Benenati

p.180

Note informative

Gli autori dei testi

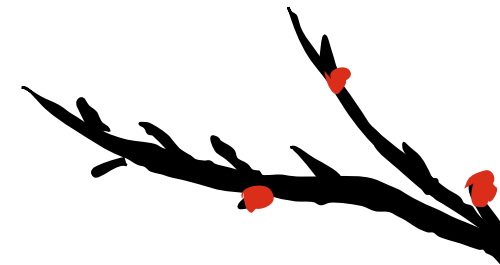
● _____

p.194

Crediti fotografici

● _____

p.196





Editoriale

A Ludovico Corrao,
al suo sogno mediterraneo,
alla sua capacità di azione,
al suo cuore di poeta

I surrealisti amavano i graffiti anonimi e gli scarabocchi sui muri fotografati da Brassai nelle notti di Parigi. A due passi dall'Opéra, figure rudimentali e segni simili a quelli delle grotte di Dordogna o della Valle de Nilo testimoniavano il legame dell'uomo contemporaneo con l'uomo delle origini, rivelando quel selvatico bisogno espressivo ben radicato nella vita psichica, che sta anche alla base di ogni gesto artistico.

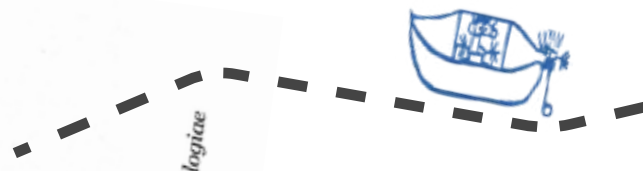
In questo territorio intermedio, che non è arte ma ne suggerisce la motivazione profonda, ci conduce la passeggiata urbana di Maria Rosaria Gitto che apre questo numero della rivista: un'indagine sull'autore di un album murale di volti e nomi, un singolare e grezzo Facebook di strada, ci riporta alla necessità umana del segno espressivo, alla sua urgenza che è appropriazione del mondo, difesa della memoria, ricerca di identità, bussola del proprio disorientamento o della propria follia.

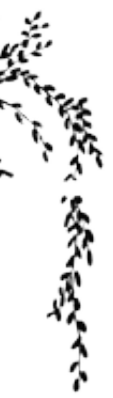
Anche Apostolos Psaromiligos traccia parole e figure elementari sui muri, ma della sua casa, il cui tetto ha trasformato in un'installazione permanente di arnie vuote che offrono al cielo il miele simbolico di un libero pensiero. Ringrazio Giorgio Bedoni, che di ritorno dalle isole dell'Egeo ci ha regalato quest'inedito, che apre la riflessione su una nozione mediterranea di Art Brut

che stavolta è il filo che guida le nostre esplorazioni.

Così, in quelle palme che Gaetano Gambino, vendendo semi ai bordi del mare, disegnava ostinato a penna biro, si può leggere un *topos* dell'anima mediterranea: lo spirito della pianta che trasforma il deserto nella zona fertile dell'oasi, *locus amenus* del nomade, cioè della condizione umana. Non un simbolo di desertificazione, ma al contrario di resistenza ai venti e alla mancanza d'acqua, che la palma stessa contribuisce a generare e difendere: «Le oasi nascono da un osso di palma, caduto e sepolto dalla sabbia. E dov'è un minimo accumulo della brina notturna e delle vene di umore idrico che sorgono dalla terra arsa e riarso, lì nasce la palma e riesce, quasi per un miracolo naturale e alchemico, lentamente a far germogliare quest'osso e a creare la vita attorno a sé».

Sono parole di Ludovico Corrao, presidente della Fondazione Orestyadi a Gibellina e straordinario generatore di cultura nella nostra terra, strappato quest'estate con violenza alla vita. Aperto a ogni ricerca culturale fuori dall'ovvio, animato da un'idea di contemporaneità artistica al contempo popolare e sperimentale, accettò fin da subito di prendere parte, come membro del comitato scientifico, all'avventura dell'Osservatorio Outsider Art e volle fortemente nel 2009 la mostra di Giovanni Bosco e nel 2011 "Le Matriarche", dedicata ai due *outsiders* siciliani Sabo e BSD Moro, di cui si riferisce nelle ultime pagine della rivista. Questa "linea della palma", perimetro di "un'isola-oasi" che per Ludovico Corrao disegnava l'orizzonte poetico e intellettuale della possibilità di trasformazione dell'esistente, circonda - io credo - anche un territorio mediterraneo dell'Art Brut, ancora poco esplorato: creazioni





grezze, dove si sedimenta spontaneamente una memoria millenaria, semi e segni all'incrocio di diverse civiltà, radici antiche e identità plurali.

Non a caso lo scultore **Francesco Cusumano**, di cui racconta Domenico Amoroso nel suo contributo, crea un proprio giardino degli antenati e delle muse alla periferia di Caltagirone, utilizzando anche a volte quei frammenti di terracotta, selci e monete che affiorano nel suo podere, un terreno anonimo ma gremito di antiche tombe sicule. Nonostante il paesaggio circostante sia cementificato e senza più armonia, gli dei della Grecia abitano forse ancora qui, come suggerisce Amoroso evocando alla fine del suo testo lo spirito di Pan.

Ma l'immaginazione mediterranea non si manifesta esclusivamente nell'evocazione di miti o simboli arcaici, è anche memoria non appannata del folklore che intreccia modelli e parentele tra i diversi paesi affacciati sulle sponde del nostro mare: le pitture fiorite di **Maria Concetta Cassarà** animano un teatrino devozionale, visionario e pagano, che ricorda gli altari domestici, le ghirlande, le edicole e i banchetti votivi del sud. Una vera scoperta, che si deve a Sara Ugolini, e che pubblichiamo in anteprima contemporaneamente a un articolo sul n. 73 di "Raw Vision", la più importante rivista internazionale del settore, mentre in ottobre si apre anche la sua prima mostra personale presso il Museum Haus Cajeth di Heidelberg.

Un'esplosiva vitalità femminile che si ritrova anche nella fantastica sartoria del riciclo e nei travestimenti pop di **Gilda Domenica**, singolare creatrice siciliana, che nell'abito eccentrico ha trovato un rimedio contro l'insonnia, la malinconia e la solitudine.

A fianco delle tante proposte artistiche inedite o ancora poco frequentate, la sezione *Approfondimenti* contiene due saggi importanti. L'arte medianica, su cui scrive definendone i parametri **Laurent Danchin**, uno dei maggiori esperti internazionali, è un tema centrale e controverso che riguarda i classici dell'Art Brut e Outsider.

Erwin Dejasse, studioso del fumetto e di arte contemporanea, presenta invece una ricerca attualissima sull'uso dei codici del fumetto da parte di autori definibili come perfetti outsider.

Altri saggi sono stati raccolti in un *Dossier Italia*, in quanto elementi utili, anche se certamente frammentari, per iniziare a delineare una storia, periferica sì ma anche con caratteristiche proprie. A partire dall'interessante vicenda di un giovane artista, **Giordano Falzoni**, che incrocia Jean Dubuffet in un momento in cui ancora le definizioni che presiedono alla sua collezione Brut sono flessibili: la racconta Roberta Serpolli, avvalendosi anche di documenti inediti dell'archivio Dubuffet presso la Collection de l'Art Brut di Losanna.

Oppure i due reportages sull'esperienza pionieristica di **Claudio Costa** a Genova e sulla storia di fondazione dell'atelier **La Tinaia a Firenze**, in cui si rispecchia l'intenso dibattito anti-psichiatria che ha caratterizzato la cultura italiana degli anni '70.

Nicola Mazzeo della **Galleria Rizomi** di Torino, unico spazio in Italia che ha scelto di lavorare esclusivamente con autori outsider, riflette invece sulla situazione presente che, in assenza di un interesse istituzionale e di un contesto, resta lontana dagli standard europei di valorizzazione e tutela degli

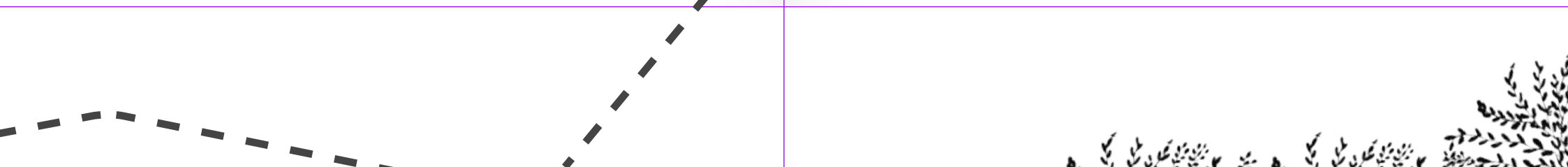
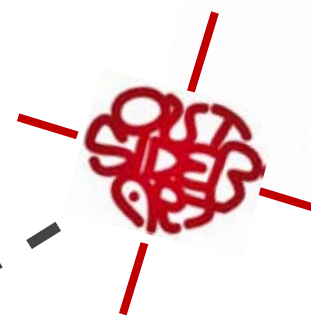
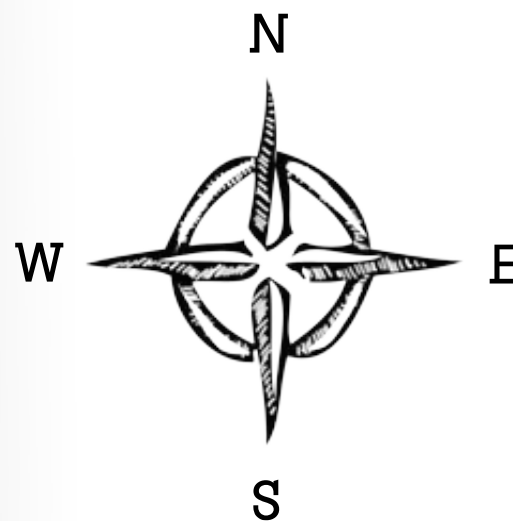


artisti. Con questo intervento prosegue l'indagine sul nuovo ruolo del mercato e delle gallerie, già aperta da Christian Berst nel numero precedente, mentre la recensione del volume di **Bruno Montpiéd** sui giardini anarchici continua la riflessione su opere ambientali, decorazioni e architetture spontanee, a cui la rivista dedica sempre molto spazio.

Dee arcaiche e megere trasformiste, quiete matriarche e demoni persecutori illustrano le ultime pagine: le opere di **BSD Moro** e di **Sabo**, molto differenti ma accomunate dall'evocazione di un archetipo femminile potente e sovrano, si alimentano a una medesima sorgente di cultura mediterranea, una rete di analogie viventi che ignora il fattore tempo intrecciando fantasie, legami e corrispondenze tra i mari, le coste e i giardini del passato e del presente. Attorno all'idea di Art Brut Mediterranea, cosmogonia culturale prima che condizione geografica, si può costruire una collezione e dare vita a un progetto. Il nostro Osservatorio e la nostra rivista si muovono in questa direzione.

Eva di Stefano

La citazione è tratta da Ludovico Corrao, *Il sogno mediterraneo*, intervista di Baldo Carollo, Editore Ernesto Di Lorenzo, Alcamo (Tp) 2010.





Palermo, via Generale Magliocco

Enzo R., memoria sul muro

di Maria Rosaria Gitto

Nelle vie del centro di Palermo alla ricerca di scritte e graffiti diversi dagli altri – Storia di un uomo che scrive e disegna sui muri per non perdere la memoria e siglare la propria esistenza di confine – Una testimonianza sulla necessità del segno espressivo come strumento di sopravvivenza

E mi chiedevo chi fossero tutti quei personaggi disegnati sui muri che con estrema insistenza seguivano i miei passi. Sorridenti o ghignanti, le facce di piccoli primitivi sbucavano da ogni angolo della strada e apparivano, come folletti, sui pali stradali, sulle colonnine dell'energia elettrica, su tutti gli arredi metropolitani. Iscrizioni bizzarre tentavano di cancellare l'anonimato di pareti grigie, lasciando, tra vortici di colori e parole, messaggi che attendevano solo di essere interpretati. La mia 'caccia' alla mano autografa di questi segni è nata così, dal caso, ed è divenuta – come direbbero i surrealisti – una ricerca da *flâneur* parigino.

Incuriosita dall'atteggiamento di sfida che 'volevo cogliere' nell'insistenza di queste presenze, ho messo in borsa la mia macchina fotografica ed ho iniziato a bloccarne l'immagine. Oggi infatti, insieme a qualche vecchio manifesto affisso su un lembo di muro, sono i file del mio computer a conservare l'integrità e il ricordo di certi graffiti.

Sono tracce, immagini che hanno tenuto compagnia alle mie passeggiate solitarie, spingendo la mia curiosità tanto oltre da divenire ingorda di volti primitivi disegnati sui muri delle case. A volte tracciati col rosso, altre col nero o con il verde, altre ancora con il blu, il grigio e il bianco; segni lasciati con il pennarello indelebile o con la bomboletta spray e spesso accompagnati da nomi o strane frasi. Forme semplici tracciate con la minuzia di



un miniatore della contemporaneità, si animavano, si personificavano tra le scritte di altri *writer*.

Scoprivo i muri divenire 'parlanti', brulicanti di voci, di suoni, di urla. Il cemento graffito voleva raccontarmi qualcosa; e bastava solo 'ascoltare' per percepire la potenza della sua duplice natura: ora confine, barriera, gabbia, ora carta sulla quale segnare il pensiero o incidere la propria libertà. Segni e pittogrammi contemporanei - alla stregua di quelli antichi - superano la resistenza della materia dura e diventano ancora mezzi attraverso i quali l'uomo, non solo segna il proprio passaggio su uno spazio appartenente all'intera comunità ma, mantiene viva la propria memoria. L'espressione artistica della specie umana è nata, infatti, su grandi pareti pubbliche, in spazi condivisi dall'intera comunità. I primi uomini hanno scelto la roccia delle loro caverne per lasciare alla storia il ricordo dei loro riti; e scritte murali hanno caratterizzato gli antichi agglomerati urbani delle polis greche o degli insediamenti romani di Pompei. I muri di tutti i tempi hanno, dunque, conservato tra le loro crepe le voci di un popolo e i pensieri di una comunità arrivando sino al cemento dei nostri palazzi, sui quali giovani *writer* tentano di 'ri-conquistare' e 'ri-creare' quello spazio che il progresso economico ha venduto alla pubblicità.

Qui, tra le vie di Palermo, sui muri che delimitano questa città, tra le scritte di molti *street artists*, ho trovato graffite le pagine della vita di un singolare personaggio, Enzo R. ¹, 'mostro sociale' per metà *writer* e per metà *outsider*. Pur facendo parte della nostra stessa comunità, egli vive uno stato di dissociazione permanente in cui l'autoesclusione dalla sfera collettiva è diventata, paradossalmente, una condizione necessaria alla sua sopravvivenza e fondamentale al suo spirito creativo.

Attraverso il linguaggio dei segni Enzo R. non solo racconta silenziosamente la sua esistenza di confine, il suo stare 'al di fuori' dal gruppo, ma evidenzia

• • • • •

¹ Non avendo ottenuto dai familiari del signor Enzo R. il permesso di esporre pubblicamente la sua vera identità, si preferisce evitare di citare il cognome nel rispetto della loro volontà.



Palermo, via Terrasanta

con i colori delle sue iscrizioni, il tormento del suo io ed il conforto inconsapevole dei mezzi dell'arte. Se «L'arte è davvero un grande incantesimo per l'uomo» come diceva Dubuffet e «Il bisogno d'arte è per l'uomo un bisogno affatto primordiale, almeno quanto il bisogno di pane, e forse più» poiché «Senza il pane l'uomo muore di fame, ma senz'arte muore di noia»², il linguaggio espressivo di Enzo R. forse non rientrerà nemmeno in quel 'sistema dell'arte senza il nome dell'arte', ma i segni che lascia sulle pareti sono frutto di una necessità incontrollata e violenta che si manifesta per mezzo dei colori, delle forme e delle iscrizioni.

Seppur lontano da auliche tassonomie dunque, è indubbio che la sua posizione di *outsider* rispetto al mondo scardini qualsiasi preconetto e indirizzi automaticamente il suo caso - sociale ed espressivo - verso il girone dei 'diversi', degli emarginati, degli alieni. Enzo R. vive, infatti, la sua creatività alla stregua della sua sfera reale: in maniera illogica, irregolare

• • • • •

² J. Dubuffet, *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 27.

e inconsapevole. Egli sa che vuole vivere 'libero' e lontano da ristrettezze familiari o sociali ma non conosce premeditazioni comportamentali se non quando deve scegliere colori e superfici.

Come pezzi di un puzzle sparsi per la città, la vita in frammenti di Enzo R. è 'appesa' sulle pareti ai bordi delle strade e aspetta soltanto di essere 'letta'.


A settantatré anni, egli gira ancora vagabondo vestendosi con abiti ritrovati nei cassonetti della spazzatura e la sua piccola statura, il suo corpo duro e nervoso, la sua testa rasata lo rendono simile alle figure appena sbazzate che lascia sulle pareti che incontra, e riconoscibile agli occhi della gente del quartiere che gli parla, lo nutre, lo aiuta. Dopo aver abbandonato la casa in cui abitava con la madre, circa quindici anni fa, Enzo R. decide che la città tutta intera diventerà la sua nuova dimora. Lascia i suoi abiti alto-borghesi e si incammina verso l'ignoto, in un viaggio che non si arresterà mai. Da allora, vaga ininterrottamente e velocemente per le strade di Palermo, Messina, Roma. C'è chi dice di averlo visto anche a Cefalù, a Bologna, a Milano. Luoghi che Enzo R. raggiunge in treno, pagando il biglietto con i soldi della pensione sociale che ancora oggi riscuote da solo nonostante gli sia stata diagnosticata una forma di schizofrenia che, come dice il fratello, lo costringe «a fare del male a se stesso»³.

• • • • •

³ Informazioni ricevute dal fratello in un'intervista telefonica rilasciata nel febbraio del 2009.



Messina, presso la Stazione Centrale



Enzo è infatti gravemente malato ormai da molto tempo. Cammina velocemente lungo i vicoli e i viali, dorme nudo tra i cartoni, pratica yoga nel cuore della notte, rimane per ore a testa in giù con i piedi appoggiati ad una parete ed emette strani suoni con la bocca. La gente che non lo conosce lo definisce soltanto un vecchio squilibrato e imbrattatore di muri che deturpa le facciate delle case già incrostate di muffa o le tristi colonnine delle linee telefoniche; per altri, Enzo R. è uno sporco barbone che, piuttosto che ripulire se stesso, strappa le erbacce dalle aiuole o pulisce i pavimenti di marmo e le grate dei tombini incrostate di *chewingum*.

Forse il signor Enzo R. è tutte queste cose insieme, forse nessuna, ciò che è certo però emerge solo dalle mille facce e dalle sue iscrizioni sui muri: è un uomo affetto da malattia psichica che scrive e disegna sulle pareti per non perdere la memoria e per non annientare l'ultimo barlume di ragione che gli resta. Katia, Piero, Franco, Mariella, sono solo alcuni dei nomi che continuamente riaffiorano dai muri delle case, persone realmente esistite, parenti, amici, compagni di classe che hanno fatto parte della sua vita e che gelosamente vengono custodite tra i suoi ricordi. Tutti raggruppati in coppie, «Anna e Franco», «Ugo e Maria», ad esempio, ed inseriti all'interno di una cornice come fossero foto di gruppo appese per le vie della città.

Le interviste condotte ai parenti e agli amici d'infanzia hanno confermato non solo la loro reale esistenza, ma anche l'estrema lucidità nel ricordare il suo passato. Sì, perché Enzo blocca la sua memoria a circa cinquanta anni fa, quando ancora la sua mente non era stata totalmente invasa dalla malattia: i nomi, le coppie, i gruppi che ricorda sono quelli di allora. È gente che porta con sé e che protegge da se stesso scrivendone il nome e il cognome su una parete, affinché la sua memoria distruttiva possa fallire nel tentativo di

uccidere quegli affetti.

Passeggiando tra i suoi graffiti ho sempre avuto la sensazione di vedere appese sulle pareti della città delle vecchie foto in bianco e nero dove i soggetti erano tutti felici, tutti sorridenti. Simbolicamente Enzo R. conserva tra le tasche dei suoi larghi pantaloni, nel suo zaino blu, nei meandri della sua memoria, la gioia di tempi trascorsi e utilizza i muri come fossero comò, cassettiere, scrittoi sui quali campeggiano i ricordi più belli di una vita vissuta. Rendendo 'sue' le città che visita, arredando e decorando così il cemento dei muri, Enzo R. dona familiarità ad un luogo che non lo è, la strada.

Scrive per non dimenticare, per conservare il tempo e renderlo presente in una dimensione ormai troppo veloce, caotica e incontrollabile come quella della città contemporanea. La vita metropolitana, infatti, con i suoi ritmi asfissianti, i suoi codici di perbenismo, le sue creature fittizie, spinge i suoi stessi membri a cercare non solo un'identità, ma una volta trovata, ad esprimerla per siglarne l'esistenza.

Enzo R. vuole ricordare a se stesso di avere studiato giurisprudenza e di non aver mai esercitato la professione di avvocato; tenta di ripulire la sua memoria dall'offuscamento della malattia scrivendo di luoghi, di fatti, di eventi vissuti insieme alle persone più care, come se i muri delle strade fossero pagine di un diario riempite di frammenti di vita, di attimi di sé. Come un 'piccolo primitivo' immerso nella contemporaneità, Enzo R. graffia i muri, ma non parla alla collettività né si rivolge al sistema. I suoi messaggi sono intimi, segreti, sono soliloqui. E il suo percorso è un cammino individuale: così come rifiuta di vivere da comune borghese, in una casa ricca di comodità, o di frequentare luoghi di accoglienza per gente di strada,



Palermo, via Nunzio Morello

il suo linguaggio espressivo non è accomunabile né a quello di un *clochard* con velleità artistiche né a quello di un vecchio *writer* che diffonde *tag* e messaggi riconoscibili da altri graffitari. Enzo R. è forse più vicino a molti *outsider* che, per difendersi dall'incombere della follia, sviluppano una primitiva quanto singolare creatività, senza però partecipare mai a terapie di gruppo.

Scrivo, disegna facce; ricorda i sorrisi dei suoi amici, dei suoi cari; colma la loro mancanza ricreando 'primitivi ologrammi' di semplici segni; riporta in vita persone ormai scomparse per mezzo di un pennarello usato come una bacchetta magica. Enzo R. si serve dunque del linguaggio artistico per dare sfogo ai suoi ricordi, alle sue paure, ai suoi tormenti. L'arte è utile al suo io per manifestare il disagio e i sorrisi che lascia sulle pareti sono solo un modo per esorcizzare un profondo dolore. La scrittura e il disegno diventano strumenti necessari per sfuggire alla sofferenza, alla povertà culturale dell'ambiente circostante. L'arte è, dunque, necessità di libertà, terapia inconsapevole di sopravvivenza.

Karel Sourek diceva: «Quanto più grande e più evidente è la differenza tra l'esigenza di un uomo di esprimere qualche cosa e le sue reali possibilità di esecuzione, più forte dovrà essere stato il bisogno, più grande l'emozione sottostante»⁴. Nessuna emozione umana, infatti, è più forte di quella che si genera dalla necessità.

Silenziosamente, Enzo R. pubblica sui muri della città, sulle pareti vietate di un quartiere, i manifesti del suo io ora colto, ora curioso, ora lacerato e con fare aristocratico, singolarmente, il *bohémien* senza casa né dimora produce opere che rappresentano la sua memoria per auto-curare e proteggere, inconsapevolmente, le radici della sua esistenza



• • • • •

⁴ K. Sourek, *L'art populaire en images* in A. Ottieri, *Arte necessaria. Storie di dodici outsider d'Italia*, Mazzotta, Milano, 1997, p. 11.

Blu di Folegandros, una storia greca

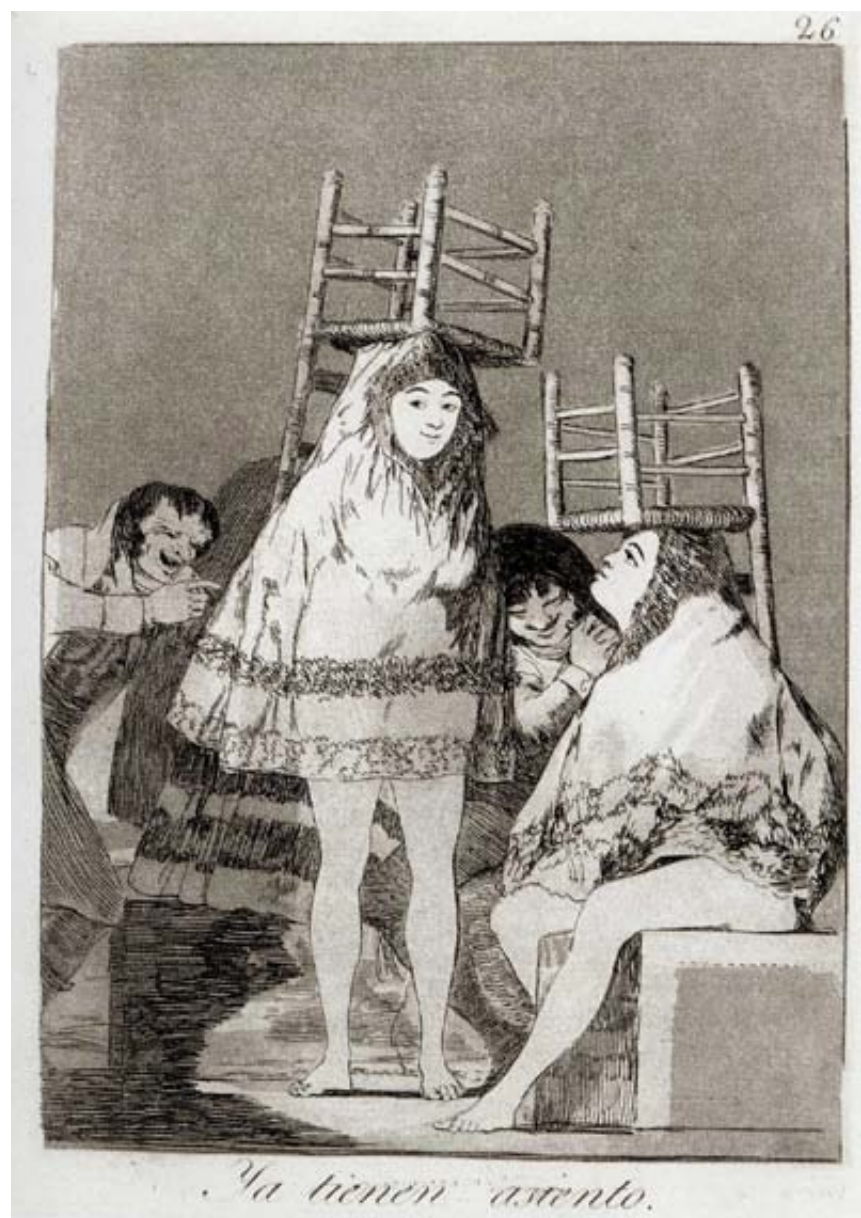
di Giorgio Bedoni

Art Brut nella luce del Mediterraneo - Una piccola isola dove non tutte le case sono uguali - Un libero atlante del mondo sul tetto di Apostolos Psaromiligos

Una sedia in testa è una sedia in testa, ma nelle immagini che la stampa popolare aveva contribuito a diffondere già dal Cinquecento in Occidente, altro non era che uno dei modi possibili per rappresentare in chiave ludica e allegorica il rovesciamento di valori e di leggi consolidate, insinuando l'idea di altri mondi entro i quali tutto ciò che era stabilito veniva privato di senso, in un gioco sovversivo di rimandi grotteschi e irreali. Era questa una iconografia che definiva un vero e proprio "mondo alla rovescia" che i poteri tolleravano nel tempo provvisorio del carnevale¹, la cui messa in scena prevedeva l'eccesso e la maschera, attraverso l'irrompere di un immaginario votato all'alterità, al sogno e all'utopia nella sospensione illusoria garantita dalla tradizione e dal rito. Così Francisco Goya nella scia di questa tradizione ancora a fine Settecento poteva celebrare sulle ceneri dell'ultimo carnevale di fine secolo le nuove frontiere dell'immaginario in quel singolare prodotto di fantasia che furono i "Capricci", richiamando in alcune delle sue celebri incisioni la forza visionaria e sovversiva dei "mondi alla rovescia".

• • • • •

¹ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979.



Francisco Goya - *Ya tienen asiento* (Ora hanno la sedia) - Capriccio n.26 - Fondazione Antonio Mazzotta, Milano

Uno spirito carnevalesco che nell'impianto illuminista del teatro di Goya si intravede ad esempio nel capriccio 26, dove due giovani fanciulle con una sedia in testa sono esposte al ghigno e alle risa degli astanti che osservano la scena, in una esemplare rappresentazione dell'ambivalenza del riso carnevalesco, al contempo gioioso e beffardo e dunque tale da confondere i diversi livelli di senso.

"*Ya tienen asiento*", "ora hanno la sedia", commenta Goya, riferendosi alle sedie in testa, rafforzando ancor di più la natura ambigua della scena, dove la parola "*asiento*" rimanda simultaneamente al significato di sedia e di giudizio.

Se in Goya la natura ambigua dei "mondi alla rovescia" era posta al servizio di un progetto illuminista indirizzato a rischiarare la coscienza di un popolo nella notte nera di una Spagna popolata dai mostri del fanatismo dell'Inquisizione, in tutt'altra cornice trovano, invece, origine le singolari architetture concepite da un uomo contemporaneo nella luce abbacinante dell'Egeo.

[Apostolos Psaromiligos](#) il suo personale "mondo alla rovescia" l'ha concretamente posto sulla propria testa, più esattamente sul tetto della sua casa, a conferma della continuità storica di un genere visionario e fantastico che trae la sua forza da un bisogno espressivo radicato nella vita psichica più intima e segreta.



Devi augurarti che la strada sia lunga.
Che i mattini d'estate siano tanti
Quando nei porti –finalmente e con che gioia-
Toccherai terra tu per la prima volta.
Constantinos Kavafis²

La storia di Apostolos, la sua originale vicenda artistica nasce entro il ben definito perimetro cicladico dell'isola di [Folegandros](#), piccolo, affascinante

• • • • •

² C. Kavafis, *Itaca*, in Id., *Settantacinque poesie*, a cura di M. Dalmati e N. Risi, Einaudi, Torino 1968.



ΣΤΗ ΓΕΝΙΑ ΜΟΥΣΗ ΔΕΑ ΕΥΘ ΣΤΡΗ ΜΟΝΑ ΜΕ ΤΗ ΓΙΑΝΤΟ ΠΟΥ ΛΗΤ ΠΡΟΒΕΕΝΙΑ

ΤΑ ΠΑΝΤΑ ΕΙΝΑΙ ΜΑΤΑΙΑ ΤΑ ΠΑΝΤΑ
ΜΑΤΑΙΟΤΗΣ ΚΑΙ ΕΝΑ ΧΟΡΤΑΡΗ ΠΡΑΣΙΝΟ
ΕΙΝΑΙ Η ΑΝΘΡΩΠΟΤΗΣ · ΑΓΑΠΑΤΕ
ΑΛΛΗΛΟΥΣ



ΟΤΙ ΑΝ ΟΣ ΕΜΟΥ
Ο ΑΝΤΙΡΤΗΣ
ΠΗΓΕΙΟΙ
ΧΡΟΝΟ

scenario roccioso prossimo quaranta miglia marine all'icona turistica di questi mari, Santorini.

È una storia isolana quella di Apostolos, impensabile senza la luce totale di un Mediterraneo che volge verso Oriente: **Odisseo Elitis**, poeta cretese folgorato all'età di diciotto anni dal Surrealismo, amava raccontare che i greci trovano il mistero nella luce, a differenza "degli occidentali" che lo cercano invece nell'oscurità della notte, quella luce, scrive Elitis che "per noi è un assoluto".

È dunque con questo bagliore negli occhi che prende forma la vita creativa di Apostolos: storia di un'arte che sa di salmastro e montagna, radicata nel suggestivo villaggio di **Ano Meria**; impensabile senza quelle aspre colline a precipizio sulle acque dell'Egeo, blu, come le parole tracciate sui muri che circondano la casa e gli oggetti talvolta assemblati ad infittirne il tetto. Blu, come le cupole ortodosse e gli infissi delle case, colore di una Grecia "che entra nel mare"³.

Blu, infine, come la casa di Apostolos, eccentrica e tuttavia familiare, perché profondamente ellenica e cicladica in quella tinta tipica e domestica, a testimonianza di un mondo ingenuo e diretto ma infine sofisticato, come nel lavoro di ogni 'outsider' che si rispetti, autentico e abile al contempo nel rianimare suggestioni 'primitiviste' nei suoi rimandi a visioni private e a mitologie collettive.

Nella comoda penombra della sua taverna sul mare di **Aghios Nikolaos**, Takis, uomo colto e buon conoscitore di storie isolane, mi racconta di Apostolos, degli esordi



• • • • •

³ O. Elitis, *Sole il Primo* (1943), trad. it. di N. Crocetti, Guanda, Milano 1979.



della sua vicenda creativa, segnata, come ogni vera storia, dall'incontro che illumina, che cambia traiettoria alla tua vita usuale: incontro forse coltivato dentro che aspettava null'altro che un innesco, il pretesto per dar voce a quei rumori di fondo che sono poi la tua vera voce. Così accade, tra leggenda e realtà, nelle vite d'artista, al di là dei provvisori confini stabiliti tra *insiders* e *outsiders*.

La stessa nascita dell'Art Brut deve misurarsi con desiderate coincidenze che hanno oggi il sapore del mitologico, come nella bella vicenda di Jean Dubuffet che nel 1923 anticipa l'avventura dell'arte irregolare nell'incontro con **Clementine Ripoche**, un'autentica visionaria che, giorno dopo giorno, disegna ciò che intravede dalla sua finestra scrutando il cielo di Parigi. Momento iniziatico, dove i cieli trasfigurati di Clementine Ripoche hanno gli stessi riflessi visionari del cielo blu di Nizza che un giovane **Yves Klein**, futuro "Yves le Monochrome", firma come opera propria guardandolo sdraiato

sulla spiaggia. Nello stesso modo Apostolos trova la via, la sua personale *outsider-art-therapy* nell'incontro con l'altro, "sei stranieri", è il suo racconto, "che camminano sotto la collina verso Agali", insenatura discreta dal mare cristallino.

È l'estate del 1976, prosegue nel suo racconto, e "la vita dell'isola cambiò rapidamente. Quelle sei persone erano i primi turisti su Folegandros". Sarà l'incontro con stili di vita altri, con le pratiche naturiste da cui ricava una propria versione: Apostolos, mi conferma Takis, è uomo dalle idee progressiste che farà sue queste esperienze, filtrandole attraverso la lente isolana. Sarà autodidatta, artista per caso o per autentica vocazione nell'edificare a picco sul mare con materiali trovati sulla spiaggia il tempio, il suo personale 'Capo Sounion', il promontorio sacro ad Omero, sulle cui pareti Apostolos ha scritto queste definitive parole: "Tutto è inutile, tutto è inutilità e l'umanità ha lo stesso destino. Dovete voler bene gli uni agli altri..."⁴

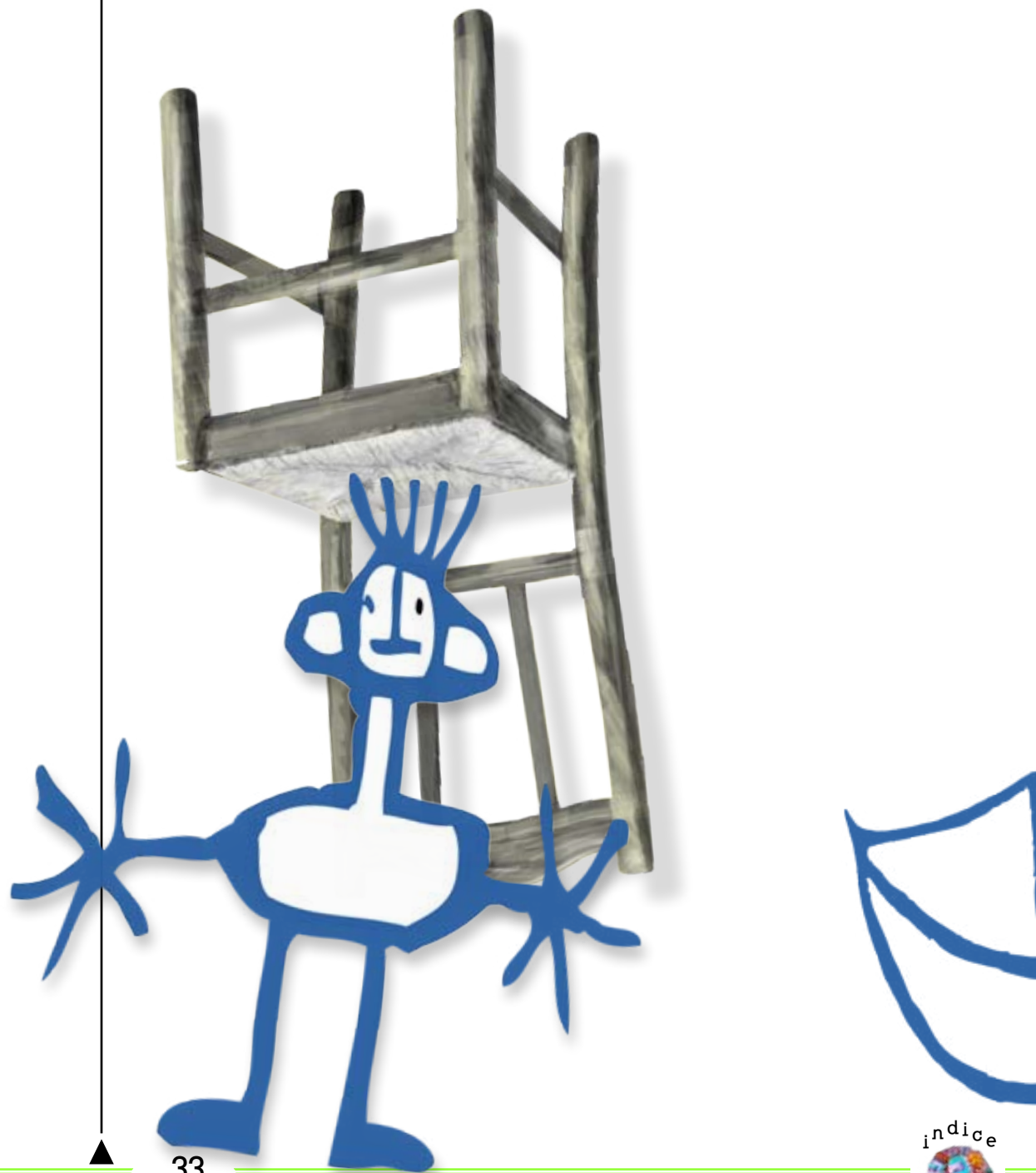
Apostolos mi accoglie nel giardino di casa con il largo sorriso dell'ospitalità: figura imponente e sguardo ironico, scolpito dal vento cicladico che solo può dare alle rughe quegli scavi che sanno di salinità. Mi mostra con orgoglio la sua opera, un mondo ancorato alla luce e ai colori dell'Egeo, forse ai suoi stessi miti fondativi: *kypseles*, arnie allineate sul tetto dipinte di blu memoria dell'ottimo miele isolano che ora Apostolos ha trasformato in installazioni; tridenti e delfini, chissà quanto solo suggestioni di pitture parietali forse viste nel Palazzo di Cnosso nella lontana Creta.

Nella tradizione della Grecia antica blu era il colore usato come fondo su cui scolpire le figure, una tintura poco usata al confronto del rosso e del bianco, del nero e del giallo. Colore 'barbaro' il blu, venuto dall'Oriente a ricordarci la luce.

Così, il blu di Apostolos non sprofonda nel nero, acquista invece una luminosità che trattiene dalla calda melanconia della nostalgia: *nostos*, *algos*, parole greche a designare il sentimento doloroso di chi volge lo

• • • • •

⁴ Le stesse parole tracciate poi da Apostolos sul muro della casa.



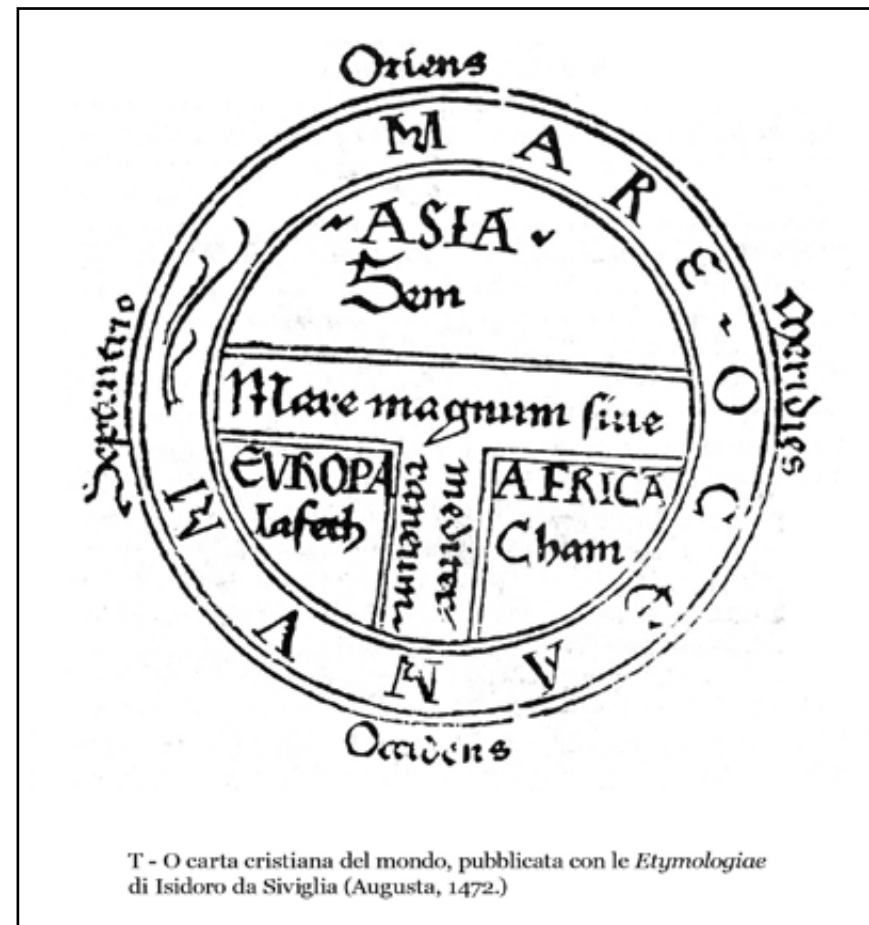
sguardo sempre verso casa, come quella nave tracciata con segno essenziale e infantile sul muro, forse ingenui Argonauti sulla via del ritorno, trattenuti nel mezzo da due iconiche figure blu.

Una croce rovesciata racchiusa in un cerchio ed una scritta senz'ombra, "la croce vince su tutto", campeggiano sul tetto, a suggerire una *imago mundi* che affonda le sue origini nelle cartografie medioevali, in quelle mappe a forte valenza simbolica chiamate "T-O", *Terrarum Orbis*, nelle quali Gerusalemme era posta al centro e il Mediterraneo veniva rappresentato dal tratto verticale della lettera T tra i tre continenti, Europa, Africa, Asia, a loro volta chiusi entro il grande oceano definito dalla O.

Appartengono a questo genere cartografico, chiamato 'Sallustiano' per via delle documentazioni storiche della guerra africana narrate dall'autore romano, le mappe custodite nella cattedrale di Hereford e quelle distrutte nel corso del secondo conflitto mondiale ritrovate nell'Ottocento nel monastero benedettino di Ebstorf.

Analogie sorprendenti con il mondo di Apostolos, come curiosa è, infine, quella croce rovesciata sul tetto, a ribadire ancora l'esistenza di 'mondi alla rovescia', la loro natura visionaria e fantastica.

Nel giardino di casa Apostolos pratica nell'incontro con i viandanti forse l'unica delle filosofie possibili, amicizia, libertà, pensiero. Le stesse ragioni di Epicuro, che consigliano di non affrettare il viaggio e di ascoltare in quel giardino il suono delle pazienti fronde dell'albero carezzate dal vento dell'Egeo



T - O carta cristiana del mondo, pubblicata con le *Etymologiae* di Isidoro da Siviglia (Augusta, 1472.)

Riferimenti bibliografici

- A. Hecker, *Folegandros*, GmbH, Amburgo 2002.
- G. Bedoni, *Visionari. Sogno, arte, follia in Europa*, Selene, Milano 2004, 2009.
- Id., *La nebbia di nero rende più chiara l'aurora. I Capricci, una lente per Goya*, in: *La lente di Freud. Una galleria dell'inconscio*, mostra e catalogo a cura di G. Bedoni, Mazzotta, Milano 2008.
- P. Matvejevic, *Mediterraneo. Un nuovo breviario* (1987), Garzanti, Milano 1991.

Il testo è l'anticipazione di un saggio contenuto in un volume di prossima pubblicazione. L'Autore ringrazia per la gentile e preziosa collaborazione Flavio e Cristina Facciolo, Takis Metzaliras, Clio Mustacatu. Un grazie particolare a Gabriele Mazzotta e alla Fondazione Antonio Mazzotta per la riproduzione dell'opera di Francisco Goya.

Gaetano Gambino artista ambulante

di Rachele Fiorelli

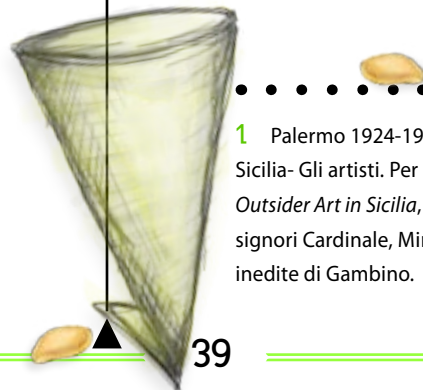
Gaetano Gambino, venditore ambulante a Palermo, esponeva i suoi raffinati arabeschi a penna biro nella sua bancarella e nel bar che frequentava – Alcuni disegni, adesso rintracciati, arricchiscono lo scarno catalogo di un'opera purtroppo in gran parte dispersa

I fusti delle palme si alzano eleganti e le loro folte chiome sembrano agitarsi orgogliosamente spinte da un immaginaria brezza marina. Altre sullo sfondo completano il disegno e in lontananza, quasi al limite dell'orizzonte, una piccola barca solca le lievi increspature del mare di inchiostro. Forse, durante il tempo in cui serviva ai suoi clienti la *calia* e la *semenza*, Gaetano Gambino scrutava il panorama di Mondello e mentre il suo occhio sano era impegnato nella vendita, quello malato ripassava i contorni e i dettagli della Palermo parallela che di lì a poco avrebbe ripreso a disegnare.

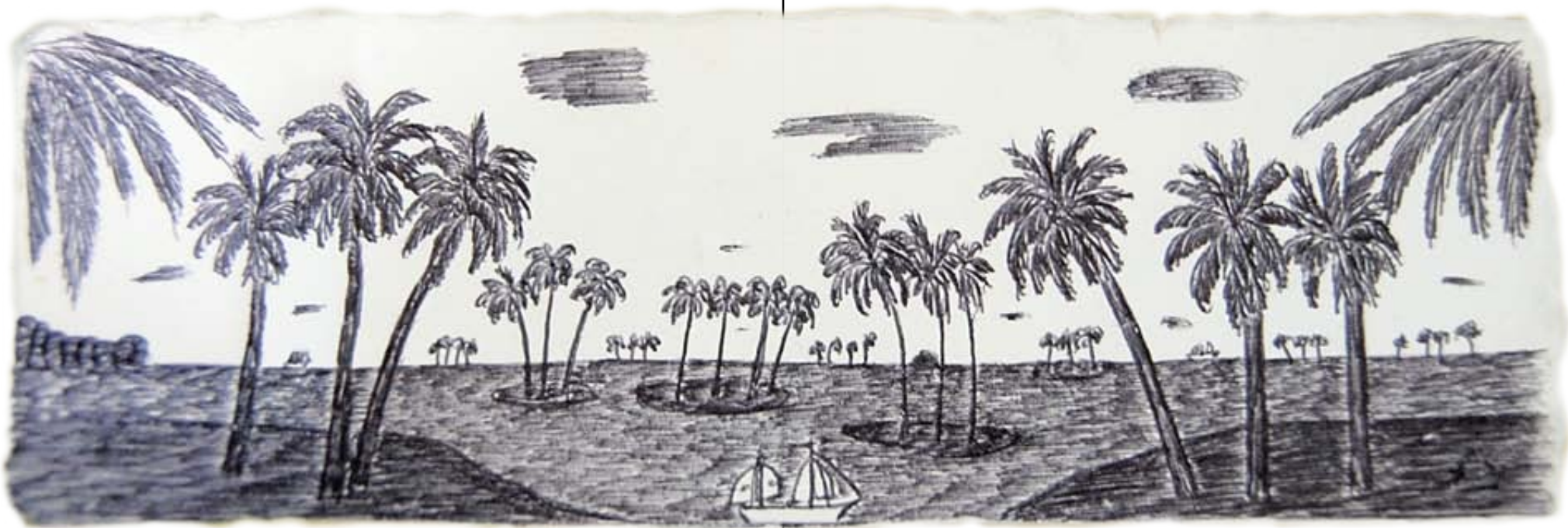


Gaetano Gambino¹, figlio di un vaccaro, dopo varie peripezie e l'abbandono della famiglia, trova appoggio, aiuto e amicizia nella famiglia Zanghi di cui diventa membro effettivo. Gli viene offerto un lavoro, un riparo, una nuova vita. Durante lunghe giornate Gambino inizia a disegnare sul primo supporto che gli capita sotto mano. I *coppi* che avvolgono la merce venduta nei mercati, hanno una consistenza ruvida e salda, vengono piegati quasi fossero degli origami. Proprio su questa materia così grezza Gambino inizia a dare vita alla sua immaginazione, lungo le venature della carta si insediano i solchi lasciati dalla penna, l'inseparabile Bic, usata fino al suo completo consumarsi, fino a quando gli ultimi residui di inchiostro regalano all'opera straordinarie variazioni cromatiche. Il disegno non è un semplice passatempo, è un'attività inizialmente parallela a quella della vendita, fino a diventare essa stessa fonte di guadagno. Così, dentro quello che a prima vista è solo un chiosco come tanti, in realtà nasce ogni giorno un mondo nuovo, entro le fragili pareti di legno dipinto, tra un sacco di noccioline e uno di arachidi, Gambino espone i suoi disegni.

Tutti a Mondello lo conoscono, dai gestori dei ristoranti ai piccoli commercianti, ai proprietari dei bar che affollano la borgata palermitana. Proprio uno di questi, il Sig. Minafò titolare del "Bar Miramare" di Mondello, oggi non più esistente, diventa uno dei suoi mecenati. Le pareti del suo bar si affollano di disegni diventando la galleria personale dell'artista che può avvalersi di uno spazio più ampio rispetto al suo baracchino. Gambino trascorreva molto tempo nel bar e, quando a fine stagione le spiagge di Mondello si spopolano e i piccoli bar e ristoranti si ritirano nel loro letargo invernale, andava dal Sig. Minafò a chiedere il saldo per le consumazioni



¹ Palermo 1924-1987; si veda la nota biografica sul sito web dell'Osservatorio, alla voce Sicilia- Gli artisti. Per le notizie sull'autore ho fatto riferimento a E. di Stefano, *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalós, Palermo 2008, pp. 133-143, e mi sono basata sulle testimonianze dei signori Cardinale, Minafò, Zanghi incontrati nel corso delle mie ricerche per rintracciare opere inedite di Gambino.



della stagione trascorsa. Molte colazioni, qualche spuntino e piatto di pasta, tutto segnato sul taccuino del titolare che a fine stagione tirava le somme di quanto Gambino aveva consumato. Era un conto fittizio, scritto solo per continuare l'affettuosa pantomima che ogni anno si ripeteva tra proprietario e avventore. Gambino chiedeva il conto, Minafò lo stracciava e in cambio chiedeva un paio di disegni. Non è solo un gesto di amicizia. Domandando a Gambino questa forma di pagamento, il Sig. Minafò dimostrava di credere nel suo talento.

In effetti, chi lo ha conosciuto da vicino non si stupisce sentendo che c'è chi ha rivalutato il suo lavoro, molti affermano di essersi lasciati incantare dai disegni di Gambino e dal fatto che una persona come lui, senza passato, senza cultura, avesse queste doti. Del resto, tra i suoi estimatori ci sono stati personaggi illustri come l'artista Bruno Caruso, lo scrittore Leonardo

Sciascia, il fotografo Enzo Sellerio². Tra gli appassionati qualcuno era così innamorato dell'arte di Gambino da chiamarlo "maestro", come ricorda Franco Zanghi, e c'era chi restava tanto colpito dal suo amore per la musica classica da proporgli di collaborare a una radio locale. Gambino, che nel suo baracchino aveva anche una vasta collezione di dischi che ascoltava spesso mentre disegnava, tenne infatti per un periodo una rubrica musicale su Radio Mondello Lido, una delle prime emittenti libere degli anni '70³. È con la famiglia Zanghi che Gambino instaura il legame più saldo, con il piccolo Franco stringe un rapporto quasi paterno ed è proprio lui, ormai adulto, ad

● ● ● ● ● ● ● ●

² Cfr. E. di Stefano, *op.cit.*, pp.138-140.

³ Testimonianza di Salvo Badalà, fondatore dell'emittente.

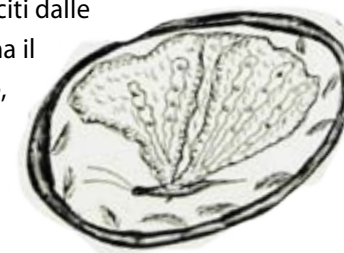


accompagnarlo fino alla morte. Franco Zanghi parla di Gaetano Gambino come di una persona discreta e rispettosa, non per deferenza nei confronti della famiglia che lo aveva tolto dalla strada, ma perché finalmente, dopo la tragica fine del suo unico amore e l'abbandono della famiglia, gli veniva data nuovamente la possibilità di amare. Nelle numerose foto a casa Zanghi si vede Gaetano Gambino ospite di matrimoni, battesimi, eventi lieti e familiari che dimostrano quanto il legame instauratosi fosse profondo. L'arte di Gambino costituisce un'occasione per riflettere sull'arte dei margini.

La sua produzione è variegata ma omogenea, oggi molto depauperata dalla diaspora cui sono andati incontro i disegni. I soggetti sono quasi sempre paesaggi in cui gli elementi reali si intrecciano con quelli della sua visione, dove il tratto pieno e corposo riesce a declinarsi in linee fluide e di straordinaria eleganza. I vortici che escono dalla sua penna si trasformano in rami nodosi che quasi ricordano le corde dei pescatori di Mondello. Si resta affascinati soprattutto dagli alberi che si alzano ora possenti, ora flessuosi, e dalla chioma vaporosa delle palme svettanti sulla carta.

La nascita e lo sviluppo del disegno si percepiscono risalendo lungo le linee, come una mappatura che consente di leggere le stratificazioni del tratto. I grumi di inchiostro lasciati dalla penna nuova, le sbavature, i vortici capaci di dare movimento, il lento consumarsi della penna, mai abbandonata se non quando svuotata della sua linfa. Il nero della Bic, più raramente il rosso, sembra non uno ma un'intera palette di tonalità di cui Gambino si avvale, quasi che una semplice penna possa contenere centinaia di colori al suo interno, poliedrica come l'animo di artisti come lui, senza passato, agli occhi di molti senza futuro. Gente dei margini di cui si ha paura, uomini e donne che, come il "ragazzaccio aspro e vorace" descritto da Umberto Saba nella poesia "Trieste", hanno, conoscendoli, "occhi azzurri e mani troppo grandi per regalare un fiore"⁴, un animo timido, spesso inaccessibile se non attraverso i disegni, chiavi d'accesso su un mondo parallelo.

Gli alberi, un elemento molto frequente, sembrano usciti dalle pagine di un'antica enciclopedia: la carta è ingiallita ma il tratto appare netto, lineare, tendenzialmente verticale, quasi ad assecondare lo sviluppo del fusto e poi dei rami, che si alzano come braccia tese o i capelli di una



⁴ U. Saba, *Trieste*, in *Trieste e una donna*, 1910 – 1912, in E. Sanguineti, *Parnaso Italiano, Crestomanzia della Poesia Italiana dalle origini al novecento*, vol. XI, Einaudi, Torino 1969, pp. 789 – 790.

Gorgone. Alberi più inquietanti che decorativi, le cui fronde aguzze disposte ordinatamente sembrano quasi soffocare il foglio. Altro soggetto molto caro all'artista sono gli animali, spesso preistorici e terribili, dotati di zanne o artigli, oppure esotici come elefanti o giraffe, la cui criniera brucia sullo sfondo di un paesaggio ancestrale.

Nonostante appaiano come esseri spaventosi, in realtà Gambino amava gli animali, soprattutto i gatti di cui si circondava e a cui dava nomi di persona. Probabilmente il rimpianto di non essersi creato una famiglia portava l'artista a circondarsi da esseri da amare e da cui ricevere amore.

In altri disegni denominati da Franco Zanghi "delle cento lire", per la moneta usata per ottenere la forma rotonda, compare anche la testa di Bruna, il cane della famiglia Zanghi, un altro tributo di Gambino ai suoi parenti acquisiti. Sono disegni di piccole dimensioni in cui si può forse rintracciare un riferimento mnemonico all'arte

popolare e alla tradizione del carretto siciliano, lungo le cui sponde a riquadri si sviluppavano interi cicli figurativi. Nelle piccole finestre aperte in sequenza sul foglio Gambino riproduce i paesaggi più disparati, mari, prati, in cui la forma umana è praticamente assente, se non per qualche minuscola figurina che si intravede sull'uscio di una casa. La padronanza del tratto dell'artista si percepisce anche in questi dettagli curati e precisi come miniature. Esplorando il panorama delle opere di Gambino è facile cogliere la sua sensibilità ma anche una vena più nascosta, un sentire magico e misterioso che si condensa nell'immagine ricorrente della Palazzina Cinese, una delle costruzioni più singolari del panorama architettonico palermitano, situata in mezzo al parco dedicato ai sollazzi reali borbonici. Nei suoi disegni la Palazzina resta riconoscibile pur essendo diventata un'altra cosa: quasi una piccola isola circondata da un mare tempestoso, dove le palme che ne incorniciano il profilo si piegano sotto l'urto del vento. Cosa vuole comunicarci Gambino? Forse il suo doppio sguardo aperto su mondi e prospettive agli antipodi. La verosimiglianza, infatti, è un concetto molto più sottile della semplice fantasia: la visione è riconoscibile ma contiene un fattore disturbante, di alterità rispetto a ciò che è noto, come un sogno così reale che, svanito al risveglio, ci

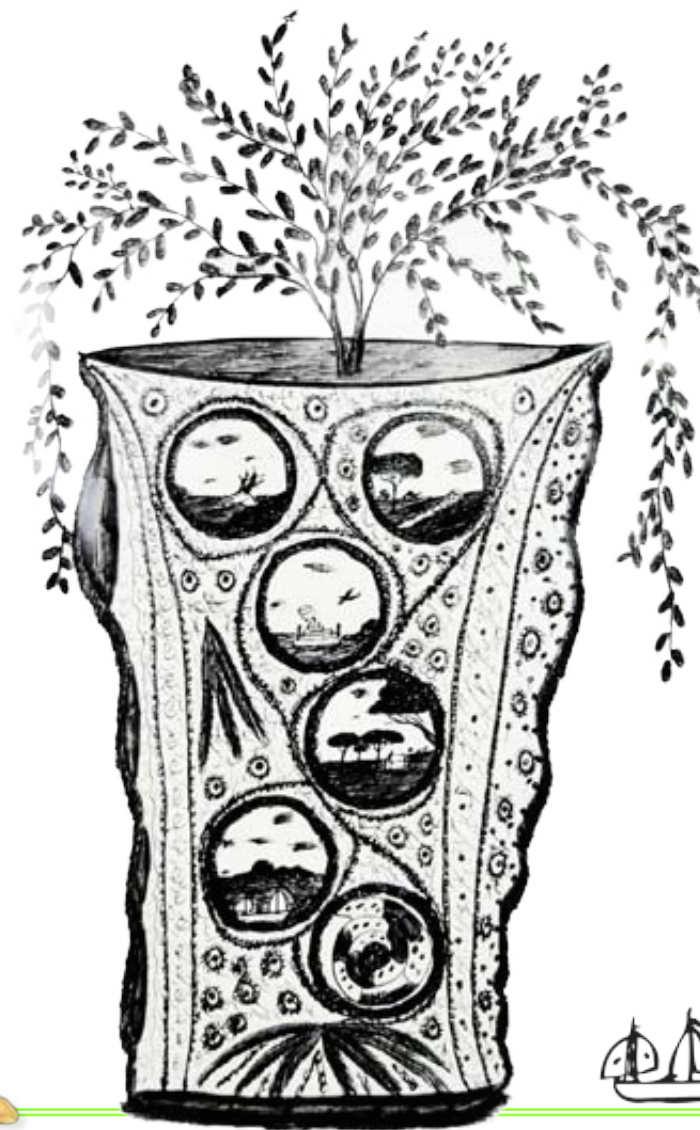




lascia addosso la sensazione che non sia stata un'illusione. Verosimile ma onirico è anche il disegno datato 1969, ritrovato recentemente e che qui riproduciamo. Raffigura un paesaggio in cui un fiume e un sentiero si intrecciano senza sboccare da nessuna parte, in primo piano una piccola baita circondata da alberi, diversi rispetto ai fusti spogli o alle palme sottili di altre opere. Stavolta si ergono come i pini marittimi che contraddistinguono la macchia mediterranea, le loro fronde sono fitte, il tratto è rotondo a sottolineare la pienezza del fogliame, si ripetono uguali e disposti secondo un ordine compositivo di grande omogeneità, ma nel loro rigoglio si percepisce un sentimento di inquietudine, così come inquieta quella casa solitaria dall'uscio sprangato, non una finestra né un abitante.

Oggi i disegni di Gambino, spesso acquistati da turisti di passaggio, sono sparsi per il mondo e rintracciarli è quasi impossibile, quelli che ancora

si trovano a Palermo devono la loro salvezza spesso al caso. Molti dei proprietari li hanno smarriti, oppure conservati non sempre nelle migliori condizioni. Tuttavia, le piccole raccolte adesso ritrovate, grazie all'azione di stimolo dell'Osservatorio Outsider Art, costituiscono davvero un piccolo tesoro e consentono ancora oggi di testimoniare la qualità del segno grafico di Gaetano Gambino



Francesco Cusumano nel giardino delle Muse

di Domenico Amoroso

Un giardino chiuso, assediato dalle costruzioni, abitato da personaggi di pietra che parlano in rima – L'intreccio tra scultura e poesia nell'opera di un artista contadino – La testimonianza di chi oggi ne tutela la memoria

Francesco Cusumano¹, dal 1971 - anno in cui ritrasse su un blocco di calcare, con i sommari attrezzi che si trovava in casa, la figura intravista anni prima, nel corso di una traslazione su un altro pianeta - aveva scolpito sui massi e nelle pietre sparse dell'aspro e selvaggio podere della Montagna di Caltagirone, le immagini dei suoi sogni e delle sue visioni². In quel campo si recava quasi ogni giorno e a volte quei luoghi, con la presenza di parenti e amici, risuonavano della musica della chitarra e dei versi delle poesie che, nell'antica tradizione dei dicitori siciliani, lì per lì inventava sopra un tema proposto, sul vino e sull'amore.

• • • • •

¹ Francesco Cusumano (Caltagirone 1914-1992), artista autodidatta di famiglia contadina, comincia scolpire a seguito di un sogno, o traslazione - durante cui su un altro pianeta viene nominato custode della collina dove strane statue, come dei cippi, sono conficcate nella terra. Una interessante raccolta delle sue opere si trova al MACC di Caltagirone. Per maggiori notizie vedi la scheda sul nostro sito alla voce Sicilia - Gli artisti.

² Particolarmente amato da Cusumano per spontanea adesione alla natura del luogo, dove coesistevano l'aspetto indomabile della natura - espresso dai crinali scoscesi, dai profondi canali scavati dalle acque, dai resti della primitiva vegetazione degli Frei - e quello culturale della storia umana: le tombe sicule ricavate nella roccia calcarea, strumenti di selci, terrecotte e monete che egli rinveniva nel terreno e in qualche occasione utilizzava nelle proprie opere.



La poesia, come l'amore, faceva parte del suo essere e non era raro che si confondesse con il parlato, quando dovesse accentuarne l'enfasi, la forza, la passione. Ma la poesia era anche altro che tono, ritmo, rima, come le sue sculture erano altro che volume, forma, materia. Aveva iniziato a scolpire per fermare, definire e spiegare a se stesso, l'entità che nominandolo custode della collina e dei simulacri degli antenati che su quella sorgevano, lo aveva liberato dalla soggezione al suo contesto sociale di appartenenza, emancipandolo dalla sorte di contadino semianalfabeta³. Scolpire, e poi dipingere, era diventato faticoso e appassionante viaggio alla scoperta del mondo e della complessità della vita, senza obblighi di rotta e di coerenza, muovendosi liberamente e con

• • • • •

³ Cfr. E. di Stefano, *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalós, Palermo 2008, pp.84-86.

leggerezza tra incontri, casualità, destino. Senza più curarsi se per gli altri ciò rappresentasse un comportamento vano, inutile, folle.

Cusumano lavora prima di tutto e innanzi tutto per sé, per ridefinire la sua relazione con il mondo, rendendolo pensabile⁴ e di conseguenza affrontabile e trasformabile; consentendogli anzi di attivare un processo di ri-creazione che mettesse in contatto e riunisse il destino individuale con quello dell'umanità. Egli rappresenta e parla di sé, nelle modalità archetipiche e simboliche a cui attinge lasciandosi sprofondare nell'atavico originario comune, nelle forme di un repertorio ricchissimo dell'arte popolare, seppur non ortodosso e fortemente soggettivizzato. Il rischio che corre è quello di scontrarsi con le proprie fragilità interiori, con tappe evolutive non superate della psiche, con traumi, e messaggi inconsci che possono deformare la realtà esterna, mescolando aspetti della realtà altrui ordinariamente nascosti e la proiezione di emozioni personali⁵: un mondo intenso ed esaltante ma contemporaneamente inquietante e destabilizzante. Per questo, contro l'invasione del caos esterno, è necessario costruire una struttura solida e rassicurante, una struttura di "stanze" che definiscano e contengano una frammentazione inafferrabile e vorticosa.

È il giardino chiuso che Cusumano costruisce e che sostituisce, fuori e dentro di sé, alla casualità indomabile e pericolosa del potere "naturale" della Montagna: all'alba del 1980, nel piatto e anonimo terreno delle Balatazze, appena fuori Caltagirone, fonda il Villaggio Don

• • • • •

⁴ Il concetto di "pensabilità" è stato introdotto da Riccardo Romano, per indicare la capacità di avviare un processo di pensiero trasformativo responsabile, in opposizione alla "impensabilità", come oggetto della psicoanalisi, ma non ristretto solo ad essa. Cfr. R. Romano, *Editoriale e Perché l'impensabilità*, in "Public/azione" anno I, numero I, 2002.

⁵ M. Alessandrini, *Immagini della follia. La follia nell'arte figurativa*, Edizioni Scientifiche Ma.Gi., Roma 2002, p.55.



Luigi Sturzo⁶. È il regno della pace, degli affetti e dell'armonia, per la cui protezione dalle minacce di fuori, Cusumano innalza mura di cinta e accoglie e coltiva siepi di rovo, munendolo di un cancello d'ingresso che, all'epigrafe dedicatoria, accoppia raffigurazioni vagamente minacciose, o, come con la Crocifissione, allusive, ovvero, primitivamente apotropaiche. Giorno dopo giorno lo popola di figure, mezzi busti, teste antropomorfe, animali e chimere ritte ai possibili accessi, appostate nei pressi dei varchi, celate dietro le siepi spinose di ficodindia, all'erta sui fastigi dei muri e sul colmo del tetto. Ma soprattutto, e ben più in evidenza, su pilastri di blocchi di tufo ruvido, anch'esse di ruvido tufo, saldate a cemento, immobili ed inamovibili, al sole e alla pioggia. Accanto ad ogni figura, c'è una bottiglia d'acqua, perché possa bere, "se lo vuole"⁷.

In questo hortus conclusus, pietrificato ma vivo, Francesco Cusumano scrive la propria autobiografia, compiendo un viaggio iniziatico che è un "percorso di autoformazione" che attraversa - in un itinerario labirintico, non privo di ritorni, fughe in avanti, soste - il mito originario ancestrale, l'utopia sociale collettiva, il sogno individuale. Partendo dal di dentro: «Dal di dentro di un sommergibile, la corazza delle nostre emozioni, possiamo vedere i nostri desideri e le nostre speranze riflesse nelle immagini del fondo del mare»⁸. E tuttavia - consapevole e affascinato dal magico potere

• • • • •

6 Sul cancello, una iscrizione di sua mano ricorda l'evento, così come una sua brevissima lirica. Destinato dal Piano Regolatore ad essere distrutto per dar luogo ad una strada mai realizzata - con grande dolore e vani ricorsi al Comune da parte di Francesco Cusumano per scongiurare l'evento - il Villaggio è ancora lì, spogliato delle sue figure, incolto dalla morte del fondatore, pietosamente ricoperto dai rovi.

7 È la sconcertante, e volutamente velata di ironia, risposta data dallo stesso Cusumano alle mie domande sulla presenza delle bottiglie colme d'acqua.

8 La frase 6 di Antonino Maria Santi Valastro, riportata e commentata da Orazio Maria Valastro nella prefazione a *Nautilus. Poesie racconti immaginario*, a cura di O. M. Valastro, Associazione "Le Stelle in Tasca", Catania 2006, p.14.

della scrittura, lui che a stento ma non senza eleganza, riesce a delineare le lettere dell'alfabeto - sente il bisogno di ricorrere ed utilizzare un'ulteriore dimensione narrativa: la poesia che era parte della sua anima, ritorna questa volta come strumento di creazione, di rivelazione, elemento di dialogo tra





l'io narrante/scrivente e l'io immaginario⁹.

Un dialogo che è fatto anche di silenzi - così come il percorso tra scultura e scultura, nel giardino chiuso, è fatto di vuoto. Silenzi e vuoti rivelatori che collegano al molto che, sprofondato e nascosto dentro di lui, attende pensiero, forma e parola¹⁰. È una poesia che spesso scorre spontaneamente nelle faticate righe che narrano di sé, della sua infanzia, delle sue sofferenze, delle sue esaltanti affermazioni e rivincite sulla dura sorte, dei sogni e delle visioni. Ma accade che la trasmutazione si faccia consapevole e si condensi in nuclei brillanti che illuminano tutto il complesso ipertesto.

Le poesie¹¹ a volte si riferiscono e accompagnano i personaggi del giardino, altre ne condividono le atmosfere e ne segnano i percorsi riflessivi e solitari.

A partire dai personaggi custodi:

“*Il Barbuto*”, «Sono venuto qui per essere / solo per la strada e / l'artista mi ha reso custode / del villaggio»; “*Il Turco*”, «Venni a visitare Caltagirone / è l'artista, mi ha / Pietrificato».

Alcuni hanno compiti più specifici:

“*La Negra*”, «sono artista, facevo / divertire il pubblico e / oggi farò divertire il Villaggio»; “*La maschera*”, «con capelli a serpente / sono qui per proteggere / la mia soprastante»; la “*Maschera a cappello di Prete*”,

9 Cfr. D. Demetrio, *Momenti e figure della scrittura di sé*, in *Nautilus*, cit. p.23.

10 M. Alessandrini, *op. cit.*, pp.94-95.

11 Fanno parte di un ampio carteggio, affidatomi da Francesco Cusumano e attualmente conservato presso l'Archivio dei Musei Civici di Caltagirone. Stilate faticosamente in italiano, a volte presentano la cesura che indica la fine del verso. Ho corretto gli errori di scrittura, mantenendo la punteggiatura e le maiuscole che per l'autore davano maggiore importanza al vocabolo e a ciò che esso esprimeva.

«mangio, bevo e canto / e mi innamoro di quelli / che mi guardano»; “*La maschera con sopra gigli di campo*”, «controllo il villaggio / e mordo a chi ci tocca»; “*Pippo Franco*”, «quante luci ho avuto / al teatro, quanto sole / ho in questo angolo». C'è anche chi dice: «Nel 1860 e 62 / ho riunito L'Italia e qui / riunisco l'Europa / chi sono? / *Giuseppe Garibaldi*»; e chi come “*Cristo*”, «Benedico il Villaggio». Continua ancora “*La maschera*” II, «sono qui per allegria / e ci sto bene».

A volte l'espressione lirica si fa più intima, riflessiva e suggestiva. Come nella poesia pensata e posta in epigrafe a dare voce ad un volto dolente:

«Visse finché un angelo, / dolce ebbe vicino, Egli / prese il volo e fuggì / e lui morì».

Ma spesso la poesia si stacca completamente dal rapporto fisico con il mondo delle sue creature di pietra, per assumere una dimensione autonoma, il più delle volte di tipo onirico. Ecco l'incipit del racconto/scrittura di un sogno:

«Che notte stellata / che sogno beato il 14 maggio / lo era Emigrato / ...». E l'altro de “*La mia Poesia*”, «Dopo l'imbrunire / scende la notte, e passa / alle prime ore mattutine / L'aurora bacia la rugiada / Il Sole si leva da Levante / i suoi primi Raggi baciano le colline / lo bacio il mio amore /».

Come nella favola di Eros e Psiche, l'anima si piega all'amore, in un bacio al limite tra la notte e il giorno, a segnare il ricomponimento, seppur temporaneo dell'unità originaria. La favola riconquista il suo corpo¹², quello delle concatenazioni delle apparenze; il corpo delle trasformazioni, che aperto e libero, trapassa e trasmuta, abbandonandosi alle metamorfosi

12 Un “corpo”, quello della favola e quello di Cusumano, non ancora oggetto della “estasi della comunicazione” e quindi ancora “Il corpo come scena, il paesaggio come scena, il tempo come scena”: cfr. J. Baudrillard, *L'altro visto da sé*, Costa & Nolan, Genova 1987, p.12.



prima di raggiungere la sua meta finale. Qui il linguaggio è solo una delle forme possibili. Nel giardino delle Muse, un'altra antica divinità si affaccia e si manifesta a Francesco Cusumano, alla quale, come Socrate, ben avrebbe potuto rivolgere le stesse parole:

«O caro Pan, e voi altre divinità di questo luogo, datemi la bellezza interiore dell'anima e, quanta all'esterno, che esso s'accordi con ciò che è nel mio interno» (Platone, Fedro, 279b).

Articolo tratto, su proposta dell'autore, da *Scritture relazionali autopoietiche*, a cura di O. M. Valastro, I quaderni di M@gm@, Aracne editrice, Roma 2009.





Nelle notti di Gilda

di *Enrica Bruno*

Il guardaroba eccentrico di Gilda Domenica a Caltagirone – Nell'atelier dei sogni ogni scarto si trasforma in un gioiello – Abiti, creazioni e defilé di una singolare artista-performer

Vestirsi, spogliarsi, rivestirsi. Cos'è un vestito? È la carta d'identità di chi lo indossa, è un mezzo di comunicazione. Per Gilda Domenica è anche un'occasione per trasmettere un messaggio, un modo per riempire le sue notti insonni. Lei taglia, cuce, incolla, ricama, annoda i pezzi della sua vita. Una vita fatta di carta, di plastica, di stoffa, di piccoli residui. Non vuole travestirsi. Non vuole rendersi irriconoscibile, non vuole rivestire i panni di qualcun altro. Pensare, realizzare e indossare un abito significa parlare di sé. Dei suoi giorni e delle sue notti, dei suoi silenzi e dei suoi rumori, del suo passato e del suo presente.





Gilda Domenica

L'attività di Gilda si svolge a Caltagirone. Nella sua casa-laboratorio, vicino la scalinata monumentale di Santa Maria del Monte, realizza gonne, giacche, vestiti, mantelli, scarpe. Ma anche bracciali, orecchini, ombrelli, borse, cappelli, guanti, collane di ogni forma e colore.

Da sempre le sue mani tengono l'ago per intrecciare i fili della sua vita. Nata nel 1937, papà musicista e mamma sarta, passa l'adolescenza tra note e merletti in una casa in cui i maschi suonano nella banda del paese e le femmine aiutano la madre. Gilda cresce, ma una storia inizialmente controversa con l'uomo, che poi diventerà suo marito, segna le sue relazioni affettive per il resto della vita. Oggi, vedova e con i figli lontani da Caltagirone, Gilda non lega rapporti con nessuno. "Il mondo è ostile - dice amara - sporco e malvagio". Confessa di saperlo bene. "In passato ho causato dolore e so che si può essere capaci di fare del male". I suoi migliori amici - racconta - sono i suoi figli. Gilda oggi è sola. Il marito, anche lui musicista, è morto diciotto anni fa e i figli sono andati lontano, in cerca di fortuna. Così nelle sue notti insonni prende l'ago in mano e riempie il vuoto della sua stanza. Dedica la sua esistenza alla realizzazione di abiti che solo lei ha il privilegio di indossare. È la modella di sé stessa.

Ha costruito un mondo segreto, un atelier privato dove realizza abiti stranissimi con qualsiasi cosa le capita di avere per le mani: oggetti trovati per strada o donatile dai vicini. Ne inventa dei più vari. Con carte da parati, da imballaggio, di giornali, carta crespa e riccia. Oppure carta regalo, carta delle uova di pasqua, carta dei fiori, dei confetti, delle confezioni dell'acqua, dei pannolini. Ma gli abiti sbucano anche dai sacchi di patate e cipolle, da quelli della spesa. Da bicchieri, piatti, posate, bottiglie di plastica, tovaglie e tovagliolini da tavola, tende, copri







divani, campioni di ogni sorta di tessuto. E ancora pacchetti di sigarette, gusci delle lumache e delle cozze, tappi di bottiglia, conchiglie, palle, perline e bottoni. Ogni abito ha i suoi accessori: cappelli, scarpe, orecchini, bracciali, collane, borse, guanti e ombrelli. Rigorosamente abbinati.

Gilda non compra niente e non butta niente. Ricicla, riutilizza, trasforma ogni sorta di materiale. Gli dà un'altra occasione, un nuovo valore.

Crea come respira: senza un piano, senza un progetto. Non sa cosa realizzerà fino a quando le sue mani non si impossessano dei suoi bizzarri ornamenti. Non sa prima il tema delle sue invenzioni. Sono spontanee, istintive. Asscondano le sue notti di fantasia.

Il numero delle sue creazioni è davvero vasto. Lavora in maniera costante alle sue opere. Confeziona un abito, lo indossa e tiene a immortalare sé stessa con una fotografia scattata da un professionista che monta un set apposta per lei. È quello il momento in cui Gilda si realizza di più. Quando vede il suo corpo agghindato con le sue eccentriche creazioni. Adora la fotografia perché le consente di mantenere memoria di sé. È la testimonianza della sua performance.

Non gira per le strade del paese abbigliata nei suoi strani panni, perché teme che la gente la giudichi pazza. Ma, nello stesso tempo non si veste solo per sé stessa. Vuole esibire il suo talento e il suo corpo ma è combattuta tra ciò che vuole e le opinioni dei compaesani. Così aspetta il Carnevale, l'Epifania e il Natale, occasioni in cui può giustificare le sue trasformazioni agli occhi del paese. Ogni 6 gennaio, che è anche il giorno del suo compleanno, si arma di scopa, naso e cappello da Befana e distribuisce caramelle in giro per Caltagirone. È il suo modo di festeggiarsi. Quest'anno il vestito portava una scritta "La Befana moderna". Anche in altre occasioni comunica dei messaggi. Sono ironici quando scrive "Vendo giornali" su un abito interamente realizzato con fogli di quotidiani o "Autunno" su un altro ricoperto da gusci di lumache. Sono sociali quando scrive "Oggi si guarda solo denaro" su un vestito

composto dalle confezioni dei pannolini Pampers. Altre volte trova un tema alle sue performance. Quando si è vestita da pittore sulle spalle appariva il nome di Raffaello. Un'altra volta si è vestita da sposa o da giovane donna con la minigonna che ricorda tanto "la vecchia imbellettata" di Pirandello. In altri abiti ancora è chiaro il riferimento all'influenza che la musica ha avuto su di lei. Per esempio in quello formato da spartiti musicali con inserti geometrici





rossi, blu e gialli che rimandano molto alla moda degli anni Sessanta. Non ripropone mai le sue creazioni. Utilizza ogni abito solo una volta. Giusto il tempo di immortalarlo. Poi lo conserva con cura o al massimo lo trasforma, lo colora, lo modifica con nuovi ornamenti. Rosa, verdi, gialli, bianchi, azzurri sono i colori che predilige. I suoi lavori sono un'esplosione di tinte, uno sfogo di vivacità e allegria. I toni scuri invece non le sono mai piaciuti. "Sono troppo tristi". Anche da giovane vestiva in maniera molto eccentrica e tiene a sottolineare come ha sempre avuto cura dell'eleganza e del buon gusto. Impiega le sue energie e il suo estro per realizzare anche gli abiti

con cui si veste giornalmente. Fa tutto da sola. Non vuole svelare i segreti del suo mestiere. Si sente un'artista nella misura in cui per arte si intende la *technè*, la tecnica manuale del saper fare. Riconosce il suo talento. La sua è una passione, un divertimento, un hobby. In fondo è quello che ha sempre fatto. Se prima era un lavoro, adesso è un modo per riempire il vuoto che la solitudine degli anni che passano le procura. È una donna forte, socievole e divertente come i suoi lavori. L'unica sua paura? Che i suoi vestiti vadano persi con la sua morte. Già il MACC di Caltagirone ne espone una parte nella sua sezione di Art Brut. Ma Gilda vorrebbe donarli tutti. Forse è per questo, che in onore di chi va da lei a guardare le sue creazioni, allestisce con cura la casa come se fosse un museo. È una donna estroversa ed eccentrica. Vive la sua vita da attrice come protagonista di un grande spazio scenico. In bilico tra sogno e realtà. Fedele al suo nome Gilda, che il padre le aveva dato pensando a Rigoletto: "Veglia, o donna, questo fiore"



Gaie devozioni. Le pitture di Maria Concetta Cassarà

di Sara Ugolini



Numerosi i rimandi al folklore siciliano nei dipinti a tempera della pittrice che, nata a Mirto in provincia di Messina, vive a Bologna dagli anni '70 e ha scoperto la sua vocazione per caso – Immagini variopinte dove il passato si intreccia al presente

Maria Concetta ha iniziato a dipingere per caso dieci anni fa, già sessantenne, osservando la nipotina mentre disegnava e senza alcuna formazione o esperienza precedente in quest'ambito. Da allora non ha più smesso e il suo repertorio, formato inizialmente da mazzi di fiori variopinti, si è via via arricchito includendo animali, paesaggi con figure e case, personaggi maschili e femminili redatti su fogli singoli.

L'autrice racconta di trovare ispirazione nelle riviste, nei programmi televisivi, nelle immagini che la colpiscono per strada e nelle vetrine; ma in realtà i suoi riferimenti appaiono meno occasionali, più remoti. Scorrendoli, i soggetti che dipinge fanno pensare ai personaggi, agli arredi e ai modellini di un teatro personale che nasce tra le pareti domestiche e in cui il passato si intreccia al presente.

In alcuni dipinti il **riferimento teatrale** è addirittura esplicito. Una striscia orizzontale di stoffa rossa ondulata oppure, in altri casi, due quinte posizionate lateralmente danno accesso a scenari che descrivono paesaggi e donne in abiti eleganti oppure personaggi maschili accompagnati da un attributo sacro, un libretto liturgico, un rosario, un abito monacale.

Gli animali invece hanno arti rigidi e spesso sono issati su un basamento. Si potrebbe pensare che l'espedito serva all'autrice come indicazione spaziale, per disporre meglio le sue forme sulla superficie del foglio, se non fosse che il più delle volte si tratta di un vero e proprio piedistallo che dà ai soggetti la parvenza di statue, oppure, più raramente, di un pattino curvo di quelli che caratterizzano gli oggetti "a dondolo". Allo stesso modo succede che gli uccelli che disegna si collochino in cima a forme simili a bottiglie, fischietti o comignoli come fossero, più che presenze viventi appollaiate lì per caso, finiture ornamentali o banderuole segnamento.

Nella maggior parte dei casi i dipinti della Cassarà non contengono motivi che si combinano producendo storie con una loro autonomia narrativa, bensì elementi da ammirare, **figurine in posa** o composizioni di oggetti che sembrano esistere in funzione dello sguardo dell'osservatore.

È un gusto particolare per la messinscena che emerge e se da un lato esso richiama il teatro, dall'altro fa pensare ad attività diversamente connotate, connesse ad esempio all'allestimento di altari, banchetti votivi, presepi. Del resto la Cassarà – che abita in Emilia dagli anni settanta ma che di origine

è siciliana – di queste pratiche, molto diffuse nel sud e collegate a culti e festività religiose, non può non aver conservato un ricordo.

Oltre alla disposizione gerarchica e scenografica degli elementi nello spazio, è la scelta stessa dei soggetti che rimanda all'immaginario della devozione popolare. Colpiscono i numerosi mezzibusti e i visi prevalentemente maschili. Sono **figure frontali**, prive dei simboli espliciti dell'arte sacra come la croce ma evocanti, complici le barbe e i capelli folti e irti, i santi eremiti. Queste fisionomie appaiono sospese in aria o collocate nella parte superiore del foglio tra piante e **vasi di fiori**, mentre la zona sottostante – quella che negli altari domestici è occupata da ripiani che ospitano oggetti simbolici, cibi e bevande – viene utilizzata dall'autrice come spazio per sperimentare motivi decorativi, spesso floreali, altre volte geometrici. Viene da pensare che questa particolare serie di opere conservi inoltre una traccia del valore culturale che appartiene





alla **rappresentazione religiosa.**

Se sulle pareti domestiche, soprattutto in salotto, l'autrice ha appeso infatti numerosi suoi lavori, proprio in camera da letto, sopra la testiera del letto, compare il dipinto di un volto barbuto e impresso su un telo blu. Collocato in uno spazio dal valore simbolico, come le immagini sacre tradizionali il dipinto garantisce protezione e offre un riferimento rasserenante prima di coricarsi e appena svegli. Nella serie dei "busti votivi" e in generale nella produzione della Cassarà l'elemento floreale è quasi onnipresente. Non si tratta di una presenza allusiva, possibile elaborazione del tema della *vanitas*, e neanche di una natura colta in presa diretta. Di nuovo è l'apparato della **ritualità** devota che sembra costituire il riferimento ideale per l'autrice: in particolare le ghirlande e i festoni ornati di fiori che vengono esposti durante le processioni oppure i vasi di fiori collocati nelle cappelle, edicole e nicchie votive all'aperto. E a rendere ancora più plausibile questo rimando, alcuni vasi di fiori singoli dipinti dall'autrice, riconducibili al genere della natura morta, sono posti al centro del foglio mentre a fianco, su entrambi i lati, compaiono forme falliche simili a lucerne e candele di uso cerimoniale.







Sm

Il valore decorativo che conservano i fiori quando vengono rappresentati in pittura è un dato che Maria Concetta non perde mai di vista. All'interno dei paesaggi fiori e alberi fioriti spuntano inaspettatamente dal retro di un'altura o di un gruppo di case assumendo dimensioni visibilmente più grandi rispetto al resto dell'ambiente e talvolta disponendosi sui margini del quadro come una cornice ornamentale. Colpisce poi la varietà delle specie e l'accuratezza nel rappresentarle, anche quando si tratta di esemplari inventati. La stessa attenzione che la Cassarà mostra per la resa dei pistilli,



dei petali e delle radici dei *bouquet* di fiori si ritrova ad esempio nella descrizione delle fascine di legna e dei sacchetti riempiti di biada appesi agli equini. Asini e cavalli sono tra i suoi soggetti preferiti e innegabilmente ricordano lo *sceccu* bardato e dotato di pennacchio dei carretti siciliani, i simboli più caratteristici dell'iconografia folkloristica sicula



Medium sapienti, medium brut: le due categorie dell'arte medianica

di Laurent Danchin

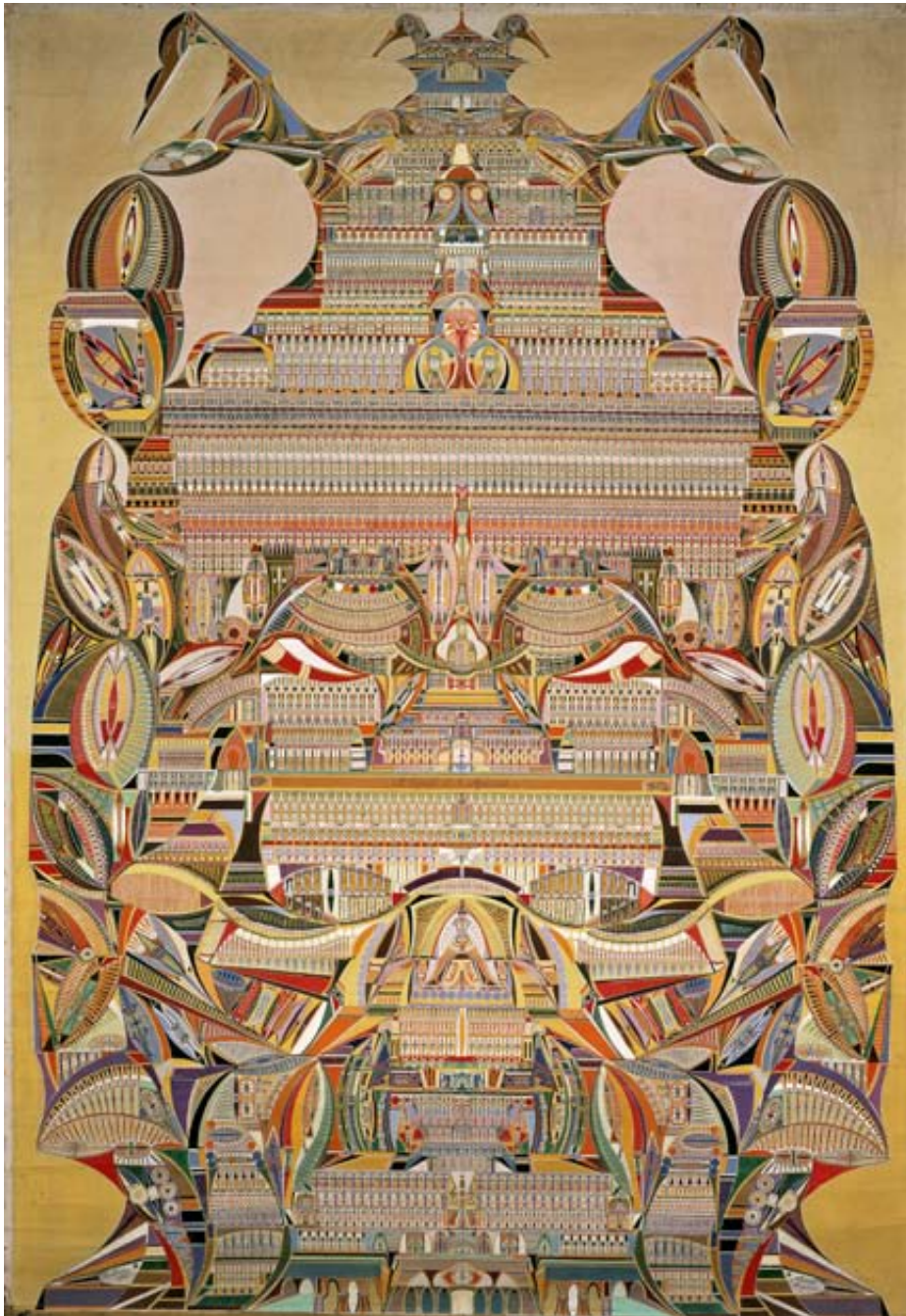
Anche nelle creazioni 'dettate dagli spiriti' il disegno rivela la diversa formazione culturale degli autori – Analizzando da una prospettiva formale l'arte medianica, lo studioso francese rivede i parametri critici dell'Art Brut

Nel mio lavoro sul tema *Il disegno nell'era dei nuovi media*¹, che studia i cambiamenti nel disegno, e per estensione nelle arti plastiche, dall'invenzione della fotografia sino all'attuale trionfo dell'immagine digitale, parto da una netta distinzione tra due approcci concernenti il disegno stesso: un approccio colto, che non vuol dire necessariamente accademico, e uno non colto, più elementare, definito talvolta primitivo, talvolta *naïf* o *brut*. Tra questi due aspetti, che corrispondono a due tipi diversi di relazione con la realtà, ma anche a due distinti livelli di complessità formale e culturale, si colloca uno stadio ibrido che definisco 'falso primitivismo', per individuare il primitivismo consapevole – che si manifesta con una simulata goffaggine tecnica o una deliberata schematicità pseudo-infantile,– di artisti come Klee, Picasso o Dubuffet, in grado di disegnare in maniera accademica, dunque molto artefatta, ma che hanno scelto di non farlo e, per tutta una serie di ragioni legate alla storia dell'arte moderna, hanno preferito abiurare alla loro formazione accademica stessa.

• • • • •

¹ L. Danchin, *Médiums et virtuoses - Le dessin à l'ère des nouveaux médias*, Ed. Lelivredart, Paris, 2009.





Augustin Lesage, LaM, Villeneuve d'Asq

In ciò questi autori, dal punto di vista psicologico e culturale, ma anche da quello puramente formale – quello al quale voglio riferirmi in particolare in questa sede – si collocano all'opposto rispetto a tutti i veri primitivi che, come Chassac o come tutti i disegnatori e pittori autenticamente appartenenti alla cerchia *brut* o *naïf*, ammettono senza problemi di 'non saper disegnare' e che, se si son trovati ad adottare questo stile elementare e un po' goffo, ma così efficace, che li caratterizza, è per l'incapacità di fare diversamente.

Mentre il disegno di matrice colta, frutto talvolta di una virtù straordinaria, come nel caso di Picasso, e quasi sempre esito di un lungo apprendistato, paragonabile a quello dell'esercizio del violino, è un disegno di tendenza realista e mimetica, anche nel caso di una visione onirica e della resa dell'immaginario, un disegno all'occasione quasi 'fotografico' che padroneggia il movimento e la terza dimensione – il modellato, la prospettiva... -, il disegno *brut*, invece, di fattura elementare e infantile, mostra di solito una figurazione piatta, bidimensionale, priva di volume e di profondità, un segno grafico semplificato dove l'invenzione simbolica perdurante, l'ossessione maniacale del dettaglio, l'exasperato decorativismo e l'iterazione periodica degli elementi sul piano tendono spesso a compensare la relativa povertà delle forme di partenza.

Giacché anche quando è astratto, come nel caso di Mondrian, o imita il primitivismo, come in Dubuffet, il disegno colto conserva un'eleganza grafica e un livello di complessità in cui si riconoscono subito l'occhio e la maestria del professionista, ben avvezzo a tutte le regole della composizione. Al contrario il disegno 'brut', il cui paradigma è da ricercare in una certa forma di graffito, deve proprio la sua forza primigenia e il suo potere di fascinazione alla sua immediatezza quasi grossolana, alla sua attitudine spontanea per la schematizzazione e alla sua relativa assenza di sofisticazione.

Questo approccio deliberatamente formale, persino tecnico, verso il disegno mi ha condotto, tra le altre cose, ad analizzare con nuovo sguardo



Madge Gill, *The Museum of Everything*, Londra

la cosiddetta **arte medianica**. Nella tradizione critica dell'Art Brut, dove ci s'interessa a clamorosi casi di pittori o disegnatori spiritisti come **Augustin Lesage** (1876-1954), **Fleury-Joseph Crépin** (1875-1948), **Madge Gill** (1882-1961) o **Raphaël Lonné** (1910-1989), si dà generalmente per scontato che l'arte dei medium sia come un sottoinsieme, un settore, una sottocategoria dell'Art Brut stessa, nel senso che l'aspetto medianico dell'azione creatrice

basterebbe a qualificarla come *brut*, e dunque l'arte medianica altro non sarebbe che una forma di Art Brut tra le altre. Ebbene, come dimostra lo studio di qualche esempio significativo, alcuni dei quali, del resto, conosciuti da Dubuffet stesso che li ha scartati dalle collezioni d'Art Brut, esiste accanto al versante dell'Art Brut medianica un'altra arte dei medium, stavolta estremamente colta, che non può essere in alcun modo assimilata all'Art Brut, e che sarebbe dunque urgente non confondere più con quest'ultima.

Lesage, Crépin, Lonné, Madge Gill – così come **Jeanne Tripier e Laure Pigeon**, che potrebbero ugualmente essere citate – sono oggi molto noti, infatti figurano tra i classici dell'Art Brut medianica e sono stati protagonisti di importanti retrospettive.

Che essi siano stati minatori, idraulici, zincatori e fabbri, contadini o cameriere e infermiere, tutti erano di provenienza sociale molto modesta, dunque di ambiente popolare, e nessuno di loro ha avuto contatti con la 'cultura alta' in senso accademico e universitario. Ma non sono di fatto queste caratteristiche di natura puramente sociologica che possono bastare a qualificare la loro arte come 'brut', e per farlo occorre dunque indagare sul fronte di alcuni tratti puramente formali: l'assenza di profondità, di modellato e prospettiva per esempio, comune a tutti questi autori, o la figurazione molto rigida ed elementare dei volti o dei personaggi quando sono presenti, senza parlare dell'effetto spettacolare di accumulazione decorativa formata da elementi relativamente semplici declinati secondo infinite varianti, o del riempimento più o meno ossessivo delle superfici e dell'*horror vacui*, caratteristiche molto frequenti dell'art brut.

I templi simbolici di **Lesage**, per esempio, costituiti, attorno a un'asse centrale, da un'accumulazione per strati di migliaia di elementi decorativi, si presentano come delle facciate piatte, in cui erratiche forature si aprono sul vuoto, come i grovigli di linee, capelli o elementi a scacchiera di **Magde Gill** si interrompono soltanto per lasciare spazio a zone bianche dove appare sempre un volto femminile



Joseph Crépin, *Composizione n. 31*, 1948. Collection de l'Art Brut, Losanna

(forse il suo?) in uno stile 'art nouveau' molto sommario. Una strana caratteristica che si ritrova nella scrittura improvvisata di **Lonné**, i cui profili e le silhouette si staccano come schizzi involontari un po' goffi sui vuoti imprevedibili dello scarabocchio che riempie la pagina. Mentre **Crépin**, il cui lavoro si basa su piccoli riquadri di pagine di un quaderno da scolaro, sfrutta, come il suo compatriota Lesage, ma in maniera differente, l'effetto-specchio, ipnotico, della simmetria, ben noto a coloro che, non sapendo disegnare, si limitano al semplice sdoppiamento di motivi e forme per lanciarsi in grandi costruzioni decorative.

Credendosi tutti in assoluta buona fede ispirati da spiriti-guida, come Crépin, praticando in modo sincero il pensiero magico - e in questo si

riscontra un tratto della cultura non scientifica, ma popolare -, questi autori, alcuni dei quali, come Lesage o Madge Gill, agiscono come miniaturisti su formati enormi, che arrotolano e srotolano come vogliono le loro composizioni, attuando nei fatti con una certa ingenuità una forma d'automatismo. E se è improprio a loro proposito, come troppo spesso avviene, parlare di *trance* o anche di stato 'altro', è certo che la loro credenza li predisponesse meglio di qualunque teoria ad adottare quell'atteggiamento passivo che, come fanno molti pittori di oggi, favorisce l'apparizione di forme inattese e la materializzazione dei più oscuri fantasmi dell'inconscio. Ma è perché la loro arte dipende appunto da una credenza e non da una teoria che, a differenza delle pratiche surrealiste, non possiede nulla di intellettuale né di meditativo, e ciò esercita il suo potere di fascinazione proprio sugli intellettuali e sugli artisti, ai quali una certa cultura impedisce di essere spontanei senza troppe complicazioni.

Ho conosciuto bene **Raphaël Lonné** e ho anche partecipato, nel 1987, all'unico documentario esistente su di lui. Era un uomo semplice, gioviale, generoso, che credeva alla reincarnazione e si definiva medium - per la precisione 'medium disegnatore' - ma diffidava della cattiva fama dello spiritismo e viveva nell'ossessione del giudizio dei suoi vicini. Pur nutrendo per 'monsieur Dubuffet' un'ammirazione sconfinata, unita a una profonda gratitudine, provava disagio verso la nozione di Art Brut poiché temeva di vedere la sua arte assimilata a quella dei folli. È per questo, per prudenza, che preferiva parlare di 'arte spontanea', di 'poesia grafica' o di 'scrittura dell'ipersensibilità', e non si considerava affatto un artista ma piuttosto un 'amatore', un 'creatore', definizioni che gli apparivano stranamente più modeste. Lonné era molto conformista nei suoi gusti letterari, utilizzava con assiduità il verso alessandrino, ed è solamente nei suoi disegni che manifestava, con sua enorme sorpresa, un'autentica originalità, procedendo sempre da sinistra a destra e dal basso in alto, 'come una pagina di scrittura'.

In seguito, ho incontrato pure **Marie-Jeanne Gil**, una veggente di Versailles che, nel 1994, all'età di 52 anni, ha iniziato improvvisamente a disegnare - con la mano sinistra mentre lei era destrorsa- dopo aver avuto la visione





Raphaël Lonné

del profeta Elia nel suo salone. Fatte da uno zampillio di luce e da una pioggia di stelle grossolanamente tracciate con pennarelli su grandi cartoni bristol, le sue visioni colorate sono realizzate con molta sicurezza in una ventina di minuti, la notte, in uno stato di placido automatismo, vicino al sonnambulismo. Un film la mostra mentre lavora con grande scioltezza, senza alcuna esitazione, come se non facesse altro che materializzare un'immagine o seguire un progetto prestabilito. Neanche lei sa disegnare in senso accademico, ma si sente spinta a disegnare da una forza che è al di sopra di lei, e tra le sue immagini distingue le visioni – quando cerca di riprodurre, con la limitatezza dei suoi mezzi, qualcosa che ha effettivamente visto nel corso di un 'viaggio nella dimensione astrale' – da ciò che chiama invece i suoi 'influssi' – quando si sente 'autoguidata, come se una forza si impadronisse del suo braccio e disegnasse al suo posto'.



Marie-Jeanne Gil

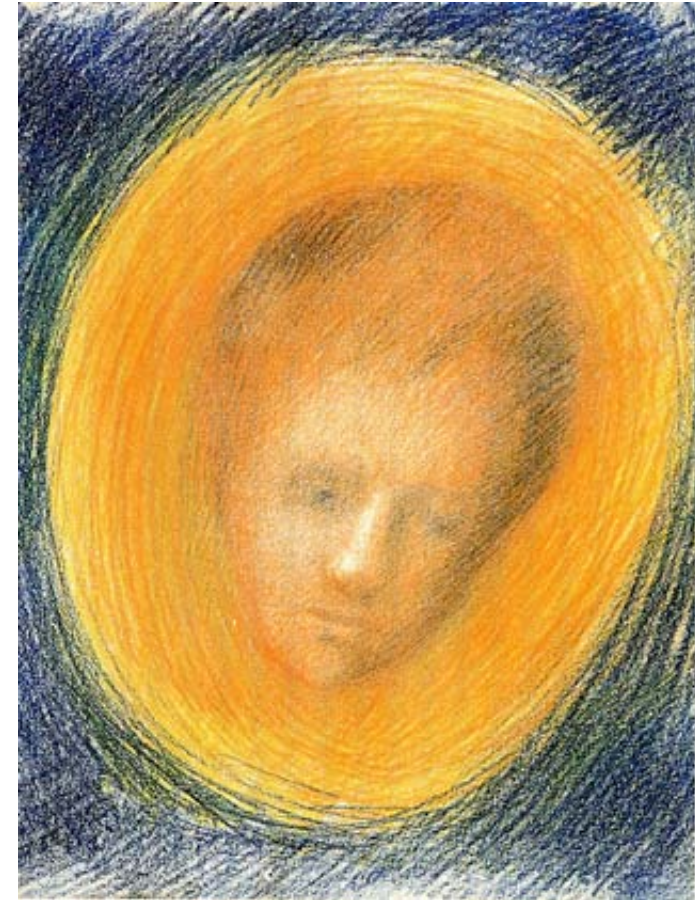
Basta vedere un solo acquerello del periodo visionario di **Marguerite Burnat-Provins** (1872-1952)², o, per citare due autori meno noti ma dello stesso livello, un solo disegno del periodo spiritista di **Fernand Desmoulin**

• • • • •

² C. Dubuis, P. Ruedin, *Marguerite Burnat-Provins. Ecrivaine et peintre (1872-1952)*, Payot, Losanna 1994; C. Dubuis, *Les forges du paradis. Histoire d'une vie : Marguerite Burnat-Provins*, Vevey, Editions de l'Aire, 1999.



Marguerite Burnat-Provins, *Creature dell'abisso*, 1921; Collection de l'Art Brut, Losanna



Fernand Desmoulin, *Musée Fernand Desmoulin, Brantôme*

(1853-1914)³ o ancora dello scultore romantico recentemente riscoperto **Théophile Bra** (1797-1863)⁴, per cogliere immediatamente che non si tratta

• • • • •

³ Fernand Desmoulin, *Oeuvres médiumniques 1900-1902*, abcd- Galerie Messine, Parigi, febbraio 2002.

⁴ *Sang d'encre - Théophile Bra (1797-1863) Un illuminé romantique*, Musée de la vie romantique, Paris-Musées 2007.

della stessa 'famiglia' artistica, benché anche in questi casi si parli di arte 'medianica', cioè di una forma di creazione obbediente a stati paranormali, qui forse ancor più spettacolari e di natura diversa rispetto a tutti gli esempi precedenti. Pittrice, autrice di incisioni, scrittrice e poetessa, **Marguerite Burnat-Provins**, nata curiosamente proprio ad Arras, patria dello spiritismo, formatasi poi all'Accademia di Belle Arti di Parigi, era una disegnatrice e un'artista colta di ottimo livello la cui opera, precedente alle sue visioni, occupa un discreto posto tra i maggiori autori dell'arte moderna. È a partire dal 2 agosto 1914, occorre ricordarlo, che sentendo suonare le campane che annunciavano la guerra ebbe le sue prime allucinazioni, inizialmente uditive



Théophile Bra, Bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore, Douai

poi visive, un fenomeno mentale che lei stessa considerava un enigma e che avrebbero turbato tutta la sua esistenza fino alla sua morte. Per liberarsi di queste immagini che la ossessionavano ad un ritmo a tratti sfrenato, realizzò le serie di disegni acquerellati così eleganti e ricercati, malgrado il loro aspetto spesso fantasmatico, che intitolò *La mia città (Ma Ville)* e che Dubuffet, essendone rimasto affascinato, annoverò infine nella sua 'collezione annessa' dove figuravano tutti i bocciati dell'Art Brut.



Eseguiti in stato di *trance* tra il giugno 1900 e il maggio 1902, i disegni di **Fernand Desmoulin**, fino a quel momento onesto incisore accademico, sono stati allora al centro della cronaca, mentre i quaderni notturni e mistici di **Théophile Bra**, scultore convenzionale di giorno, hanno attirato l'attenzione solo recentemente. Il caso di **Marguerite Burnat-Provins**, al contrario, come quello di **Lesage**, fu studiato dal Dottor Osty ma affascinò anche H. G. Wells, Maeterlinck, il professor Richet, Edouard Monod-Herzen e Georges du Morsier. Io stesso ho nella mia collezione una lunga lettera dove l'autrice spiega in dettaglio ad uno psichiatra la storia delle sue visioni: si tratta di una donna di grande cultura, che conosce gli esiti più avanzati della scienza e della psicologia, e che supplica gli scienziati stessi della sua epoca di venire a studiare il suo caso. Niente a che vedere con il candore relativamente ignorante di Lesage,

Crépin o Lonné, i riferimenti culturali non sono gli stessi, né il livello di complessità intellettuale, e l'arte degli uni è agli antipodi rispetto a quella dell'altra.

Mentre l'Art Brut medianica, affascinante per il suo fortissimo aspetto ossessivo ma stilisticamente molto sommaria, tradisce piuttosto una forma di automatismo quasi infantile, negli artisti professionisti divenuti medium assistiamo a un'arte virtuosistica scaturita da un'esperienza cosciente ma esaltata da uno stato allucinatorio. Occorre, dunque,

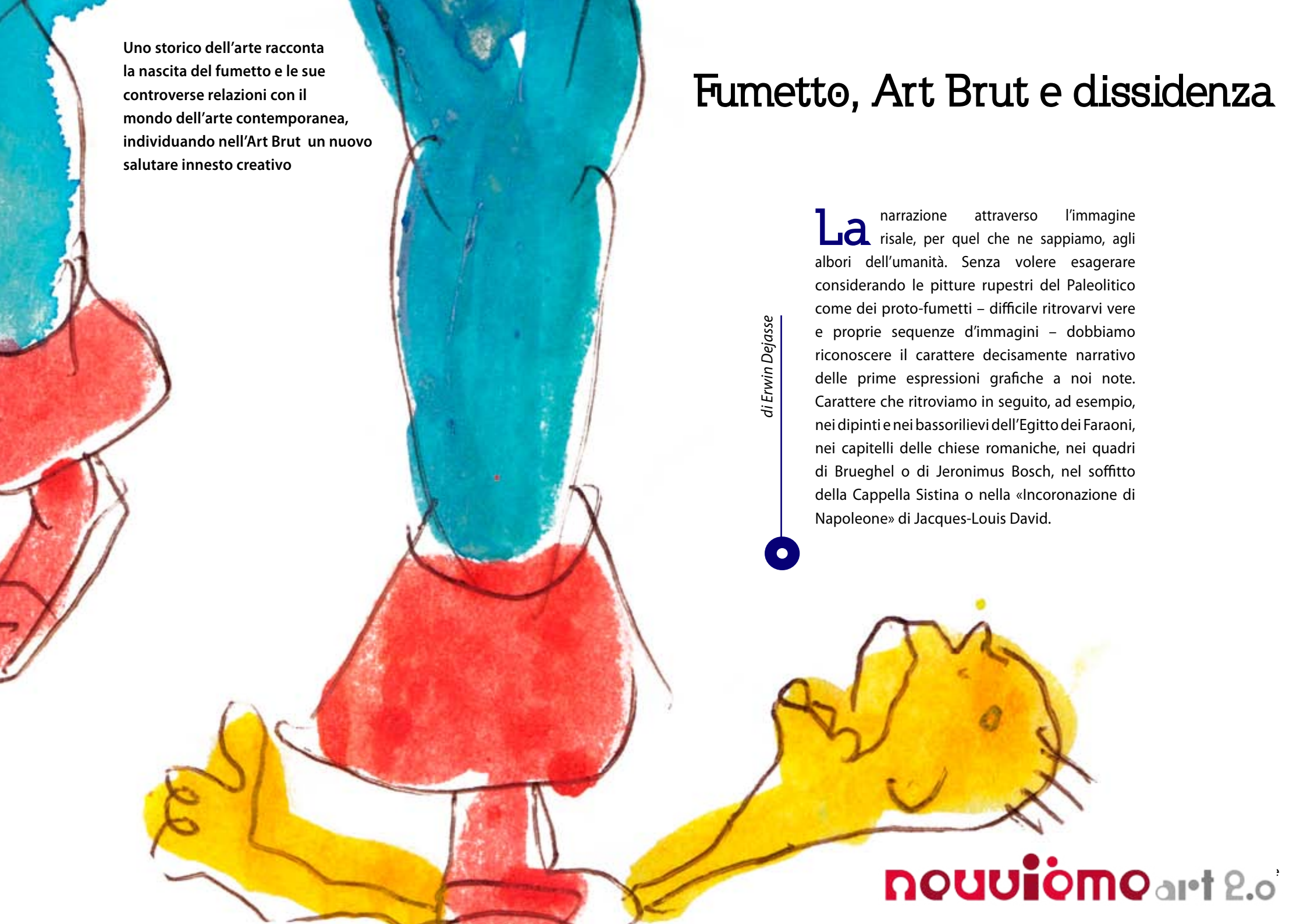


Marie-Jeanne Gil

definire con precisione e distinguere non una ma due forme, radicalmente differenti, di arte medianica, una *brut* e una colta. Non sono legate né dalla stessa estetica né da uno stesso livello di complessità, né dalla stessa cultura né dalla medesima ispirazione.

E, se si trascura questa differenza per cogliere soltanto la bizzarria o il folklore spiritistico come denominatore comune di tutti questi casi, ci si mette nella condizione di sottovalutarne l'aspetto essenziale: la dimensione propriamente artistica di queste due forme di creazione. La marginalità in arte non è univocamente *brut* né l'arte colta è necessariamente accademica, e la medianità fa raggiungere agli autentici creatori, colti o no, risultati straordinari di natura talvolta opposta

Traduzione dal francese
di Marina Giordano



Uno storico dell'arte racconta
la nascita del fumetto e le sue
controverse relazioni con il
mondo dell'arte contemporanea,
individuando nell'Art Brut un nuovo
salutare innesto creativo

Fumetto, Art Brut e dissidenza

La narrazione attraverso l'immagine
risale, per quel che ne sappiamo, agli
albori dell'umanità. Senza volere esagerare
considerando le pitture rupestri del Paleolitico
come dei proto-fumetti – difficile ritrovarvi vere
e proprie sequenze d'immagini – dobbiamo
riconoscere il carattere decisamente narrativo
delle prime espressioni grafiche a noi note.
Carattere che ritroviamo in seguito, ad esempio,
nei dipinti e nei bassorilievi dell'Egitto dei Faraoni,
nei capitelli delle chiese romaniche, nei quadri
di Brueghel o di Jeronimus Bosch, nel soffitto
della Cappella Sistina o nella «Incoronazione di
Napoleone» di Jacques-Louis David.

di Erwin Dejasse

La Storia dell'Arte che impariamo a scuola e sui manuali ci insegna che, fino alla metà del XIX secolo, la narrazione è un elemento essenziale delle arti visive. A partire dall'Impressionismo, il soggetto cessa di essere essenziale e si dissolve. Wassily Kandinsky lo fa addirittura scomparire nelle sue prime composizioni astratte, e i ready-made di Marcel Duchamp dichiarano che quel che conta non è più l'opera nel suo aspetto formale ma l'idea che veicola. Nell'arco di appena mezzo secolo, le Belle Arti hanno liquidato la questione della narrazione.

Senza volere necessariamente stabilire un rapporto di causalità, colpisce il fatto che questa liquidazione corrisponda alla nascita dei principi di base del fumetto, ovvero all'articolazione d'immagini separate attraverso sequenze spazio-temporali.


Nella seconda metà del XIX secolo, questo nuovo mezzo espressivo si appropria a suo modo della funzione narrativa di cui la creazione pittorica si è sbarazzata.

GLI ULTIMI RIFUGI DEL RACCONTO

Il racconto di una storia attraverso il disegno fa parte delle attività naturali proprie della mente umana. Si imparano molte cose osservando un bambino che disegna, tanto più se ignora o se non si preoccupa delle «regole» della prospettiva, della composizione e dell'anatomia. I suoi disegni sono spesso realizzati con tratti molto semplici. I personaggi sono schematici (un cerchio – attraversato da segni elementari che evocano gli occhi, il naso o la bocca – prolungato da una superficie che raffigura il corpo mentre delle linee essenziali bastano per fare esistere le membra), gli accessori e gli elementi dello sfondo sono di solito limitati a ciò che è utile ai fini della storia che il disegno racconta. Alla maniera dei pittogrammi, questi segni elementari si prestano a infinite combinazioni e sono intrinsecamente narrativi. Questo innegabile valore narrativo è superiore a dispositivi più complessi che esigono, ad esempio, la ripetizione sistematica di dettagli anatomici o di singoli elementi scenografici. Si spiega così, forse, la scelta di



Daniel Johnston



numerosi autori di fumetto come Calpurnio, Matt Feazell, John Porcellino, Parrondo o Maaïke Hartjes¹, che hanno deliberatamente optato per una grafica spoglia. D'altra parte, nel suo *opus* maggiore «L'Ascension du Haut Mal», David B. si rappresenta come un bambino che disegna scatenate scene di battaglia. L'autore ci mostra chiaramente che queste scene sono l'espressione spontanea di una necessità imperiosa di raccontare attraverso il disegno, che sarà in seguito ripresa attraverso dispositivi più codificati propri del fumetto.

«Non essere aneddotici» è una regola implicita – o piuttosto esplicita – che ha profondamente e a lungo impregnato l'insegnamento artistico e le produzioni provenienti dalla cosiddetta arte contemporanea. Il fumetto, invece, viene spesso considerato come l'ultimo rifugio del racconto. Tuttavia, la funzione narrativa non è mai del tutto scomparsa dal disegno e dalla pittura, ma investe soprattutto i margini dei circuiti tradizionali dell'arte contemporanea. Al di là del disegno dei bambini, il racconto è onnipresente tra i pittori di strada dell'Africa subsahariana, a Haïti, o nella cosiddetta art brut e nell'arte outsider.

Il termine «art brut» è stato inventato dal pittore e scultore Jean Dubuffet (1901 – 1985) alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Irritato dall'accademismo e dall'avanguardia dell'arte del suo tempo, Dubuffet si mette in cerca di un'arte «*affrancata da qualunque modello proveniente dalla tradizione o dalla moda, priva soprattutto di ogni forma di compromesso sociale, un'arte indifferente agli applausi degli iniziati, un'arte che nasce da una febbrile attività mentale e da una necessità interiore ai limiti dell'autismo.*

“Art Brut”



• • • • •


¹ Vedi T. Groensteen, *Du minimalisme dans la bande dessinée*, “9e Art” n°6, gennaio 2001, pp. 84-93.

È questa la definizione che ha dato all'art brut².

Alla ricerca di un'autenticità originale, Dubuffet mostra un grandissimo interesse per i disegni e i dipinti dei bambini, ma ad attrarlo sono soprattutto i creatori marginali incapaci di conformarsi alle norme sociali: carcerati, «scemi del villaggio», malati mentali. Una buona parte delle opere che riunisce nella sua Collezione di Art Brut proviene da ospedali psichiatrici³.

“Arte Outsider”

La nozione di arte outsider è molto più recente, e consiste grosso modo nell'insieme di quelle creazioni a metà strada tra l'art brut e quella che Dubuffet chiamava «l'arte culturale» riferendosi alle opere che vantano un diritto di cittadinanza nei musei, nelle gallerie e in altri circoli legittimati dall'«istituzione artistica». Creatori «asociali», le cui opere non sono del tutto prive di influenze provenienti dall'«arte culturale», o persone più o meno integrate le cui opere rappresentano una rottura radicale nei confronti delle regole della creazione «culturalmente legittimata».



PER UN'ARTE ANEDDOTICA

Nelle arti visive esiste dunque un vasto campo in cui gli artisti trasgrediscono, deliberatamente o per ignoranza degli usi comuni, il tabù culturale dell'aneddoto.

Data l'essenza narrativa del fumetto, non ci sorprende che numerosi artisti brut o outsider se ne siano in buona parte ispirati.

“Arte Culturale”

• • • • •

² M. Thévoz, *Art Brut*, in E. de Waresquiel, *Le Siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XXe siècle*, Larousse, Parigi 1999, pp. 50-51.

³ La Collezione de l'Art Brut è conservata ed esposta dal 1976 nel castello di Beaulieu a Losanna e rappresenta, secondo lo stesso Dubuffet, un anti-museo.

Dopo un'infanzia all'orfanotrofo, l'americano **Henry Darger** (1892 – 1973) trascorre un'esistenza solitaria costellata da lavori saltuari. Durante cinquant'anni, scrive su migliaia di pagine e realizza innumerevoli disegni di gran formato. La sua opera principale s'intitola: «*La storia delle Vivians nel cosiddetto Regno dell'Irreale, o la Tempesta guerriera Glandeco – Angeliniana, causata dalla Rivolta del Bambino Schiavo*»⁴. Questo racconto lungo più di quindicimila pagine, senza dubbio ispirato alla Guerra di Secessione, consiste nella lotta manichea tra le Vivian Girls, sostenute dal Capitano Henry Darger, e gli abitanti schiavisti di Glandelinia. Nelle gigantesche composizioni che accompagnano il testo ritroviamo spesso, immersi in

una natura paradisiaca, gruppi di bambine nude fornite di un sesso

maschile e selvaggiamente violentate da orde di cow-boys o di soldati dell'epoca vittoriana. Per realizzare i suoi disegni

Darger ricalca motivi, scenografie e personaggi dalle strisce e dai fumetti della domenica dei quotidiani di Chicago. Le sue bambine hanno spesso l'aspetto dell'orfanello «Little Annie Rooney» di Darell McClure e Brandon Walsh. A volte i testi sono circoscritti dentro un rettangolo o un fumetto. Art Spiegelman e Françoise Mouly hanno scritto un articolo su quest'opera, inverosimile e affascinante al tempo stesso, nella loro famosa antologia «Raw», e ne hanno riprodotto numerosi estratti⁵.

Nel numero successivo della stessa rivista ritroviamo otto pagine con le riproduzioni dei quadri di **Chéri Samba**⁶. Autodidatta, nato nella



Henry Darger

Repubblica democratica del Congo nel 1956, apre un negozio a Kinshasa alla metà degli anni Settanta. Alla maniera dei pittori olandesi del XVII secolo, dipinge spesso diverse versioni dello stesso quadro. Le sue opere parlano del razzismo, dei rapporti complessi tra Occidentali e Africani, della corruzione, dei pericoli dell'AIDS.

Nei suoi dipinti ritroviamo numerosi dispositivi propri del fumetto, al quale si è dedicato agli inizi: presenza simultanea di testo e immagine, dialoghi scritti nelle nuvolette, frammentazione dello spazio in diverse griglie, susseguirsi delle immagini per sequenze. Se le creazioni di Samba sono per molti versi all'opposto di quelle di Darger, entrambe sono strettamente legate al fumetto sia nel ricorso ai codici che alla produzione d'immagini popolari.

La loro presenza nell'indice di «Raw» insieme a Tardi, Burns, Tsuge o Herriman è perfettamente coerente con la linea editoriale della rivista. Mouly e Spiegelman pubblicano tutto ciò che il fumetto ha prodotto e continua a produrre di più innovativo, sia che si tratti di racconti basati su uno schema relativamente classico o di esperienze grafico-narrative che trasgrediscono le convenzioni di questo media situandosi al confine tra il

• • • • •

⁴ The Story of the Vivian girls in what is known as The Realms of the Unreal or the Glandelinian War Storm or the Glandico-Abbenian Wars caused by the Child Slave Rebellion.

⁵ Raw vol. 2, n°2, Penguin Book, 1990.

⁶ Raw vol. 2, n°3, Penguin Book, 1991.



Chéri Samba

fumetto e altri campi della creazione. In «Raw», i «casi limite» di Darger e Samba sono affiancati alle pratiche altrettanto «eccentriche» di Gary Panter, Sue Coe o Kiki Picasso. Henry Darger e Chéri Samba non sono neanche lontanamente i soli artisti etichettati «brut» o «outsider» a iniettare nelle arti visive un insieme di motivi o di consuetudini provenienti dal fumetto. I disegni – e i testi delle canzoni – dell'americano **Daniel Johnston** (nato nel 1961) ruotano intorno a un pantheon strettamente personale, complesso e coerente al tempo stesso, costituito da figure buone o malvagie come un'anatra, una curiosa ranocchia con gli occhi fuori dalle orbite, un antenato del personaggio del cartone animato «Casper the Friendly Ghost», la ragazza Laurie di cui è innamorato, e una corte di supereroi protettori tra cui Capitan America. Il tutto in un allegro miscuglio di testo e immagine.



L'artista olandese **Wouter Coumou** (nato nel 1957) inserisce volentieri dei fumetti nei disegni che realizza con la Bic. Le sue prime composizioni risalgono al 1994, quando inizia a frequentare un atelier per persone con un handicap mentale. Oggi la sua opera conta diverse migliaia di fogli

che formano un caso unico di diario ucronico. Se nella realtà i genitori di Coumou si sono separati nel 1972, nei suoi disegni la coppia appare ancora unita, come se questi esprimessero un prolungamento del passato.

Per ritornare al disegno dei bambini, anche loro prendono volentieri in prestito spunti tratti dal fumetto. Indifferenti al dibattito sulla legittimità culturale della nona arte, i bambini sperimentano liberamente e incorporano nei loro disegni codici e immagini utili a nutrire la loro creazione, senza preoccuparsi delle gerarchie implicite. Questa attitudine è propria anche degli artisti brut o outsider di cui abbiamo parlato. I creatori brut o outsider dialogano con il fumetto senza alcun pregiudizio, mentre il suo riciclaggio da parte dell'«arte culturale» si carica spesso di uno sguardo ironico e di una presa di distanza postmoderna. L'esempio più evidente è senza dubbio l'ingrandimento delle strisce di Roy Liechtenstein.

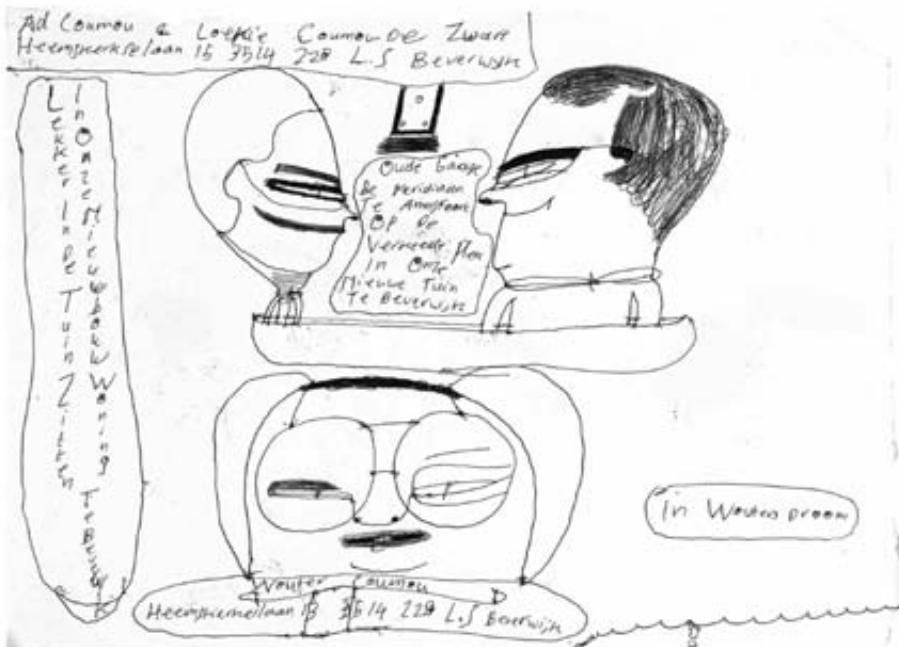
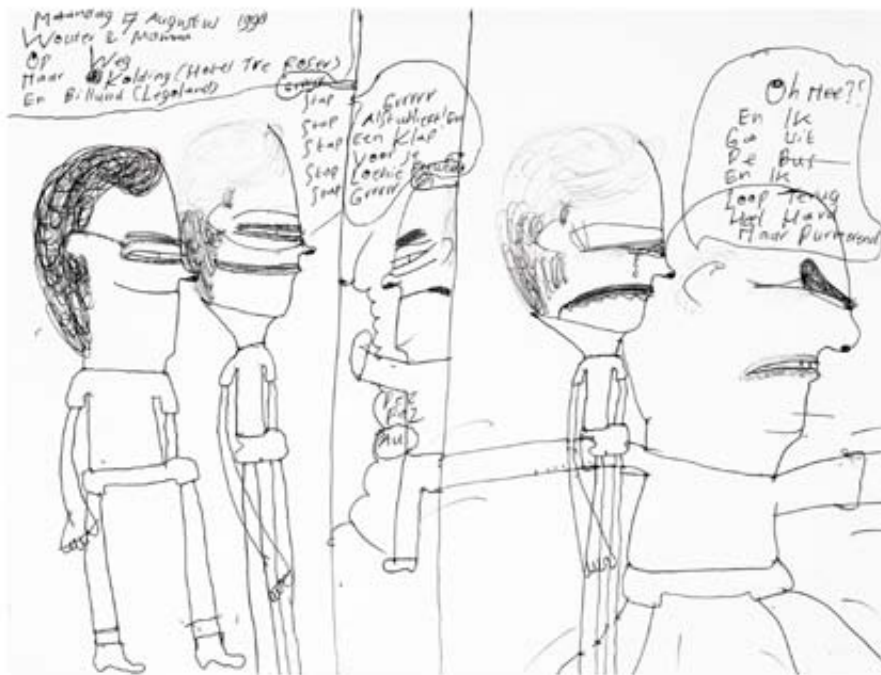
VERSO UN FUMETTO BRUT?

In principio, se ci si attiene *stricto sensu* ai testi fondamentali di Jean Dubuffet, l'esistenza stessa di un «fumetto brut» si rivela impossibile. Ad un certo punto della sua riflessione, il pittore e teorico definisce l'artista brut come «indenne da *cultura artistica*». La pratica del fumetto conta invece un arsenale di codici, convenzioni, regole prestabilite che autorizzano difficilmente « (...) *l'operazione artistica del tutto pura, grezza, che l'autore inventa completamente in tutte le sue fasi a partire unicamente dai suoi propri impulsi*»⁷.



• • • • •

⁷ J. Dubuffet, *L'Art brut préféré aux arts culturels*, 1949. Ripreso in : *Prospectus et tous écrits suivants*. Vol. 1, Gallimard, Parigi 1967, pag. 202.



Wouter Coumou

“Michel Thévoz”

Nel 1975, Michel Thévoz, allora conservatore della Collezione dell'Art Brut, pubblica un primo libro di sintesi. Sobriamente intitolato *L'Art Brut*⁸, analizza

l'opera di una ventina di autori che, per utilizzare i suoi stessi termini, sfuggono al «colonialismo culturale».

Cosa sorprendente, il primo artista trattato si chiama Rodolphe Töpffer. Thévoz si guarda bene dall'assimilare

il disegnatore ginevrino al movimento teorizzato da Dubuffet, tuttavia sottolinea il carattere decisamente anticonformista della sua visione dell'arte, l'imbarazzo di fronte al virtuosismo dei pittori del suo tempo, l'interesse per la creazione infantile, la predilezione per il disegno e l'intuizione dell'enorme potenziale del tratto e di virtù espressive assenti nella «nobile arte» premeditata della pittura. Thévoz aggiunge che Töpffer «*trasgredisce allegramente la millenaria contrapposizione tra scrittura e figura*», e che «*senza dubbio è il primo ad avere saputo sfruttare le possibilità della carta carbone per trattare simultaneamente ed integrare figure e testo seguendo il filo di una scrittura unica*». Insomma, l'emergenza di un pensiero del racconto per sequenze d'immagini e il ricorso a dispositivi che faranno furore in quel che, un secolo dopo, sarà chiamato fumetto, sono considerati da Michel Thévoz come il risultato di un'emancipazione dal «condizionamento accademico» e dalle norme estetiche, una maniera di «*situarsi al di fuori della sfera artistica*».

“Fumetti”

I fumetti ai quali applichiamo, a torto a ragione, gli aggettivi «brut» o «outsider», ci affasciano per la loro genialità paradossale, perchè fanno «tutto quello non bisogna assolutamente fare» e smontano qualunque griglia

• • • • •

8 M. Thévoz, *L'Art brut*. Skira, Ginevra 1975.





Masist Gül

1905



di poesie, dipinti, collages e un fumetto, realizzata per la maggior parte con la Bic negli anni Ottanta. Nel racconto lungo quasi trecento pagine intitolato *Mito urbano – La vita del lupo di città* (Kaldirim Destani – *Kaldirimlar Kurdunun Hayati*), i dialoghi nei fumetti hanno la particolarità di essere in rima. La storia si svolge tra il 1905 e il 1978, ed è una lunga lamentazione caratterizzata da scene ultraviolente, possibile reminiscenza dei film in cui aveva recitato. I personaggi soffrono la solitudine e sono sistematicamente vittime di abusi da parte degli individui che incontrano nel corso della loro erranza. Questo fumetto di una bellezza malata è il riflesso dei tormenti e del profondo malessere che hanno caratterizzato la vita del loro autore¹⁰.

1978

DEI LEGAMI IMPROBABILI

Se l'opera di Rodolphe Töpffer è considerata una forma di dissidenza, allora l'invenzione stessa del fumetto è una sovversione delle regole dell'arte accademica. A un secolo e mezzo dalla sua nascita, tuttavia, questo mezzo espressivo ha prodotto talmente tante costrizioni che ha finito per cadere a sua volta in un accademismo sclerotizzato e nell'eterna ripetizione di formule collaudate. Da qui, la nascita all'interno stesso del mondo del fumetto di nuove frange dissidenti. Nell'antologia *Il Colpo di grazia*, opera di un collettivo pubblicata a Bruxelles dall'editore «La Cinquième Couche»¹¹, possiamo leggere in prima pagina: «Abbiamo voglia di articolazioni sorprendenti, di altre associazioni narrative. Le funzioni del 'racconto' ci annoiano e ci soffocano». Mi sembra che queste poche

• • • • •

¹⁰ Kaldirim Destani – *Kaldirimlar Kurdunun Hayati* (*Mito urbano – La vita del lupo di città*) di Masist Gül è stato pubblicato la prima volta nel 2006 da BAS a Istanbul sotto forma di sei fascicoli che riproducono i quaderni originali dell'autore.

¹¹ *Le Coup de grâce*. La Cinquième Couche, Bruxelles 2006.

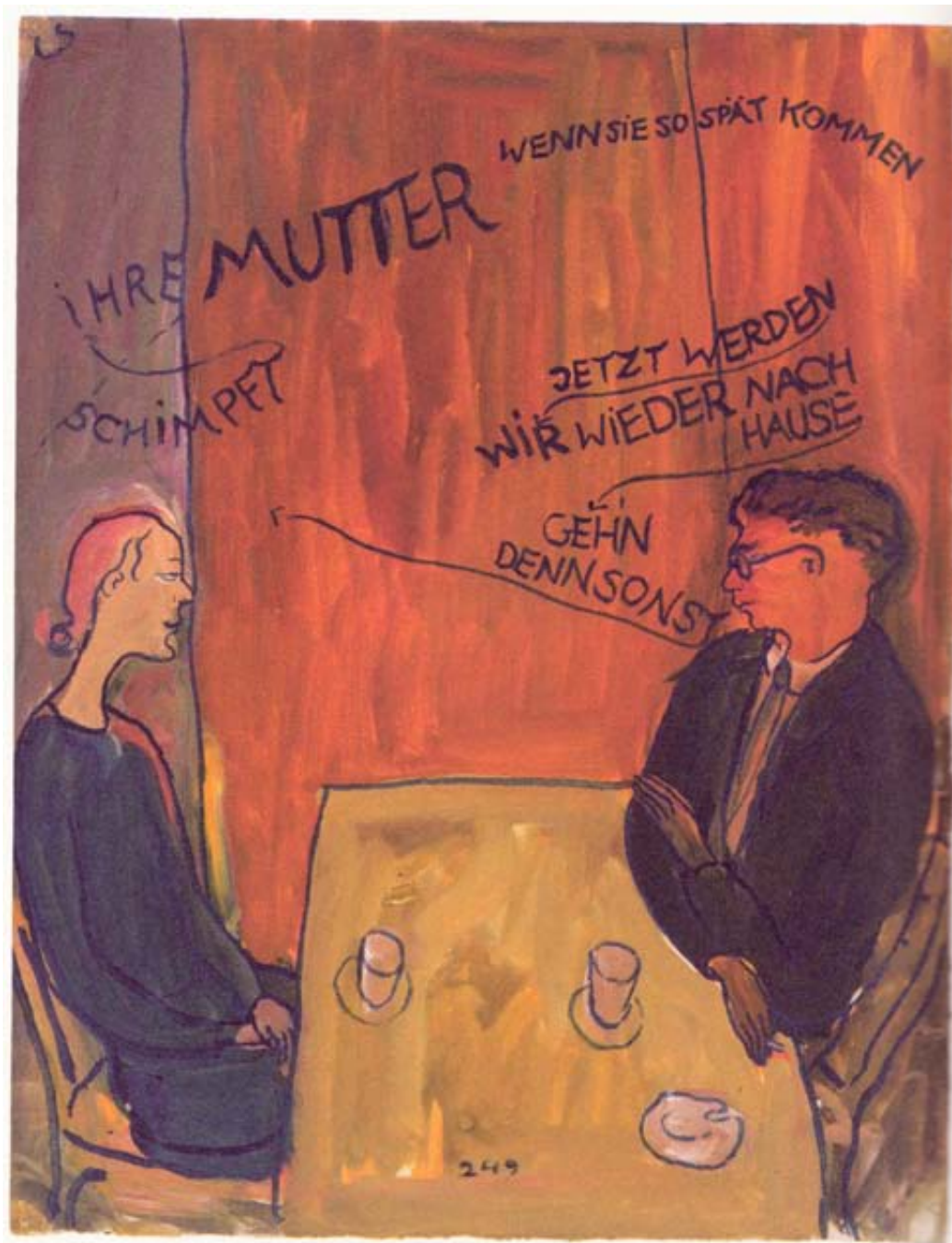
“ Editori indipendenti ”

righe riassumano perfettamente lo stato d'animo condiviso dagli editori cosiddetti indipendenti emersi al termine di un decennio, quello degli anni Ottanta, globalmente poco innovativo. Questi ultimi hanno assunto il ruolo di un'alternativa estetica ed economica – per non dire politica – rispetto al conservatorismo delle grandi case editrici. Intitolando la sua pubblicazione collettiva «Hôpital brut», l'editore «Le Dernier Cri» si è posizionato esplicitamente nell'orbita della corrente definita da Jean Dubuffet. «Raw Vision», la principale rivista dedicata all'arte outsider, ha del resto pubblicato un importante articolo sul collettivo marsigliese¹².

Gli artisti editi da «Le Dernier Cri» prendono a prestito dalla creazione brut alcuni dei suoi tratti distintivi: espressionismo radicale che mette alla prova la nozione di buon gusto, rifiuto del disegno «fatto bene», riciclaggio d'immagini pre-esistenti, narrazione destrutturata. Altri sintomi testimoniano in modo eloquente l'emergere di nuove forme di dialogo estetico, come la presenza dell'artista outsider Chris Hipkiss nell'indice della raccolta «Le muscle carabine» edita da Stéphane Blanquet. Un'altra testimonianza è il libro «Match de Catch à Vielsalm», che riunisce autori provenienti o vicini all'editore franco-belga Frémok e i creatori provenienti dal CEC La Hesse, spazio di creazione artistica per persone con un handicap mentale¹³. Senza volere necessariamente parlare d'influenze dirette in tutti questi casi, le affinità con la corrente outsider sono percettibili anche in autori di fumetto come King Terry, Gary Panter, Takeshi Nemoto, MS Bastian, Laurent Lolmède, Daniel Cressan, Matthew Thurber o JM Bertoyas.

• • • • •
¹² *Raw Vision* n°29, 1999.

¹³ Cfr. in *neuvième art 2.0* l'articolo di Alexandre Balcaen e Carmela Chergui su *Match de catch à Vielsalm*.



Charlotte Salomon

Questo articolo è tratto da:

neuvièmeart 2.0

<http://neuvièmeart.citebd.org/spip.php?article39>

Nel secondo volume de «L'Éprouvette», alla rubrica «Erosione progressiva della frontiera», Jean-Christophe Menu rivolge la propria attenzione ai dipinti dell'artista ebrea tedesca **Charlotte Salomon** (1917 – 1943). Li considera come un fumetto inconsapevole, un'opera decisamente narrativa che prende tuttavia in prestito dei dispositivi diversi da quelli solitamente impiegati in questo mezzo espressivo.

Realizzata nel contesto doloroso della persecuzione nazista del popolo ebreo, si tratta in effetti di una creazione nata da una «necessità interiore», per riprendere l'espressione che lo stesso Menu impiega a proposito delle aspirazioni che furono all'origine della sua casa editrice «L'Association»¹⁴. Saremmo tentati di stabilire un legame virtuale tra questo fumetto di «necessità interiore» e le opere, evocate da Jean Dubuffet, «i cui autori traggono ogni cosa dalle proprie profondità»¹⁵.

• • • • •

¹⁴ J.C. Menu, *Plates-bandes*. L'Association, 2005, pag.5

¹⁵ J. Dubuffet, *L'Art brut préféré aux arts culturels*. op. cit.



In entrambi i casi, l'«io» rappresenta una posta in gioco molto alta. La propria singolarità si espone senza orpelli al quotidiano o attraverso un alter ego più o meno fantomatico, spingendosi fino al travestimento. Nelle creazioni di Henry Darger, Chéri Samba, Daniel Johnston, Wouter Coumou o Charlotte Salomon – ma anche in certi disegni di bambini che rappresentano il loro mondo, accanto ai genitori o nei panni di una principessa, di un vampiro o di un giustiziere mascherato -, ritroviamo questa stessa esibizione dell'intimità che richiama i diversi registri dell'autobiografia disegnata di Art Spiegelman, Baudoin, Julie Doucet, Lewis Trondheim, JC Menu, David B., Chris Ware, Fabrice Neaud, Matti Hagelberg, Stéphane Blanquet o Killoffer, per citare solo alcuni autori.

Sembra oramai innegabile che le espressioni brut o outsider aprano nuovi orizzonti ad un fumetto che ambisce più che mai a ridefinirsi erodendo le frontiere che gli sono state assegnate, creolizzandosi con altri valori visivi dissidenti

Si ringrazia
Erwin Dejasse per il testo,
gli autori e il museo del fumetto
di Angoulême per le immagini,
Pouria Amirshahi, caporedattore
di *neuvièmeart*, per la gentile
concessione dell'articolo.



la **citò** internazionale
de la bando dessinée
ot de l'imagò

Sulle tracce dell'Art Brut in Italia:

Giordano Falzoni corrispondente per Jean Dubuffet

di Roberta Serpolli

Nella fase iniziale della storia della Collection de l'Art Brut un giovane artista italiano collabora con Dubuffet – Nelle sue lettere disegna farfalle e segnala 'cuori caldi', autori anonimi e autodidatti colti

«Cerchiamo lavori artistici, quali pitture, disegni, statue e statuette, diversi oggetti di ogni tipo, che non devono nulla (o il meno possibile) all'imitazione delle opere d'arte che si possono vedere nei musei, salons e gallerie d'arte, ma che, al contrario, si richiamano al fondo umano originario e all'invenzione più spontanea e personale; produzioni nelle quali l'autore ha tratto tutto (sia in termini di invenzione che di mezzi espressivi) dal suo proprio fondo, dai suoi impulsi ed umori propri senza ossequio per le nozioni acquisite abitualmente, senza riguardo per le convenzioni in uso.»*

Così Jean Dubuffet, in uno dei testi più noti sulle espressioni artistiche che andava investigando, chiariva gli intenti di ricerca della Compagnie de l'Art Brut, associazione che si costituiva senza scopo di lucro e annoverava tra i suoi membri André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché e Michel Tapié. All'attività di ricerca si affiancava quella espositiva con la creazione del Foyer de l'Art Brut che proponeva lavori di creatori marginali, alienati mentali oppure autodidatti estranei ai consueti territori dell'arte e della cultura. Se le prime ricerche si erano rivolte all'ambito internazionale, comprendendo anche Messico e Haiti, Dubuffet deciderà in seguito di concentrarle sui paesi europei trovando, come sappiamo, un terreno particolarmente fertile in Svizzera.

• • • • •

* *Notice sur la Compagnie de l'Art Brut*, testo redatto da Dubuffet nel settembre 1948, in *Prospectus et tous écrits suivants*, a cura di H. Damisch, Gallimard, Parigi 1967, vol. I, p. 489; traduzione dell'autrice.





Giordano Falzoni

Nell'ambito di queste ricerche acquista un ruolo di testimonianza per l'Italia l'attività condotta da **Giordano Falzoni** (1925-1998)¹, il quale tra il 1947 ed il 1949 collabora con Dubuffet in qualità di **corrispondente per l'Art Brut**. Perché Dubuffet si avvale del contributo di Falzoni? E quali gli artisti e i materiali che costui segnala all'artista francese? Risale con ogni probabilità all'immediato dopoguerra il principio dei rapporti tra Dubuffet e Falzoni che, come testimonia lo scambio epistolare, hanno modo di consolidarsi nel 1947 al ritorno di Dubuffet dal primo soggiorno in Algeria. Sono anni in cui

• • • • •

¹ Nato a Zagabria da genitori italiani, Falzoni trascorrerà gran parte della sua vita tra Firenze, Roma e Milano. Autore ancora misconosciuto, ha preso parte ad alcune delle vicende artistiche più rilevanti del secolo scorso, l'Informale e l'Art Brut prima di tutte, ma anche il Surrealismo, di cui è stato uno dei principali esponenti italiani, e la neoavanguardia teatrale e letteraria degli anni '60. Per una prima disamina sulla sua attività si rimanda a: R. Serpolli, *1947-1949: l'avventura intellettuale di*, «Avanguardia», 39, XIII, 2008, pp. 67-95.

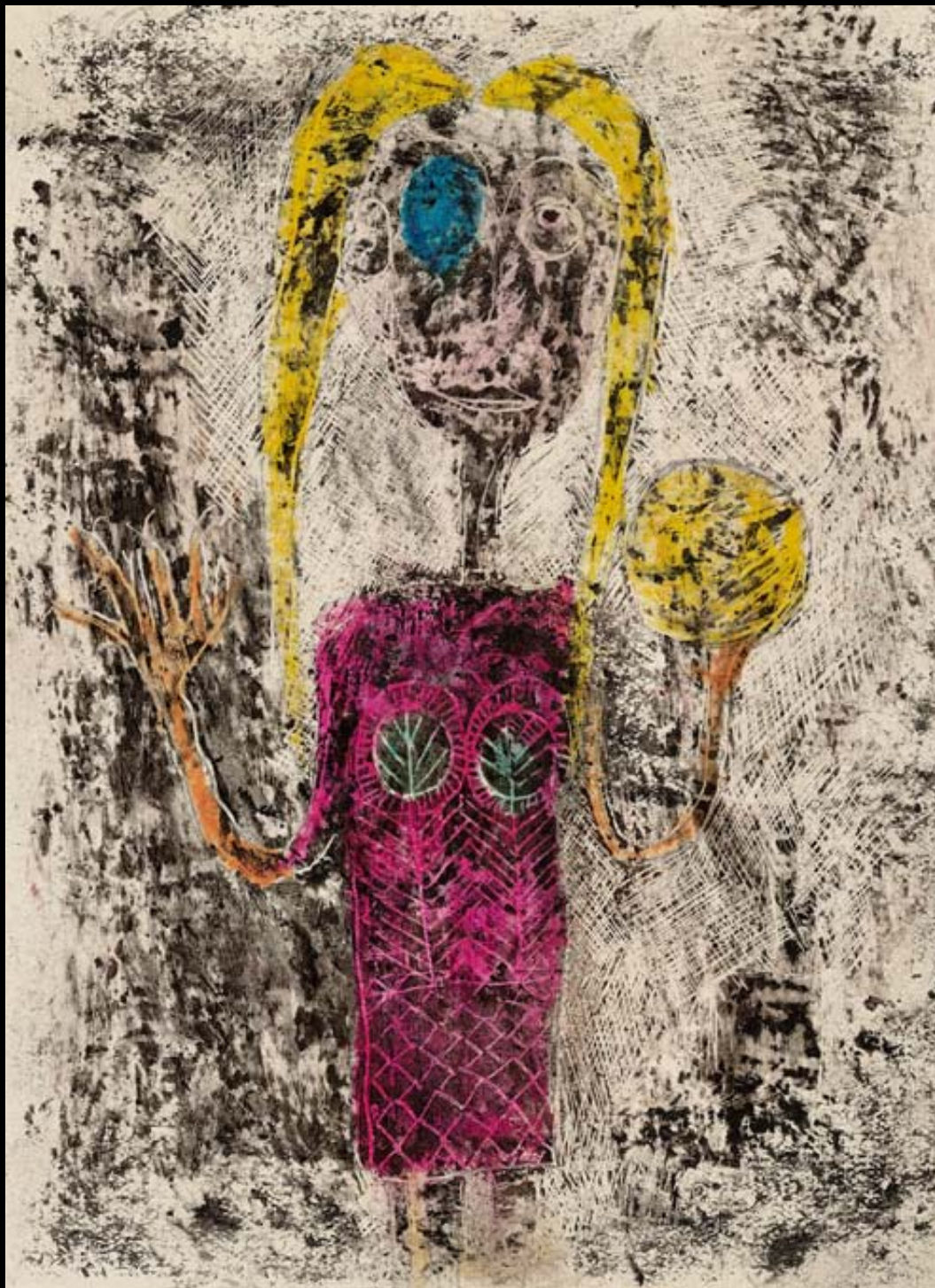


Falzoni, giovane artista autodidatta attratto dall'Informale, entra in contatto con il *milieu* culturale parigino distinguendosi per l'invio di lettere creative e colorate, piccole farfalle date in dono ad autori verso i quali sente una profonda affinità intellettuale. Personaggio originale e dissacratorio, Falzoni guarda soprattutto alla pittura di Dubuffet in ragione di quella rifondazione del linguaggio artistico che la sottende e per i nuovi principi di poetica espressi nel *Prospectus aux amateurs de tout genre*. Questo interesse lo porta ad analizzare, secondo una prospettiva critica e teorica, la sua produzione pittorica in un testo scritto a ventidue anni che può considerarsi il primo contributo italiano sull'artista francese².

D'altra parte, lo spontaneo approccio all'arte di Falzoni doveva apparire piuttosto evidente a Dubuffet il quale considerava le sue sperimentazioni sul linguaggio, quelle delle lettere creative, del tutto innovative al pari della pittura che egli stesso andava elaborando. Ammiratore divertito dei *papillons* coloratissimi che riceveva, Dubuffet lo invita ad esporne un esemplare alla mostra del Foyer de l'Art Brut nel 1948, presso il padiglione della casa editrice Gallimard. Nel frattempo Falzoni aderisce alla Compagnie, come testimonia l'entusiastica *Lettre d'adhésion à l'Art Brut*³, divenendo il corrispondente e portavoce delle nuove istanze in Italia, tenendo presenti le comunicazioni di Dubuffet e la *Notice* che aveva ricevuto. Con quei toni tra il serio ed il faceto che spesso caratterizzano lo scambio epistolare tra i due, Dubuffet definisce Falzoni «l'**ambasciatore ufficiale dell'Art Brut in Italia**»⁴, indirizzandolo verso alcuni territori d'indagine. Gli suggerisce di contattare direttori di ospedali, e gli indica un articolo a firma di

• • • • •

² G. Falzoni, *Jean Dubuffet*, «Il Mondo Europeo», III, 54, Firenze 1 novembre 1947, p. 12.
³ Carnet Giordano Falzoni. *Lettre d'adhésion à l'Art Brut*, s.d., Losanna, Archivi della Collection de l'Art Brut.
⁴ Lettera di Jean Dubuffet a Giordano Falzoni, Parigi 2 ottobre 1948, inedita e dattiloscritta, Collezione privata.





LA RACCOLTA DI SCHELETRI DI DELINQUENTI DEL LOMBROSO

Sopra e a fianco: immagini da ritagli di giornale, *Carnet Falzoni*, Archivi della Collection de l'Art Brut, Losanna

Dario F. Martini⁵ che definiva le opere del Foyer, denotando incomprensione, «Arte Bruta». Le modalità con cui il giovane artista effettua le ricerche sono essenzialmente per via epistolare, avvalendosi anche del passaparola e delle indicazioni di persone a lui vicine, così come delle suggestioni che poteva trarre da alcune esposizioni d'arte. I documenti conservati presso gli archivi della Collezione dell'Art Brut di Losanna testimoniano queste ricerche, sono affascinanti in quanto eterogenei, e meriterebbero senz'altro uno studio più approfondito.

Ad attirare l'attenzione di Falzoni sono materiali tra i più disparati, fotografie, oggetti, schizzi, produzioni di artisti marginali e di autori anonimi, così come appaiono anche dai ritagli di giornale, in particolare caricature eseguite da

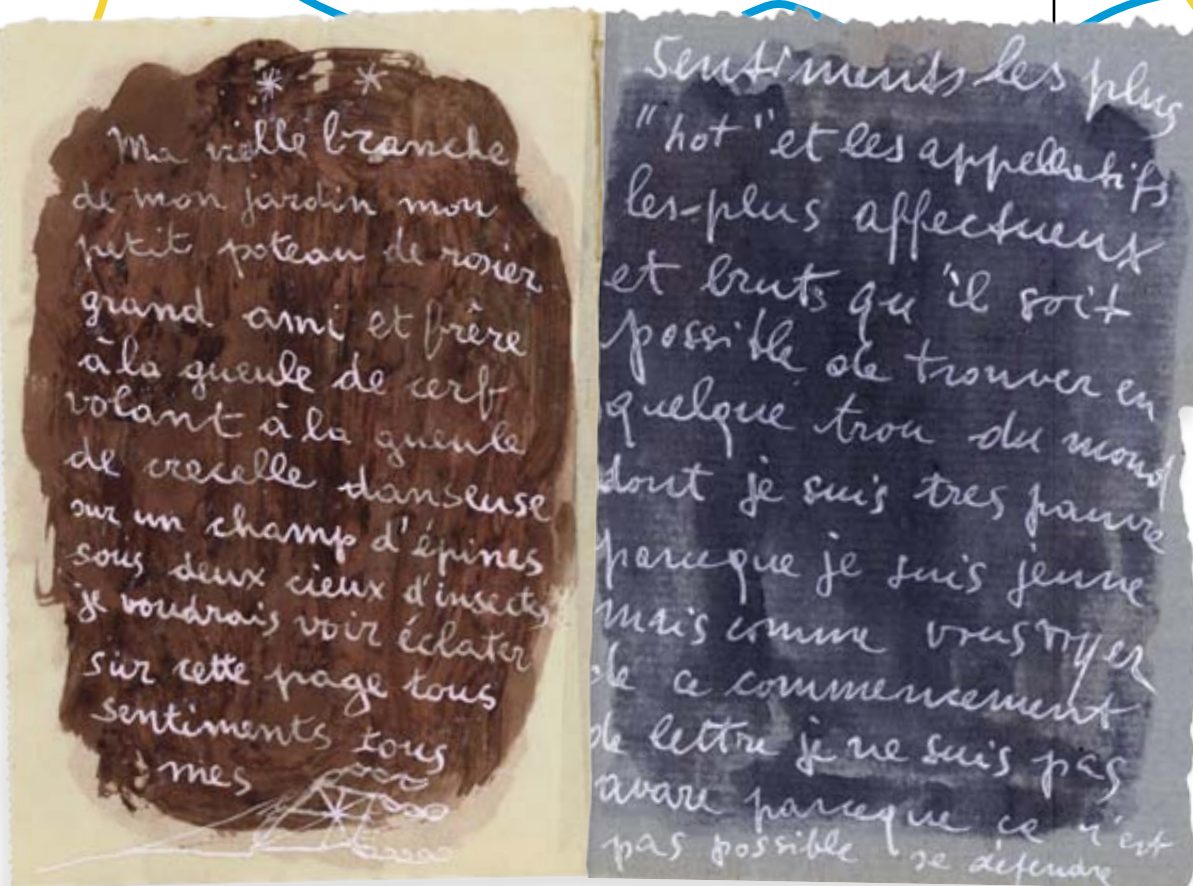
• • • • •

⁵ D. F. Martini, *Resurrezione della cantina*, «Il Giornale della Sera», Roma 17 settembre 1948, p. 4, già apparso in «La Sicilia», Catania 16 settembre 1948.

carcerati e gli scheletri collezionati da **Cesare Lombroso**. È la produzione di quei «cuori caldi», come li definisce Falzoni, è quella casualità del frammento che non appartiene alle categorie convenzionali di opera d'arte, così altisonante nelle sue definizioni, a destare il suo stupore e la sua meraviglia. Falzoni cerca quindi, e soprattutto, nel territorio dell'effimero, in quel confine in cui l'oggetto non è, secondo convenzione, l'oggetto artistico. Le sue sono indagini preliminari, suggerimenti che non hanno la pretesa di definirsi Art Brut nel momento stesso in cui le sottopone a Dubuffet: il suo tentativo è piuttosto quello di fornire un affresco variegato sulla produzione non convenzionale, su quelle sorprendenti «sgrammaticature» che appartengono alla libertà creativa dell'uomo. Ecco allora che in quell'elenco di materiali, definiti da Falzoni

«più o meno bruts», che accompagna la lettera inviata a Dubuffet il 18 ottobre del 1948, troviamo notizia di un manoscritto antico che aveva destato la sua curiosità. Riconducibile ad un commerciante di bestiame, il manoscritto doveva essere assai originale, tanto da indurre Dubuffet a farlo tradurre in francese, poiché era corredato da disegni e conteneva storie bizzarre su San Brandano, santo considerato folle per aver compiuto viaggi immaginari alla ricerca del Paradiso. In questa lettera, così fondamentale per la nostra ricerca, possiamo cogliere tutta l'eterogeneità che caratterizzava le indicazioni di Falzoni. Accanto alle tracce riconducibili ad autori anonimi, fa da contraltare l'attenzione rivolta ad artisti già muniti di una, seppur recente, storia espositiva e di una





Da una lettera di Giordano Falzoni a Jean Dubuffet, 18 ottobre 1948, Archivi della Collection de l'Art Brut, Losanna

formazione culturale. È il caso di **Carlo Hollesch** (1926-1978), pittore dalle suggestioni *naïves* accostatosi all'arte da autodidatta, anche se non privo di cultura, di cui il nostro invia a Dubuffet il catalogo della prima mostra personale presso la Galleria del Cavallino di Venezia nel 1948. Accanto ad Hollesch, il giovane artista segnala un'altra scoperta della galleria diretta da Carlo Cardazzo: l'autrice autodidatta **Pegeen Vail** (1926-1967), allora pressoché sconosciuta in Italia, che nel catalogo inviato è introdotta da

Peggy Guggenheim⁶. Gli echi infantili della sua concezione visiva, la ripresa di uno stile pittorico derivato dall'arte popolare, non artificioso ma gaio e spontaneo, devono essere stati agli occhi di Falzoni elementi interessanti ai fini della sua indagine che si rivela incline alle opere figurative pervase da una chiara *naïveté*. Sappiamo, al contrario, di come Dubuffet, benché interessato all'arte popolare e infantile, nel collezionare Art Brut prendesse le distanze non soltanto da certa arte debitrice all'arte ufficiale, ma anche dall'Art Naïf che negli stessi anni si affacciava agli ambienti culturali. Proprio perché ricercava nelle opere quel sostrato originario dell'uomo che viene fuori dal vivere in una condizione di solitudine e di emarginazione sociale, di clandestinità sia nella vita che nell'opera, Dubuffet avrebbe scelto i «suoi artisti» con criteri diversamente selettivi. Va quindi evidenziato il fatto che, allo stato attuale degli studi, le ricerche così eterogenee di Falzoni non hanno portato ad alcuna acquisizione di opere nella Collection de l'Art Brut, ad esclusione dei documenti contenuti nel dossier *Giordano Falzoni* conservato presso gli archivi. Le opere dello stesso Falzoni, in tutto 63 tra disegni e pitture, sono conservate nella collezione annessa denominata *Nuova Invenzione* che venne concepita da Dubuffet per ospitare quei lavori che non avevano le caratteristiche radicali dell'Art Brut, ma che tuttavia mostravano una certa indipendenza creativa dal sistema dell'arte. Così, ad esempio, non trova spazio nelle collezioni losannesesi l'artista

• • • • •

⁶ La pittrice di origine americana, nata in Svizzera, è figlia di Peggy Guggenheim, nella cui collezione veneziana sono conservate alcune opere. Si veda: B. Lanot, B. Helion, *Pegeen Vail Guggenheim: a life through art*, Sisso, Montrouge 2010.



Peggeen Vail, *Le mie nozze*, 1946, olio su tela, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia



Sebastiano Carta

siciliano **Sebastiano Carta** (1913-1973), personaggio dall'esistenza travagliata, sperimentatore rigoroso e poeta d'avanguardia, tuttavia colto e aperto alle influenze culturali. La produzione di Carta era assai apprezzata da Falzoni, tanto da segnalargli all'amico francese, soprattutto in ragione degli elementi archetipici presenti nella sua pittura priva di compiacente espressività e spesso referente ad una tipizzazione dell'immagine umana. Varrà allora la pena di chiedersi, e lasciamo aperta la questione, se

Falzoni avesse incluso nella sua lettura dell'Art Brut anche gli elementi fenomenologici della pittura prodotta proprio da Dubuffet, benché, come ricorda Michel Thévoz, da un punto di vista formale l'artista non sia stato influenzato dalle opere da lui collezionate⁷. È probabile che in questa fase iniziale ancora non fossero chiari a Falzoni i «confini», se di confini si può parlare, del concetto di Art Brut, che del resto subirà con il tempo nello stesso Dubuffet alcune significative evoluzioni.

Il modo di intendere l'Art Brut di Falzoni ci sembra filtrato piuttosto dal suo sguardo di artista, di sperimentatore di pratiche alternative, ma senz'altro legato ad alcune vicende culturali contemporanee. Tra queste, la poetica del ludico, elemento ricorrente nella sua produzione, che lo porta a rielaborare in maniera del tutto personale quell'universo immaginifico popolato dal mondo animale ed umano che era stato di Paul Klee prima e di CoBra poi. Il concetto di *homo ludens* si attua in Falzoni sul piano della creazione pittorica e dell'elaborazione critica, si ritrova negli interessi verso le componenti ludicamente sorprendenti dell'esistenza umana. Infatti, negli stessi anni in cui andava maturando la sua adesione all'Art Brut si laureava a Firenze con una tesi dal titolo *Aspetto ludico di alcune attività umane*, in cui doveva riflettere su quel fondamentale testo di Johan Huizinga *Homo ludens*, tradotto nel 1946 da Einaudi. A proposito di questi suoi interessi, suggestiva appare la lettura in chiave ludica dei burattini creati da **Maria Signorelli** (1908-1992), di cui invia a Dubuffet tre fotografie riprese dagli originali spettacoli messi in scena dall'artista romana con la compagnia teatrale *L'Opera dei Burattini*.

Nel considerare il contributo dato da Falzoni a queste vicende originarie dell'Art Brut va rilevato che, al di là dei materiali proposti e dei suggerimenti, il suo è stato un apporto notevole in termini di scambi intellettuali che

• • • • •

⁷ M. Thévoz, in *Jean Dubuffet & Art Brut: dalle collezioni della Fondazione Solomon R. Guggenheim, di Pierre Matisse e dalla Collection de l'Art Brut, Losanna*, a cura di T. M. Messer, F. Licht, Mondadori, Milano 1986, p. 11.



Slavko Kopac

avrebbero poi influito sulla storia stessa della collezione. Ci riferiamo in particolare a Slavko Kopac (1913-1995), introdotto a Dubuffet proprio da Giordano Falzoni, con il quale aveva stretto rapporti amicali a Firenze dove l'artista croato abitava dal 1943. È proprio in occasione del trasferimento di quest'ultimo a Parigi nel 1948 che Falzoni lo menziona caldamente a Dubuffet, il quale non tarda ad accoglierlo e ad esporre un suo dipinto alla mostra del Foyer, la stessa in cui esponeva Giordano. Senza soffermarsi a lungo sul noto ruolo di primo piano svolto da Kopac nelle vicende dell'Art

Brut⁸, basterà sottolineare il suo apporto all'indomani del trasferimento delle collezioni nei locali di Gallimard, quando è incaricato di assicurare l'apertura del Foyer, l'organizzazione e la conservazione della collezione. Contemporaneamente Kopac non abbandona l'attività creativa, che comprende diversi ambiti artistici, ottenendo la stima di Dubuffet che ne apprezza anche l'indole discreta e solitaria.

Pare di poter concludere che la storia dell'attività di corrispondente di Falzoni in seno all'Art Brut, che qui abbiamo tracciato per sommi capi, andrebbe ripercorsa con uno sguardo allargato che tenga conto anche della sua attività artistica e critica, così come dei rapporti con Dubuffet, fonte di continue sollecitazioni intellettuali. Si tratta di una storia che può dirci molto in merito, ad esempio, alla ricezione dell'Art Brut in Italia, da ricostruire attraverso gli incontri e le progettualità. E potrebbe anche parlarci degli equivoci e dei misconoscimenti che ha incontrato nel nostro paese questa straordinaria avventura artistica, tuttora aperta, come ogni indagine sull'uomo e sulla sua creatività



• • • • •

⁸ L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Parigi 2006, pp. 78-79, 290.



Tinaia “dolce tana”

di Valentina Di Miceli

Uno spazio di confine dove il segno diventa comunicazione e in alcuni casi anche opera d'arte – Un'esperienza centrale per l'Art Brut in Italia e una vicenda creativa che si intreccia con la storia della riforma dell'istituzione psichiatrica

«**La Tinaia** è una costruzione ben distinguibile all'interno del perimetro dell'OP. di Firenze: percorso tutto il viale che separa le sedi dei reparti dai prati che costeggiano la ferrovia, dopo una "esse", ci si trova davanti ad una vera e propria casa colonica. A pian terreno c'è il magazzino dove stanno i tini con il vino (da cui il nome Tinaia), e altre stanze (...) Di fuori la Tinaia è un bel color ocra, dentro gran parte delle pareti sono dipinte di blu, verde, rosso, rosa: anche per questo è diversa dal resto dell'OP. Costruita prima di esso, vi si è trovata dentro, ma staccata, autonoma, e ciò è positivo per i ricoverati che vengono a lavorare con la creta e a disegnare: qualcuno ha scritto "Tinaia dolce tana", e crediamo che questo valga anche per gli operatori»¹.

• • • • •

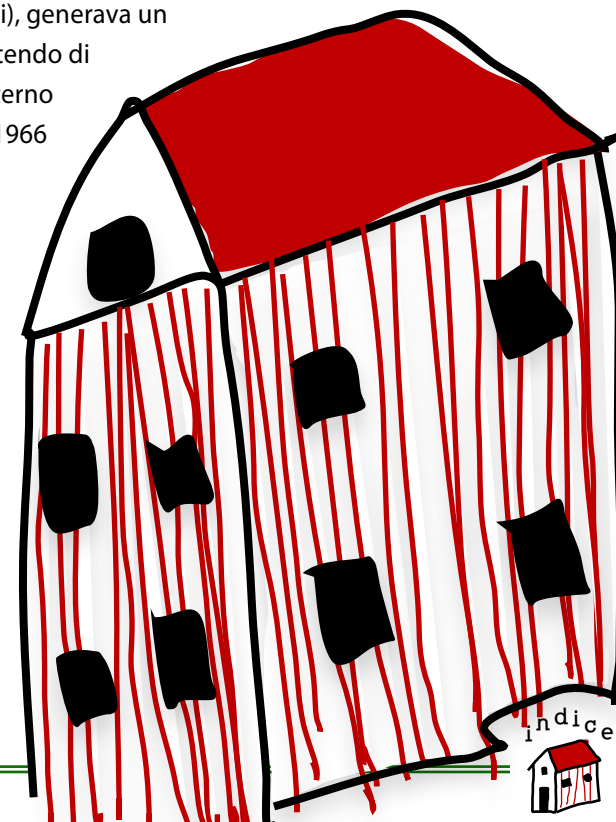
¹ Brano tratto dal ciclostilato *Esperienza del Centro di Attività Espressive La Tinaia*, a cura della Sezione Culturale del Circolo Dipendenti della Provincia di Firenze, 1977.



La lunga vicenda del **Centro di Attività Espressive La Tinaia**, sorto a partire dagli anni '60 all'interno dell'Ospedale Psichiatrico Vincenzo Chiarugi di Firenze, (meglio noto come San Salvi, perché poco distante dal rinomato Cenacolo di Andrea del Sarto nell'Abbazia di San Salvi), è paradigmatica all'interno del panorama medico e artistico di confine in quanto, grazie a scelte alternative e trasversali, percorre fino ad oggi più trent'anni di vicende istituzionali psichiatriche, divenendo il più longevo e coerente punto di riferimento per il superamento delle restrittive misure dell'istituzione ausiliare e non, proprio attraverso la libera espressione. Già a partire dal 1959 erano stati introdotti in alcuni reparti dell'OP. di Firenze diversi momenti dedicati all'attività espressiva con fini terapeutici. La buona risposta da parte dei degenti e degli operatori diede la spinta al medico psichiatra Franco Mori, assistito da due infermieri, un medico

volontario, un assistente sociale e una serie di amici esperti, per costituire nel 1964 un vero e proprio centro espressivo detto la Tinaia, poiché situato in una vecchia casa colonica adibita a deposito per i tini di vino, e separata dai reparti dell'ospedale.

Già l'ubicazione sul bordo vicino la ferrovia, sul confine, auspicava alla funzione stessa del laboratorio come uscita, mentre la separazione dei luoghi rappresentava una volontà forte di "diversificazione", testimoniata ad esempio dall'apertura del centro a ricoverati uomini e donne, in un periodo in cui i reparti maschili e femminili erano rigorosamente distinti. Diversi erano anche i rapporti tra operatori e degenti, che si trovavano fianco a fianco a **lavorare la creta**, prima attività svolta in Tinaia. Nonostante le difficoltà di approccio con la materia e con la propria capacità espressiva, la svolta veramente importante fu il lavoro di gruppo, l'insieme di medici, infermieri, volontari e ricoverati in un gruppo unico nel suo genere in cui anche il ribaltamento dei ruoli, (nei casi in cui ad esempio un ricoverato più esperto nella manipolazione della creta si trovava a dare consigli ad infermieri e medici), generava un effetto positivo per tutti, mettendo di fatto in crisi il rapporto subalterno tra normalità e diversità. Nel 1966 l'attività del centro si impose all'attenzione di un gruppo di artisti norvegesi che, in seguito alla tragica alluvione di quell'anno, finanzia l'acquisto di un forno per la ceramica divenuto ormai indispensabile per la prosecuzione e 'normalizzazione' dell'attività creativa. Nel 1972 la Tinaia chiude i battenti a causa della decisione del gruppo





Guido Boni

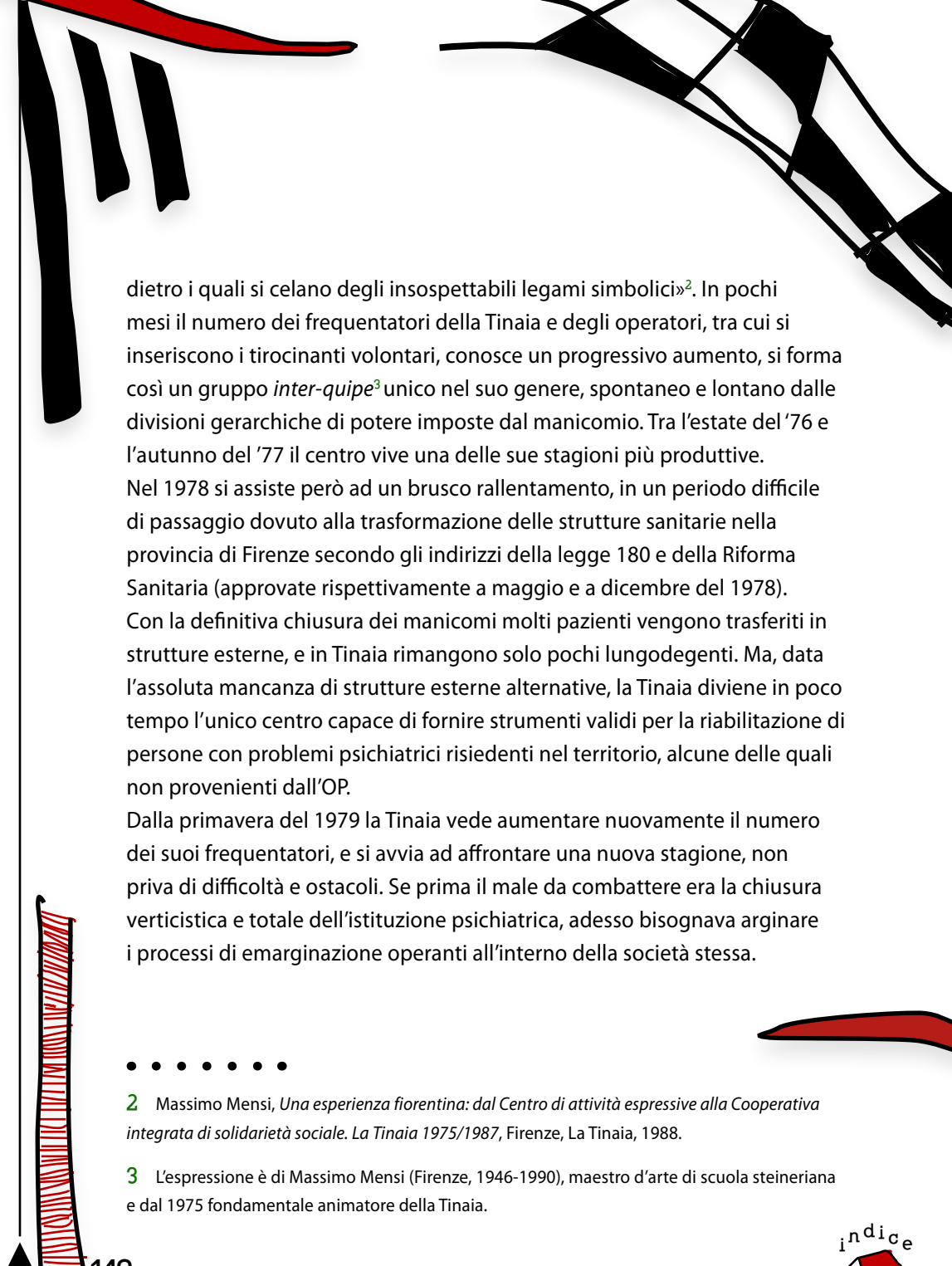
promotore di intervenire sul territorio fiorentino con strumenti diversi da quelli dell'attività espressiva.

Tre anni dopo, nel febbraio del 1975, l'iniziativa riparte grazie all'impegno di un infermiere, Giuliano Buccioni, esperto nella lavorazione della ceramica, affiancato poco dopo dall'infermiere maestro d'arte Massimo Mensi, entrambi tesi a portare avanti le idee antipsichiatriche che si stavano facendo strada in quegli anni in Italia. La Tinaia riapre, proponendosi fin dall'inizio in una dimensione interreparto, non chiusa ma aperta a tutti i ricoverati dell'OP. e soprattutto non statica in quanto una volta alla settimana il laboratorio esce dalla sua sede invadendo di colori e forme gli altri reparti e coinvolgendo attivamente altri degenti e altri operatori. Pian piano si va conformando la fisionomia di una "bottega artigiana autonoma" non subordinata alle aziende commerciali e quindi ben diversa dalle formule, allora in voga, di "laboratori protetti", già esistenti all'interno di San Salvi, come quelli di pelletteria o di elettricità, che ricevevano commesse da ditte esterne sottoponendo i degenti ad un lavoro ripetitivo e spersonalizzante.

Con l'introduzione poi del disegno e della pittura, la Tinaia acquista sempre più l'aspetto di un vero e proprio atelier orientato non tanto alla produzione come lavoro quanto piuttosto come espressione libera di sé, e per ciò l'unico modo per alcuni degenti di poter entrare in contatto col mondo e con la società. «Non si trattava ovviamente di aprire una scuola d'arte nel senso tradizionale della parola. Basandoci anche sulle teorizzazioni derivate dalle esperienze delle avanguardie artistiche del '900 e principalmente su quelle dei movimenti degli espressionisti e dei surrealisti, abbiamo scelto di stimolare i frequentatori della Tinaia ad usare le attività artistico-artigianali privilegiandone due aspetti che riteniamo fondamentali: comunicare la soggettività individuale attraverso la libera interpretazione della realtà e, altrettanto importante, valorizzare i contenuti profondi dell'individuo, e dunque dell'inconscio, dei sogni, delle fantasie, senza voler presentarli in forme razionalizzate, ma rispettando la libertà espressiva tipica di questa dimensione; da qui l'irrazionalità gioiosa che gioca con la realtà, la trasfigura, la modifica, la sconvolge e ricompone, con modi apparentemente arbitrari



Angela Fidilio



dietro i quali si celano degli insospettabili legami simbolici»². In pochi mesi il numero dei frequentatori della Tinaia e degli operatori, tra cui si inseriscono i tirocinanti volontari, conosce un progressivo aumento, si forma così un gruppo *inter-quipe*³ unico nel suo genere, spontaneo e lontano dalle divisioni gerarchiche di potere imposte dal manicomio. Tra l'estate del '76 e l'autunno del '77 il centro vive una delle sue stagioni più produttive. Nel 1978 si assiste però ad un brusco rallentamento, in un periodo difficile di passaggio dovuto alla trasformazione delle strutture sanitarie nella provincia di Firenze secondo gli indirizzi della legge 180 e della Riforma Sanitaria (approvate rispettivamente a maggio e a dicembre del 1978). Con la definitiva chiusura dei manicomi molti pazienti vengono trasferiti in strutture esterne, e in Tinaia rimangono solo pochi lungodegenti. Ma, data l'assoluta mancanza di strutture esterne alternative, la Tinaia diviene in poco tempo l'unico centro capace di fornire strumenti validi per la riabilitazione di persone con problemi psichiatrici risiedenti nel territorio, alcune delle quali non provenienti dall'OP. Dalla primavera del 1979 la Tinaia vede aumentare nuovamente il numero dei suoi frequentatori, e si avvia ad affrontare una nuova stagione, non priva di difficoltà e ostacoli. Se prima il male da combattere era la chiusura verticistica e totale dell'istituzione psichiatrica, adesso bisognava arginare i processi di emarginazione operanti all'interno della società stessa.

• • • • •

² Massimo Mensi, *Una esperienza fiorentina: dal Centro di attività espressive alla Cooperativa integrata di solidarietà sociale. La Tinaia 1975/1987*, Firenze, La Tinaia, 1988.

³ L'espressione è di Massimo Mensi (Firenze, 1946-1990), maestro d'arte di scuola steineriana e dal 1975 fondamentale animatore della Tinaia.





Giordano Gelli

Così nell'ottobre del 1983 si concretizza l'idea di trasformare il centro in Cooperativa integrata di solidarietà sociale "La Tinaia", una nuova avventura che si arricchisce anche di importanti collaborazioni internazionali. Nel 1990 la prima sede, ovvero la vecchia casa colonica, viene abbandonata per l'attuale padiglione sempre all'interno di San Salvi, e viene inoltre costituita ufficialmente la *Collezione La Tinaia*, che conta un numero notevole di opere, tra grafiche a pennarello su carta, tele ad olio e acrilico, ceramiche e terrecotte, selezionate per qualità estetica e coerenza stilistica tra quelle di tutti gli artisti che si sono avvicinati nell'atelier dal 1975 ad oggi. Tra questi ricordiamo **Giordano Gelli** (Carmignano 1928), scultore e pittore, tra le presenze più affascinanti della Tinaia, realizza figure umane dense di materia e di una suggestiva forza arcaica; **Guido Boni** (Firenze 1943), entrato in manicomio all'età di 10 anni, frequenta ancora oggi la Tinaia giungendo ad un'estrema sintesi grafica degli enigmatici personaggi, reali o fantasticati,

della sua vita; **Umberto Ammannati** (Vinci, 1954) dai suoi fitti intrecci di linee colorate a pennarello fa emergere soprattutto volti dalle tonalità emotive sempre differenti; **Angela Fidilio** (Catania, 1947) di origini siciliane, trascorre l'infanzia nel Lazio per entrare poi in Tinaia nel 1987 e dare forma al suo delicato e gioioso mondo fiabesco. Nonostante il notevole impulso vissuto dal centro per tutti gli anni '80 ed oltre, grazie all'avvicinarsi di nuove utenze e all'inserimento nei diversi circuiti europei di cooperazione sociale, la Cooperativa per diverse difficoltà non riesce a sopravvivere e nel 1995 è costretta a chiudere.

Nel 2002, in accordo con l'Asl 10 di Firenze (sotto la cui tutela nel frattempo è passato il centro) nasce l'Associazione Onlus "La Nuova Tinaia", che si occupa concretamente di gestire la ricca collezione creata negli anni, valorizzare la storia dell'atelier e promuovere l'attività dei nuovi artisti che lo frequentano. Scrive Davide Russo, presidente dell'Associazione: «Quale sia l'alchimia che ha permesso a questi pazienti di scoprirsi artisti resta per molti aspetti un autentico mistero; la sola cosa che li accomuna è l'appartenenza a questo atelier, da sempre luogo di trasformazione, dove il segno diventa comunicazione, libera espressione e per alcuni vera e propria affermazione artistica e affrancamento sociale. Per tutti vi è la consapevolezza di essere lì non solo come utenti ma soprattutto come artisti: questo è il principio guida dell'attività riabilitativa che caratterizza questo atelier di pittura, unico nel suo genere»⁴. L'attività dell'Associazione è supportata poi da un comitato scientifico composto da diversi esperti provenienti dal campo artistico e psichiatrico.

Attraverso una lunga serie di mostre, a cominciare dalla prima, *Colori dal buio*, realizzata nel Chiostro grande di Santa Croce a Firenze nel 1981, La Tinaia ha esportato molti dei suoi artisti in Italia e all'estero, e nelle migliori collezioni pubbliche e private di Art Brut, tra le quali la Collection di Losanna

• • • • •

⁴ Davide Russo Presidente dell'Associazione "La nuova Tinaia", in *La Tinaia*, catalogo degli artisti e delle opere, Firenze 2007.



Umberto Ammannati

e in Francia dell'Aracine, oggi al LAM, il Musée d'Art Moderne di Villeneuve-d'Ascq (Lille); la collezione di Monica Kinley oggi alla Whitworth Art Gallery di Manchester; i musei Art & Marges di Bruxelles e il Madmusée di Liegi, ma anche gallerie e centri d'arte di New York e Chicago. Attualmente i suoi artisti sono esposti a Londra, nella grande *Exhibition # 4* organizzata da The Museum of Everything e dedicata alla produzione creativa di atelier selezionati in tutto il mondo.

La Tinaia oggi è un centro di riabilitazione del M.O.M S.M.A. Firenze 2 aperto ai pazienti psichiatrici in cura nei servizi territoriali di tutta l'area fiorentina. In integrazione all'Azienda Sanitaria, la gestione del servizio è affidata alla Cooperativa Sociale Di Vittorio, aggiudicatrice dell'appalto. Ma quali sono gli obiettivi futuri della Tinaia? Lo chiediamo a Rossella Fallacara, una delle operatrici della cooperativa sociale che gestisce La Tinaia: «lo penso che una delle sfide più grosse oggi per la Tinaia sia sopravvivere alla sua stessa leggenda, riuscire ad andare avanti senza farsi schiacciare dal peso di una tale eredità che porta inevitabilmente a guardare sempre indietro. Proprio perché nel corso degli anni sono emerse numerose figure artistiche significative, il confronto con il passato tende spesso a ridurre l'esperienza presente. È necessario quindi cambiare l'unità di misura in base al contesto diverso in cui le persone si affacciano alle potenzialità del mezzo espressivo, tenendo conto che una volta questo rappresentava una possibilità per coloro che, segregati e isolati, non avevano mai potuto aprire al mondo il proprio mondo, e che oggi forse è più l'espressione di una scelta. Aprire la Tinaia al nuovo non è dunque qualcosa di già risolto, bisogna fare un salto di qualità per non lasciare esaurire la carica di bellezza che si è concentrata in questo posto»



Costa e Raggio, l'intreccio inconsapevole dell'arte

di Emanuela Iovino



Davide Raggio

Il Museo Attivo Claudio Costa a Genova, oggi trascurato, testimonia ancora la forza di un incontro creativo tra le mura di un ex-ospedale psichiatrico - Storia di un'amicizia tra artisti senza etichette *inside* e *outside*

“La vita è l'arte dell'intreccio”, scriveva Borges nelle sue *Finzioni*, chiarendo come la storia dell'uomo non si risolva in un singolo percorso lineare, ma nel groviglio discontinuo che solo il caso è capace di donarle. Se nell'intreccio di spazio e tempo, di amore e morte si tesse la vita, spesso è nella trama casuale della vita che l'artista opera, ricercando l'essenza profonda dell'essere tra le maglie inconsapevoli della propria esistenza. È una ricerca complessa, nella quale la coscienza cede il passo all'inconsapevolezza delle forme, alle espressioni immediate, ai segni puri di uno sguardo che riesce a scorgere l'infinito oltre la siepe della realtà. Su questo sentiero ombroso in cui l'osservazione del reale genera l'irreale, in cui il canto dell'uomo genera l'incanto dell'arte, si situa la storia dell'intreccio tra due artisti nella Genova della fine degli anni Ottanta, Claudio Costa e Davide Mansueto Raggio. È la storia di un'amicizia che nasce tra le mura dell'ex Ospedale Psichiatrico di Genova Quarto, e che fa di quelle mura un luogo di condivisione, di arte, di vita.



Davide Raggio

Claudio Costa è un artista fuori dagli schemi, che vive gli inizi dell'arte povera nella metà degli anni Sessanta a Genova, ma che difficilmente si può inquadrare in una corrente artistica: un artista *borderline*, che aveva scelto l'uomo come tema centrale di ricerca, a partire dal quale indagare lo spazio, il tempo, la trasformazione della materia, per ricondurre tutto all'Essenza universale. Anche Davide Raggio è un artista fuori dagli schemi, per 46 anni internato nel manicomio di Genova Quarto, trova nell'arte un mezzo per dialogare col mondo e con la parte più oscura di sé, per esprimere attraverso le opere quell'essenza profonda che sentiva gravare nella coscienza.

Nella storia di questa amicizia, nel valore di questo incontro gioca un ruolo fondamentale l'inconsapevolezza, o meglio, quel piccolo scarto tra la coscienza e la conoscenza, tra la ragione e l'istinto, tra la volontà e il caso, che solo l'arte è capace di mostrare. Il luogo in cui avviene questo incontro *alchemico*¹ è l'ex ospedale psichiatrico di Genova Quarto, dove, con la guida illuminata ed accorta di Antonio Slavich, dalla fine degli anni Ottanta si diede vita ad uno straordinario esperimento di annullamento delle mura sociali e culturali dell'ex manicomio, arrivando alla creazione del Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli nel 1992, divenuto poi nel 1995, in seguito alla precoce scomparsa dell'artista, Museo Attivo Claudio Costa².

Le radici del Museo Attivo vanno rintracciate in quel fermento culturale che invase l'ex Ospedale Psichiatrico negli anni successivi all'attuazione della legge Basaglia, quando, aperto formalmente alla città, divenne un centro pulsante nel quale confluirono varie associazioni e cooperative di volontari, che portarono nel 1988 alla fondazione, presso il Servizio di Salute Mentale della XVI USL di Genova, dell'Istituto delle Materie e delle Forme Inconsapevoli. I protagonisti di questa organizzazione di volontariato furono artisti, operatori sociali, giovani, uniti dall'intento di «rompere l'isolamento intorno ai luoghi della malattia mentale, e contaminare il manicomio con la vita»³. In questa atmosfera si organizzarono ateliers di arteterapia, performances, spettacoli teatrali, nell'idea di trasformare l'ex ospedale in un luogo vivo, *con-fuso* con la città. Si realizzarono mostre nelle quali si esponevano in maniera continua e indifferenziata opere di artisti professionisti e opere di degenti, frutto dei laboratori di tecniche espressive,

• • • • •

1 Cfr. G. Mina, *Ossessioni*, Besa Editrice, Nardò 2009.

2 Cfr. M. Levo Rosenberg, *Istituto per le Materie e le Forme Inconsapevoli, ovvero del luogo dove si incontrano coloro che hanno più valore delle cose che fanno*, in B. Tosatti (a cura di), *Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa*, Edizioni Mazzotta, Milano, 1997, p. 281.

3 *Ibidem*.



Claudio Costa

raccolte poi in quello che nel 1992 diventerà il Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli. Nelle intenzioni dell'Istituto e del Servizio Mentale il Museo diventava il centro nevralgico di quel fermento culturale, «un luogo di feconda invenzione, in grado di veicolare idee atte a spezzare la sorda

parete del silenzio che spesso si crea attorno alle disabilità mentali»⁴.

Osservato a quasi venti anni di distanza il Museo Attivo dimostra tutta la sua forza innovativa e di avanguardia: un museo in cui si espongono opere senza etichette, senza distinzioni tra l'*inside* e l'*outside* del sistema dell'arte, per poter offrire al visitatore una visione totale ed esclusiva dell'opera, annullando i *distinguo* dei singoli autori in nome della forza espressiva dell'arte, dal momento che lo «sforzo che un malato mentale deve compiere per esprimersi graficamente non è meno arduo di quello che un individuo qualsiasi fa per chiamarsi Artista»⁵. In realtà, i venti anni che ci separano dalla creazione di questo originale Museo permettono di vedere anche tutto il disincanto di quell'utopia, figlia di un'altra epoca e probabilmente di un'altra etica, che si è scontrata, negli anni, con la miopia delle istituzioni, con l'avvicinarsi di rifiuti, noncuranze, indifferenze, che ha ridotto oggi il Museo Attivo a due corridoi dell'attuale Centro Basaglia⁶, costringendo a rinchiudere la maggior parte delle opere in un magazzino, ironia della sorte, vicino all'ex obitorio manicomiale, in uno stato di conservazione gravemente precario.

Oggi lo sguardo di chi entra nel Museo Attivo Claudio Costa incontra due opere suggestive, molto diverse tra loro, come due *presenze* silenziose e attente: una è un'opera dalle grandi dimensioni di Claudio Costa, dal titolo *Macchina Alchemica*, una sorta di maschera tribale dal profilo ieratico che a ben vedere costituisce anche il corpo di un insetto dallo sguardo vigile e affilato, che a



⁴ C. Costa – M. Cristaldi – L. Maccioni – G. Vendemmia, *Il museo attivo delle forme inconsapevoli come presupposto per un cammino di umana conoscenza*, in I. M. F. I., *Quaderni di ricerca, sperimentazione, documentazione n.9, Museattivo Claudio Costa*, Genova 2009, p. 10.

⁵ *Ivi*, p. 14.

⁶ Ringrazio Gianfranco Vendemmia, presidente dell'I.M.F.I., per la paziente disponibilità con cui mi ha accolto e mi ha accompagnato tra le mura del Museo Attivo, raccontandomi i ricordi di quegli anni, le attività di oggi, e gli obiettivi futuri.

sua volta cela nel proprio corpo una bottiglia straboccante di stelle. L'altra è una *Furia* di Davide Raggio, una scultura di legno, con le braccia tese verso l'alto, le gambe divaricate come nel principio di una danza, i capelli mossi dal vento, e gli occhi straniati che sembrano fissare un punto lontano. È nella casuale e caotica sinergia tra queste opere che si può cogliere ancora l'intreccio vitale dell'arte che ha animato quel luogo e che ha unito i percorsi dei due artisti, dei due amici.

Quando *Claudio Costa* comincia a collaborare al distretto di salute mentale è già un artista affermato, con alle spalle importanti esposizioni internazionali come quella di Documenta 6 a Kassel nel 1977 e con un percorso artistico piuttosto autonomo rispetto al dominante panorama concettuale e poveristico di quegli anni. Alla fredda purezza dell'arte concettuale preferisce la dimensione calda e vissuta degli oggetti, e alla trasformazione della materia, cara all'arte povera, preferisce ricercare l'origine delle cose, risalire attraverso la regressione allo stato primigenio dell'universo. Teorizza così il *work in regress*, in opposizione al *work in progress* di James Joyce⁷, come un lavoro di ri-costruzione antropologica che ci riporta al magico, al mito, al rito, a culture lontane. Creare diventa ri-creare, tornare indietro nel tempo: «La creazione è regressione antropologica dove il conoscere è ricordare il conosciuto lontano»⁸. In questa poetica si collocano le *Colle*, le *Tele acide* e, soprattutto, l'esperimento del Museo Attivo dell'Uomo a Monteghirfo, nel quale capovolge il principio duchampiano del *ready made* e riscopre gli oggetti della cultura contadina dell'entroterra ligure nel loro stesso contesto, lasciandone immutato il significato e il valore. La sua arte diventa così una ricerca antropologica e una scienza alchemica al tempo

• • • • •

⁷ Cfr. S. Ricaldone, *Borderline, un modello tra parentesi. Intervista a Claudio Costa*, in I. M. F. I., *op. cit.*, p. 84.

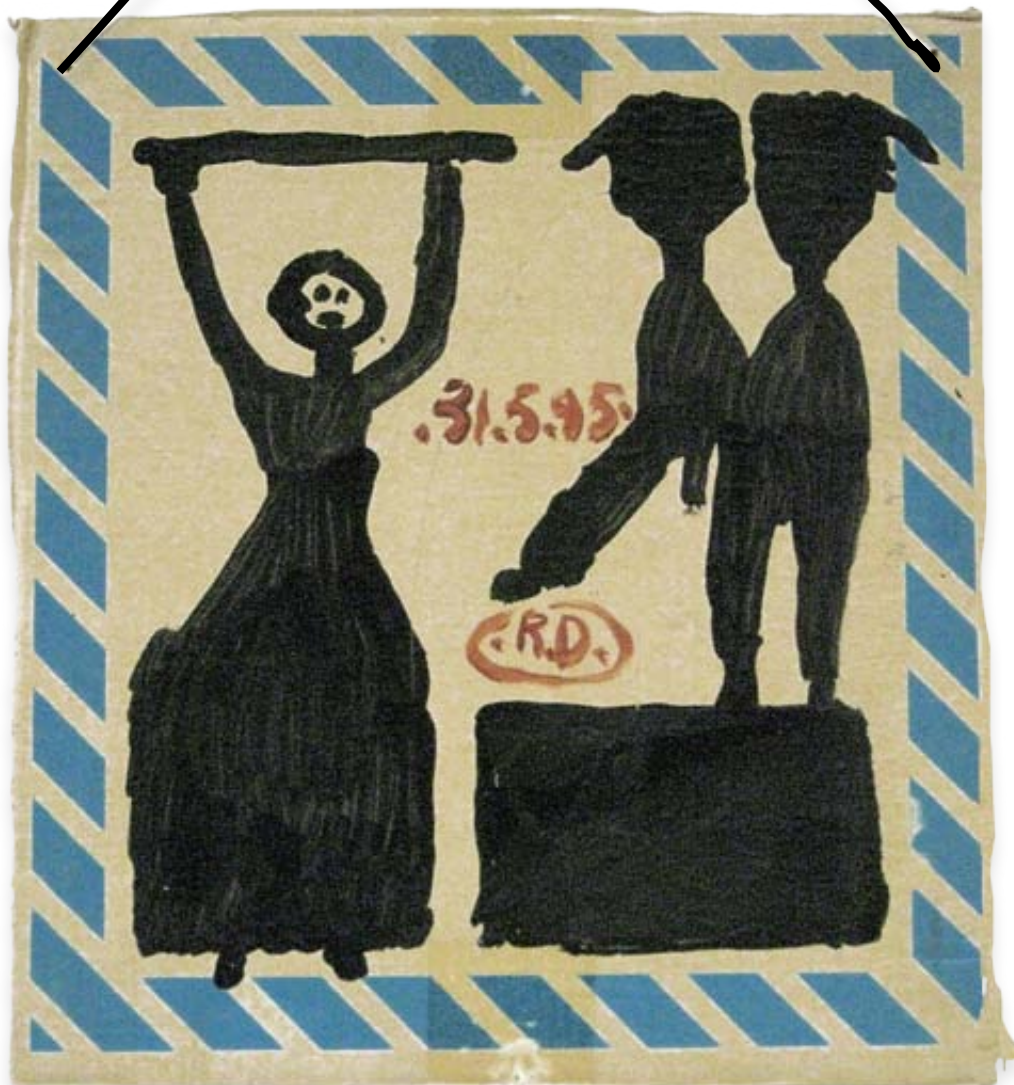
⁸ E. Pedrini, Claudio Costa, *La ricostruzione dell'umano*, in S. Solimano, (a cura di), *Claudio Costa, l'ordine rovesciato delle cose*, Skira, Milano, 2000, p. 82.

stesso, nell'intento di cogliere l'essenza ultima dell'uomo e dell'universo, e trova nell'atmosfera dell'ex ospedale psichiatrico un humus favorevole.

Quando *Davide Raggio* incontra Claudio Costa ha già scelto la via dell'arte per esprimersi e dialogare con il mondo. Ricoverato nell'ospedale psichiatrico in seguito a disturbi psichici legati all'internamento, prima in un campo di prigionia nel 1944 e poi, nel 1950, in un manicomio giudiziario in Argentina, Davide Raggio aveva vissuto i primi anni nell'ospedale in un totale distacco dal mondo circostante. Successivamente ritrova il contatto con la realtà attraverso gli oggetti: inizia a raccogliere pigne, pezzi di legno, radici, conchiglie, e a comporle insieme, assemblandole per dar loro la vita che egli vi scorgeva dentro. Nascono così le *Furie*, le sculture assemblate con radici e pezzi di legno, forme dal sapore antico e leggiadro al tempo stesso, presenze ad un tempo delicate e travolgenti. Dopo l'incontro con Costa, Raggio sperimenta altri materiali come l'argilla, quella che



Davide Raggio



Davide Raggio

chiamava "sasso matto"⁹, perché pietra friabile che si disfa facilmente, ma anche la cenere, il carbone, tutti elementi, che mescolati con la colla vinilica, diventavano colori grumosi da stendere sopra i cartoni spessi delle scatole da imballaggio. Raggio è, a tutti gli effetti, un artista eclettico, capace di spaziare dalla scultura alla pittura, al disegno. Nella sua continua trasformazione creativa, Costa riconosceva in Raggio il gesto poetico che fa dell'oggetto una parte del suo io, e «attraverso di lui, vive e resta vivo fra i viventi della terra»¹⁰. Nei racconti di viaggio di Costa, Raggio scorgeva quei mondi mai conosciuti ma forse già intravisti nella propria intensa immaginazione.

Nel mare profondo dell'esistenza i cammini dei due artisti si sono incrociati, in un «posto speciale, silenzioso, dove i sassi parlavano e le bacche danzavano»¹¹, nel luogo dov'era possibile ascoltare il *suono interiore di tutte le cose*¹² e capire, attraverso l'arte, il proprio essere e l'essenza del mondo. Negli intrecci essenziali del caso, quei due amici, tra le stanze del Museo

Attivo, si incontrano ancora, e ci raccontano ancora l'incanto innato dell'universo



9 D. Menozzi – G. Voltolini, *Davide Mansueto Raggio*, in B. Tosatti, *op. cit.*, p. 279.

10 C. Costa, *Un tempo dell'essere e uno stato dell'esistere*, in M. Bocci - C. Costa - M. Cristaldi, *Davide Mansueto Raggio*, catalogo della mostra presso il Centro d'Arte La Maddalena, De Ferrari Editore, Genova 1993, p. 7.

11 *Ibidem.*

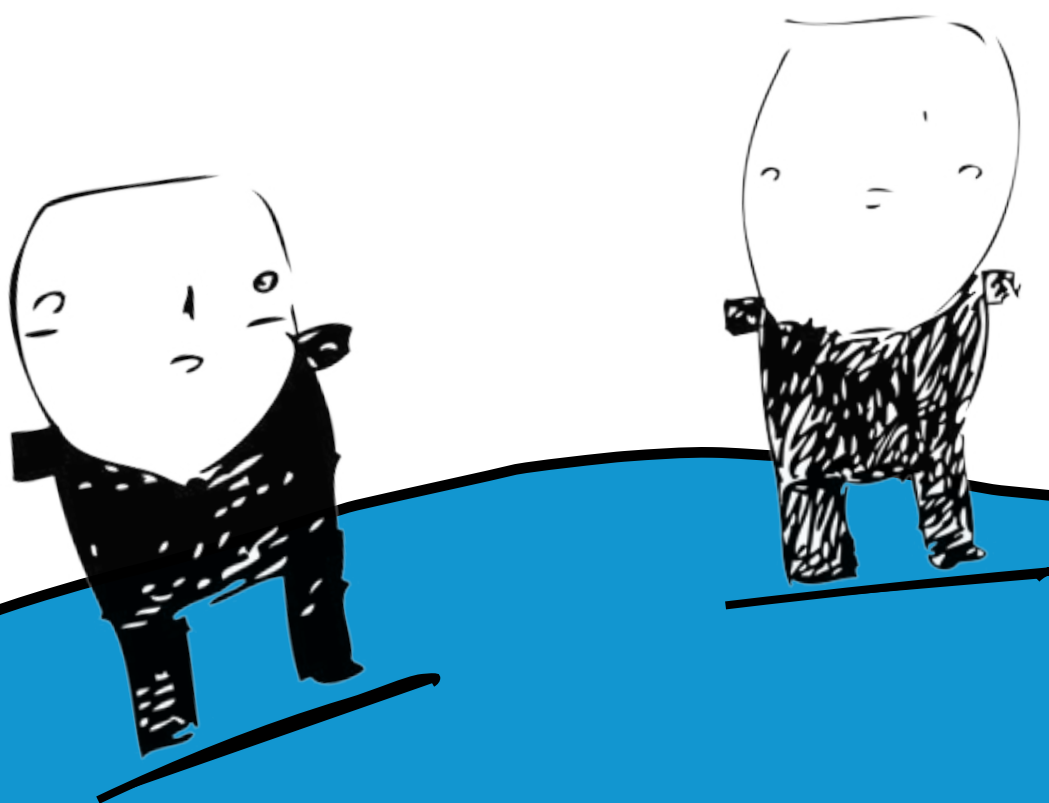
12 Cfr. V. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, Edizioni SE, Milano 1989, p. 27.

La periferia dell'impero e la via italiana all'Art Brut

di Nicola Mazzeo

L'esperienza di Rizomi, unica galleria italiana dedicata interamente all'Art Brut, raccontata da uno dei due fondatori – Problemi e strategie in assenza di un contesto – Che ruolo assegnare alle biografie degli autori nella ricezione delle opere?

L'Italia è, per una galleria di Art Brut, una regione del tutto particolare. Priva di una rappresentanza ufficiale ad un evento come l'**Outsider Art Fair** di New York, non dissimilmente da Spagna, Portogallo, Svezia e Norvegia, i suoi artisti sono invece ben illuminati sulle pareti degli stand di alcune delle gallerie internazionali più importanti: **Giovanni Bosco** per citare il più recente, **Carlo** per citare il più classico. Ricca di artisti in questo spazio dell'arte, all'avanguardia nella considerazione dell'attività plastica dei malati di mente - un regalo questo di una delle psichiatrie più evolute del mondo-, l'Italia non è fino ad ora riuscita ad organizzare una rete di soggetti che facesse circolare, legittimasse, attribuisse valore, anche economico, ad un'arte che nasce con la vocazione di essere "contro", "fuori", "alternativa" e soprattutto diversa. In altri termini, l'art brut italiana non ha dato luogo ancora ad un sistema e poco importa qui che sia o meno un sottosistema dell'arte ufficiale.





Paul Duhem

Come questo sia accaduto in presenza di una psichiatria di riferimento per la sua modernità, di artisti di valore noti alle colonne portanti del movimento, come **Zinelli** e **Podestà**, di esperienze precorritrici dei tempi come la Tinaia, della conoscenza ed anzi della glorificazione dell'opera di Dubuffet

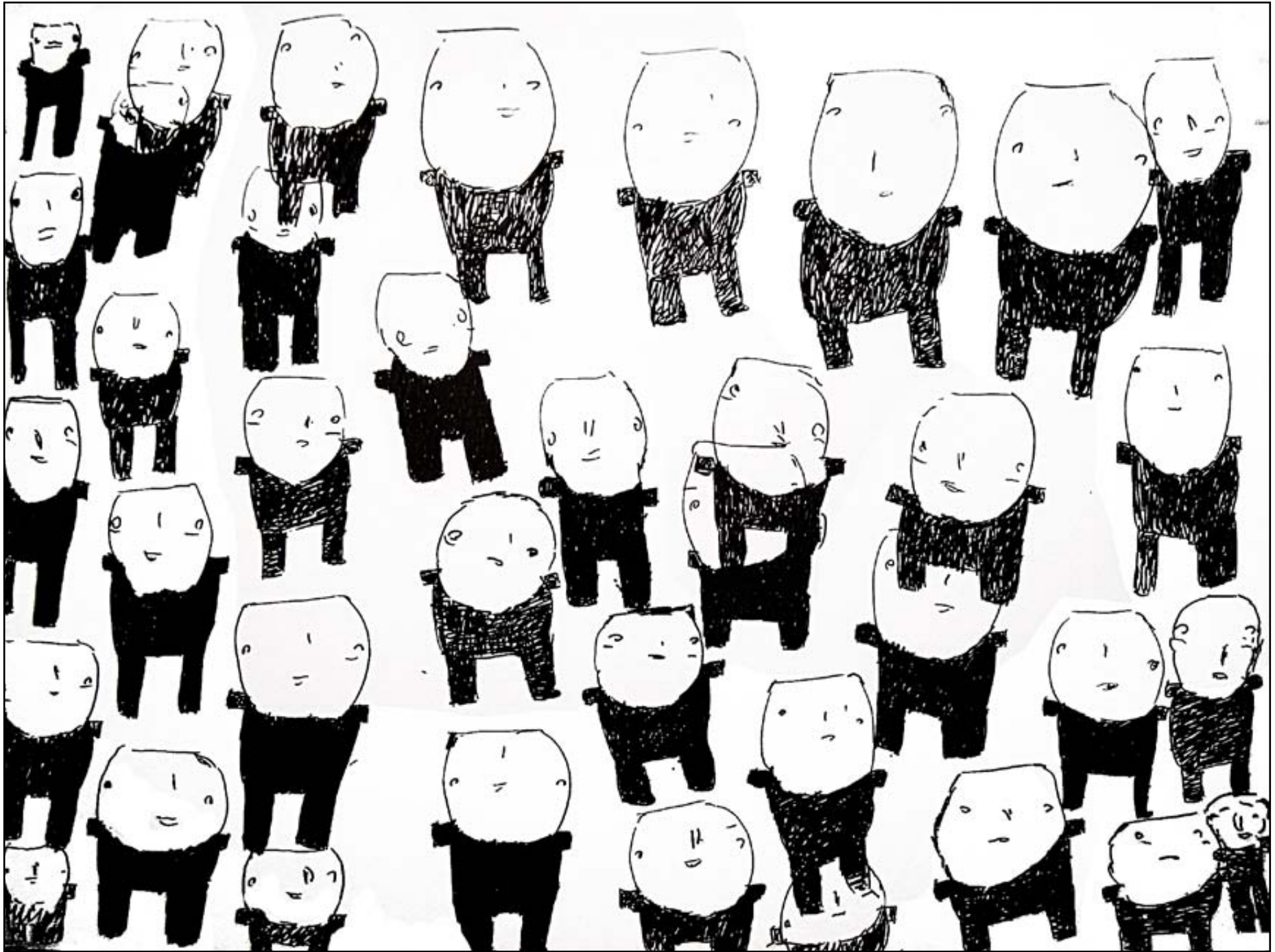
- i torinesi ricordano ancora le grandi sculture esposte nel 1978 alla Promotrice per il patrocinio della Fiat - resta di difficile interpretazione; intuitivamente propenderei per una spiegazione che avesse a che fare con una difficoltà molto italiana alla celebrazione dei poeti non laureati nonché ad una occupazione, ancora oggi molto visibile, dello spazio artistico da parte delle avanguardie successive alla seconda guerra mondiale, l'Arte Povera e la Transavanguardia.

Ma vi sono forse ragioni più profonde. Discutendo le qualità di un'estetica dell'Outsider Art, **Roger Cardinal** nota come i criteri di Dubuffet si concentrassero su qualità estrinseche dell'opera d'arte, cioè la personalità e la storia del creatore, piuttosto che sui criteri intrinseci quali forma, tecnica e stile¹. Mentre l'interesse per la persona si afferma come elemento costitutivo dell'Art Brut/Outsider Art, diventa però anche il principale ostacolo alla sua legittimazione come arte in senso proprio, in quanto elemento realmente estrinseco al sistema dell'arte. Una modernità non ancora del tutto sicura di sé, ovvero del suo comprendere ambiti autonomi e reciprocamente indipendenti come l'arte, la religione, la scienza, è uno spazio difficile dove l'affermazione dell'arte richiede la separazione netta di considerazioni estetiche e di considerazioni umane. La difficoltà di questa separazione può comportare da parte del mondo dell'arte il rischio del declassamento della proposta, e da parte del mondo dell'utenza non specializzata l'enfasi



• • • • •

¹ Cfr. R. Cardinal, *Toward an Outsider Aesthetic*, in M.D. Hall, E.W. Metcalf (a cura di), *The Artist Outsider*, Smithsonian Institution Press, Washington/London 1994.



su aspetti umani, che in definitiva non giustificano da soli i prezzi dei lavori al contrario di quanto accade in quei negozi di artigianato che raccolgono fondi rendendo pubblica l'attività di tanti laboratori protetti. Questa, insieme al vuoto di legittimazione lasciato dall'assenza di un museo, è la difficoltà maggiore che deve affrontare una galleria di Art Brut in Italia.

Come polo persistente di relazione con il pubblico, la galleria ha un ruolo che non è solo quello ovvio di interfaccia tra gli artisti e i collezionisti ma anche quello di saldare lo spazio tra gli specialisti e gli interessati, ovvero quello di presentare il lavoro di tanti. Si tratta di una responsabilità multi-partita.

In primo luogo la scelta di operare come galleria d'arte determina burocraticamente e amministrativamente una serie di ricadute: è necessario compilare un registro anti-frode, un registro anti-riciclaggio, prendere cognome e codice fiscale del cliente, ma in assenza, fortunatamente, di una apposita legislazione che chiarisca cosa è arte e cosa non lo è, la galleria diventa il luogo di legittimazione e trasformazione. Un diverso regime, come negozio di artigianato per esempio, darebbe probabilmente luogo a procedure più snelle, ma è importante invece che tutti, ad esempio, riconoscano Giulio Rosso come un artista, non solo chi conosce già l'atelier Manica lunga².

Una seconda forma di responsabilità ha a che fare con la tutela dell'autore: non si tratta di una difesa "fisica" dove per fisica



• • • • •

² Si tratta di un atelier protetto nato nel 1995 presso l'Istituto ospedaliero di Sospiro in provincia di Cremona.



Dan Miller

si intende soprattutto l'incolumità psicologica dell'autore, ma di una difesa del suo lavoro. In un ambito dove le storie dei creatori sono così importanti, difendere l'autore significa enfatizzare le sue capacità artistiche sulle ragioni del suo fare. Ciò apre tutto il capitolo dell'uso che si fa delle biografie. Tutte le biografie sono selezioni di particolari: in questo senso dobbiamo chiederci se parlare della scuola frequentata da Damien Hirst equivalga o meno a dire che Heinrich Reisenbauer ha passato tre quarti della vita in manicomio. Nei testi che si usa scrivere per i vernissage e i cataloghi si danno solitamente le coordinate per la collocazione dell'autore e se una persona ha davvero passato i tre quarti della vita in un luogo di cura è difficile che ci sia molto altro da dire, biograficamente parlando. I dettagli umani, dalle peculiarità del carattere alle malattie, ai disagi, rappresentano sempre rivelazioni



Paul Duhem

che “agganciano” come aggancia conoscere la dipendenza dall’eroina di **Basquiat**; mentre nell’arte ufficiale certe stravaganze sono concesse e fin invidiate, le qualità personali del creatore di Art Brut possono essere compatite e compiante. In altre parole, non è raro il rischio che il versante umano eclissi quello artistico (e che la personalità dell’osservatore eclissi l’individualità del creatore)

e che motivazioni esterne all’arte esauriscano le intenzioni di acquisto. Deve essere sempre chiaro, invece, che ciò che si guarda, ciò che si compra, ciò che vendiamo è un’opera d’arte.

In ultimo e tralasciando l’ovvio capitolo della contraffazione, c’è la questione dei confini. Nei pochi mesi di attività della galleria sono stati tanti gli artisti che hanno scritto o sono venuti e, adducendo la ripetitività ossessiva o l’uso di materiali di scarto, hanno presentato il proprio lavoro come Art Brut, alla ricerca di una rappresentanza. In questo caso, il rifiuto non significa solo la difesa di una linea espositiva, ma anche e soprattutto la difesa di una parte dell’arte. L’operazione di maggior impatto in questo senso è naturalmente la selezione. L’assenza di un museo specializzato, se da un lato lascia la galleria particolarmente libera, la lascia anche sola: la decisione di proporre artisti affermati, sui quali esiste un’abbondante letteratura e già musealizzati si deve interpretare in questo senso come una ricerca di alleati. Sorprendentemente le porte di **Duhem** hanno avuto più successo dei suoi personaggi e **Pirrotta** ne ha avuto più di **Lippstreu**; trascurando il caso **Miller**, unico tra gli artisti ad essere stato esposto in un museo di arte ufficiale (il MOMA di New York) e per cui gioca una importante variabile di costo, questi risultati testimoniano una preferenza verso lavori lontano dalle asperità brut e semmai vicini alla grafica dell’arte contemporanea e all’illustrazione³.

Se i primi passi della galleria consistono anche in una prima socializzazione del pubblico con l’Art Brut allora è necessario, e anche a costo di perdere importanti occasioni, operare con confini netti che non si confondano con le attività di tanti centri di arteterapia, che fanno da supporto all’espressività, né con

• • • • •

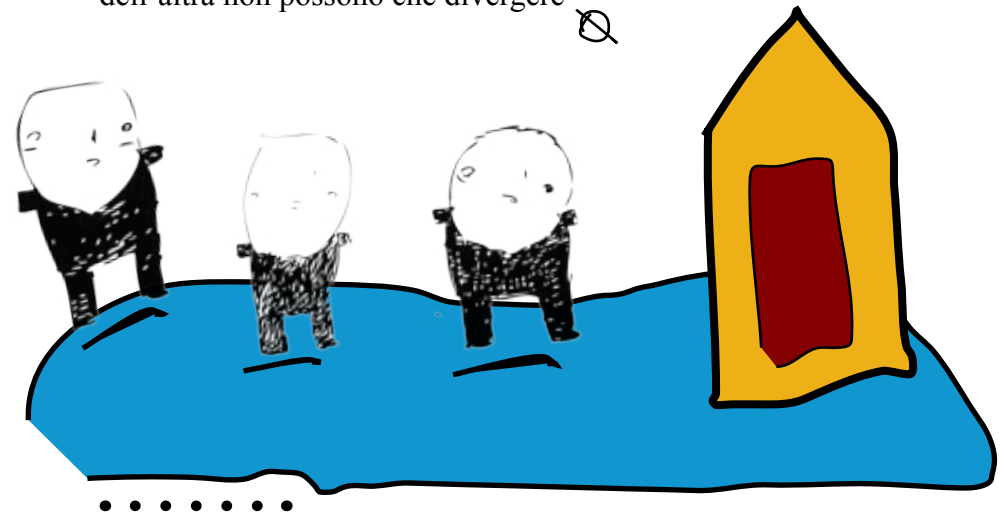
³ I nomi citati si riferiscono ad autori esposti presso la galleria Rizomi di Torino durante la stagione 2010-2011 (www.rizomi.it).



Alexis Lippstreu

le creazioni più autonome e singolari che spesso costituiscono l'eccellenza dell'Art Brut. Queste verranno in un secondo momento quando la separazione delle biografie dall'arte sarà diventata abitudine, quando l'empatia per le storie personali non sconfinerà nell'emozione dello sguardo.

Come sostiene Cardinal, l'estetica dell'Art Brut è un'estetica della relazione, ma di una relazione che deve mettere al suo centro l'opera con tutto il suo valore; l'interesse per la persona, facendo appello ad altre risorse, diventa parallelo al godimento artistico. Una via italiana all'Art Brut comincia da tutte le energie disposte ad entrare in questo contatto con l'opera; probabilmente gli interlocutori non sono collezionisti tradizionali abituati ad opere "mute", ma sensibilità che possono essere anche lontane dal mondo dell'arte, non per cultura ma per esclusione (anche economica). D'altra parte se, come ammette un protagonista della storia dell'arte contemporanea come **Arnulf Rainer**, l'Art Brut al contrario dell'arte convenzionale è più interessante dei suoi creatori⁴, è evidente che gli interessi del pubblico dell'una e dell'altra non possono che divergere



⁴ Cfr. l'intervista ad Arnulf Rainer a cura di C. Berst, in *Fernand Desmoulin. Leçons des ténèbres*, Galerie Christian Berst/Galerie Christophe Gaillard, Parigi, 2009.

Elogio dei giardini anarchici

di Roberta Trapani

Creatori spontanei che trasformano il proprio habitat in un miraggio concreto – Il libro di Bruno Montpied invita a un singolare Tour de France tra decorazioni ambientali all'insegna della libertà

Agli irregolari dell'arte, Bruno Montpied (1954) s'interessa dagli anni '80, quando la sua passione per il surrealismo, le teorie situazioniste e CoBrA lo portano a scoprire l'Art Brut e l'arte naïve, poi le archi-sculture spontanee popolari: stravaganti creazioni ambientali o giardinetti fantasiosamente decorati nelle periferie urbane da autodidatti eccentrici (perlopiù ex-operai in pensione) definiti ora "ispirati" ora "abitanti-paesaggisti". Colpito e attratto da questi "miraggi concreti" d'autenticità e immediatezza poetica, in cui arte e vita s'intrecciano prodigiosamente, il critico francese girerà in lungo e in largo il suo paese, filmando in Super 8 numerose elaborazioni immaginarie en plein air. Nel frattempo fonderà due riviste, La Chambre Rouge et L'Art Immédiat, e raccoglierà una documentazione considerevole sugli irregolari dell'arte, di cui rende nota nel suo blog lepoignardsubtil.hautetfort.com.





André Hardy, St-Quentin-des-Chardonnets, Normandia

Dal suo tour della Francia insolita, compiuto in momenti diversi tra il 1981 e il 1992, nascerà un documentario, *I giardini dell'arte immediata* (2004), in cui spiccano alcune immagini del *Palais* di **Cheval**, delle rocce scolpite dall'abate **Fouré** a Rothéneuf e della casa di **Raymond Isidore** a Chartres, e altre, inedite, del paesaggio di pietre che l'ex ferroviere-pasticcere **Marcel Landreau** realizza nel suo giardino a Mantes-la-Jolie tra 1958 e il 1991: uno straordinario esempio di archi-scultura spontanea e (attenzione!) cinetica, oggi distrutta.

"Ho sempre pensato che gli abitanti-paesaggisti incarnassero il progetto utopico di una realizzazione democratica dell'arte nella vita quotidiana", afferma Montpied che, in marzo 2011, pubblica la sua prima raccolta di mini-monografie e testi critici sui giardini delle *banlieue* dell'arte. "Arte o creatività?", domanda il critico in un articolo di vecchia data, aggiornato e rimaneggiato per l'occasione. "Dietro la frattura terminologica, si nasconde una spaccatura di estrema importanza sull'uso sociale che si riserva all'arte", termine che generalmente designa un "insieme di capolavori debitamente omologati dagli esperti specialisti" e che l'autore indica invece come mezzo a cui tutti hanno diritto e di cui gli abitanti-paesaggisti si appropriano "per incantare la vita" ed "ancorare la propria esistenza a quella che è la vera realtà, cioè la surrealtà". Montpied si oppone al pragmatismo borghese e alla presupposta necessità di una divisione sociale del lavoro – che esclude automaticamente l'arte con la "a" maiuscola dalla vita del proletario - e tesse l'elogio di un'arte del quotidiano, nata ai margini del circuito commerciale ed esaltata in quanto esito surreale e spontaneo di una lotta compiuta contro l'alienazione sociale.

Il critico svela dunque una trentina di siti d'arte spontanea disseminati per la Francia, che illustra con più di 250 foto: siti antichi e tuttavia poco noti, come l'insieme di sculture di **François Michaud** (1810-1890), primo esempio di abitante-paesaggista; ma anche e soprattutto ambienti visionari contemporanei e inediti, che l'autore scopre o riscopre nell'estate 2010, accompagnato dal documentarista Rémy Ricordeau. Il film *Bricoleurs de Paradis*, con cui il libro si accompagna, è infatti un *road movie* girato nel nord e nell'ovest della





André Pailloux, Vandeia

Francia, che permette di penetrare alcuni degli universi onirici e/o ludici analizzati nel testo, e di conoscere i loro inventivi autori. Di straordinaria simpatia è l'ex-manovale **André Pailloux**, che s'improvvisa in una performance, a cavallo della sua vulcanica meta-bicicletta alta tre metri, sul vialetto antistante il giardino della sua casa, trasformato in una spettacolare foresta di girandole caleidoscopiche. Di **Madame C.** racconta la storia il marito, che oggi abita solitario quella che era un tempo la loro casa. Colpita da un tumore, nel corso di lunghe notti insonni, l'instancabile creatrice ha rivestito le pareti esterne e interne dell'abitazione di un proliferante merletto di gesso bianco. Fanno capolino qua e là nani da giardino di vistosa banalità, perché anche Madame C., come numerosi costruttori ispirati, si diverte rovistando nella grande discarica della cultura di massa. Tra i bonus del film, degli estratti dei vecchi corti de *I giardini dell'arte immediata* e un'intervista a Savine Faupin, conservatrice della collezione



Monsieur C. dietro la barricata di cemento di Madame C., Normandia



Joseph Donadello, Saiguèdes (Tolosa)

d'art brut del LaM di Lille, in cui si rievoca la questione - centrale nel testo - della tutela di queste archi-sculture fragili e spesso effimere.



L'Elogio dei giardini anarchici di Bruno Montpied mette l'accento sul valore profondamente libertario di pratiche fuori-sistema in cui l'utopia di un'arte intrecciata alla vita prende forma in maniera del tutto istintiva e immediata



Bruno Montpied, *Éloge des Jardins Anarchiques*, L'Insomniac, Parigi 2011, 224 pagine a colori, accompagnato dal film *Bricoleurs de Paradis* di Rémy Ricordeau.

Per ricevere un esemplare del libro (29€) contattare:

contact@courtcircuit-diffusion.com - tel.: +33 143 55 69 59

l'Insomniaque - 43, rue de Stalingrad - 93100 Montreuil-sous-Bois

insomniaqueediteur@free.fr - tel./fax: +33 148 59 65 42

Sogni e incubi di Sicilia. Sabo e BSD Moro a Gibellina

di Chiara Benenati

Una mostra sui fantasmi femminili attraverso le opere di due outsiders fuoriclasse – Serpenti, metamorfosi, femmine potenti, idoli arcaici

L'immaginario collettivo di una Sicilia abitata da reminiscenze arcaiche si presenta perturbante. Quest'estate, da luglio a settembre, al Museo d'arte contemporanea di Gibellina, è riemerso dall'oblio nella mostra *Le Matriarche*, curata da Eva di Stefano e promossa dalla Fondazione Orestia di in collaborazione con l'Osservatorio Outsider Art dell'Università di Palermo: Salvatore Bonura detto Sabo e Salvatore Bentivegna detto il Moro, due artisti autodidatti e *outsider*, affiancati in un percorso atipico e affascinante segnato dalla medesima necessità creativa, quasi fisiologica, hanno dato vita con esiti diversi a una mitologia molto individuale, ma anche radicata nella tradizione. Le plurime figure femminili che popolavano le 70 opere esposte, tra tele, disegni, sculture e microsculture, rimandavano in maniera inconsapevole a una memoria matriarcale, quel regime che forse ha caratterizzato all'origine la vita del popolo siciliano, ma che senz'altro ne ha improntato costumi e leggende.





Sabo

Attraverso la fonte dei miti si tramanda l'idea che la supremazia originaria della donna fosse un periodo felice, un'età dell'oro e della serenità in equilibrio con la natura. Ma non è questo ciò che emerge dall'opera, e forse dall'inconscio, dei due artisti: il loro immaginario è assediato da donne che non sempre comunicano pace e serenità, anzi il loro universo matriarcale appare spesso opprimente e angoscioso, sempre inaccessibile.

Figure diverse, esistenze differenti, stessa necessità: dar vita al proprio universo. Personalità marginali che in qualche modo riescono a creare la loro identità di artisti firmando le loro opere "SABO" e "BDS MORO", ma se Sabo voleva sentirsi artista, Salvatore Bentivegna Moro, pescatore, si



definiva invece "sacerdote della natura", il cui ruolo consisteva nel rendere manifesto ciò che è insito nel creato e nella pietra che scolpiva.

Varcando le soglie del museo civico di Gibellina, si veniva investiti gradualmente da colori, forme e figure che ponevano innumerevoli quesiti; Donne Dee o Demoni potenti? Due lati diversi di una stessa **medaglia**? Dialogo o conflitto tra pittura e scultura, mondo animale e vegetale, bene e male, uomo e donna? Il percorso si caricava di curiosità da soddisfare e enigmi da svelare, in uno spazio animato e coinvolgente dove lo stesso allestimento concorreva alla costruzione di una totalità.

Si accedeva alla grande sala, cuore della mostra, attraverso un corridoio, inteso come sorta di preparazione rituale, caratterizzato da **sette teche** contenenti le prime 13 sculture di BSD Moro. A dare avvio al percorso è la simbolica statuetta all'interno della prima teca, raffigurante una figura femminile dalle fattezze arcaiche con incisi nel grembo un serpente e un pesce. Due animali fondamentali nel linguaggio segreto dell'inconscio, entrambi simboli polivalenti e universalmente presenti in tutte le culture. Cosa significano? Cosa vuole esprimere l'autore? Ogni teca, ogni *step* è un interrogativo in più che risuona nella nostra psiche. Come avveniva nelle civiltà primitive in occasione di pratiche



BSD Moro









Sabo

rituali, in cui lo spettatore doveva prima attraversare lunghi percorsi e solo dopo prolungate preparazioni poteva comprendere l'incomprensibile e accedere a quell'area privilegiata in cui tutto si manifestava. Così il lungo corridoio si trasformava in breve cammino iniziatico, momento propedeutico a ciò che veniva poi mostrato nella grande sala espositiva dove l'insieme era offerto agli spettatori in un solo colpo d'occhio. Nella grande sala trovavano spazio pitture, disegni e microsculture, donne mostruose dalle fattezze maschiline e donne-dee dal capo coronato.


Il metamorfico mondo popolato dalla potenza femminile, nelle opere di Salvatore Bonura, detto **Sabo**, è legato strettamente alla sua condizione di

assoluta dipendenza dalle donne della sua vita che hanno svolto un ruolo di matriarche dalla duplice valenza positiva/negativa e da cui egli si sentiva protetto e oppresso al tempo stesso. Donne che controllano, occhi fissi che scrutano, l'uomo non ha scampo, tutto è pieno nella sua pittura, non vi sono spazi vuoti, tutto concorre alla creazione di una fitta *suspense*. Nella grande sala, davanti alle sue opere, ci si ritrovava immersi in un mondo di colori e in una condizione di ansia e attesa generata dall'intreccio delle molteplici figure: donne, serpenti, animali di ogni genere, elementi vegetali fusi tra loro in un ritmo sempre più incalzante e bizzarro che motivava nel visitatore la ricerca del significato celato e la continua scoperta di nuovi intrecci nascosti.

A differenza della pittura di Sabo, il mondo grafico e scultoreo di Salvatore Bentivegna, detto "Turiddu u **Moro**" (la sua firma BSD Moro ingloba iniziali e soprannome), è monocromo, più pacificato, meno ossessivo, anche se non privo di tensioni; rappresenta l'altro lato della medaglia, una polarità femminile potente ma non aggressiva. Le sue opere sono governate da donne Dee e dal principio naturale.

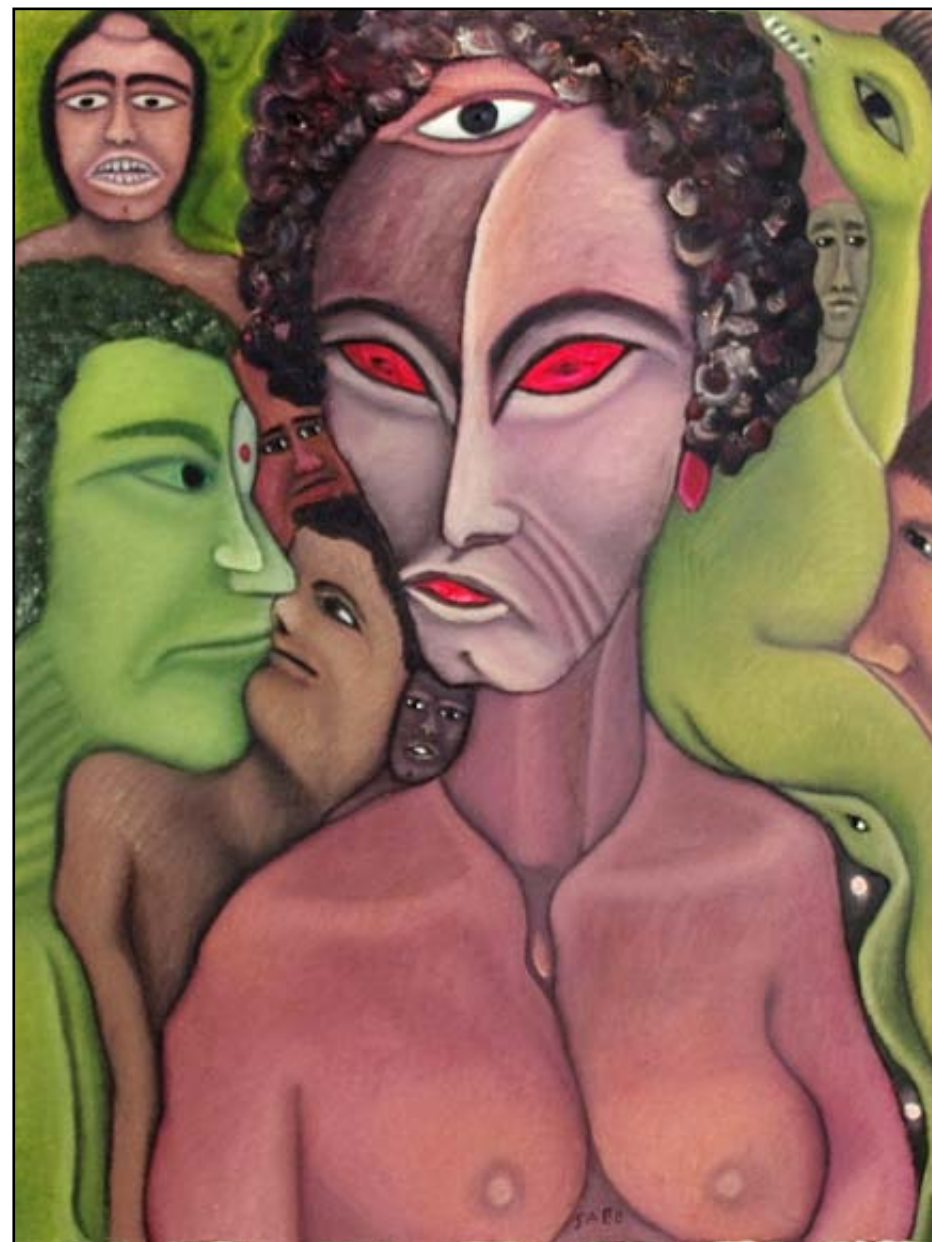
La religione della terra e della natura, che appartiene alle antiche culture agrarie, mette in primo piano il flusso del divenire che è intimamente e simbolicamente collegato all'archetipo femminile, che ne è la sorgente: una donna Dea e madre dal cui grembo viene la vita. Nell'universo del Moro la fertilità apparenta la terra e il mare, il regno della pesca e il regno della raccolta delle erbe che furono i suoi mestieri per vivere, e così al simbolismo insito nella pietra abbinava un simbolismo acquatico. Pesci, mezze lune, cavallucci marini, serpenti, corpi e figure convivono, intrecciandosi tra loro, in una dimensione spesso serena ma enigmatica. Le sue microsculture appaiono come piccoli talismani dal valore apotropaico in cui donne e lucertole assumono medesime posture tanto da sembrare identiche. Niente viene scolpito a caso: ogni dettaglio, finemente cesellato, richiama al mondo della fertilità e alla ciclicità dell'esistenza.

Sabo e Moro: artisti avvincenti, che sanno dare forma a visioni personali e sogni antichi, indicando un nodo forte della cultura mediterranea. Sabo riscoperto dopo un lungo oblio che durava dalla seconda metà degli anni

'80, il Moro ancora inedito e presentato adesso per la prima volta. Grazie a questa mostra, dove bene e male, tela e pietra, colore e monocromia, donna Dea e donna demone, hanno animato un percorso di multiple visioni, dove nulla è assoluto e tutto è da esplorare senza che vi siano interpretazioni giuste o sbagliate, perché ogni visione resta una domanda aperta che presenta un doppio aspetto 



Per le notizie biografiche sui due autori consulta le schede sul sito dell'Osservatorio Outsider Art alla voce Sicilia - Gli artisti. Il catalogo della mostra in PDF può essere scaricato alla voce Attività 2011 nello stesso sito.



Gli autori dei testi

Domenico Amoroso, archeologo ed esperto di Art Brut, dirige i Musei Civici di Caltagirone, tra cui il Museo d'Arte Contemporanea con una sezione dedicata agli autori outsider siciliani.

Giorgio Bedoni, psichiatra e saggista, è docente all'Accademia di Belle Arti di Brera e si occupa di formazione nelle arti terapie presso il centro "La linea dell'arco" di Lecco.

Chiara Benenati, studentessa del Corso di Laurea in Storia dell'Arte presso l'Università di Palermo, attualmente lavora alla catalogazione delle opere di Sabo.

Enrica Bruno, studentessa del Corso di Laurea in Storia dell'Arte presso l'Università di Palermo, è una giovane esploratrice dei fenomeni artistici di confine.

Laurent Danchin, scrittore e critico d'arte, vive a Parigi ed è tra i maggiori specialisti internazionali di Art Brut e Outsider Art.

Erwin Dejasse, scrittore belga e storico dell'arte, insegna Storia del fumetto all'Università di Liegi e presso l'Institut Saint-Luc di Bruxelles.

Valentina Di Miceli, critico d'arte e restauratrice, vive a Palermo ed è direttore responsabile della Rivista dell'Osservatorio Outsider Art.

Eva di Stefano, docente di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università di Palermo, dirige l'Osservatorio Outsider Art e la sua rivista.

Rachele Fiorelli, laureata in Storia dell'Arte presso l'Università di Palermo, si occupa di ricerca sul campo e di museologia.

Maria Rosaria Gitto, laureata in Storia dell'arte, è un'attenta esploratrice di paesaggi urbani; attualmente lavora a Palermo come mediatrice culturale.

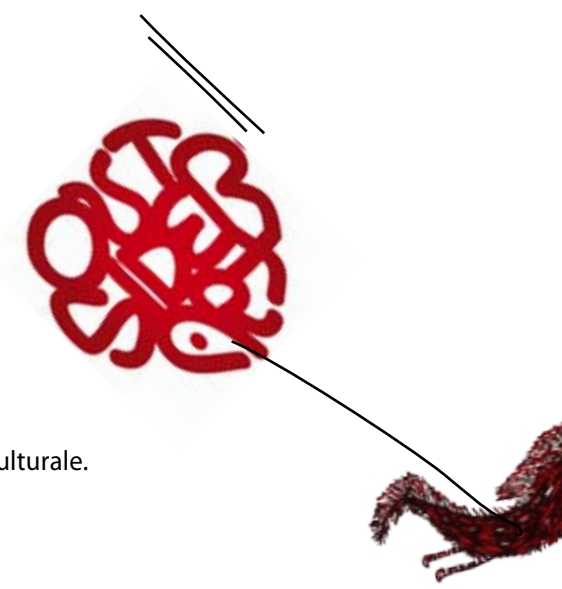
Emanuela Iovino, storica dell'arte, lavora presso il Centro Didattica ed Eventi del Palazzo Ducale di Genova.

Nicola Mazzeo ha insegnato Sociologia della religione alla Facoltà Teologica di Bologna e dal 2010 dirige con Caterina Nizzoli la galleria Rizomi art brut a Torino.

Roberta Serpolli vive tra Roma e Venezia, dove svolge il suo dottorato di ricerca in Storia delle arti presso le Università Ca' Foscari e IUAV.

Roberta Trapani, membro del CrAB, svolge attualmente il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Université Paris X e studia gli spazi visionari contemporanei.

Sara Ugolini, storica dell'arte, collabora con la Cattedra di Psicologia dell'Arte dell'Università di Bologna e si occupa di arte irregolare.

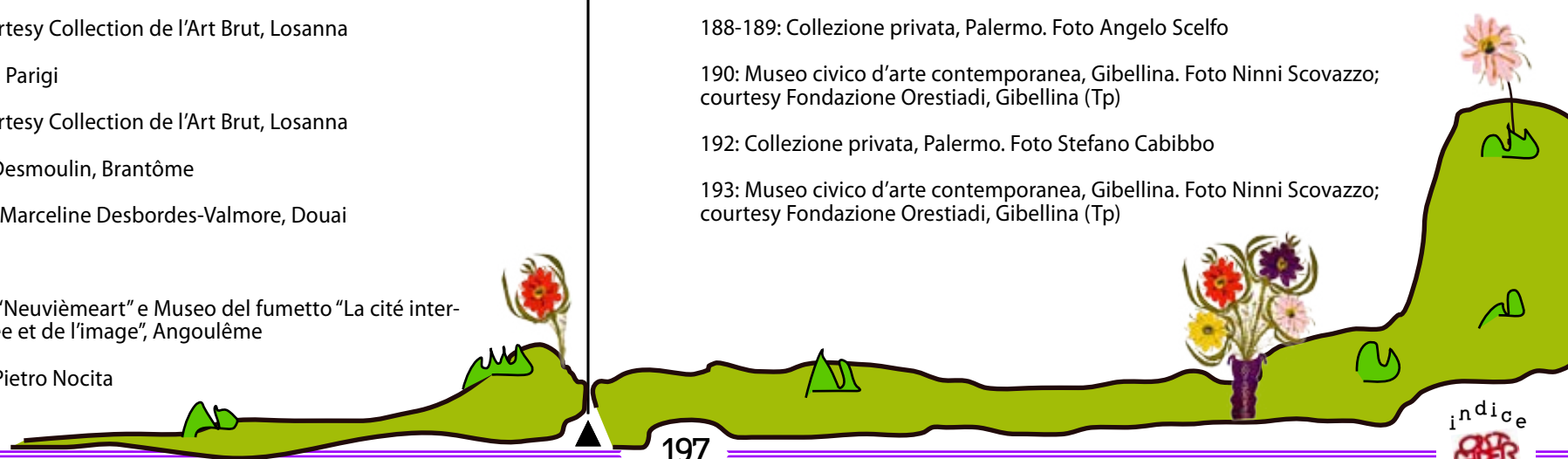


Crediti fotografici

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

4: courtesy Sara Ugolini, Bologna
da 14 a 22: Foto Maria Rosaria Gitto, Palermo
25: courtesy Fondazione Antonio Mazzotta, Milano
da 27 a 31: Foto Giorgio Bedoni, Milano
da 38 a 47: Foto Rachele Fiorelli, Palermo
da 50 a 58: Foto del 1991; courtesy MACC, Caltagirone
60, 61: Foto Enrica Bruno (2011), Caltagirone
62: Foto Andrea Annaloro (2008); courtesy MACC, Caltagirone.
da 64 a 69: Foto Enrica Bruno (2011), Caltagirone
da 74 a 79: courtesy Sara Ugolini, Bologna
84: Foto Claude Thériez © DR; courtesy LaM, Villeneuve d'Ascq
86: The Museum of Everything, Londra; courtesy ufficio stampa Pinacoteca Agnelli, Torino
88: Foto Claude Bornand; courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna
da 90 a 93: Collezione privata, Parigi
94: Foto Claude Bornand; courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna
95: courtesy Musée Fernand Desmoulin, Brantôme
96, 97: courtesy Bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore, Douai
98: Collezione privata, Parigi
da 103 a 117: courtesy rivista "Neuvièmeart" e Museo del fumetto "La cité internationale de la bande dessinée et de l'image", Angoulême
122: Collezione privata. Foto Pietro Nocita

124: Foto Olivier Laffely; courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna.
126, 127, 128: Foto Michel Legentil; courtesy Archivi della Collection de l'Art Brut, Losanna.
130-131: courtesy Collezione Peggy Guggenheim, Venezia; © Rumney/Helion e Collezione Peggy Guggenheim, Venezia (Solomon R.Guggenheim Foundation, New York)
132: Collezione privata. Foto Roberta Serpolli
134: Collezione privata. Foto Pietro Nocita
da 138 a 148: courtesy La nuova Tinaia, Firenze
da 150 a 159: Foto Emanuela Iovino (2011), Genova
da 162 a 170: courtesy Galleria Rizomi, Torino
da 174 a 179: Foto Bruno Montpied, Parigi
181: Collezione privata, Palermo. Foto Angelo Scelfo
182: Museo civico d'arte contemporanea, Gibellina. Foto Ninni Scovazzo; courtesy Fondazione Orestiadi, Gibellina (Tp)
183: Collezione privata, Palermo. Foto Stefano Cabibbo
184-185: Collezione privata, Palermo. Foto Angelo Scelfo
186-187: Museo civico d'arte contemporanea, Gibellina. Foto Ninni Scovazzo; courtesy Fondazione Orestiadi, Gibellina (Tp)
188-189: Collezione privata, Palermo. Foto Angelo Scelfo
190: Museo civico d'arte contemporanea, Gibellina. Foto Ninni Scovazzo; courtesy Fondazione Orestiadi, Gibellina (Tp)
192: Collezione privata, Palermo. Foto Stefano Cabibbo
193: Museo civico d'arte contemporanea, Gibellina. Foto Ninni Scovazzo; courtesy Fondazione Orestiadi, Gibellina (Tp)



<http://outsiderart.unipa.it>
outsiderart@unipa.it

