

OSSERVATORIO OUTSIDER ART

AUTUNNO 2018

16



OSSERVATORIO
OUTSIDERART



edizioni
**Museo
Pasqualino**

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

Publicazione Semestrale
Autorizzazione del Tribunale di Palermo n. 25 del 6/10/2010
ISSN 2038 - 5501
ISBN 9788897035411

OSSERVATORIO OUTSIDER ART

AUTUNNO 2018|16

Direttore scientifico

Eva di Stefano

Direttore responsabile

Valentina Di Miceli

Comitato scientifico

Domenico Amoroso, *Musei Civici di Caltagirone*

Francesca Corrao, *Fondazione Orestiadi*

Stefano Ferrari, *Università di Bologna*

Enzo Fiammetta, *Museo delle Trame Mediterranee*

Marina Giordano, *Associazione OOA, Palermo*

Vincenzo Guarrasi, *Università di Palermo*

Teresa Maranzano, *Progetto mir'art, Ginevra*

Lucienne Peiry, *Università di Losanna*

Rosario Perricone, *Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino*

Roberta Trapani, *Université Paris Ouest*

Pier Paolo Zampieri, *Università di Messina*

Traduzioni

Eva di Stefano,

Denis Gailor, Mario Rubino, Naida Samonà

Progetto grafico e impaginazione

Michele Giuliano

Editori

Associazione Culturale Osservatorio Outsider Art, Palermo

Edizioni Museo Pasqualino, Palermo

Indice

Editoriale

di Eva di Stefano 6

Agenda

10

Dossier Archeobrut

Gaetano Moschella e i falsi archeologici del Museo Salinas di Palermo

di Flavia Frisone 12

L'origine dei 'Barbus Müller'. Dal mito del falsario al mito dell'art brut

di Bruno Montpied 30

L'immaginazione archeologica e l'Art Brut

di Eva di Stefano 38

Gli archetipi di Jung, le statue di Cusumano e la memoria culturale

di Domenico Amoroso 46

Esplorazioni

Bizzarre metamorfosi dell'ordinario: i disegni di Giuseppe Coni

di Giulia Pettinari 56

La 'forza fluida' di Josefa Tolrá

di Josefa F. Mora Sánchez 62

Martha Grunenwaldt: quando arte e musica si tengono per mano

di Turhan Demirel 74

Focus

La cella dipinta di Julius Klingebiel

di Thomas Röske 80

Approfondimenti

Estetica ambientale. Opere ed esperienze estreme

di Mario Perniola, con un'introduzione di Claire Margat 96

Indice

Nella terra dell'immaginazione. La collezione C. G. Jung
di Monika Jagfeld 108

**Szeemann e l'Art Brut, Note a margine della mostra
alla Kunsthalle di Berna**
di Giulia Ficco 122

Bispo do Rosario e il suo inventario del mondo
di Lucienne Peiry 132

Report

"L'arte è arte". Intervista a Bianca Tosatti
a cura di Eva di Stefano 140

Una casa italiana per l'Art Brut
di Lucia Zaietta 150

**La Sicilia, il segno outsider e la luna.
Il teatrino integrato di Lunaria**
di Pier Paolo Zampieri e Valentina Raffa 156

Note informative

Gli autori dei testi 166

Crediti fotografici 168

English Annex

Abstracts and authors 170

EDITORIALE

di Eva di Stefano

Esiste una 'pre-storia' dell'Art Brut o Outsider? Si può parlare di Art Brut *ante litteram*, prima cioè che ne venisse coniato il concetto? Il filosofo **Mario Perniola**, di cui abbiamo l'onore di pubblicare un testo inedito, in cui definisce con chiarezza i concetti fondamentali per un'estetica dell'Outsider Art, risponde di sì.

Se, però, dal concetto discende il riconoscimento che ne ha consentito da un certo momento in poi la conservazione, possiamo ipotizzare che delle creazioni precedenti sia rimasto ben poco al di fuori di quelle collezioni nate da un interesse psichiatrico prima che estetico, oppure di eccentrici capricci principeschi come la Villa Palagonia. Si trattava infatti pur sempre di opere 'povere' destinate per il loro disvalore allo sperdimento o a scivolare nell'anonimato più assoluto, come nel caso delle sculture dette **Barbus Müller**, tra le icone iniziali di Dubuffet che a loro dedica infatti la prima pubblicazione de "L'Art Brut" (*Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale*, 1946-1947), ma di cui adesso Bruno Montpied, con piglio da investigatore, ha infine svelato il misterioso autore. E, se invece conosciamo il nome dello scultore contadino **Gaetano Moschella** (1807-1885) si deve solo al fatto che, avendo lui messo la propria creatività al servizio della produzione di falsi archeologici, acquistati in gran numero dai musei e subito dopo smascherati, il suo nome fu al centro di una vivace *querelle* tra studiosi e le sue opere restarono al sicuro, nascoste per un secolo nel deposito del museo, tornando alla luce solo recentemente. Grazie agli studi di Flavia Frisone, che qui ha sintetizzato per noi la storia complessa e affascinante di questa 'impostura' avvallata da un archeologo.

Questione di sguardo: per noi queste opere ruvide e bizzarre (anche se 'non innocenti') fanno del Moschella in primo luogo un creatore di Art Brut *ante litteram*, l'antenato di altri autori siciliani. Come il 'gran selvaggio' di Sciacca Filippo Bentivegna e il meno noto, ma eccezionale, Salvatore Bentivegna detto il Moro, o il visionario 'retroattivo' Francesco Cusumano di Caltagirone, tutti accomunati da uno spiccato quanto insondabile '**immaginario archeologico**'. Quasi si trattasse di un *genius loci*, che in una terra di cultura antica come la Sicilia non può stupire.

Questo aspetto merita un approfondimento: è il tema del nostro *Dossier Archeobrut*, punto di forza di questo numero dove, a fianco delle storie sopracitate, le mie riflessioni si intrecciano

a quelle di Domenico Amoroso, archeologo ma anche cultore appassionato di Outsider Art. È solo l'inizio, speriamo, di un dibattito interdisciplinare, al quale invitiamo i nostri autori e lettori. Anche altri punti di forza contrassegnano l'indice di questo numero: oltre al testo già segnalato di un protagonista della cultura italiana come Perniola, la preziosa intervista concessa da **Bianca Tosatti**, decana e madrina degli studi e della militanza nel campo dell'arte irregolare in Italia. La sua importante collezione di opere e libri, abbinata alla Collezione Fabio e Leo Cei, costituisce adesso il patrimonio di una neonata istituzione: la **Casa dell'Art Brut**, che ci auguriamo possa presto diventare quel centro di riferimento e promozione che finora in Italia è mancato. Le condizioni perché ciò avvenga ci sono tutte, come ci racconta Lucia Zaietta nella sezione *Report*. Finalmente una bella notizia.

Come in ogni numero anche stavolta presentiamo autori del tutto inediti come **Giuseppe Coni** con le sue decorative e surreali trame grafiche, o poco noti come la ricamatrice e medium spagnola **Josefa Tolrá**, le cui opere si trovano anche al Museo Reina Sofía di Madrid, e la violinista errante **Martha Grunenwaldt** entrata da tempo nei circuiti museali dell' Outsider Art. Storie d'arte e di vita per le quali dobbiamo ringraziare i nostri assidui *contributors*: Giulia Pettinari, Josefa F. Mora Sánchez, Turhan Demirel.

Abbiamo voluto riservare uno spazio particolare a un'opera ambientale straordinaria, ma anche poco conosciuta perché non visitabile: la cella fittamente dipinta dal detenuto **Julius Klingebiel** (1904-1965) in un manicomio giudiziario tedesco a Gottinga. Ci racconta la vicenda e ne illustra l'interessante iconografia un esperto come **Thomas Röske**.

Nella sezione degli approfondimenti stavolta è protagonista la **Svizzera**: con la carrellata dei prodigiosi disegni dei pazienti dello psicoanalista **C. G. Jung**, usciti solo adesso all'esterno dell'archivio, e introdotti da Monika Jagfeld che ci spiega la loro genesi, la pratica terapeutica dell'immaginazione attiva e i motivi ricorrenti. Altro svizzero di vaglia è **Harald Szeemann**, forse il più grande tra i curatori di arte contemporanea del secondo Novecento: qui Giulia Ficco, sulla base della mostra dedicatagli quest'estate a Berna, ripercorre i punti principali del suo pensiero e delle sue pratiche curatoriali inclusive e anticipatrici. Szeemann avrebbe certamente molto amato il brasiliano **Bispo do Rosario**, campione di 'mitologia

individuale'. Con una incursione a Rio de Janeiro, Lucienne Peiry completa la sezione degli *Approfondimenti*, spiegando come all'origine della sua mappatura materiale del mondo ci fosse la missione spirituale da cui si sentiva investito.

Il ritorno in Sicilia conclude il numero: **Messina** resta un luogo di attività virtuose, dovute a un volontariato intelligente e immaginifico. Più volte la rivista ha riferito delle azioni del gruppo Zona Cammarata, sorto attorno alla casa fantasiosa e ormai diruta del cav. Giovanni Cammarata. Stavolta Pier Paolo Zampieri e Valentina Raffa si spostano su un terreno contiguo: il **Laboratorio Dart** che dal 1991 è impegnato nell'attività artistico-espressiva di giovani disabili, e che con la Cooperativa Lunaria ha recentemente dato vita anche a un teatro di burattini che aggrega diverse professionalità.

Se questo lavoro collettivo non può essere identificato come Outsider Art, che è creazione e mitologia individuale, si muove però in un'area affine, illuminata – dicono i due autori- da una stessa luna. Una luna simile, credo, a quella che sorprende il piccolo zolfataro smarrito, il *Ciàula* della novella di Pirandello, e lo rivela a se stesso: «non aveva più paura, né si sentiva più stanco, nella notte ora piena del suo stupore».



edizioni Museo Pasqualino
direttore Rosario Perricone

Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari
Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino
 Piazzetta Antonio Pasqualino 5 (trav. Via Butera), 90133, Palermo
 www.museodellemarionette.it – mimap@museomarionettepalermo.it
 Telefono: 091 328060

ORARI
 Domenica e Lunedì dalle 10 alle 14
 dal Martedì al Sabato dalle 10 alle 18



Nostri artisti in festival

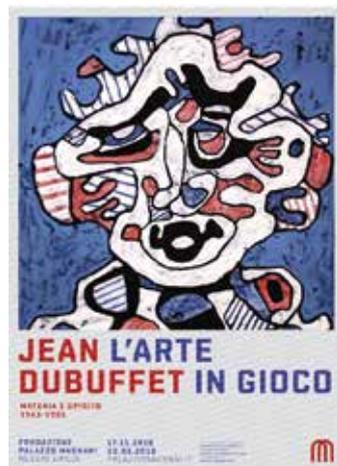
I nuovi disegni in bianco e nero di Mario Di Miceli, artista che lavora a Palermo supportato dalle associazioni “Viviamo in positivo” e “Mente libera”, e presentato nel n. 12 della nostra rivista, sono stati esposti nella collettiva del III Festival dell’Outsider Art *Prendersi cura dell’arte/Prendersi cura di sé*, che si è tenuto dal 5 al 7 ottobre 2018 presso la Libera Università di Alcatraz, a Santa Cristina di Gubbio. Nel programma del festival, nato dalla collaborazione di diversi Dipartimenti di Salute Mentale e associazioni del centro-nord Italia, anche una performance di arte relazionale, interventi musicali, proiezioni. Tra i partecipanti al convegno Giorgio Bedoni, Daniela Rosi e Tea Taramino.

Costruttori di Babele

Dopo già dieci anni di vita, è completamente rinnovato il sito www.costruttoriidibabele.net in cui l’antropologo Gabriele Mina documenta i creatori spontanei di opere ambientali, parchi di sculture e architetture anarchiche, cercati e scovati in tutta Italia. 80 schede monografiche divise per regioni, la possibilità di ricerca per parole chiave, tante belle foto e un *serial* video che narra viaggi, ricerche e incontri, di cui esce una puntata al mese. Molto ricca la documentazione sui siti outsider siciliani. Filippo Bentivegna, Giovanni Bosco, Giovanni Cammarata, Francesco Cusumano, Patrizio Decembrino, Giuseppe Guddemi, Isravele, Rosario Santamaria, Giuseppe Zafarana. Assolutamente da visitare.



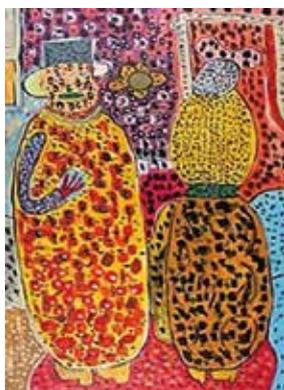
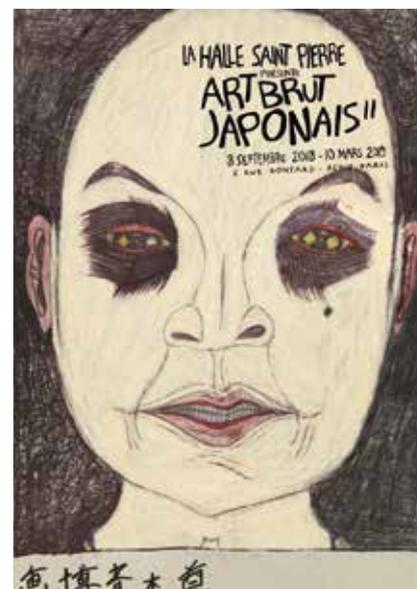
Jean Dubuffet. L’arte in gioco



Si apre il 17 novembre, alla Fondazione Palazzo Magnani di Reggio Emilia, l’attesa mostra, curata da Martina Mazzotta e Frédéric Jaeger, dedicata a uno dei maggiori e multiformi artisti del XX secolo: 140 opere per conoscere i suoi numerosi cicli pittorici, le sculture e le sue sperimentazioni grafiche, musicali, poetiche, teatrali. Poiché, come è noto, Dubuffet è stato anche il padre dell’Art Brut, a cui ha dato nome e parametri estetici oltre a collezionare materialmente le opere, una sezione della mostra, curata da Giorgio Bedoni, ne propone 30 protagonisti. Si potranno ammirare le opere di autori storici come Aloïse, Wölfli, Wilson, Walla, Hauser, Tschirtner. Fino al 3 marzo 2019.

Dedicato al Giappone

Un fenomeno universale: in tutte le società infatti esistono singoli individui creativi che inventano un proprio linguaggio figurativo fuori da correnti e schemi dati. Ma, in Giappone Art Brut e Outsider Art, nate negli atelier di riabilitazione istituiti nel paese dopo Hiroshima, hanno un accento proprio. A Parigi, la Halle Saint-Pierre, che aveva già fatto conoscere le creazioni giapponesi con una grande mostra nel 2010, torna adesso sul tema presentando una cinquantina di nuovi artisti fino al 10 marzo 2019. Un interesse condiviso anche dalla Collection de l'Art Brut di Losanna che quasi in contemporanea (da novembre 2018 ad aprile 2019) propone con la mostra *Art Brut du Japon* un altro sguardo ad oriente attraverso un'accurata selezione di 24 autori.

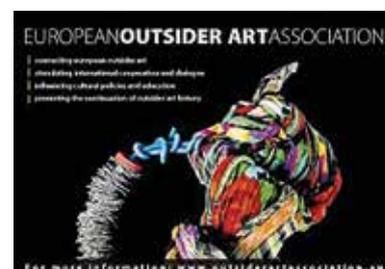


Visioni dissidenti

La Francia è ricca di piccoli musei defilati, ma ben inseriti nella rete europea dell'Art Brut/Outsider. Come il 'Musée de la Création Franche' a Bègles presso Bordeaux, fondato da Gérard Sendrey e attivo dal 1996. Una bella collezione nel segno dell'anticonformismo e un ricco programma di dieci mostre l'anno. Fino al 2/12/2018 la mostra *Visions et Créations dissidents* presenta 8 nuovi artisti europei dalle tecniche più diverse. Prosegue invece fino al 19/5/2019 la mostra tematica *All I need is Love*, realizzata con le opere della collezione sul leit-motif della relazione amorosa.

E-Quality nel 2019

E-Quality è il bel titolo del prossimo convegno annuale EOA (European Outsider Art Association), l'organizzazione europea dei professionisti del settore Outsider Art, che nel 2015 abbiamo ospitato a Palermo. Si terrà dal 24 al 26 maggio 2019 a Stoccolma e affronterà le questioni relative alla qualità e all'uguaglianza. Esplorerà chi decide cos'è la buona arte e per quali ragioni e cosa si intende per "qualità" nell'Outsider Art. Il convegno svedese si concentrerà anche sui diritti degli artisti, sulla necessità e la sfida di costruire l'uguaglianza nel mondo dell'arte e sugli strumenti per sostenere l'inclusione. Secondo gli organizzatori, il prerequisito è creare pari opportunità per tutti gli artisti, rendendo così la nostra cultura più ricca.



GAETANO MOSCHELLA E I FALSI ARCHEOLOGICI DEL MUSEO SALINAS DI PALERMO

di Flavia Frisone

I falsi taorminesi del Museo Salinas di Palermo, ovvero i “**pupazzi di Mastressa**”, come li definì dispregiativamente Theodor Mommsen, il massimo storico antico dell’Ottocento, nella sua condanna senza appello, raccontano qualcosa di più che una gretta storia di falsi antiquari. Vi s’intravedono le vicende - tragicomiche se si vuole - di una disciplina ai suoi albori, come l’archeologia sul campo, e quelle del nascente giro di traffici legati ai rinvenimenti archeologici in una località a forte attrattiva per viaggiatori e turisti, qual era **Taormina** nel XIX secolo. Riescono perfino a farci lanciare uno sguardo sulle difficoltà di una giovane (e povera!) nazione come l’Italia post-unitaria alle prese con la titanica impresa di tutelare il proprio enorme patrimonio storico-artistico con esigue risorse economiche e umane. Ma, soprattutto, quegli oggetti surreali raccontano di un immaginario figurativo che s’impadronisce dell’antico, sebbene si tratti di un antico *borderline*, rispetto ai canoni del classicismo greco-romano, e ne stravolge totalmente la forma, proiettandovi non solo un riflesso di sé, ma l’ostentazione della propria debordante e vitale creatività.

Di tutti questi aspetti si è discusso in altra sede¹. Qui intendo soltanto dare qualche cenno sulla figura principale della vicenda che portò queste opere al loro breve momento di gloria facendole entrare nelle collezioni di Istituzioni illustri come il Museo di Palermo, il *British Museum*, o l’Istituto Archeologico Germanico di Roma. Mi riferisco a **Gaetano Moschella**, “villico” in Giardini di Taormina, come lo definiscono i documenti dell’epoca, probabile esecutore materiale di parte delle sculture di cui si sta per trattare. Queste ultime costituiscono una cospicua produzione – solo la collezione del Museo “A. Salinas” di Palermo è costituita da più di 100 pezzi (n. inv. dal 903 al 1011), frutto di acquisti e di sequestri legati alle vicende giudiziarie del caso – che si sviluppa certamente in diversi anni, almeno dal 1865 agli anni Ottanta XIX secolo. Nella serie dei manufatti sono riconoscibili più “mani” di artefici e, con tutta probabilità, si possono riconoscere dei temi che hanno fatto da modello o sono stati imitati serialmente.

La gran parte delle sculture è realizzata in una pietra calcarea bianco-giallina, tenera e talcosa al tatto, facilissima da intagliare, anche se non mancano pezzi scolpiti in un’arenaria bianco grigiastra più dura e compatta: fra questi la sorta di bassorilievo bifronte combinato in uno strambo *pastiche* insieme a un

Nella seconda metà dell’Ottocento un contadino siciliano vende le proprie sculture come reperti archeologici a musei illustri

bell'esemplare di capitello ellenistico con eleganti testine femminili, pezzo autentico di cui l'elemento recenziore riporta alcune chiare ancorché goffe imitazioni. È soprattutto su questo *pastiche*, ora smembrato e non più visibile nella composizione che aveva al momento dell'acquisto, che ruota tutto il meccanismo della falsificazione di antichità che, nella seconda metà del XIX secolo, coinvolse le diverse istituzioni italiane ed europee sopra menzionate, e soprattutto la Regia Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia. Si trattò di una falsificazione per certi aspetti perfino sfacciata - e che alla fine tutti diedero per acquisita per la sua assoluta evidenza - ma che in realtà non si fu in grado di provare dimostrando che gli oggetti in questione non fossero stati rinvenuti archeologicamente. A difenderli, infatti, spese tutte le sue energie quella che, al tempo, era la massima autorità archeologica in Sicilia, **Francesco Saverio Cavallari**, Direttore delle Antichità e membro della Commissione per le Antichità e Belle Arti di Sicilia². I fatti, ancor oggi di non facile ricostruzione, dicono che **fra il 1865 e il 1876** il contadino di Giardini Naxos (ME) Gaetano Moschella, fittavolo di un terreno sulla collina di Mastressa, a monte del paese, che al tempo faceva parte del territorio comunale di Taormina, riuscì a vendere alle istituzioni sopra citate (nonché, con tutta probabilità, a privati) alcuni oggetti, **strane sculture** di varia foggia e dimensione, spacciandoli per reperti archeologici e "monumenti d'arte sconosciuta"³ di origine antica. Egli infatti sosteneva di averli scavati nel suo podere, in una presunta area archeologica la cui esistenza sarebbe stata accreditata dal Cavallari.



È dunque in primo luogo ai rapporti fra questi due personaggi che occorre guardare: ufficialmente Moschella e Cavallari entrano in contatto fortuitamente, in relazione al ritrovamento del principale

Tutte le opere che illustrano questo testo sono di Gaetano Moschella, per gentile concessione del Museo Archeologico Regionale A. Salinas, Palermo





gruppo di sculture, poi pubblicato dal Cavallari nel 1867. A una più approfondita analisi, tuttavia, essi non appaiono così chiari. Cavallari, infatti, già nel 1865, pochi mesi dopo il suo insediamento alla Direzione delle Antichità di Sicilia, aveva già fatto acquistare alla Regia Commissione per le Antichità e Belle Arti alcuni reperti archeologici di cui la documentazione della commissione dichiara la provenienza da località "Matiesca" di Giardini-Taormina, una trasparente deformazione del toponimo "**Mastressa**", di cui sopra si è detto che fu luogo di presunto ritrovamento dei falsi. È quest'ultima una scoscesa area collinare a sud di Taormina che scende diruta in una gola torrentizia dalle alture retrostanti fin giù al paese di Giardini. La zona, verso nord e l'interno, ospita gole e ingrottamenti di un certo interesse speleologico in cui si sono riconosciute frequentazioni preistoriche. Verso sud e nell'abitato di Giardini scavi condotti successivamente, soprattutto in relazione alla realizzazione del tracciato ferroviario, hanno messo in luce alcune sepolture con corredi di ceramica ellenistica. Oggetto negli



ultimi decenni di importanti interventi edilizi, fra cui la costruzione dell'ospedale "Sirina" di Taormina, che ne hanno profondamente alterato la fisionomia, quella che ora è una brulla tempa faceva parte allora del feudo del barone Caro(z)za, marchese di S.Leonardo, che ne dava in enfiteusi almeno la parte più prossima al borgo di Giardini, ed era perciò suddivisa in appezzamenti e poderi. Fra gli enfiteuti di questi terreni era Gaetano Moschella, figlio di Giuseppe, fittavolo del fondo detto "Pecorella", non distante dall'abitato di Giardini e dalla casa in cui Moschella viveva con la sua numerosa famiglia, posta nella parte interna del borgo e prossima alla chiesa della Madonna della Raccomandata. Dei reperti archeologici il cui acquisto viene perorato dal Cavallari nel 1865 non si dà una precisa descrizione ma il verbale nella riunione dell'8 Maggio 1865, della Regia Commissione per le Antichità e Belle Arti di Sicilia registra che la Commissione, convinta dalle richieste del Direttore delle Antichità, convenne che si dovesse "tentare qualche altro saggio di scavo nella stessa località" (*i.e.* loc. Matiesca). Di questi saggi non si ricorda nulla negli atti relativi al periodo successivo e quando, due anni dopo, nella riunione del 18 Marzo 1867, la Commissione risente parlare

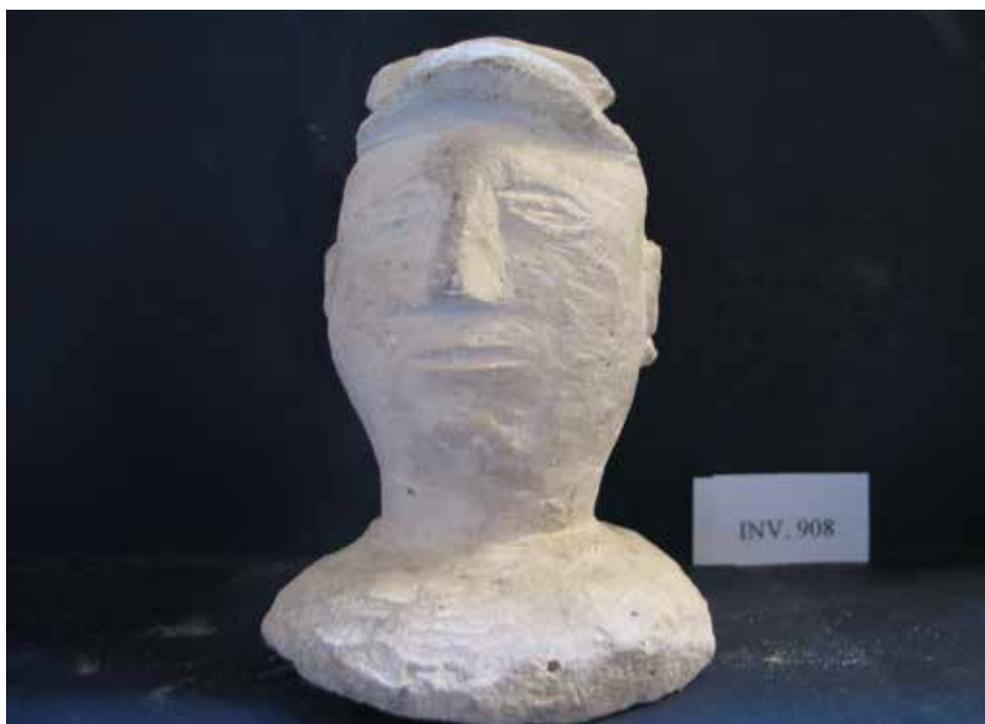
degli oggetti antichi «...di terracotta (*sic*), rappresentanti alcuni, come sembrano, divinità orientali con iscrizioni greche tramezzate da lettere ignote...» provenienti dalla località Mastressa di Taormina, nessun cenno viene fatto dei precedenti ritrovamenti. In quell'occasione Cavallari viene autorizzato a trattare l'acquisto per una cifra non superiore alle 200 lire.

Nessun accenno alle scoperte del 1865 viene fatto, poi - ed è ancora più sorprendente - allorché Cavallari, a sostegno dell'interesse scientifico delle sculture portare all'attenzione della Commissione nel 1867, aveva pubblicato sul "Bullettino", uscito nel maggio successivo, una dettagliatissima relazione sulle sorprendenti scoperte di quelle inquietanti opere d'arte "**barbarica**" fatte dal villico Gaetano Moschella, «mentre dissodava un suo podere», posto «a 250 metri dal mare, sul declive della collina Mastressa che sovrasta Giardini». E, questo, nonostante che vi si affermasse che in quella medesima area lo stesso Direttore delle Antichità aveva osservato di persona altre rilevanze di probabile natura archeologica a quelle collegate. Nell'articolo, invece, il Cavallari narra con dovizia di particolari le circostanze che lo avrebbero messo in contatto con il Moschella, con una ricostruzione volta ad accreditare la natura fortuita di questi contatti. Dichiara infatti: «Ispezionando d'ufficio le nostre antichità, tanto per curarne la conservazione, quanto per farne scavi in conformità dei nostri regolamenti...in una escursione per le montagne di Taormina, Monte Ziretto, Monte Venere, e Mola, discendeva la bellissima collina della Mastressa verso l'estremità sud-ovest di Giardini... in quel pendio ebbi a notare una costruzione recentissima, fatta con mattoni antichi di grande dimensione» che a suo giudizio potevano appartenere all'età greca o romana. La scoperta avrebbe attirato l'attenzione dell'archeologo, che si sarebbe perciò posto «... a investigare il circostante terreno, e pervenni al scoprimento di molti sepolcri antichi, frugati e devastati, dei quali avanzavano, ma infranti, i grandi tegoloni che li cuoprivano». Cavallari, in realtà, prepara il terreno a un elemento importante per le sue osservazioni successive, ricordando che in mezzo ai resti di queste ipotetiche tombe «... vedevasi una quantità di schegge di pietra bianca, simile a quella delle nostre metope di Selinunte». La singolarità della presenza di quelle schegge di una pietra, il calcare bianco e plastico che Cavallari definisce "pietra di Malta", diffuso nell'area iblea e





nel Siracusano ma non in quella parte della Sicilia, viene dunque notata come elemento da porre all'attenzione. In quelle circostanze, tuttavia, l'archeologo sostiene che non gli fu possibile «...saper chi avesse frugato e distrutto quei sepolcri...». Soltanto qualche giorno dopo, grazie all'incontro fortuito con un professionista taorminese, l'architetto Buonadonna, a conoscenza dell'interesse del Direttore di Antichità per l'acquisizione di materiali archeologici dispersi, il Cavallari afferma di essere stato indirizzato verso Moschella («...vedendo ch'io comprava oggetti antichi in terra cotta, mi dava a conoscere che **un contadino di Giardini** ne aveva trovato una quantità, ma di figure insignificanti, probabilmente caricature o bambocci, fatti per trastullo, entro qualche fabbrica di ceramica, da ragazzi imperiti e senza conoscenza di disegno.») e, messo sull'avviso dalle coincidenze con le sue precedenti osservazioni sul campo, dichiara di essersi allora recato «... in compagnia del Signor Buonadonna a Giardini in casa di Gaetano Moschella per osservare quegli oggetti...» riconoscendo il materiale



in cui erano state realizzate come «... quella pietra bianca di cui avevo visto le schegge».

La ricostruzione dei fatti del Cavallari appare sospetta da diversi punti di vista, come sospetto è il silenzio sui ritrovamenti precedenti in un'area il cui toponimo è fin troppo simile a quella del rinvenimento delle sculture. È strano infatti che Cavallari dichiarasse di non essere stato in grado di sapere nulla su attività di scavo avvenute in un podere di cui egli avrebbe potuto facilmente individuare il contadino, e forse anche incontrare nei suoi giri per le campagne, visto che l'abitazione del Moschella non era distante dai luoghi in questione. Ulteriore nota stonata, la menzione di oggetti antichi in terracotta fra i reperti, presente nei rendiconti della Regia Commissione per le Antichità e Belle Arti sia nel 1865 che nel 1867 ma che nel resoconto pubblicato dal Cavallari compaiono solo sullo sfondo, come interesse generico del Direttore di Antichità, tutto intento a legittimare il ritrovamento delle sculture iscritte.

Insomma, una serie d'indizi lasciano il dubbio che le cose siano andate effettivamente come il Cavallari le racconta e che la conoscenza con il Moschella sia stata così occasionale come



egli vuol far credere. È in realtà possibile che i primi contatti fra Cavallari e Moschella risalissero agli inizi dell'attività di Direttore delle Antichità, che comportava una presenza attiva di vigilanza e indagine sui territori di maggior interesse storico-archeologico dell'Isola e che perciò lo vedeva regolarmente presente a Taormina. Nel 1865 Moschella era un uomo già anziano, almeno per gli standard del tempo, essendo nato a Giardini nel 1807, ed era perciò potenzialmente un'ottima fonte d'informazioni per un funzionario incaricato di recensire le evidenze archeologiche del territorio. Inoltre non è affatto impossibile che i due, quasi coetanei (Cavallari era nato a Palermo nel 1810), si fossero conosciuti in precedenza, negli anni in cui Cavallari, entrato giovanissimo alle dipendenze del duca di Serradifalco, aveva condotto per conto di questi i rilievi e seguito gli aspetti materiali degli scavi condotti dall'aristocratico proprio a Taormina, in particolare al teatro. Le attività di ricerca del Cavallari, del resto, anche in seguito lo avevano condotto nelle campagne e aree montagnose e collinari che circondano il piede dell'Etna, di cui aveva condotto i rilievi per le tavole dell'Atlante dell'Etna pubblicato dal Sartorius von Waltershausen a Göttingen.



Dal canto suo, **Gaetano Moschella** - nonostante la coltre di silenzio calata su di lui - presenta anche lui dei chiaroscuri ed è solo in apparenza il semplice e ignaro "villico" cui accennano le carte. Contadino e figlio di contadini, sebbene nei documenti venga sempre indicato come bracciante, Moschella godeva della relativa sicurezza della posizione di **enfiteuta**, tanto che in parte della documentazione ufficiale egli viene detto proprietario del podere di contrada Pecorella, del quale solo a seguito delle vicende giudiziarie legate alla vendita dei reperti allo Stato il legittimo proprietario rivendicherà i propri diritti (che gli avrebbero consentito di ottenere metà del ricavato dalla vendita dei beni rinvenuti sul fondo). Viveva in una casa di sua proprietà, in quel che poi sarà Corso Umberto di Giardini, e godeva di alcuni altri beni immobiliari che nel 1884, un anno prima della morte, provvederà a testare



ai figli ancora viventi. Questi ultimi - 9 ne aveva avuti dalla moglie Nicolina Di Blasi, sposata nel 1832 - sembrano essere stati anche loro contadini e alcuni di essi al tempo dei fatti erano già accasati e a loro volta genitori. Nessuno che avesse studiato, dunque, in famiglia: del resto, come compare espressamente indicato nella dichiarazione di nascita di una delle figlie, Gaetano Moschella è analfabeta e non appone la sua firma "non sapendo leggere e scrivere per non averlo mai appreso". A quanto si vedrà, però, le ricevute di pagamento e gli atti giudiziari sarebbe stato ben in grado di leggerli e firmarli.

Analfabeta o no, il Moschella non doveva essere un sempliciotto ma piuttosto un uomo scaltro e intraprendente. E, se non ci sono elementi che facciano pensare che egli possa essere stato l'ideatore degli elementi storico-eruditi che erano intesi



ad accreditare l'antichità e il valore archeologico delle sue sculture, pure il contadino deve essere stato in grado di sostenere, in pubblico e nelle sedi giudiziarie in cui si spostò l'accertamento dei fatti, la versione del rinvenimento di cui gli fa credito il Cavallari. Questi racconta infatti una serie di dettagli che potevano risultare fondamentali nell'apprezzamento dei reperti: «... talune particolarità a me riferite dal Moschella relativamente al rinvenimento di quelle sculture. Erano, secondo dice il Moschella, situate dentro luoghi chiusi e murati, coperti con lastre grandi a due spioventi (i pezzi esistono tuttavia); e per trovarli dovette togliere un terriccio di alluvione che li cuopriva per due metri circa. Ogni immagine stava dentro un sepolcro, o *celletta*, come dice il Moschella, costruita in grossi mattoni, quasi sempre collocata sopra di uno zoccolo

figurato con animali e iscrizioni in giro. Dentro quei sepolcri si trovavano ossa umane, e qualche volta cenere. Sembra che l'acqua non penetrò giammai dentro quei luoghi ermeticamente chiusi e murati. Unitamente alle figure e alle basi stavano quasi sempre dentro i sepolcri pesci o frutta scolpiti in pietra bianca; ed infatti nella nostra collezione ne abbiamo un numero copioso»⁴. Non solo questo: risulta infatti che Moschella, una volta "fiutato" il vantaggio che gli poteva venire da quelle vere e proprie "truvature" che il suo podere gli procacciava, abbia provato a muoversi autonomamente per ricavare un prezzo maggiore di quello offertogli dal Direttore Cavallari (400 lire di cui accusa ricevuta). È infatti agli atti un resoconto indirizzato al Prefetto di Messina dalla Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia nel quale si ricorda la richiesta, datata 9 dicembre 1867, con la quale Gaetano Moschella denunciava il rinvenimento di antichità nel suo podere e chiedeva di poter mettere in vendita i reperti. Qualcuno do-

veva avergli suggerito questa mossa, a quasi un anno dalle scoperte. Ma, soprattutto, qualcuno doveva aver formulato la correttissima richiesta formale che viene riportata nella comunicazione ufficiale e che da lui risulta sottoscritta. Da quel momento la vita del "villico" Moschella doveva essere diventata piuttosto movimentata, fra sopralluoghi a casa sua dell'intera Commissione in trasferta da Palermo, sequestri giudiziari delle sculture e relativi processi. L'intervento dell'autorità tuttavia non intimorisce il Moschella che da un lato sfida il divieto di effettuare autonomamente altri scavi e portare alla luce altre sculture, dall'altro cerca nuovi canali e nuovi destinatari eruditi per i suoi tesori. Se le autorità italiane si mostravano dubbiose, c'erano gli stranieri che ormai in gran numero frequentavano



Taormina, e alcuni di essi vi risiedevano in maniera stabile, intrattenendo buoni rapporti con i locali. Ad essi Moschella doveva sembrare un personaggio al quale, almeno sulle prime, si poteva dare credito: così pare sia stato per il pittore **Otto Geleng**, tedesco "naturalizzato" taorminese che nella tarda primavera del 1868 si spinge a scrivere a Wilhelm Henzen, primo segretario dell'Istituto Archeologico Germanico per chiedere consigli e valutazioni in aiuto del contadino giardinese.

L'anziano "villico", però, contrariamente al quel che sembra credere Geleng, era tutt'altro che solo e indifeso. Non gli mancavano le buone amicizie e i consiglieri esperti e neppure i mezzi (e le forze!) per reagire. Ad esempio, appare in grado di affrontare - negli anni

Settanta, probabilmente, ma comunque quando era già ultrasessantenne - un viaggio a Roma come quello che gli viene attribuito da A. Salinas, fatto allo scopo di vendere all'**Istituto Germanico** i pezzi che ad oggi costituiscono la piccola collezione del DAIR, pubblicata da H. Blanck nel 1998. Non sappiamo nulla di più preciso di questo viaggio, se mai fu compiuto, ma evidentemente non doveva essere sembrato inverosimile, a chi conosceva meglio i fatti e soprattutto aveva avuto contatti diretti con questo personaggio, che egli si recasse così lontano dal proprio paesello a perorare la sua causa. Appare altrettanto interessante che l'anziano contadino avesse gli strumenti per intrattenere relazioni con personaggi esterni al suo ambiente e contatti diretti con quei viaggiatori, studiosi ed eruditi stranieri di cui si è detto che costituivano una presenza sempre più consistente nella Taormina in quegli anni. Egli non solo riesce a individuare fra i residenti stranieri stabiliti a Taormina figure in grado di dare sostegno alle sue perorazioni contro presunti soprusi subiti e aprirgli nuovi e autorevoli contatti, come accade col pittore Geleng, ma accoglie quanti si interessarono dei suoi "ritrovamenti" per acquisti da quella che ha preso la consistenza di una vera e propria collezione, come sembra emergere da un'indagine svolta dalle autorità nel 1875⁵. Lo spirito d'iniziativa, dunque, a Moschella non doveva mancare: negli anni Settanta, quando ormai il sospetto sulle sculture da lui messe in circolazione era consolidato e a nulla era valso, a fugarlo, lo scavo fatto condurre al Cavallari nel 1873 in presenza di testimoni e pubbliche autorità, la Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia riceve una sua ennesima richiesta che il Museo di Palermo acquistasse alcuni suoi "nuovi" reperti. Materiale, quindi, che non faceva parte delle sculture già proposte al Museo in almeno due occasioni negli anni precedenti. E incassata, col diniego, la risposta che, considerata la loro dubbia natura, egli può fare di essi ciò che meglio crede⁶, Moschella si rivolge altrove: a George Dennis e Greville J. Chester, infaticabili procacciatori di antichità per collezionisti e musei britannici, cui vende le sculture ora annoverate fra i *fakes* del **British Museum**; e all'Istituto Germanico di Roma, con cui lo hanno messo in contatto gli studiosi tedeschi presenti a Taormina. E c'è ragione di credere che la casa del contadino giardinese fosse divenuta, per quasi vent'anni, una sorta di esposizione, nonché di laboratorio di produzione di scul-

ture pseudo-antiche. Vi fa cenno la relazione del sottoprefetto di Castoreale nel ricordare che, insieme al piccolo *antiquarium* che ha sede presso la casetta dei custodi del teatro greco-romano, nella cittadina ionica esiste una sorta di "collezione permanente" delle sculture provenienti dal fondo Pecorella, che il proprietario mostra agli interessati a casa sua e, su richiesta, vende. Qui si recherà, in visita "al celebre contadino Moschella di Giardini scopritore de' ben noti monumenti di arte barbara" il Direttore del Museo di Palermo, Antonino Salinas, che fra il serio e il faceto accenna ordina l'acquisto di un "piccolo busto della solita fabbrica", con un completo alfabetario moderno, per 5 lire del tempo⁷. Era il dicembre del 1884: evidentemente, a nove mesi dalla sua morte, avvenuta nel pomeriggio dell'1 Agosto 1885, il settantaseienne Gaetano Moschella ancora proseguiva in quell'attività che lo aveva reso celebre, o famigerato. Attività che probabilmente continuò per qualche tempo anche dopo la sua scomparsa, se nel 1893 l'allora giovane archeologo Paolo Orsi, da poco affiancato al Cavallari nella direzione del Museo di Siracusa, poteva annotare nei suoi taccuini (21 aprile 1893) di aver visto, nella casa di tal Felice Pagano, un contadino di Giardini che abitava in Corso Umberto non distante dalla casa che era stata di Moschella, «una decina di statue in calcarea, dello stesso genere delle famose falsificazioni di Palermo, anzi per testimonio del contadino avanzi di quella stessa scoperta»⁸. Ed è possibile che da questo commercio, evidentemente tutt'altro che clandestino, provenissero gli originali pezzi scultorei in pietra calcarea bianca, manufatti affini ai "falsi Moschella" per iconografia e soggetti, riconosciuti dall'archeologo G. Rizza in alcune collezioni private in cui erano presenti come reperti archeologici di origine sicula⁹.

L'archeologia è infatti senza dubbio una chiave di lettura fondamentale di questi manufatti, ed è probabilmente la molla che dà il via alla produzione del contadino giardinese - o di chiunque sia l'anonimo autore dei falsi in pietra calcarea - o meglio gli autori, poiché i pezzi lasciano agevolmente riconoscere più mani impegnate nell'intaglio o nella scultura. Ciò può dirsi non solo per la presenza di elementi autentici, come si è detto, nella composizione delle creazioni false. In realtà nei pressi della casa del Moschella e nel centro di Giardini quelle tombe con copertura di lastroni spioventi ("alla cappuccina") di cui parlò Cavallari c'erano davve-

ro, come dimostrarono gli scavi condotti in seguito a più riprese, anche se i loro semplici corredi nulla avevano a che vedere con il corredo di sculture immaginato dal Moschella¹⁰. Alcune di esse sono perfino esposte oggi in una teca visibile sul posto. Ma è, lo si diceva all'inizio, l'**immaginario archeologico** che si scatena in questa produzione che costituisce il suo tratto più originale ed interessante. In esso ritornano, come è stato notato, quelle che, ora che molto meglio la conosciamo, sembrano forme originali della plastica sicula. Esse sono tuttavia inscindibili da un intreccio di immagini e simboli di lunga durata nell'**iconografia popolare**, originali squarci realistici e tratti onirici, il sacro e il profano legati dal filo conduttore del sedicente antico.

La serie dei soggetti è molto varia. Se ne offre qui un campione dalle foto rese disponibili dal Museo Salinas, completate da alcuni scatti dell'autrice. Si va da piccoli oggetti amigdaloidi, che probabilmente vogliono riprodurre una melagrana colorata in rosso, probabile pezzo autentico presente fra i falsi, pesci o altri animali, sculture figurate, del tipo dei busti-ritratto o con associazioni fantastiche e suggestioni simboliche. Fra queste sono presenti anche pezzi diagnostici della produzione recente, come delle parti di gamba e piede intagliate come quelli dei paladini nei pupi siciliani. Ed è qui che s'incontra un crescendo di associazioni, pose complesse e motivi decorativi sempre più complicati, che arrivano fino a veri e propri pezzi d'arte naïve.

¹ Mi riferisco in primo luogo all'intervento nell'ambito del convegno internazionale "Impostures savants. Le faux, une autre science de l'antiquité?" Organizzato dall'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi e dall'Università del Salento (Paris, 6 et 7 mai 2015) di cui vd. ora la pubblicazione in F. FRISONE, *Les objets fous de Palerme e et d'autres histoires fantastiques d'épigraphie créative*, in *Studi di Antichità*, 16, 2018 [in corso di stampa]; successivamente presentazione della mostra *Veramente falsi. I reperti impresentabili del Museo Salinas* (Palermo, Settembre-Ottobre 2015), mostra ora riproposta dal Museo Salinas col titolo *I pupazzi di Mastressa. Falsi storici nelle collezioni del Salinas* (31 luglio-16 settembre 2018) nell'ambito del progetto di Sergio Alessandro e Helga Marsala *Il sospetto. Visioni e narrazioni*

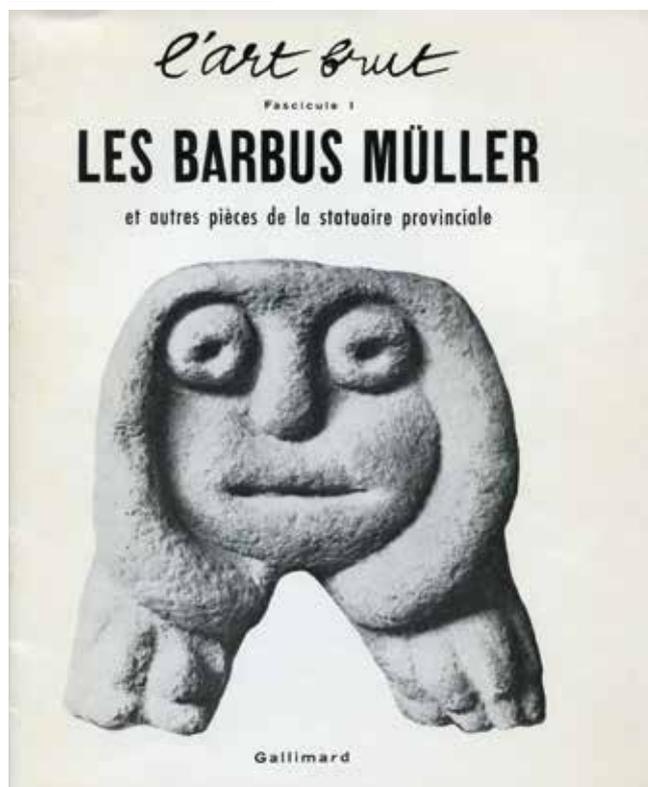
nell'era della post-verità, prodotto dal Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana e infine alla monografia dedicata (F. FRISONE, *Il falsario di Taormina*, Palermo, in c.s.). Una ricostruzione della vicenda dei falsi Moschella, è abbozzata anche da G. RESTIFO, *Taormina da borgo a città turistica. Nascita e costruzione di un luogo turistico nelle relazioni fra visitatori e nativi 1750 - 1950*, Messina, Sicania, 1996, p. 176-179.

- ² Sulla biografia di Fr. Saverio CAVALLARI, vd. G. Cianciolo Cosentino, *Francesco Saverio Cavallari architetto senza frontiere tra Sicilia Germania e Messico*, Palermo 2007. Sulla sua formazione e attività di archeologo vd. da ultimo F. Frisone, *Archeologia in Magna Grecia e "mito germanico". L'istituzione degli studi di archeologia nell'Italia meridionale post-unitaria e il modello accademico tedesco*, in M. Pirro, *La densità meravigliosa del sapere". Cultura tedesca in Italia tra Settecento e Novecento*, Atti del Convegno Bari (1-21 maggio 2016), Milano: di/segni, 26, 2018, pp.123-145 relative ai falsi. Sul suo ruolo nelle vicende dei falsi vd. FRISONE, *Les objets fous de Palerme*, cit.; FRISONE, *Il falsario*, cit.; D. M. BAILEY, *Taormina Forgeries in the British Museum, Kokalos*, XX, 1974, p. 172-183; H. BLANCK, *Naxos in alcuni documenti ottocenteschi dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma*, in M. C. LENTINI (ed.), *Naxos a quarant'anni dall'inizio degli scavi. Atti della Tavola Rotonda, Giardini-Naxos 26-27 Ottobre 1995*, Naxos 1998, p. 23-36, tavv. III-VII.
- ³ F.S. Cavallari, *Sopra alcuni monumenti d'arte sconosciuta*, Bullettino della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia, III, Maggio 1867, pp. 1-7, Tavv. I-IX, in part. 1-2. Cavallari, F.S., 1873: *Scavi in Giardini ed esplorazioni nei dintorni dell'antica Naxos*, Bullettino della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia, VII, Maggio 1873, pp. 7-8.
- ⁴ CAVALLARI, *Sopra alcuni monumenti*, cit., p. 2.
- ⁵ ACS, DGABA, I versamento, busta 27, lettera del sottoprefetto di Castoreale al Ministero della Pubblica Istruzione 7.8.1875.
- ⁶ Riunione della Commissione del Dicembre 1875, Attività 1873-1875, p. 58.
- ⁷ ACS, DGABA, II versamento, I serie, busta 111, lettere da Palermo del Commissario dei Musei al Ministero della Pubblica Istruzione 1.12.1884
- ⁸ P. PELAGATTI, NSc 1984-85, p. 274 e 280, n. 66 e n. 67.
- ⁹ G. Rizza, *Attività dell'istituto d'archeologia di Catania. Scavi e ricerche in Sicilia negli anni 1972-1975*, «Kokalos», 1976-1977, XXII-XXIII, t. II, 1, pp. 639-641.
- ¹⁰ *Notizie degli Scavi* 1886, 462-63. Scavi furono poi condotti accanto a casa Moschella in occasione della costruzione del tracciato ferroviario, e portarono alla luce i resti di una tomba "a cappuccina" di età ellenistica.

L'ORIGINE DEI 'BARBUS MÜLLER'. DAL MITO DEL FALSARIO AL MITO DELL'ART BRUT

DOSSIER
ARCHEOBRUT

di Bruno Montpied



Copertina del primo fascicolo di L'Art Brut, edito nel 1947 ma mai diffuso, poi rieditato nel 1979 dal Museo Barbier-Mueller di Ginevra.

Il racconto in prima persona di un'indagine appassionante e la scoperta finale del nome dell'autore delle celebri statue 'barbute', icone iniziali dell'Art Brut, da oggi non più anonime

«Non si saprà probabilmente mai nulla dell'autore (o gli autori) dei 'Barbus Müller', così chiamati perchè appartenuti per la maggior parte a un collezionista svizzero con questo nome»¹. Questa affermazione perentoria di Michel Thévoz nel suo libro *L'Art brut* del 1975 mi ha sempre incuriosito. Così come l'indicazione di una possibile provenienza dall'**Alvernia** di queste sculture di aspetto arcaico - tra le prime opere scelte da Dubuffet all'inizio della raccolta per la sua collezione di Art Brut. Il che, tenuto conto che molte di esse erano intagliate nella roccia vulcanica, mi sembrava a priori molto plausibile....Per Thévoz, l'anonimato dell'autore di queste opere andava di pari passo con un atteggiamento che egli riteneva caratteristico per alcuni creatori di Art Brut, cioè un'ipotetico

rifiuto della propria firma e della personalizzazione delle proprie opere. Ciò che è stato raggruppato sotto il nome di Art Brut è stato presentato spesso come orfano, senza radici, come un aerolite culturale, o meglio, anti-culturale, per la volontà di autori che avrebbero consapevolmente fuggito le luci della fama. Il primo conservatore della Collection de l'Art Brut di Losanna - e posso ben scriverlo oggi, dato che ho scoperto il nome dell'autore di queste sculture, arruolava lo scultore dei *Barbus* sotto la bandiera di un'anti-arte che in realtà costui non aveva probabilmente mai preso in considerazione, e che apparteneva piuttosto all'inventore della stessa nozione di Art Brut, e cioè Jean Dubuffet (la cui anti-arte è stata in seguito, paradossalmente, iper-riconosciuta e ufficializzata).

Il caso e l'angelo degli ispirati mi hanno messo sulla strada di **due foto** sorprendenti - durante il 2017², mentre stavo definendo, con l'editore, il mio inventario degli *environnements* popolari spontanei in Francia³, due coppie di *clichés-verre* dalla data incerta, scattate sia in alta che in bassa stagione, le cui stampe erano messe

in vendita su internet da un mercante specializzato. L'autore non è stato finora identificato, ma le vedute provenivano dai fondi d'archivio di un certo Goldner, fotografo (probabilmente Georges Goldner, conosciuto come fotoreporter). Vi si scorgevano file di statue nei pressi di una casetta quadrata, molto simile a un capanna africana. Mi apparvero, nell'istante stesso in cui le vidi, simili sotto tutti gli aspetti ai famosi *Barbus Müller*^A, che furono collezionati negli anni prima e dopo la seconda guerra mondiale da amatori diversi come qui Charles Raton, Tristan Tzara, Joseph Müller o ancora Henri-Pierre Roché.

Il mercante, Gilles Minette, identificò facilmente il luogo in cui si vedevano queste sculture (una trentina). Una cappella sepolcrale romanica del X secolo, in secondo piano, indicava infatti che ci si trovava a **Chambon-sur-Lac**, nel Puy-de-Dôme (dipartimento della regione Alvernia-Rodano-Alpi), non lontano dalla città termale di Saint-Nectaire. Non ebbi il tempo, nell'estate del 2017, di approfondire l'indagine che pertanto mi si andava imponendo. Eravamo nella fase finale dell'edizione di un volume, costituito da 305 schede su altrettanti creatori del margine. Rimandai di qualche mese il proseguimento della ricerca. L'individuazione del luogo di produzione dei *Barbus* - tre sculture nella foto erano riconoscibili, facilmente associabili a tre opere omologhe riprodotte nel fascicolo dubuffettiano del 1947 - era di per sé una novità sufficiente per il mio inventario pubblicato nel novembre del 2017.

Molte delle sculture visibili su questi clichés, principalmente teste, appaiono inedite. Attualmente si possono inventariare circa 36 *Barbus Müller*, distribuiti tra diverse collezioni pubbliche e private. Sommando quelle che figurano in queste foto, si può raggiungere ormai un numero più elevato (70? di più?). Queste sculture, come è noto, presentano uno stile caratteristico che consente di identificarle, anche a prescindere dalla firma dell'autore : labbra



Barbu Müller, già nella collezione Jacques Yankele, attualmente Museum of Everything



Una delle coppie di clichés stereoscopici del sito di Chambon-sur-Lac durante la bella stagione (alberi fronzuti)), archivio fotografico Goldner, senza data; in secondo piano si intravede la cappella romanica del cimitero di Chambon

grandi, spesse, quasi sporgenti, nasi grandi e forti, sopracciglia marcate, bulbi oculari che si stagliano su orbite vuote, bucate da fori per rappresentare le pupille. Le pietre utilizzate sono sia di pietra lavica, più scura (che aveva suggerito l'ipotesi dell'origine alverniate), sia di granito⁵, più chiara.

All'inizio del 2018, in base alle foto disponibili su *Google Street*, verificai che, a Chambon-sur-Lac, l'appezzamento di terreno della foto dell'archivio Goldner era ancora lì nelle sue dimensioni e con la sua capanna. Ovviamente non vi era più traccia dei *Barbus*...Tuttavia, bisognava recarsi sul posto. Internet e gli archivi dipartimentali del Puy-de-Dôme mi avrebbero consentito di progredire nell'indagine. Ho messo sulla pista un compagno, frequentatore abituale di archivi di tutti i generi, Régis Gayraud. Vive a Clermont-Ferrand, per cui gli era agevole recarsi agli archivi. Al **catasto** ritrovammo presto il numero della particella con le sculture, poi in un **censimento** del 1911 la lista degli abitanti del villaggio e il nome del proprietario della particella. In questa data risultava essere **Antoine Rabany**, indicato come agricoltore e fornito del soprannome di «zuavo»⁶. Nato nel 1844, morto nel 1919, era lui ad avere installato nel suo podere queste sculture? I *clichés-verre* di cui disponevo non erano datati e non consentivano di affermarlo. Potevano infatti essere stati realizzati tanto alla fine del XIX secolo quanto all'inizio del 1930. Bisognava continuare a cercare e trovare la prova che proprio lui era l'autore dei famosi *Barbus*... Allora, utilizzando il ben noto metodo di proporre parole-



chiave ai motori di ricerca su internet, mi sono imbattuto in rapida successione su quattro documenti essenziali: una relazione più antica dell'archeologo normanno Léon Coutil del 1908, un'altra di un archeologo del Giura, Albert Lejay, datata 1929, una quarta dichiarazione (del 1930) dello stesso Leon Coutil che conferma quella di Lejay, e infine un frammento di corrispondenza di Maurice Busset, etnografo e artista di Auvergnat, citato da Henri Pourrat⁷ in un articolo di giornale del 1934.

Ecco cosa scrive Maurice Busset: «Ancora esisteva prima della guerra [a Chambon] un contadino che ho conosciuto (Rabany, lo zuavo) e che realizzava per i turisti figure in pietra lavica assolutamente simili a quelle del battistero e della chiesa. Potevano trarre in inganno e gli antiquari ne hanno vendute parecchie come pezzi romanici autentici». Constatiamo l'indicazione «prima della guerra» che nel 1934 designava evidentemente la guerra del 1914-1918, e anche il nome, «**Rabany, lo zuavo**» che prova il legame tra le sculture delle foto ritrovate e il proprietario individuato nella lista del censimento. Annotiamo altresì il parallelo suggerito da Busset tra le opere dello zuavo e le sculture **romaniche** del luogo, che, se guardate attentamente, sono tuttavia molto differenti. Rabany scolpiva figure isolate, più massicce e semplificate, e ben più 'forti', in un certo senso 'magnetiche'. Un'altra osservazione va evidenziata: « gli antiquari ne hanno vendute parecchie come pezzi romanici autentici». Busset fa bene a segnalarlo. Questi antiquari furono in effetti numerosi. Ne sono stati individuati parecchi in

Dettaglio panoramico della veduta stereoscopica a sinistra nell'immagine precedente; guardando attentamente queste sculture, spesso mescolate con pile di elementi sferici (forse bombe vulcaniche), si individuano almeno tre 'Barbus' riprodotti nel fascicolo del 1947 di Dubuffet (indicati dalle frecce rosse)



Veduta dell'antico terreno dei 'Barbus Müller', marzo 2018; la capanna dal tetto a quattro spioventi è ancora al suo posto, e in alto a destra si vede la cappella sepolcrale

diverse città, Murols, Vichy, Lyon, Evreux, Lons-le-Saunier, Paris... a volte con altre attribuzioni proposte da loro, lontane dall'arte romanica, dato che concernono contrade infinitamente più esotiche: le Antille, perfino l'Oceania...!⁸ Si indovina allora che questi mercanti, poco scrupolosi nella delucidazione riguardo a questi oggetti singolari - per proteggere le proprie fonti o per sincera mancanza di informazioni - hanno giocato un ruolo primario nel pasticcio delle origini dei cosiddetti «*Barbus*», non esitando, nel caso dei primi antiquari, a presentare queste sculture popolari di cui non comprendevano la singolarità, come dei **falsi**, delle imitazioni romaniche... Tuttavia, ben prima di questa testimonianza di Maurice Busset, l'**archeologo Léon Coutil**, in una relazione a un congresso del 1909 a Chambéry aveva già parlato del nostro «zuavo» di Chambon visitato nel 1908: «Abbiamo visto una serie di oggetti falsi presso un mercante di antichità di Murols⁹ (...) aveva anche molte statuette e mi dette il nome dell'autore, chia-



mato lo Zuavo, o Papà Rabagny, di Chambon (...). Lo Zuavo è attualmente sulla sessantina¹⁰; fabbrica i suoi personaggi d'inverno ; ne realizza tre o quattro per anno e non si somigliano mai, d'altronde avrebbe difficoltà a copiare un modello. Le vende da cinque a dieci franchi ; si dà molto da fare per eseguirli, ignorando assolutamente la modellatura e la tecnica di lavoro su pietra dura». Si noterà senza dubbio la contraddizione nella testimonianza del nostro archeologo: il «Papà Rabagny»¹¹ è associato a un fabbricante di oggetti falsi, quando nello stesso tempo si dice che non fa mai opere simili tra loro e soprattutto che non saprebbe copiare un modello... ! Nel suo articolo, Coutil, tutto occupato a denunciare la moda dei falsi archeologici che fioriva all'epoca, non accorda alcuna attenzione alla specificità e all'originalità del lavoro di Antoine Rabany. Anticipando l'opinione di Busset (del 1934), resta incapace di vedere l'individualismo artistico inventivo di questo autodidatta (in primo luogo un contadino). Un terzo documento datato 1929, dovuto a un altro archeologo, **Albert Lejay**, facendo eco a Léon Coutil (anche lui crede di avere a che fare con un falsario), e riferendosi a un suo incontro nel 1912 con lo stesso «artista», è molto prezioso, perchè illustrato da due serie di foto delle sculture, dove si riconoscono agevolmente almeno quattro «Barbus Müller» presenti oggi in diverse collezioni - tra cui, al centro della «Figura 2», la testa ben nota, e attualmente conservata al Musée des Confluences di Lione! Questa comunicazione di Lejay viene confermata da un'altra di Léon Coutil nel 1930, preziosa anch'essa in quanto ci conferma l'identificazione di Antoine

Il timpano della chiesa di Chambon raffigurante il martirio di St. Etienne, X secolo



Le foto scattate da Albert Lejay, pubblicate in un bollettino della Société Préhistorique Française del 1929 (tomo 26, n°12)

Rabany, lo «zuavo», come lo scultore dei «Barbus Müller», e ciò, almeno dal 1908. Egli è dunque il creatore delle statuette presentate all'inizio del secolo XX come dei falsi, prima di diventare nel 1947, grazie all'artista Jean Dubuffet, le future icone dell'arte detta « brut ». Non costando più, da allora in poi « da 5 a 10 franchi»¹² ma, progressivamente, somme esorbitanti...

Certamente, Antoine Rabany non ha firmato le sue sculture. E così, non ha forse proceduto nello stesso modo di tanti artisti popolari rimasti anonimi: per semplice modestia? Non veniva a loro l'idea di apporre i loro nomi su creazioni, che non cercavano altro che « mettere il burro negli spinaci » (espressione colloquiale che equivale a «migliorare la situazione»), praticando così una «an-arte» (una specie di artigianato) piuttosto che un' «anti-arte», senza offesa per Michel Thévoz... In effetti, c'è un'altra spiegazione, molto più evidente.

La sua scheda nel registro militare me l'ha rivelata con semplicità: non sapeva nè leggere nè scrivere! Antoine Rabany era analfabeta e non poteva firmare le sue pietre.

Invito i lettori di OOA, a relazionarsi con il racconto dettagliato della mia indagine, che qui ho sintetizzato, pubblicato originariamente (in francese) sul mio blog **Le Poignard Subtil**, in sei episodi, tra il 12 e il 7 aprile 2018 secondo la cronologia di lettura dei blog).

-
- ¹ Joseph Müller, la cui collezione dei « Barbus » fu donata al Museo Barbier-Mueller di Ginevra, dove sembrano essere in numero di dieci.
- ² Esattamente settanta anni dopo la prima edizione del fascicolo « L'Art Brut » dedicato ai Barbus.
- ³ B. Montpied, *Le Gazouillis des éléphants, éditions du Sandre*, Parigi, novembre 2017 ; cfr. E. di Stefano, OOA n°15, primavera 2018, pp.164-171.
- ⁴ Savine Faupin, di fronte a un altro cliché che mostrava lo stesso giardino, aveva già avanzato l'ipotesi che potesse trattarsi del luogo di produzione dei 'Barbus' nel catalogo *L'Autre de l'Art* (LaM, Lille 2014, p.188), ma senza segnalarne la localizzazione.
- ⁵ Granito di origine vulcanica.
- ⁶ Gli zuavi erano un corpo dell'armata francese creato durante la conquista dell'Algeria nel 1830 ; dal 1842 sembra che il reclutamento fosse soprattutto europeo. Come ho scoperto consultando gli archivi militari, questo Antoine Rabany prestò servizio come volontario nel 1864 in un battaglione di cacciatori a piedi. Fu trasferito in seguito presso gli zuavi, partecipando forse alla guerra contro la Prussia nel 1870 ? Oppure si trattava soltanto di un soprannome approssimativo per un vecchio soldato?
- ⁷ Celebre scrittore e folklorista alverniate.
- ⁸ Cfr. l'eccellente articolo di Olivier Bathelier, sul 'Barbu Müller' conservato al Musée des Confluences di Lione, «L'autenticità misteriosa della 'statuetta feticcio in granito'», *Les Cahiers du Musée des Confluences*, volume 8 : L'Authenticité, 2011, pp. 107-114 (consultabile su internet).
- ⁹ Città vicina a Chambon nel Puy-de-Dôme.
- ¹⁰ L'età corrisponde perfettamente alla data di nascita del nostro Rabany, riscontrata da me e Régis: 1844.
- ¹¹ «Papà » è un termine colloquiale per designare un uomo anziano, mentre l'ortografia del cognome con 'gn' (al posto di 'n') segnala probabilmente la trascrizione della pronuncia locale.
- ¹² La conversione tra questi franchi-oro e gli euro di oggi non è facile, tuttavia rischiamo: tra 50 e 100 euro circa?

L'IMMAGINAZIONE ARCHEOLOGICA E L'ART BRUT

di Eva di Stefano

DOSSIER ARCHEOBRUT



Salvatore Bentivegna detto il Moro, Collection de l'Art Brut, Losanna

Una riflessione sugli strani casi di Gaetano Moschella e dei Barbus Müller – Le radici antiche dell'Art Brut siciliana

Le due storie raccontate in questo dossier hanno molti elementi in comune: sculture di fattura popolare (definibili anche come opere Brut), realizzate da contadini, finite in un giro di false antichità, con la complicità attiva dell'autore nel caso del siciliano **Moschella**, forse non del tutto intenzionalmente nel caso dell'autore anonimo dei cosiddetti Barbus Müller, oggi definitivamente identificato da Bruno Montpied con il francese **Antoine Rabany** (*supra*). Ambedue al centro di *querelles* tra archeologi, nella seconda metà dell'Ottocento nel caso Moschella, e tra archeologi e mercanti d'arte ai primi del Novecento nel caso Rabany. Sono storie di Art Brut *ante litteram*: ambedue,

infatti, evidenziano che ogni fenomeno (in questo caso espressivo) necessita, per essere riconosciuto come tale, l'esistenza di un concetto - contenitore, ovvero le 'parole per dirlo'. Non solo nozioni novecentesche come *Art Brut* e *Art Naïf* erano ancora molto di là da venire, ma anche gli studi sull'arte popolare e primitiva erano a quel tempo ancora allo stato nascente, e la sensibilità anticipata dal poeta **Rimbaud** («Mi piacevano i dipinti idioti, soprapposte, scenari, tele da saltimbanchi, insegne, illustrazioni popolari [...], libricini dell'infanzia, vecchi melodrammi, ritornelli sciocchi, ritmi ingenui...», 1873)¹ sarebbe stata fatta propria solo alcuni decenni dopo dalle avanguardie artistiche insieme alla scoperta delle arti primarie e tribali.

Quando un fenomeno non può essere classificato, secondo categorie note e condivise, non è neanche visibile, praticamente non esiste. Le anonime statuette dei 'barbuti', già smascherate nel 1909 come goffe imitazioni del romanico (eppure il cefalopode sulla copertina dedicatagli da Dubuffet non sfigurerebbe nel repertorio di *Il Medioevo fantastico* di Baltrusaitis²), si sarebbero del tutto disperse, se non si fosse attestato e diffuso nei primi decenni



del Novecento il gusto per il primitivo e l'arcaico, che indurrà **Joseph Müller**, grande collezionista svizzero di arti primeve tra Africa e Oceania, ad acquistarne sette nel 1939, senza cadere nella trappola archeologica e catalogandole come recenti.³ Sarà poi nel 1947 **Jean Dubuffet**, colpito dal loro «mutismo enigmatico»⁴ a battezzarle i 'Barbus Müller' dal nome del collezionista, e a farne la prima icona dell'Art Brut nascente.

Chi avrebbe potuto prima dare un qualche valore ai ruvidi 'barbuti' del contadino francese, se non spacciandoli come sculture romaniche? E chi avrebbe mai notato o apprezzato, nell'Ottocento classicista, l'espressività e la fantasia delle rozze sculture, appena sbazzate, del siciliano Moschella? Aveva quest'ultimo davvero alternative alla finzione che le proprie produzioni fossero trovate archeologiche nel fervore coevo di scavi e scoperte compiute proprio nella zona presso Taormina dove viveva?

Negli autori di Art Brut, il mestiere di falsario - scrive Michel Thévoz⁵ - può rappresentare un travestimento necessario, una **strategia**

Salvatore Bentivegna
detto il Moro,
collezione privata



Gaetano Moschella,
scultura esposta
alla mostra *I pupazzi
di Mastressa. Falsi
storici nelle collezioni
del Salinas*, Museo
Archeologico A. Salinas,
Palermo 2018

Nella pagina a fianco:
Filippo Bentivegna,
collezione privata

per coloro le cui opere non avrebbero alcun valore nel proprio contesto sociale né sarebbero oggetto di interesse, non essendo gli autori socialmente legittimati ad una vocazione estetica ed a un'attività elitaria e iniziatica come l'arte, di cui del resto non hanno generalmente neppure contezza. Analfabeti, ma soprattutto impossibilitati ad assumere un ruolo autoriale, nessuno dei due firma le proprie opere (eppure Moschella le riempie anche di indecifrabili iscrizioni, aiutato dalla propria innata furbizia e da probabili suggeritori, come ipotizza Flavia Frisone). In effetti, a conferma della conclamata disattenzione sociale, il nome dell'autore dei 'barbuti' che incanteranno Dubuffet viene obliterato del tutto nell'anonimato fino al recente 'svelamento' dovuto alle sorprendenti investigazioni di Montpied. E, se il nome di Moschella - al centro di una contesa 'scientifica' tra illustri

studiosi dell'antico - resta invece menzionato nei documenti, non è però accompagnato da alcuna informazione biografica ulteriore, neanche il dato anagrafico, ma soltanto dalla definizione generica di 'contadino enfiteuta del fondo Mastressa': nessuno degli studiosi intervenuti, tra il 1865 e il 1886 e oltre, si è dato la pena di dire due parole su questo personaggio che, per la mentalità del tempo, era di nessun conto, senza volto e senza storia. Anche oggi, che la documentatissima indagine della storica Frisone ha chiarito fin nei dettagli la singolare vicenda rintracciando anche i dati biografici del fantomatico 'falsario' contadino, sul suo temperamento possiamo fare solo supposizioni. A partire dalle opere. Opere a cui guarderemo stavolta con l'ottica dell'**estetica brut**, di cui hanno tutte le caratteristiche: la prolificità della produzione tipica di questi autori, l'esecuzione grezza ma animata da originalità inventiva e da bizzarre suggestioni simboliche, con quel tratto arcaico che, come vedremo, può essere accostato ad altre produzioni brut siciliane, e che ricorre anche nelle sale della Collection





A sinistra:
Gaetano Moschella,
Museo Archeologico
A. Salinas, Palermo

A destra:
Salvatore Bentivegna
detto il Moro,
collezione privata

de l'Art Brut di Losanna, il nostro museo di riferimento. Originali erano, e sono, certamente, visto che Francesco Saverio Cavallari, l'archeologo scopritore delle sculture, definite «**barbariche**» o «**monumenti d'arte sconosciuta**», ritrovate apparentemente dal contadino nel suo podere, deve perfino inventarsi una teoria per classificarle: sosterrà infatti che si tratta dell'unica testimonianza sopravvissuta dell'arte degli antichi Siculi, che a detta degli storici Tucidide e Diodoro erano stanziati nelle terre circostanti la colonia greca di Naxos. Un'arte perciò in tutto e per tutto autoctona, che Cavallari non esitò a comparare persino con l'arte etrusca. Ma se, per supportare la sua teoria il dotto archeologo forse si è spinto, come sospetta la Frisone, fino a suggerire al Moschella temi ed iscrizioni, nulla toglie al fatto che il contadino avesse una precedente dimestichezza creativa con la pietra e che continuasse a metterci del suo.

L'intrigante vicenda è stata ricostruita dalla storica soprattutto per indagare le ambiguità della 'rivisitazione dell'antico' che apparteneva alla prospettiva anche scientifica del tempo, dunque alle pratiche interne al sapere, e alla frequente complicità in cui operavano allora illustri archeologi e scavatori clandestini⁶.

Il nostro interesse è mosso invece dalla **ruvida bellezza regressiva** di queste sculture eterodosse, che appaiono affini alle opere di altri scultori siciliani, contadini e analfabeti, pure improntate a



uno spontaneo arcaismo 'archeologico', ma in tempi più recenti e senza intenzioni o esiti 'truffaldini': a Sciacca il famoso Filippo Bentivegna e il meno noto Salvatore Bentivegna detto il Moro, a Caltagirone Francesco Cusumano. Il caso Moschella sembra confermare una **persistenza antropologica** che caratterizza l'Art Brut siciliana. In altra sede⁷ ho osservato come questi autori 'ignoranti' si lascino più facilmente attraversare da istanze archetipali, entrando in una relazione di sensibilità, tanto misteriosa quanto spontanea, con strati e forme culturali antichissime, nel nostro caso la Sicilia greca e pre-greca, ovvero con quelle sotterranee sopravvivenze formali e psichiche che, riprendendo Warburg, Didi Hubermann ha chiamato le 'immagini insepolti'⁸. Ma, già prima di loro, lo storico dell'arte Henri Focillon aveva immaginato una **geologia culturale**, dove le testimonianze artistiche rappresentano lo strato più superficiale di strutture profonde che stanno alla base delle diverse civiltà, aggiungendo però che «l'arte popolare rappresenta gli strati più antichi e durevoli della geologia culturale, gli strati delle rocce eruttive solidificate attraverso i secoli ricoperte di sedimenti dalle influenze dell'esterno e dell'alto». E cosa è l'Art Brut se non una forma di arte popolare iper-individualizzata e perciò scollata da ogni rappresentazione condivisa dalla comunità? Potremmo considerare i nostri scultori come estrattori di 'immagini insepolti', in un certo senso anche loro 'archeolo-

Sculture di Salvatore Bentivegna detto il Moro, collezione privata

gi' di remote energie psichiche. Come quelle, ad esempio, che avevano animato le comunità tribali greche negli eccessi dei culti dionisiaci, rimaste latenti come energie residuali della memoria e capaci - così riteneva Warburg - di continuare a generare forme simboliche. Le potremmo riconoscere fossilizzate nell'erotismo molto esplicito di alcune opere di Moschella, e nei suoi grovigli di corpi simili alle sculture 'segrete' di **Filippo Bentivegna**. Anche il decoro a reticolato per animare le superfici è utilizzato da ambedue, obbligato certamente dalla povertà tecnica e dagli strumenti rudimentali. Anche l'altro Bentivegna di Sciacca, Salvatore detto il Moro⁹, ha un 'immaginario archeologico' davvero straordinario. In comune con il nostro Moschella ha il soggetto del rettile accucciato, che nel Moro assume le sembianze di un quieto drago stupratore. Affine è anche l'enigmatica *allure* orientaleggiante di alcuni pezzi.

Infine, la sensibilità contemporanea per i '**valori selvaggi**' ci porta a riconoscere nel Moschella un artista prima che un impostore. Del resto, se anche ammettessimo che tra il colto archeologo e l'ignorante contadino ci sia stata fin dall'inizio complicità nella fabbrica dei falsi, dobbiamo comunque ipotizzare che per poter commissionargli i falsi reperti il Cavallari si debba per forza essere imbatuito in un personaggio già creativo e capace di lavorare la pietra, che non era semplicemente un contadino o un 'carrettiere' come indicato all'anagrafe¹⁰. Più plausibilmente fu un concorso di circostanze, un incontro tra l'ossessione creativa, che Moschella era obbligato dal proprio contesto sociale a mantenere clandestina, e il travolgente desiderio del Cavallari di raccogliere testimonianze delle antiche popolazioni sicule. D'altra parte Moschella era senza dubbio un uomo scaltro e determinato: a prescindere dal Cavallari, una volta conclusasi l'acquisizione di più di 100 pezzi da parte del Museo Archeologico di Palermo, non si arrese e propose le sue 'antichità' ai colti stranieri che in quegli anni visitavano Taormina. In questo modo le sue opere finirono anche al **British Museum** e all'Istituto Germanico di Roma. Una beffa geniale, che fa impallidire la famosa beffa dei falsi Modigliani di Livorno avallati da noti storici dell'arte nel 1984. Una beffa anche funzionale alla conservazione di opere che sarebbero certo andate distrutte e disperse. A dispetto della *damnatio memoriae* imposta nel 1886 da Giuseppe Fiorelli, direttore generale delle antichità e belle arti,

che stigmatizzando «la volgare impostura del noto Moschella», ormai svelata senza appello dalla comunità scientifica, stabili di «nascondere quelle **deformità** nei magazzini»¹¹ del museo, le curiose invenzioni del contadino di Naxos sono giunte fino a noi. E potrebbero costituire un raro tesoro storico in un'eventuale museo dell'Art Brut siciliana.

¹ A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, trad. di M. Matucci, Sansoni, Firenze 1955, p.35.

² J. Baltrusaitis, *Il medioevo fantastico*, Adelphi, Milano 1973 (ed. or. Colin, Parigi 1955).

³ In seguito questa grande collezione privata ha dato vita all'attuale Museo Barbier-Müller a Ginevra.

⁴ L.Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Parigi 2006 , p. 68.

⁵ Cfr. M. Thévoz, *L'Art Brut*, Skira, Ginevra 1975, p. 195.

⁶ Cfr. l'intervento di F. Frisone al convegno *Impostures savantes. Le faux, une autre science de l'antique?*, organizzato dall'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi e dall'Università del Salento (Parigi, 6- 7 maggio 2015) , in corso di stampa.

⁷ E. di Stefano, *I due Bentivegna e altre storie*, in: *Filippo Bentivegna, Storia, tutela e valori selvaggi*, Atti del convegno (Siacca 27-28 giugno 2015) a cura di R. Ferlisi, Regione Siciliana 2015, pp.63-76; anche Id. *Le Matriarche. Archetipi del femminile e art brut in Sicilia*, in: *Archetipi del femminile*, a cura di A.Buccheri, G. Ingarao, E.Valenza, Mimesis, Milano 2017, pp.195-205.

⁸ G. Didi Hubermann, *L'immagine insepolta. Aby Warburg e la memoria dei fantasmi*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

⁹ Su questo personaggio cfr. sulla nostra rivista E. di Stefano, *Pescatore di mare e di terra. Breve nota sull'altro Bentivegna*, n. 1, ottobre 2010; pp.25-35; anche Id., *Le Matriarche. Opere di Sabo e BSD Moro*, catalogo, Fondazione Orestadi, Gibellina 2011, e i testi citati alla nota 7.

¹⁰ Generalmente indicato nella documentazione come contadino, nell'atto n. 23 del 1849 presso l'anagrafe di Giardini Naxos si legge invece di un Gaetano Muschella (sic) 'carrettiere' che dichiara la nascita di una figlia. Gli altri dati, compreso il matrimonio con Nicolina Di Blasi, corrispondono alle notizie rintracciate da Flavia Frisone confermando che si tratta dello stesso individuo. Si può concludere che probabilmente alternava questi mestieri. Ringrazio Domenico Amoroso per avermi segnalato questo documento.

¹¹ Cit. nella conferenza di Flavia Frisone in occasione della mostra *Veramente falsi. Gli impresentabili del Museo Salinas*, Museo Archeologico Regionale A. Salinas (Palermo, settembre-ottobre 2015).

GLI ARCHETIPI DI JUNG, LE STATUE DI CUSUMANO E LA MEMORIA CULTURALE

di Domenico Amoroso

DOSSIER
ARCHEOBRUT

Nel suo libro autobiografico: *Ricordi, sogni, riflessioni*, edito postumo nel 1961, nel capitolo X, intitolato *Visioni*¹, **Carl Gustav Jung**, così descrive una sua straordinaria esperienza:

«Al principio del 1944 mi fratturai un piede, e a ciò seguì un infarto del miocardio. Nello stato di incoscienza ebbi deliri e visioni, che hanno dovuto avere inizio quando versavo in imminente pericolo di morte ... Le immagini erano così terribili che io stesso ne conclusi che ero prossimo a morire (*omissis*). Io ero ormai giunto all'estremo limite, e non sapevo se mi trovassi in sogno o in estasi. Ad ogni modo, cominciarono ad accadermi cose straordinariamente impressionanti.

Mi pareva di trovarmi in alto nello spazio celeste. Sotto di me vedevo il globo terrestre avvolto in una splendida luce azzurra. Scorgevo il mare, intensamente azzurro, e i continenti. In basso, sotto i miei piedi, c'era Ceylon (*omissis*). Il mio campo visivo non includeva tutta la terra, ma la forma sferica di questa era chiaramente riconoscibile, e i suoi contorni brillavano come argento in quella meravigliosa luce azzurra (*omissis*). Sapevo che ero in procinto di abbandonare la terra».

Nel pensiero di Warburg e di Jung le possibili chiavi d'accesso alla visione 'retroattiva' di Francesco Cusumano e degli altri scultori brut siciliani

Jung descrive a lungo la sua visione che si conclude con l'apparizione del suo medico, in veste di antico sacerdote di Cos, che «era stato delegato dalla terra a portarmi un messaggio: non potevo lasciare la terra, e dovevo ritornarvi: in un attimo, appena ebbi percepito ciò, la visione ebbe fine».

Nel 1963, anche **Francesco Cusumano**, in quell'anno migrato in Francia, fa esperienza di una visione, o traslazione. Viene sollevato in alto, sulla città, in cielo, nello spazio siderale dove scorge la terra come una meravigliosa palla luminosa e colorata. Però, a differenza di Jung, il suo viaggio continua; un altro pianeta a poco a poco si ingrandisce davanti ai suoi occhi e lì atterra. È un pianeta verde, pianeggiante e deserto, innanzi a lui si apre un sentiero, lo percorre e giunge ad una collina, cosparsa di maestose statue di pietra che raffigurano esseri umani a tre teste. Sono gli antichi (ed estinti?) abitanti; uguali nelle fattezze a quello di cui sente la mano appoggiata sulla sua spalla e che riesce a vedere per un attimo solo facendo un tremendo sforzo di torsione con la testa; con voce potente e autorevole gli annuncia: «Sarai il Custode della Collina»². Ma molto prima di Jung e di Cusumano, altri avevano avuto un'analogha visione. Clearco di Soli, in un frammento del suo *Peri Upnon*³, dopo avere accennato a «numerosi autori antichi» che



raccontano di persone «che erano state credute morte e poi erano tornate in vita», narra l'analogia esperienza di un tale Cleonimo ateniese che ritenuto morto e esposto per tre giorni come la legge stabiliva, fu riconosciuto ancora vivo dalla madre che nel dargli l'ultimo bacio avvertì un lieve soffio nella sua bocca. Ritornato alla vita, riferì che la sua anima si era sollevata in aria e aveva veduto la terra con luoghi assai vari per forme e colori, e corsi di fiumi non visibili agli uomini.

Anche Socrate, nel *Fedone*⁴ descrive la terra come appare a chi la contempla dallo spazio celeste: splendente, avvolta nell'etere, ben diversa da quella visibile da chi risiede nella infossata *oikuméne*. In sintesi racconta che la vera terra, a chi la guarda dall'alto, presenta la figura di una palla di cuoio divisa a spicchi, distinta a colori, brillanti, puri, meravigliosi, di fronte ai quali quelli usati dai pittori appaiono delle pallide mostre. Nulla nel testo di Platone ci induce a pensare che il filosofo non creda alla possibilità di una visione dall'alto, anzi si avverte in lui l'allusione a quei *palaioi*

'Villaggio Francesco Cusumano' con le sue sculture in pietra, Caltagirone, anni '80



Una delle sculture del
'Villaggio Francesco
Cusumano', Caltagirone

kai ieroi lògoi cui fa talvolta cenno, oppure ad altri *lògoi* che riferivano di estasi mistiche o folli. Ritornando alla visione di Cusumano, rispetto alle altre ricordate, presenta una singolare novità: egli è infatti portato in un altro pianeta in cui incontra, mute ma eloquenti, le imponenti e conturbanti **statue di pietra**. Monolitiche, sono infisse profondamente nella terra, hanno corpi sommariamente e geometricamente resi, non hanno gambe né braccia, ma, frontali ed espressive nella loro fissità, tre teste che si levano dai tronchi massicci. Impossibile non andare col pensiero alle più remote testimonianze di statue di culto di divinità dei greci antichi, la cui rappresentazione, diversa rispetto ad altre civiltà artistiche del passato, si basa sulla loro credenza che gli dei avessero la stessa natura degli uomini, risolvendo in piena autonomia il problema della statua come rappresentazione della figura umana. In quella pur coerente cultura, antiche radici determinano tuttavia forme anche diverse di antropomorfismo, come le immagini aniconiche, quelle semiantropomorfe delle erme e delle maschere su pi-

lastri, nonché quelle teriomorfe e semiteriomorfe, tutte connesse, sostanzialmente, a precise motivazioni storico-religiose risalenti per lo più alla tradizione minoico-micenea.

Ciò che costituisce una connotazione permanente, per i Greci di età storica, è che il culto è inconcepibile senza immagini e strani risultano a loro quei popoli che non hanno statue di divinità⁵. Da un punto di vista strettamente religioso la statua costituiva infatti un sostituto terreno, una manifestazione concreta della presenza della divinità, e dunque anche una forma di conoscenza

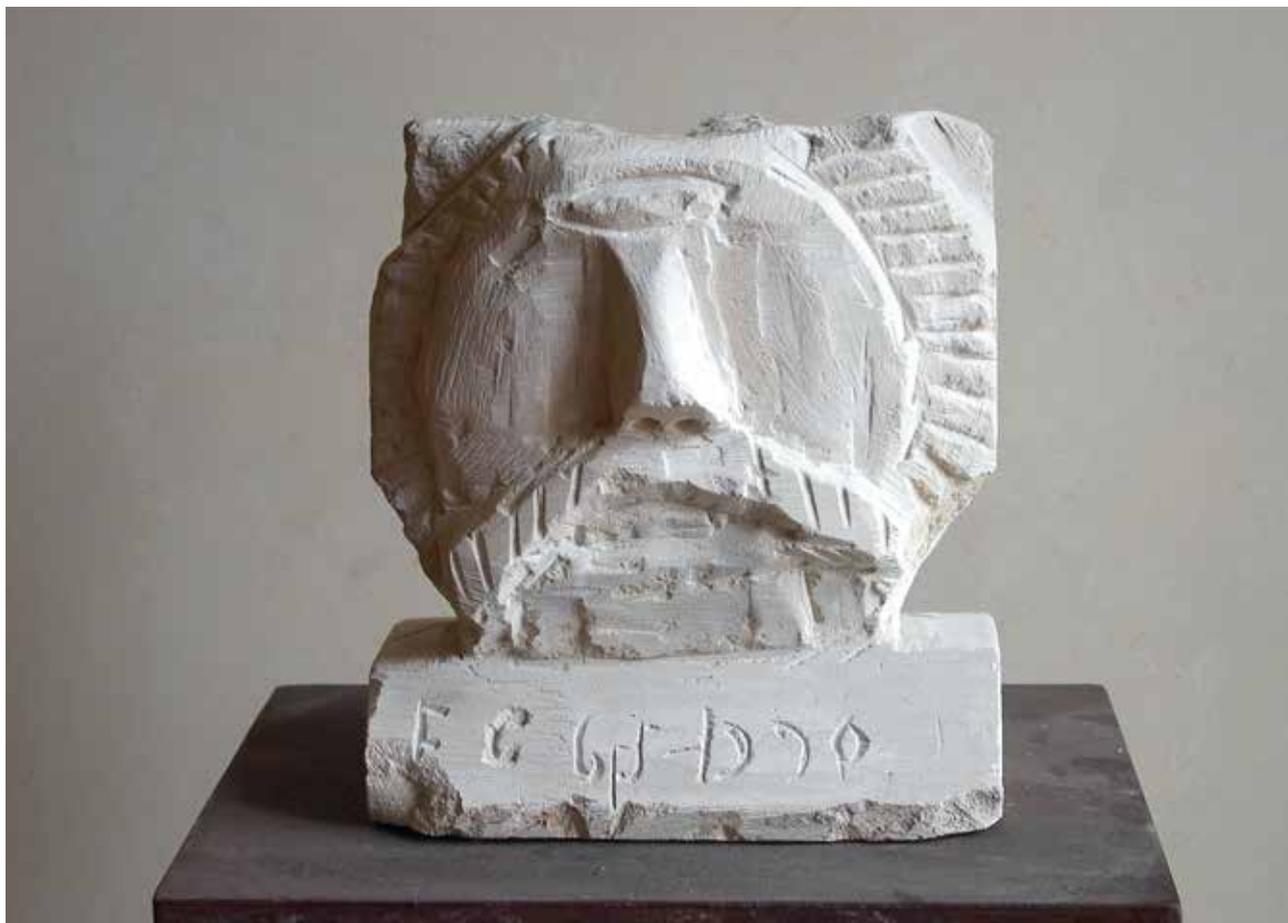
di quest'ultima, sulla base di un rapporto di identità simbolica. Questo carattere, così specificatamente greco, hanno le statue che Cusumano vide sulla collina extraterrestre, così come quelle che volle realizzare ritornato sulla terra dopo la sua visione a ricordo di esse, e quelle che continuerà a produrre fino alla morte. Particolarmente significative sono in questo senso le grandi sculture di tufo che collocò nel suo 'Villaggio Cusumano'⁶: protettrici del luogo, misteriose presenze, intrattenitrici dei visitatori, poste su pilastri e con accanto, ciascuna, una bottiglia d'acqua per bere «qualora volessero». Dinanzi a loro, Cusumano, e qualunque altro viandante, si ferma, le guarda, colloquia, domanda, entrando in contatto

con la parte in ombra di sé e del mondo. Tipologia, forma estetica e funzione, suggeriscono che il suo latente ed inconsapevole modello di riferimento sia il *kolossòs*, dell'antica Grecia, la 'statua', in cui i Greci riuscirono a tradurre in forma visibile le potenze dell'aldilà che appartengono al dominio dell'invisibile. Ricollegato nel nome ad una radice *kol-*, che esprime l'idea di qualcosa di eretto, il *kolossòs* si connota in particolare per la sua fissazione al suolo, per la sua immobilità.

L'archeologia permette di precisare meglio la loro funzione ed i valori simbolici, in particolare quali sostituzione del defunto. Il *kolossòs* non mira infatti a riprodurre i lineamenti del morto, ma la sua vita nell'aldilà, rappresentando la sua anima (*psychè*). Eretto sul suolo, alla luce del sole, permette, attraverso l'invocazione (*epiklesis*), il contatto con il defunto, dando la possibilità di passare dal mondo dei morti a quello dei vivi, e viceversa⁷.



Francesco Cusumano,
Il re dei fiaschi, MACC,
Caltagirone



Francesco Cusumano,
Testa di ciclope,
MACC, Caltagirone

In Sicilia, a **Selinunte**, il santuario di Zeus Meilichios e della Malophoros, votato alle potenze dell'aldilà, con l'annesso recinto di Hecate, la dea che continuamente percorre il tragitto che collega il sopra e il sotto, ha restituito numerosi cippi, grossolanamente tagliati in forma di tronco e di viso umano, maschile e femminile. Rappresentazioni delle divinità titolari, oppure indicanti più semplicemente e in maniera sincretistica rispetto ai vicini Elimi e Fenici, 'Il Dio e la Dea', queste sculture esprimono il senso dell'ultraterreno e la sua forza, e sono state messe in relazione virtuale con le figure del 'Giardino incantato' di Filippo Bentivegna, 'L'Uomo delle Teste', il più antico e più noto degli artisti '*brut*' di Sicilia⁸. Cosa collegava ad una cultura scomparsa da secoli, Francesco Cusumano e gli altri artisti che come lui manifestano nelle loro opere un evidente rapporto con i manufatti che gli antichi storici greci ci hanno descritto o

che gli scavi hanno riportato alla luce? Emanuele Lelli, nel suo libro *Sud antico. Diario di una ricerca tra filologia ed etnologia*⁹, scrive a proposito della permanenza della **tradizione antica** nelle culture meridionali, che accanto alla tradizione colta, 'letteraria' e 'figurativa', che si sviluppa senza soluzione di continuità dal mondo greco-romano ad oggi ve ne è una '**popolare**', anch'essa unitaria, che corre dall'antico al moderno, certo con strade più tortuose o carsiche, all'insegna di una visione del mondo costruita su leggi di analogia e contrasto, che, attraverso i secoli, sembra riaffiorare in preziosissime **reliquie**.

Sono varie le ragioni che Lelli individua per spiegare queste permanenze, soprattutto nel **Sud Italia**: il mantenimento di medesimi ambienti naturali e di tecniche di lavoro, la persistenza di numerosissimi siti abitativi, una ininterrotta stabilità delle città (spesso sviluppatasi proprio per successive estensioni di originari nuclei abitativi familiari) che può costituire la garanzia concreta di una continuità anche antropica, e quindi culturale.

In un versante che riguarda invece la psicologia e l'antropologia dell'arte, ci riporta la suggestiva applicazione ad alcuni artisti outsider, del concetto di 'immagine insepolta' di Didi Huberman, proposta da Eva di Stefano¹⁰ per Filippo Bentivegna, a cui associa 'l'altro' Bentivegna, Salvatore, anche lui di Sciacca. Sono le 'Immagini insepelte', «voci delle cose e della materia», tratte dai nostri artisti dal «tempo storico-cronologico», e precipitate «nel tempo psicologico delle ritornanze».

La stessa studiosa cita anche lo storico dell'arte Henri Focillion e la sua convinzione che «l'arte popolare rappresenta gli strati più antichi e durevoli della geologia culturale, gli strati delle rocce eruttive solidificate attraverso i secoli, ricoperte di sedimenti dalle influenze dell'esterno e dell'alto», e **Aby Warburg**, fondatore dell'antropologia dell'arte, teorizzatore di una «sopravvivenza sotterranea e frammentata delle forme attraverso i secoli».

A Warburg associamo un altro studioso che in modo affine ha creduto in una continuità storica della memoria dell'antico: così in maniera suggestiva e circolare ritorna **Jung**, che possiamo collegare al primo in quanto entrambi riconducibili allo stesso filone di ereditarietà inaugurato dagli studi di Darwin, e che, nell'originalità delle loro posizioni, contestualmente ai differenti ambiti di ricerca, hanno assunto ambedue come oggetto, la

memoria culturale. Per Warburg, filamenti della memoria culturale sono le *Pathosformeln*, per Jung¹¹, gli archetipi dell'inconscio collettivo: per entrambi in una commistione di componenti deterministiche e finalistiche. Ma quella che all'inizio delle ricerche era per Warburg la semplice ipotesi dell'adozione da parte dell'artista di una formula iconografica del passato, diviene via via nel corso del suo pensiero, la convinzione che si tratti della riemersione nella memoria personale di una traccia appartenente alla memoria collettiva.

Sia Jung che Warburg, per trovare giustificazione teorica all'idea dell'ereditarietà delle tracce mnestiche si rifanno allo stesso termine scientifico: l'**engramma**, termine coniato dal neurologo Richard Semon per indicare, la modificazione permanente della sostanza organica risultante da uno stimolo¹². L'engramma, si mantiene in uno stato di latenza, pronto a riemergere al ripresentarsi dello stimolo. Il concetto fisiologico di Semon passa a rappresentare sia per Jung - per cui *mneme* è la struttura psichica in quanto psiche collettiva¹³ - che per Warburg un punto di riferimento importante nella concezione di una memoria collettiva o sociale, che si ripresenta in forme tipiche nel corso della storia.

Più recentemente **James Hillman**, a partire dalla teoria degli archetipi dell'inconscio collettivo di Jung, restituisce alla memoria l'antico carattere immaginale, a patto di sbarazzarsi del concetto limite negativo di inconscio. Cosa che Hillman fa, lasciandosi alle spalle Jung e il dilemma dei due opposti, delle 'due forme del pensare': il linguaggio logico razionale e il linguaggio fantastico, fino ad affermare che è arrivato il momento che la seconda forma del pensare osservi la prima e non viceversa, è tempo di tradurre il linguaggio della ragione nelle metafore dell'immaginale¹⁴.

Si delinea dunque per questi artisti un **canale sotterraneo** che li rende capaci di percorrere ed attingere alle antiche radici della memoria collettiva. Ma ciò non toglie e non esclude che vi sia stato ed esista per alcuni di loro la volontà e la capacità di cercare riferimenti nei modelli antichi, ma corrispondenti al loro desiderio di creare modelli personali. In tal caso la **scelta** è **consapevole** e precisa e si deve alla forza di una cultura che, seppure conosciuta indirettamente ed in maniera grossolana e parziale, ha mantenuto nei secoli il ruolo di imprescindibile riferimento di bellezza e di prestigio culturale e sociale.

Nella pagina a fianco:
Francesco Cusumano,
Toro alato, MACC;
Caltagirone



È accaduto anche, a volte, che la volontà fosse quella mistificatoria o addirittura fraudolenta di creare dei **falsi**, in questo caso coniugando la conoscenza delle fonti iconografiche, direttamente o per immagine, con la necessità di realizzare qualcosa di inedito ed originale, in grado di attrarre la curiosità e l'interesse del potenziale compratore; pertanto inventando opere che si allontanano dai modelli e dai canoni più noti del mondo antico greco-romano, per rappresentare forme 'presunte', eccentriche ed anomale rispetto all'arte classica.

I Musei civici di Caltagirone custodiscono un piccolo, inedito fondo di "falsi" appartenuti ad una raccolta privata costituita di originali e falsi - questi ultimi non riconosciuti come tali dal poco esperto collezionista. Offerta dal proprietario in dono alla Istituzione pubblica calatina, dopo un iter tormentato culminato in un sequestro e in una denuncia con relativo processo, finì, per quanto riguarda i veri reperti archeologici nei depositi della Soprintendenza catanese, mentre rimase al museo l'ingombrante ma legittima parte di falsi. Benchè le sculture non possiedano qualità artistiche di rilievo, rappresentano bene una testimonianza di una consuetudine probabilmente ancora in voga.

Ben altro valore artistico e di significato possiedono le statue scolpite da **Francesco Cusumano**, che sentiva nei confronti delle antiche rappresentazioni di dei, eroi, animali reali e fantastici un suggestivo rapporto di riconoscimento e di riferimento culturale. Come tali li accostava e li studiava, allorchè lavorava il suo terreno collocato pittorescamente nelle gogaie della "Montagna" in cui mille sepolcri preistorici si affacciano come occhi, cercando e catturando lo sguardo degli uomini, o quando percorreva le campagne caltagironesi dove dalla terra scavata dall' aratro o dai tombaroli emergevano i frammenti di remote e scomparse città. A volte ebbe l'opportunità fortunata di vedere direttamente gli oggetti della sua passione, soffermandosi e lasciandosi sedurre da quelli che più corrispondevano alla sua visione. Rimase affascinato, direi quasi stupefatto alla vista delle grandi statue di Riace in una visita parrocchiale al Museo di Reggio Calabria, mentre non lo colpirono particolarmente altri reperti altrettanto belli ma meno venerandi. Uguale operazione realizzava nel mio studio quando rubava da libri di archeologia, da riviste e cataloghi illustrati, immagini, iconografie e suggestioni del repertorio inesauribile

dell'arte antica; anche in questo caso seguendo la sua ispirazione sotterranea ed il messaggio che da quelle antiche figure promanava. Lo folgorarono i tori assiri antropomorfi, i Lamassu, dal palazzo di Khorsabad del Louvre, che volle assolutamente riprodurre; sentì un'emozione quasi insostenibile di fronte ai silenti e potenti leoni di Delo, che sembrarono invitarlo a continuare il suo viaggio sacro verso la Divinità che lo chiamava.

¹ I edizione, New York, 1961; ed. tedesca a cura di A. Jaffè, *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*, Freiburg, 1971, da cui i brani riportati tradotti da Giovanni Pugliese Carratelli, in *Chi guardi la terra dall'alto...*, Scheiwiller, Milano 1992, p.18 e sgg.

² In A. Ottieri (a cura di) *Arte necessaria - Storie di dodici outsider d'Italia*, Mazzotta, Milano 1997, pp.106-107.

³ Frammento 8 Wehrli, riportato da Proclo, nel suo *Commento alla Repubblica di Platone*, II-13 ss. Kroll = III-58 s. Festugière.

⁴ G. Pugliese Carratelli, op cit., pp. 11-13, 110b.

⁵ Herodot., I, 131; IV, 59.

⁶ D. Amoroso, *Francesco Cusumano nel giardino delle Muse*, in "Rivista dell'Osservatorio Outsider Art" n.3, 2011 pp.48-58; e Id., *Francesco Cusumano poeta*, in *Scritture relazionali autopoietiche*, a cura di O. M. Valastro, I quaderni di M@gm@, Aracne Editrice, Roma 2009.

⁷ J.-P. Vernant, *Figure, idoli, maschere - Il racconto mitico, da simbolo religioso a immagine artistica*, Il Saggiatore, Milano 2001, passim.

⁸ A. Wolf, *Il Castello incantato di Filippo Bentivegna*, in "L'Art Brut", 9, Parigi 1973, p.64.

⁹ E. Lelli, *Sud antico. Diario di una ricerca tra filologia ed etnologia*, Bompiani, Collana: Saggi, Milano 2016, passim.

¹⁰ Eva di Stefano ha tracciato il percorso delle ricerche su l'Art Brut anche in questo campo, in un breve ma denso testo: *I due Bentivegna e altre storie. Sciacca capitale siciliana dell'Art Brut?*, in *Filippo Bentivegna - Storia, tutela e valori selvaggi*, pubblicato negli Atti del Convegno di Sciacca, 27-28 giugno 2015, a cura di Rita Ferlisi, edito dalla Regione Siciliana, Caltanissetta 2015, pp. 67-68. Allo stesso testo della studiosa si riferiscono le successive citazioni.

¹¹ C.G. Jung, *I tipi psicologici* (Zürich 1921), in *Opere*, vol. VI, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

¹² R. Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Engelmann, Lipsia 1904.

¹³ C.G. Jung, *I tipi psicologici* cit. , p.381.

¹⁴ J. Hillman, *Il mito dell'analisi* [Evaston 1972], tr. it. Adelphi, Milano 1991, p.182.

BIZZARRE METAMORFOSI DELL'ORDINARIO: I DISEGNI DI GIUSEPPE CONI

di Giulia Pettinari

ESPLORAZIONI



Giuseppe Coni disegnava durante le notti insonni, seduto alla sua scrivania, avvolto nel silenzio della sua casa di Ciampino (Roma). Un lavoro metodico, intrapreso a metà degli anni Settanta del secolo scorso, quando aveva ventisei anni e portato avanti per circa trent'anni, fino al 2007. Sappiamo poco della passione di Coni per il disegno: di carattere schivo e riservato non fece mai sfoggio dei suoi lavori, mostrandoli solamente ai suoi familiari in un paio di occasioni. Confidò ai fratelli che il disegno era la sua terapia, un modo per rilassarsi e scaricare tensioni e, senza aggiungere altro, continuò a coltivare segretamente la sua passione per anni.

Quando nel 2015 l'autore scompare improvvisamente in seguito a un incidente stradale, i nipoti, Mauro ed Elisa, ritrovano sopra un armadio, **una vecchia cartellina** contenente alcune tavole numerate e datate. Ottantuno disegni, realizzati a pastello o con pennarelli colorati su cartoncino, su comuni fogli di dimensioni standard forse appartenenti a un album inizialmente trovato in casa. L'orientamento del foglio è sempre orizzontale e alcuni disegni sono datati con gli estremi d'inizio e fine della composizione. Scorrendoli ci accorgiamo che la realizzazione di un lavoro poteva coprire un arco temporale che andava dai due mesi ai due anni, immaginiamo perciò che l'autore, una volta iniziata una

La scoperta postuma e inedita delle fantasie decorative di un tipografo sconfitto dalle nuove tecnologie



composizione e tracciato a matita uno schema di base, colorasse un pezzettino o un elemento per volta, dedicandosi forse con discontinuità, alternando periodi di maggiore e minore attività. Solo quando riteneva il lavoro concluso, scriveva la data sul retro dell'opera per poi passare alla realizzazione di una nuova tavola. Protagonisti, nei disegni di Giuseppe Coni, sono sempre segno e colore. Sia osservando le composizioni astratte, sia quelle figurative, emerge la **precisione tecnica** del disegno tracciato a matita e un'attenzione all'accostamento dei colori. Le tinte pure e luminose che la pratica del pastello e in particolare del pennarello su carta restituiscono in modo immediato, caratterizzano tecnicamente l'intero corpus di opere. Attraverso colori sgargianti e vividi Coni rappresenta sia composizioni fantastiche puramente astratte, dove spesso l'astrattismo geometrico ha il sopravvento in chiave decorativa, sia immagini che si aggrappano ancora al mondo reale, in cui molteplici elementi figurativi sono presenti per essere rielaborati in modo irreal e giocoso.

In molti disegni astratti prevalgono le forme geometriche disegnate le une dentro le altre creando così dei *pattern* sgargianti, a formare originali **texture** cromatiche. Queste composizioni che Coni realizza non possono non evocare le creazioni tipiche dell'artigianato

Le opere di Giuseppe Coni che illustrano il testo, realizzate con matite colorate e/o pennarelli colorati su carta, appartengono agli eredi

tessile sardo, quali gli arazzi e i tappeti realizzati a mano, i cui motivi erano sicuramente presenti nel bagaglio culturale e visivo dell'autore. Giuseppe, infatti, era figlio di emigrati sardi, trasferiti a Ciampino e, nonostante fosse cresciuto nella cittadina laziale, fin dall'infanzia trascorreva le estati nel piccolo paesino di Ales in compagnia della sorella Teresa, accudito dalla nonna e dalle zie. Per quanto riguarda queste composizioni astratte, può capitare, a volte, che l'intero spazio di lavoro sia suddiviso in tanti quadratini o piccoli rettangoli di dimensioni uguali colorati con differenze cromatiche più o meno evidenti e che l'opera emerga dall'effetto ottico d'insieme creato dalla ripetizione logica dei singoli motivi. Si veda il disegno in cui i piccoli rettangoli sono disegnati e colorati con una precisione quasi ossessiva. L'accuratezza del segno e il rigore tecnico di Coni sono visibili anche in altri lavori e in generale li ritroviamo nell'abitudine alla suddivisione geometrica della superficie del foglio in moduli frattali, ridotti pazientemente fino a creare spazi millimetrici d'intervento.

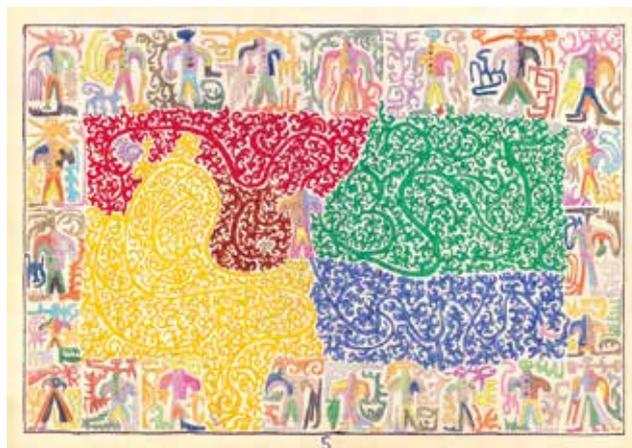
L'attenzione all'aspetto compositivo dell'immagine, la propensione all'impaginazione e al montaggio, infine la precisione tecnica che caratterizzano le composizioni di Coni finora prese in considerazione vanno ricondotte in qualche modo dalla professione che l'autore ha svolto per molti anni, quella di tecnico specializzato alla linotype, la macchina che fino all'arrivo dei computer veniva utilizzata per comporre meccanicamente un testo e stamparlo su carta. Coni ha trascorso ore chine sulla tastiera a ordinare linee di testo. La sua professione di **tipografo** specializzato richiedeva precisione e attenzione, sia nell'impaginazione e allineamento delle matrici, sia nella corretta digitazione dei caratteri, poiché per correggere un singolo errore era necessario riscrivere l'intera riga. Un lavoro di estrema precisione svolto per anni, prima in una piccola azienda di Roma e successivamente mettendosi in proprio, investendo in macchine tipografiche parte dei suoi guadagni.

Nel giro di qualche anno però il suo mestiere divenne obsoleto, sostituito dall'introduzione della composizione a freddo dei computer: Coni caparbiamente rifiutò di apprendere nozioni di informatica, gradualmente gli incarichi diminuirono e fu costretto a chiudere la sua piccola attività e a cercarsi un altro lavoro. Siamo a metà degli anni Settanta ed è proprio in questo periodo che l'autore comincia a disegnare, quando il lavoro



scarseggia e cresce un sentimento di frustrazione, frutto di un repentino sviluppo tecnologico, di un cambiamento così veloce da influenzare profondamente la sua vita e al quale lui non riesce, e non vuole, piegarsi.

Se nelle opere descritte in precedenza prevale uno stile volto a restituire un'immagine geometrica ordinata, in quelle che andremo ad analizzare ora sembrerà di assistere a un sovvertimento del reale, dove fantasia, gioco e ironia prendono il sopravvento. Nel "**caos ordinato**" del disegno a ogni casella sembra corrispondere una lettera dell'alfabeto che, come nei manoscritti medievali, subisce una metamorfosi, arricchendosi di decorazioni vegetali o trasformandosi fino a ricordare sembianze animali. Talvolta le lettere scompaiono e lasciano il posto a delle figure antropomorfe, a volti con due teste o a strane facce blu sorridenti. In altre tavole vediamo rappresentati animali fantastici, bestie immaginarie e sconosciute, coloratissime con fattezze mai viste in natura: esseri ibridi, colti di profilo, dove sembra di scorgere un'eco degli **antichi bestiari**, in particolare di quelli dedicati agli animali fantastici e alle creature mostruose dell'immaginario medievale. Le opere in cui compaiono esseri simili a figure umane stilizzate o animali ibridi possono evocare una serie di lavori realizzati da **Victor Brauner**, pittore rumeno, esponente del movimento surrealista in cui animali, oggetti, figure antropomorfe sembrano mescolarsi oltre qualsiasi logica. Si pensi a tal proposito a *Prelude to a Civilization* realizzata nel 1954 o a lavori quali *Sevrage du Moi* (1949) o *Poet in exile* (1946) che potrebbero essere accostati ai disegni del nostro autore viste le sorprendenti affinità e somiglianze. Li accomuna

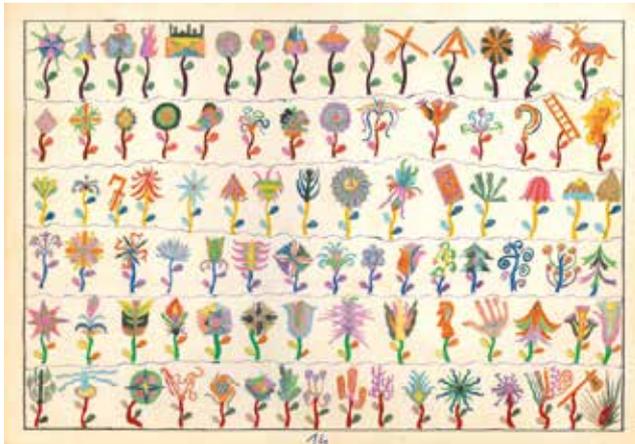


un senso dell'ironia e del gioco che pervade le opere, ma anche lo stile, primitivo, a ricordare i pittogrammi di antiche civiltà, attraverso i quali vengono rappresentate le figure, gli animali o i simboli. Sembra quasi che i due si divertano a fondere le diverse specie della natura, a creare ad esempio figure umane stilizzate che si prolungano in forme animali o viceversa.

Come gli animali o la figura umana così anche l'elemento naturale - vegetale non ci viene mai restituito in modo realistico ma sempre filtrato dalla fantasia dell'autore: alberi della vita che nascono dalla figura stilizzata di un uomo rappresentato al centro del foglio, che a sua volta genera altri "uomini" creature a metà tra mostriciattoli ed esseri robotici con dita delle mani lunghe e affilate che talvolta ritornano radici.

Ci sono poi fiori, disposti in ordinatamente in sei righe da cui talvolta crescono forchette, martelli, animali, lettere, punti interrogativi scale per raggiungere chissà quale mondo. Nell'universo fantastico di Coni gli elementi naturali o gli oggetti perdono le loro fattezze reali e diventano un pretesto per ricreare un'altra realtà, molto più colorata e divertente: in un disegno un condominio disabitato è circondato dall'acqua in un mondo dove gli alberi crescono in orizzontale. Una realtà allegra e un po' stramba in cui convivono balene e telefoni, aerei e spade come in un gioco dove un'esplosione sembra aver scomposto gli oggetti che poi l'autore riassembla senza un'apparente logica.

Probabilmente Coni ha tratto questo fantastico vocabolario visivo, un po' caotico, fatto di oggetti scomposti accostati insieme, anche dalle colorate e affollatissime copertine che **Jacovitti** realizzò



per il Vittorioso, storico settimanale d'illustrazione per l'infanzia. Appassionato di fumetti fin da piccolo, Coni continuò anche da grande a collezionare i numeri non solo del Vittorioso, ma anche di Diabolik, Topolino e le edizioni del Guinness dei Primati: gelosissimo dei suoi tesori, li custodiva sotto chiave in un armadio a muro. Lo stesso dove i nipoti ritrovarono la cartellina contenente i suoi disegni.

L'opera di Coni evoca, in chi guarda, possibili rimandi ad altri artisti o a movimenti che hanno segnato la storia dell'arte. Non sappiamo però quanto, in Coni, questi riferimenti fossero consapevoli: mi piace pensare che siano piuttosto misteriose interferenze, probabilmente occasionali come spesso se ne possono osservare tra artisti outsider e artisti "ufficiali". È probabile che l'artista traesse spunto dalla sua fantasia, da stimoli culturali e visivi a lui più vicini, elaborati sul foglio fino a creare un mondo originale e personale dove **gioco** e **ironia** fanno da filo conduttore all'intera opera. Come lui stesso ha confessato una volta ai suoi familiari, il mondo che ci ha lasciato nei suoi disegni ha rappresentato per Coni una via di fuga, un modo per evadere da una realtà complicata e ricrearne un'altra, più colorata, allegra e divertente.

Ringrazio Elisa e Mauro, nipoti di Giuseppe Coni, per avermi segnalato le opere e tutta la famiglia Coni per le preziose informazioni che mi ha fornito.

LA 'FORZA FLUIDA' DI JOSEFA TOLRÀ

di Josefa F. Mora Sánchez

ESPLORAZIONI



Josefa Tolrà,
anni '50 o fine anni '40

Josefa Tolrà (1880-1959) è nata e vissuta in un paese della profonda Cataluña rurale, a Cabriils. Nel contesto rurale della Spagna di quell'epoca le donne in generale, ma soprattutto quelle di età media o avanzata erano, in percentuale molto elevata, analafabete, solitamente non avevano viaggiato nè avevano accesso al flusso di informazioni che potevano arrivare dalle capitali di provincia.

Josefa Tolrà, conosciuta anche come Pepeta, nacque in seno a una famiglia operaia. Imparò a leggere e a scrivere, ma cominciò presto a lavorare nella fabbrica di tessuti del paese. L'unica formazione alla quale ebbe accesso fu quella primaria, una formazione, dunque, di base che nel caso delle bambine era orientata a formare casalinghe. Questa formazione sessista consisteva nella lettura, nella scrittura, nel catechismo e nell'apprendimento di elementari

calcoli matematici di somma, sottrazione e divisione, e di un'infinità di tecniche di cucito.

Un caso esemplare di studio dell'educazione artistica femminile nella Spagna rurale degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento

I programmi curriculari sessisti della Spagna di fine Ottocento

Nel 1857 Caludio Moyano, allora Ministro dello Sviluppo, approvò la *Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857*, conosciuta poi come *Legge Moyano*. Questa legge fu di importanza notevole perché in essa viene regolamentata la formazione femminile e viene stabilito l'obbligo dell'istruzione pubblica primaria per le bambine. Questa formazione era un modello educativo che rispondeva più a certe questioni di utilità domestica che all'interesse sociale di offrire alle donne del futuro la possibilità di inserirsi nel mercato del lavoro e/o l'opportunità di raggiungere una certa realizzazione personale e intellettuale. L'istruzione femminile venne articolata in tre blocchi: l'apprendimento dei costumi sociali, affinché venissero mantenuti, la cura personale e quella domestica. Tale programma curricolare assicurava l'osservanza della dicotomia stabilita tra lo spazio pubblico, riservato agli uomini, e l'ambito privato destinato alle donne. Attraverso tali parametri veniva definita la permanenza di ruoli e

stereotipi sessuali, il potere del patriarcato e la mancanza di miglioramento delle condizioni di vita delle donne. Le materie specifiche per le bambine e le adolescenti si chiamavano **'insegnamenti del focolare'** e consistevano nell'imparare a cavarsela bene nei lavori domestici, ma anche a conoscere alcune regole piuttosto restrittive per le buone maniere, un codice di condotta insomma. Nel 1881, a un anno dalla nascita della Tolrà, nel piano di studi nazionale i doveri domestici costituiscono più di un terzo dell'orario scolastico. Le donne diventavano esperte di catechismo, cucito e ricamo. La strutturazione e le caratteristiche di questo tipo di educazione spiegano molte delle caratteristiche formali e concettuali dell'opera artistica della Tolrà. Fino al Novecento in Spagna si consentiva alle donne soltanto l'accesso all'educazione infantile, primaria e al massimo alle Magistrali, dopo le quali molte esercitavano l'insegnamento guadagnando un terzo in meno dello stipendi degli uomini. L'ingerenza della Chiesa nell'educazione era indiscutibile tanto nell'insegnamento pubblico quanto in quello privato, così, di conseguenza, è possibile constatare, nello studio dettagliato della sua opera, la conoscenza profonda che la Tolrà aveva della Bibbia.



Cassa di metallo con esempi di diverse tecniche di ricamo

Sistemi educativi e contesto storico

La Tolrà frequentò la scuola durante gli anni novanta dell'Ottocento. Diverse furono le tappe politiche, e le conseguenti leggi e riforme, che hanno potuto influenzare l'educazione di Josefa Tolrà, pur nell'inamovibilità dei valori morali conservatori che caratterizzarono l'educazione in Spagna fino alla Seconda Repubblica. Alcuni avvenimenti contribuirono in maniera decisiva all'im-



Cartella di scrittura,
lettura e disegno
Stampa su carta, 25
pagine, Editorial Miñón.
Valladolid, 1957

socialista nelle elezioni municipali del 1931, il 14 di aprile di quello stesso anno venne proclamata la Segunda República Española e si aprì finalmente una nuova tappa nel sistema educativo spagnolo. La Segunda República Española difendeva la scuola pubblica, la gratuità e la scuola primaria dell'obbligo, la libertà delle cattedre e la laicità nell'insegnamento. Si cominciò a legiferare con l'obiettivo di favorire per gli spagnoli economicamente svantaggiati l'accesso a tutti i livelli di educazione. Con il colpo di stato militare di Franco tutto questo, però, rimase solo un progetto.

4. Ricamare disegnando, disegnare ricamando

Il cucito era la disciplina che importava "veramente" nell'educazione delle bambine. Una realtà, questa, che si riflette nei manuali dell'epoca, così come testimonia Maravillas Segura, autrice del libro intitolato *Labores. Metodología* e membro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Inspectora Central de Escuelas del Magisterio:

«(...) ci limitiamo a studiare il cucito essenzialmente domestico, che deve essere esercitato in ogni casa per le necessità più immedia-

poverimento economico del paese, in modo diretto o indiretto, come la Guerra di Cuba (1868-1898), la Guerra del Rif (1911-1927) e la Prima Guerra Mondiale (1914-1918). Riassumeremo il contesto storico attraverso la lente del tema che ci interessa iniziando dal settembre del 1923 quando Miguel Primo de Rivera fu a capo di un colpo di stato militare che si concluse con una dittatura militare che proseguì fino al 1930; fortunatamente dopo questo oscuro periodo e dopo il trionfo dei partiti repubblicano e so-

te e che pertanto deve essere fatto sempre dalla madre di famiglia. Chiamiamo questo tipo di cucito imprescindibile, perché nella nostra concezione spagnola della famiglia e del focolare crediamo che non ci deve essere una donna che non sia sufficientemente preparata per rendere la sua casa il dolce e confortevole ritiro per i suoi (...)»¹. La finalità del disegno e del suo insegnamento erano i disegni per i ricami che avrebbero adornato le creazioni destinate a creare il **corredo**, per tanto tutti i disegni erano ricalcati. Si ricalcavano animali e anche figure da album che si utilizzavano a scuola. Alcune figure venivano copiate a mano libera per aumentare la dimensione dei



motivi in modo da poterli ricamare su cuscini, lenzuola, coperte o qualsiasi altro tipo di capo. Si apprendevano numerose tecniche, alcune delle quali, molto faticose, impiegavano ore, giorni, mesi. L'uncinetto, il merletto a tombolo, i lavori a maglia, la tecnica dello sfilato o il merletto a puntocroce sono solo alcuni esempi di questo mondo tanto sacrificato quanto silenzioso e pacifico.

«(...) Se approfondiamo gli aspetti più concettuali del **ricamo** come disegno, la prima cosa che dobbiamo trattare sono gli elementi base del disegno e della geometria: il punto, la linea e il piano. (...) In una società in cui la donna non aveva accesso agli insegnamenti artistici ufficiali, l'unico modo che aveva per fare arte era attraverso attività alternative. Una di queste attività alternative con cui le donne sviluppavano la loro vena artistica era il ricamo, essendosi per altro diffusa nel Settecento la moda dei ricami che cercavano di imitare il più possibile la pittura a olio, copiandola a occhio. Partendo da questo presupposto l'ambizione di ogni buona ricamatrice era ricamare dal naturale(...)»².

Arriviamo così a un livello più intimo di comprensione dell'opera della Tolrà, per la quale i motivi e le figure si sviluppano congiun-

Ritagli e brandelli di tela ricamata e cucita a mano con tecnica mista. Córdoba, 1950



Josefa Tolrà.
*Caballero y musa
amada*, 1952
(noviembre).
Acquarello,
pennino e penna
su carta,
MNCARS (Madrid)

tamente e indipendentemente dalla scelta della tecnica, sia essa il ricamo o il disegno su tela o su carta. Di questa artista si conservano scialli ricamati con profusione di dettagli, la maggior parte dei quali è ricamata su tessuto nero e presenta frange alle estremità inferiori, alla maniera spagnola più classica. L'insieme dei ricami risalta in modo spettacolare sul nero, scelto perché garantisce la possibilità di approfondire colori in una gamma che esclude praticamente il marrone e l'ocra e in cui predominano i colori vivi in diversi toni di rosa, rossi, verdi, gialli, arancioni e blu. I **ricami** della Tolrà sono una prosecuzione assolutamente fedele dei suoi disegni, sorprendentemente immutabili nel loro stile e contenuto nonostante il cambio di supporto e di tecnica usata.

I numerosissimi disegni realizzati dalla Tolrá su quaderni e conservati insieme a testi poetici o di altra natura, rappresentano un'attività dedicata a imitare il metodo di lavoro appreso a scuola. L'attività in sé, inoltre, contribuisce alla proliferazione di nuove creazioni, al consolidarsi di un criterio personale e alla maturazione mentale. «(...) Quando il disegno è pura azione o puro pensiero, (...) ciò che rimane non è il disegno generato, che deve essere distrutto, ma l'alterazione della conoscenza che questa azione fa interiorizzare al soggetto e l'aiuta a stabilire delle rotte nel fluire del pensiero, (...)»³. Il cucito si aggiunge pertanto a questo insieme di attività nelle quali la Tolrá fu istruita anche se in modo precario e molto limitato. Se facciamo uno sforzo per staccarci dal carattere poco innovativo che il ricamo ha come tecnica di creazione, potremo comprendere molto meglio il modo in cui la Tolrá concepiva invece il ricamo e il disegno come simili e prossimi nella loro concettualizzazione come processi creativi. Nel suo caso ci troviamo infatti di fronte a una forma di ricamo poco nota nella storia della tecnica, in cui questo viene inteso come un prolungamento del disegno, ovvero: «(...) una delle modalità di ricamo meno conosciuta è il **ricamo con capelli**. (...) è una modalità del ricamo di Luasìn, un ricamo che si fa con seta nera molto sottile o con capelli, imitando un disegno a pennino. In questo tipo di ricamo si impiega il capello naturale come fibra per ricamare, al posto di altri materiali come fili di seta. Seppure le opere realizzate con capelli naturali appaiano opere strane (...) il ricamo con capelli è una tradizione con lunga storia tanto in Spagna quanto nel resto del mondo. (...) In Cina è sempre esistita una grande tradizione di ricami con capelli umani, denominati ricami neri o moxiu (...) anche se nell'attualità vengono impiegati capelli tinti (...) questa tradizione risale al VII secolo con la dinastia Tang. In quell'epoca le donne facevano ricami con l'immagine di Budda utilizzando i loro capelli (...)»⁴.

Gli "esseri di luce"

Josefa Tolrá ebbe tre figli e per crescerli, come era usanza, smise di lavorare. Il figlio minore morì di malattia a quattordici anni e l'altro figlio morì durante la Guerra Civile (1936-1939). La figlia Maria si occupò di lei fino alla sua morte. Sebbene martoriata dal dolore della perdita di due dei suoi tre figli, la Tolrá non cedette alla passi-

vità e, nonostante fosse esausta, lasciò fluire la sua forza interiore: sentiva voci e vedeva volti. Affermava che erano gli esseri di luce che le parlavano e che la chiamavano "sorella". Concetti, inizialmente presenti in forma lieve, andavano guadagnando importanza e temi come il **rispetto della Terra** diventarono fondamentali nella sua opera. Pensava che tutti coloro che avevano contribuito a migliorare il mondo in qualunque maniera fossero importanti, e perciò scrittori, principi o scienziati avevano un posto significativo tra i personaggi che raccoglieva nei suoi disegni. Nei numerosi taccuini e nelle annotazioni che faceva nei margini di molti dei suoi disegni, mescolava concetti relativi alla religione, alla scienza, alle diverse culture e al progresso umano.

«(...)Testi che fanno riferimento ai pianeti e poesie di Jacint Verdaguer condividono lo spazio fisico con passioni e sentimenti di personaggi storici come Napoleone Bonaparte. (...) Rappresentazioni planetarie si mescolano a cavalieri, imperatori, scene storiche, religiose, del quotidiano o di culture lontane (...) non si considerò mai un'artista (...) erano i messaggi che le avevano trasmesso gli esseri di luce, un lascito che non si poteva vendere nè comprare, tanto che lo fece promettere a sua figlia Maria (...)»⁵.

Nel 1956 vennero esposte alcune opere della Tolrà nella *Sala Gaspar* a Barcellona, ma lei non assistè all'inaugurazione e probabilmente non vide neanche la mostra. Non usciva mai da casa, viveva in una specie di reclusione volontaria, un **raccoglimento monacale** che fu interrotto solamente due volte, una per andare a visitare una medium a Badalona e l'altra per vedere sua nipote Maria Tolrà quando recitò in un'opera di teatro che venne rappresentata nel paese. Con una maturità impensabile, una lucidità e una saggezza ammirevoli, decise di sperimentare da sola con la sua opera e in questo modo dilatare le barriere del suo mondo in una lotta tanto pacifica quanto utopica. Il muro che aveva costruito attorno alla sua persona aveva come proposito fondamentale quello di preservare il suo rifugio e di isolarla dal mondo per poter costruire il proprio universo, e si sforzava al di sopra delle sue possibilità nella lotta per sublimare la sua esistenza glorificando ciò che di prodigioso e meraviglioso questo pianeta possiede.

Pilar Bonet sostiene l'esistenza di tre tipi di tematiche nell'**iconografia** della Tolrà:

a) Disegni con figure, scene e paesaggi più convenzionali,

evocazioni del mondo o del suo contesto e storia del passato: in questa categoria si includono opere come *Personajes y animales* o *Caballero y musa amada*.

b) Temi religiosi: come ad esempio nell'opera *Adán y Eva*.

c) Personaggi e visioni relazionati al mondo occulto, come figure di medium, teosofe, esseri astrali o visioni planetarie: *Astro Sol, Tierra, Marte, Venus* (1944), *El alma de la fantasía* (1959) o *Dibujo fantasía espiritual* (s/d).

Si può aggiungere a questo sintetico studio iconografico la serie di disegni di grande formato che rappresentano figure senza gravità: avvolte da frammenti di stoffa e meticoloso "ricamo" tracciato a **matita**, fluttuano nello spazio e osservano lo spettatore con un'espressione facciale che diventerà la peculiarità grafica dell'artista, un'espressione arcaica ma al tempo stesso sorprendente, sbalorditiva. Tutti i personaggi che Tolrà disegna sembrano essere stati resi manifesti, svelati. Nel suo sconforto inventa un modo per circondarsi di *silhouettes*, eminenze ed effigi e si ripara in leggende, cosmogonie, agiografie e effemeridi.

La sua opera evidenzia un lavoro scrupoloso nel disegnare e ricamare. Dipinge come disegna e disegna come ricama. Concepisce enrambe le creazioni a partire dalla molteplicità delle linee. Non rimane traccia di bozzetti preparatori, il grafismo che sviluppa durante tutta la sua produzione è un tipo di grafismo meccanico, reiterativo, ornamentale e minuzioso.

Non possiamo tralasciare il riferimento all'alone infantile che sprigionano alcune sue creazioni, all'ingenuità con cui disegna. E nemmeno alla frontalità e alla natura ieratica dei suoi personaggi, che nella Tolrà è considerata "accidentale", frutto della sua mancanza di formazione artistica e di destrezza nel disegno, mentre in artisti contemporanei come Nicholas Stevenson diventano qualità favorite, di cui ci si serve intenzionalmente per enfatizzare una determinata narrativa grafica ed estetica vincolata al disegno infantile. I materiali utilizzati dalla Tolrà le venivano procurati dalla figlia che lavorava in una fabbrica tessile del paese. Sono tutti materiali umili: matite, pennarelli, inchiostri e carta di bassa qualità.

Il paranormale nella Spagna rurale del dopoguerra

L'esistenza in Cataluña di **influenze spiritiste** è innegabile, ancor più per la vicinanza con una Francia completamente permeata da

queste suggestioni. «(...) Nonostante Josefa non abbia mai abbandonato la sua Cabrils natale, non fu estranea al movimento teosofico che ebbe il suo momento di splendore in Cataluña, che lascia una traccia nel suo disegno *La gran teosofa*, 1953 (...)»⁷.

Non si può dire che esista un solo fondatore della corrente spiritista, anche se c'è un consenso generale su chi fu il primo a pubblicare sul tema in modo serio e metodico: si trattò di **Allan Kardec**, che pubblicò a Parigi nel 1957 il suo primo libro al quale diede il titolo di *Il libro degli spiriti*. In questo volume afferma che lo spiritismo consiste nello studio dell'origine, le cause, la natura e il destino degli spiriti e la relazione di questi con il mondo corporale. In Spagna questa corrente fu molto viva fino al 1939, quando termina la Guerra Civile. A partire da questo momento si praticò solamente in riunioni intime di familiari o amici nelle quali interveniva un medium. Gradualmente queste pratiche si trasformarono in qualcosa che era relazionato con l'occultismo nella sua forma più volgare, trascurando la parte filosofica e esistenziale. La Massoneria fu condannata durante il Franchismo, dunque tutte le pratiche che si potessero relazionare con essa furono censurate e dovevano essere praticate nella più assoluta clandestinità. Alla fine degli anni '60 e all'inizio degli '80 del secolo scorso cominciò di nuovo l'interesse per queste pratiche in Spagna.

La "forza fluida"

Josefa Tolrá fu senza dubbio un'artista autodidatta che seppe trarre il massimo dall'insufficiente educazione ricevuta, riuscendo inoltre a superare il contesto sociale imposto. Affermava che quelli che lei chiamava "gli esseri di luce" la guidavano mentre lavorava e che lei eseguiva solamente il compito di **medium tra due mondi**, seguendo il principio che Ángel González denomina come l'origine del fare artistico: «artisti che non riescono a resistere alla voglia di fare, anche senza avere idea, gente incolta e ispirata che "non sa disegnare" però sente la necessità imperiosa di esprimere le proprie visioni. La loro opera si dovrà analizzare in contrappunto alla storia eroica delle avanguardie, con il proposito di fare luce su ciò che ci può essere di più primario e comune nella visione, qualcosa che si può riconoscere in certi stati alterati della coscienza e nelle sue allucinazioni ornamentali, qualcosa di



corporeo e terreno, anche se iperestetico e allucinato, che è opportuno collocare all'origine del fare artistico (...)»⁸.

Se Josefa Tolrá non avesse avuto una grande forza creativa come artista, come medium e come guaritrice, un potenziale (ciò che lei chiamava *forza fluida*) che impose realmente rispetto, sarebbe stato impensabile che una donna con le sue caratteristiche, nella decrepita Spagna rurale, riuscisse a sviluppare con certa libertà creativa i suoi talenti, unici e straordinari.

Josefa Tolrà. *Adán y Eva*, 1957. Tecnica mista, MNCARS (Madrid)

Bibliografía

- AA. VV., *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1994.
- AA. VV., *Visiones paralelas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993
- Berger, John, *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Breton, A., *Le Message automatique, étude sur l'œuvre plastique des Médiums*. París: Minotaure, 1933.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2011.
- González, Ángel, *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán, 2008.
- Lousa, Teresa, *Estetización de la muerte en las prácticas artísticas contemporáneas. Arte Individuo y Sociedad*, 28 (2), 2016, pp.371-385.
- Thévoz, Michel, *Art Brut, Psychose et Médiumnité*. París, E.L.A. La Différence, 1990.

- ¹ Segura, Maravillas, *Labores. Metodología*. Sección femenina de F.E.T y de las J.O.N.S. Madrid, 1965. pp.9.
- ² Gila Malo, María del Carmen, *Dibujar bordando. Aplicación del bordado al dibujo*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2014. pp.54.
- ³ Gómez Molina, Juan José, in: AAVV. *El Dibujo en la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada*. Carpeta Música y Danza, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 24.
- ⁴ Gila Malo, María del Carmen, *Dibujar bordando. Aplicación del bordado al dibujo*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2014. pp. 56.
- ⁵ Martínez i Pascual, Sandra y Salvador i Soler, *Eulàlia en Opus* cit. pp. 173-174.
- ⁶ Grandas, Teresa, in: AA. VV. *Josefa Tolrà. Mèdium i artista*. Catálogo de exposición *Josefa Tolrà. Dibujo fuerza fluídica* (21 settembre-30 marzo 2014) ACM Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani Ajuntament de Mataró. Direcció de Cultura. Barcelona, 2014. pp. 89.
- ⁷ Rivera Guiral, María Pilar, *El Sentido Numinoso de la Luz. Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2015. Vol. I, pp. 303.
- ⁸ González García, Ángel, *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Ediciones Asimétricas. Madrid, 2007. pp. 215.

Nella pagina a fianco:
Figura románica:
La esfinge, 1954.
Matite e pennarelli
colorati su carta
Museo Nacional
Centro de Arte Reina
Sofía (Madrid)

Traduzione dallo spagnolo di Naida Samonà



MARTHA GRUNENWALDT: QUANDO ARTE E MUSICA SI TENGONO PER MANO

di Turhan Demirel

ESPLORAZIONI



L'inno alla femminilità di
una violinista errante

Martha Grunenwaldt (1910-2008) ebbe un'esistenza piuttosto turbolenta e difficile fin dalla prima infanzia. Soltanto all'età di 58 anni poté cambiare vita e sistemarsi finalmente in una casa stabile. Iniziò a disegnare molto tardi, all'età di 71 anni, senza avere mai avuto una formazione artistica né conoscenze precedenti.

Nacque il 1 giugno 1910 a Hamme-Mille, nella regione vallone del Brabante, in Belgio. Suo padre vendeva strumenti musicali, suonava il violino ed era il direttore di un'orchestra locale. Le insegnò a suonare il violino in tenera età. A sei anni iniziò già a suonare il **violino** con il padre ai balli e nelle feste nei villaggi vicini, per assicurarsi il sostentamento. Non poté completare la scuola elementare, dato che vagava costantemente come una nomade. Nei periodi di inattività viveva con sua nonna, che fabbricava fiori artificiali per un cappellaio. Ancora ragazza, lavorò come domestica in varie famiglie. Infine, all'età di 23 anni, sposò un elettricista che suonava il sassofono nelle feste da ballo dei fine settimana. Lavorò poi in una fabbrica di carta a Gastuche e continuò anche a suonare il violino fino alla nascita di sua figlia Rosine nel 1934.

Le opere riprodotte
sono disegni a matite
colorate su carta, non
datati, e fanno parte
della collezione
dell'autore del testo

Nel 1937, Martha e suo marito si separarono. Rimasta sola con sua figlia, per sopravvivere, continuò a vivere come **musicista errante**, suonando il suo strumento per le strade e nelle terrazze dei caffè, accompagnata dalla bambina. Alla fine del 1940, Rosine fu però affidata al padre, che la prese con sé. Di conseguenza, subito dopo Martha ebbe l'opportunità di vivere e lavorare come domestica in un castello, dove però trascorse il periodo più arduo della sua vita, in circostanze assai difficili. Le fu persino proibito di suonare il violino nel tempo libero e le



fu permesso di tenere il violino solo senza corde. Dopo 27 anni di servizio giorno e notte, lasciò il castello, tornò nella regione in cui era cresciuta ed iniziò nuovamente a suonare il violino per rimanere a galla. Nel 1968 fu accolta nella casa della figlia, che viveva a Mouscron. La sua vita si era completamente capovolta. Riunita con la figlia, Martha divenne parte integrante della **famiglia**, trovando così un rifugio lontano dalle affezioni della vita e dalla continua lotta per l'esistenza. Aiutava la figlia nella gestione della casa, continuava a suonare il violino, iniziò a suonare anche la chitarra e cantava insieme ai membri della famiglia.

Nel 1981 prese a disegnare spontaneamente, senza alcuna influenza o istruzione, da sola nella sua stanza. Ritengo che proprio la liberazione dalle condizioni esistenziali molto oppressive, dominanti nel suo passato, e la nuova vita familiare invece ben ordinata, tranquilla e sicura, abbia innescato la sua creatività. Inoltre, in casa aveva condizioni di lavoro favorevoli.

Per i suoi disegni usava pastelli, matite colorate e penne a sfera dei suoi nipotini e ogni tipo di carta di varie dimensioni: carte da parati, carte da imballaggio, il retro vuoto dei poster e volantini



politici che sua figlia, iscritta al Partito Verde, portava a casa. Inizialmente, disegnava su foglietti figure femminili semplici e piatte o teste viste frontalmente, che appaiono rigide, goffe e incomplete. Queste prime opere documentano una ricerca non ancora guidata della forma. Anche i colori sono po' pallidi, non molto potenti. Ma, nel corso della sua evoluzione artistica, Grunenwaldt andò acquisendo un notevole senso del disegno, sviluppando uno stile unico e personale. Ampliò le proprie tecniche anche con l'impiego di acquerelli, inchiostro e pastelli a cera. L'espressività dei disegni diventava sempre più colorata e luminosa. I fogli s'ingrandivano, le composizioni diventavano più complesse. Le immagini che illustrano quest'articolo testimoniano inequivocabilmente lo sviluppo delle sue capacità artistiche.

Le **donne** sono il soggetto principale dei disegni di Grunenwaldt. La maggior parte dei suoi dipinti è impostata secondo lo stesso schema. Gli elementi ricorrenti sono volti più o meno grandi di donne con occhi a mandorla e bocche da bacio. La storica d'arte **Carine Fol** commenta così: «... come altri artisti outsider, come ad esempio Madge Gill, Martha Grunenwaldt ha un particolare interesse per i volti delle donne, che sono una sorta di *leitmotiv* della sua ispirazione. Tuttavia, questi volti non sono stereotipi dal buio dell'anima come quelli di una **Madge Gill**. Ogni figura di Martha Grunenwaldt ha una sua espressione speciale. Rappresentano persone della sua famiglia e i suoi amici.» Ad esempio, in uno dei disegni si vede una donna con una bambina che camminano tenendosi per mano: è possibile che rappresentino lei stessa e la figlia.

Nelle opere, i **volti** vanno emergendo in mezzo a **fiori** fluenti con colori vividi e freschi, che si fondono, con un'armoniosa interazione, in uno schema ornamentale, formando una composizione ritmata. Alcuni volti più piccoli sembrano annegati in questo mare di fiori. Non sono riconoscibili a prima vista, ma solo dopo un lungo sguardo emergono dall'oceano in movimento dei fiori e si



nascondono di nuovo quando si distoglie lo sguardo per un attimo. Si è colpiti dal fatto che i nasi siano completamente assenti o indicata solo con una linea, come nei disegni dei bambini piccoli. Ciò però conferisce alle immagini un'espressività molto speciale. Raramente aggiunge altri elementi come piante, uccelli ed edifici, preferendo sempre tornare ai volti della sua donna. Volti raffigurati con tutta la sensibilità femminile e con un enorme impatto visivo. L'autodidatta tardiva Martha Grunenwaldt fu prolifica e produsse per molti anni con disciplina e un'energia creativa insolita per la sua età. Il risultato fu un'opera molto vasta con diverse migliaia di disegni. I suoi lavori furono scoperti dal museo "Art&Marge" di Bruxelles ed esposti per la prima volta nel 1987. Seguirono altre mostre: nel 1990 al Musée de la Création Franche di Bègles in Francia, nel 1993 presso il centro culturale Marius Staquet di Mouscron. Non ci volle molto prima che la sua arte ricevesse un grande apprezzamento e un certo livello di celebrità internazionale. Grunenwaldt è così uno dei rari artisti outsider che sono riusciti

a godere di riconoscimenti in vita, anche se durante il suo ultimo decennio soffrì di vari disturbi. Morì il 23 marzo 2008 a Mouscron. È considerata oggi uno dei rappresentanti più importanti dell'Outsider Art. Le sue opere sono state acquisite da molti collezionisti privati e da musei come Art&Marge, Bruxelles; Musée de la Création Franche, Bègles; Musée Dr. Guislain, Gent; Museum im Lagerhaus, San Gallo; e il LAM di Villeneuve d'Ascq, Lille Metropole. Anche la Collection de l'Art Brut di Losanna possiede una raccolta di ben trenta disegni.

I fatti biografici qui riportati sono basati per la maggior parte sulla comunicazione personale dell' A. con l'ex direttrice di Art & Marge, Dr. Carine Fol, e sulle dichiarazioni fatte in varie occasioni dalla figlia di Martha, Rosine.

Traduzione dall'inglese di Denis Gailor



LA CELLA DIPINTA DI JULIUS KLINGEBIEL

di Thomas Röske

FOCUS



Storia e iconografia
della straordinaria
impresa creativa
di un detenuto
psichiatrico

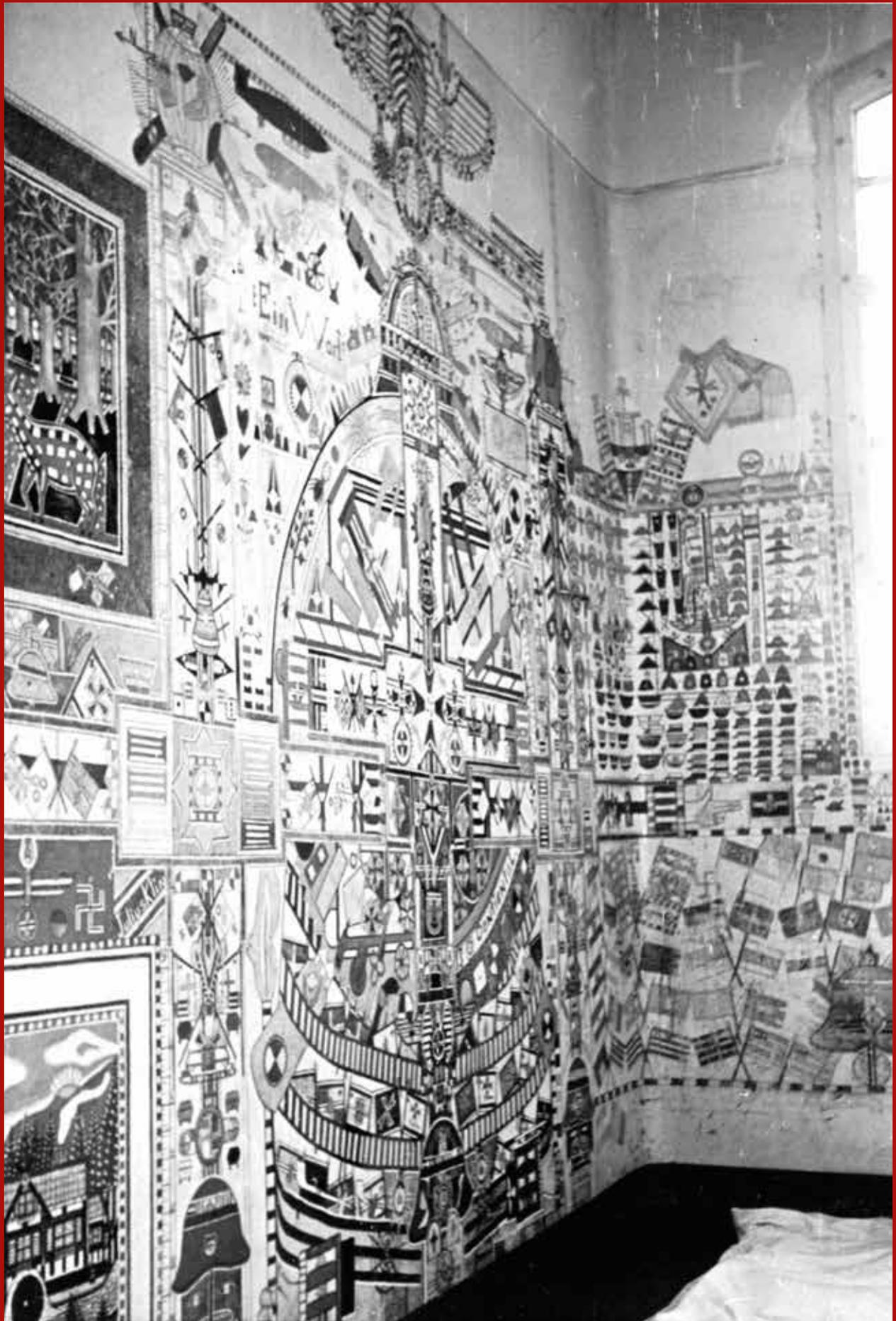
Al primo piano della cosiddetta casa di custodia, un edificio nel frattempo dismesso della clinica psichiatrica forense di Göttingen, un detenuto negli anni Cinquanta ha pitturato per intero una cella di 9,25 mq. Quest'opera, realizzata dall'ex fabbro ferraio Julius Klingebiel (1904-1965), costituisce uno straordinario esempio di Outsider Art ambientale, paragonabile, tutt'al più, col progetto di August Walla (1936-2001), che nella Casa degli Artisti di Gugging pitturò e ripitturò continuamente, dal 1983 fino alla sua morte, le pareti della propria camera.¹

Inizialmente chi visita la cella resta sopraffatto dalla molteplicità e dalla dovizia di dettagli delle pitture. Paesaggi incorniciati e un gruppo di cervi dominano una delle due pareti longitudinali, un insieme astratto di forma circolare l'altra. A prima vista non si riesce a individuare l'ubbidienza a un principio ordinatore o un criterio compositivo complessivo, tanto più che molti spazi sono disseminati di figurette e di contrassegni. Come poté realizzarsi quest'opera sconvolgente? Quale l'intento perseguito con essa da Klingebiel? E quali i suoi contenuti?

1 - Julius Klingebiel,
La cella dipinta
(1951-1960) in una foto
antecedente al 1979

Nella pagina a fianco:
2 - August Walla,
*Particolare delle pitture
murali*, 1983-2001, Haus
der Künstler, Maria
Gugging (Foto del 2010)





Biografia

Julius Klingebiel nacque a Hannover nel 1904.² Il padre era un impiegato delle poste. Dopo la scuola dell'obbligo portò a termine un apprendistato da **fabbro ferraio** e in tale qualità, a partire dal 1930, lavorò nella sua città natale prima per conto della Reichswehr e poi della Wehrmacht. Nel 1935 sposò una donna divorziata che aveva già un bambino. Successivamente lei riferì che nel corso degli anni Klingebiel aveva subito dei cambiamenti, diventando irritabile per i rumori che facevano i vicini del piano di sopra e prorompendo in scatti di collera. Anche nei confronti dei colleghi di lavoro il fabbro ferraio cominciò a manifestare idee di persecuzione. Sosteneva che dall'aria gli giungevano voci a metterlo in guardia da chi voleva rubare le sue invenzioni. Nel **1939**, allo scoppio della guerra, il suo stato era apparso sempre più confusionale. Improvvisamente, da lì ad un mese, strangolò il figliastro, minacciando di strangolare anche la moglie. In conseguenza di ciò venne arrestato dalla polizia e tradotto, come "malato di mente pericoloso", nella clinica neurologica di Hannover. Qui, fortemente agitato, si sentiva osservato dal padre attraverso il soffitto. Chiedeva di parlare col "Führer" del "Reich tedesco" in merito alle proprie invenzioni. I medici diagnosticarono una "**schizofrenia paranoide**". Subito dopo Klingebiel venne trasferito nell'ospedale della vicina Wunstorf, dove nel luglio del 1940 fu sottoposto alla sterilizzazione forzata prevista dal nazismo. A causa dei persistenti accessi aggressivi il mese successivo pervenne nella casa di custodia della clinica psichiatrica forense di Göttingen. Non è chiaro come mai non sia rimasto anch'egli vittima del programma nazista di "Eutanasia" come molti altri pazienti lì ospitati. Non sappiamo neanche in quale reparto sia stato ricoverato a partire dal 1941. La moglie di Klingebiel chiese il divorzio in quello stesso anno, nessuno dei familiari andò più a trovarlo.



Nella pagina a fianco e sopra:
3 - 4 Hemmo Müller-Suur, *La cella dipinta di Julius Klingebiel*, a metà anni Cinquanta. Archivio fotografico del Museo Prinzhorn, Heidelberg

Inizio e sviluppo dell'opera

Al più tardi nel 1951 Klingebiel tornò nella casa di custodia. E qui adesso cominciò a disegnare e a dipingere. La cartella clinica è andata perduta, ma recentemente ne è riemerso un estratto che raccoglie annotazioni sull'attività artistica di Klingebiel.³ In base ad esso si apprende che all'inizio del 1951 Klingebiel cominciò ad eseguire disegni a matita, che a luglio prese ad «incollare». Nel 1952 «si concentrò totalmente in lavori di pittura», dei quali vengono menzionati una «croce di Cristo» e un «paesaggio boschivo con animali». Questa nella casa di custodia fu la prosecuzione di un'attività creativa a cui Klingebiel, negli anni precedenti, si era già dedicato in un altro reparto? Fu per ciò che gli si accordò persino il privilegio di usare della carta? Soltanto a febbraio del **1953** si legge: «Pittura le pareti della sua stanza». Ma probabilmente solo adesso estese l'attività pittorica a tutte quante le pareti del suo piccolo locale, dove, isolate fra loro, si trovavano già le singole immagini già citate.

Secondo quanto è stato tramandato, per disegnare Klingebiel utilizzò inizialmente dei pezzetti di carbone, che aveva scoperto nel cortile durante l'ora d'aria quotidiana.⁴ Dapprima lo si sarebbe costretto a cancellare tali disegni. Ma lui avrebbe continuamente ricominciato a eseguirne degli altri e da ultimo si sarebbe mescolato perfino dei colori con terriccio e detriti oltre che pasta dentifricia. Nell'estratto della cartella clinica, a febbraio del 1953, viene anche annotato: «Ora particolarmente appoggiato dal capo-infermiere Kammerer con matite colorate e acquarelli».

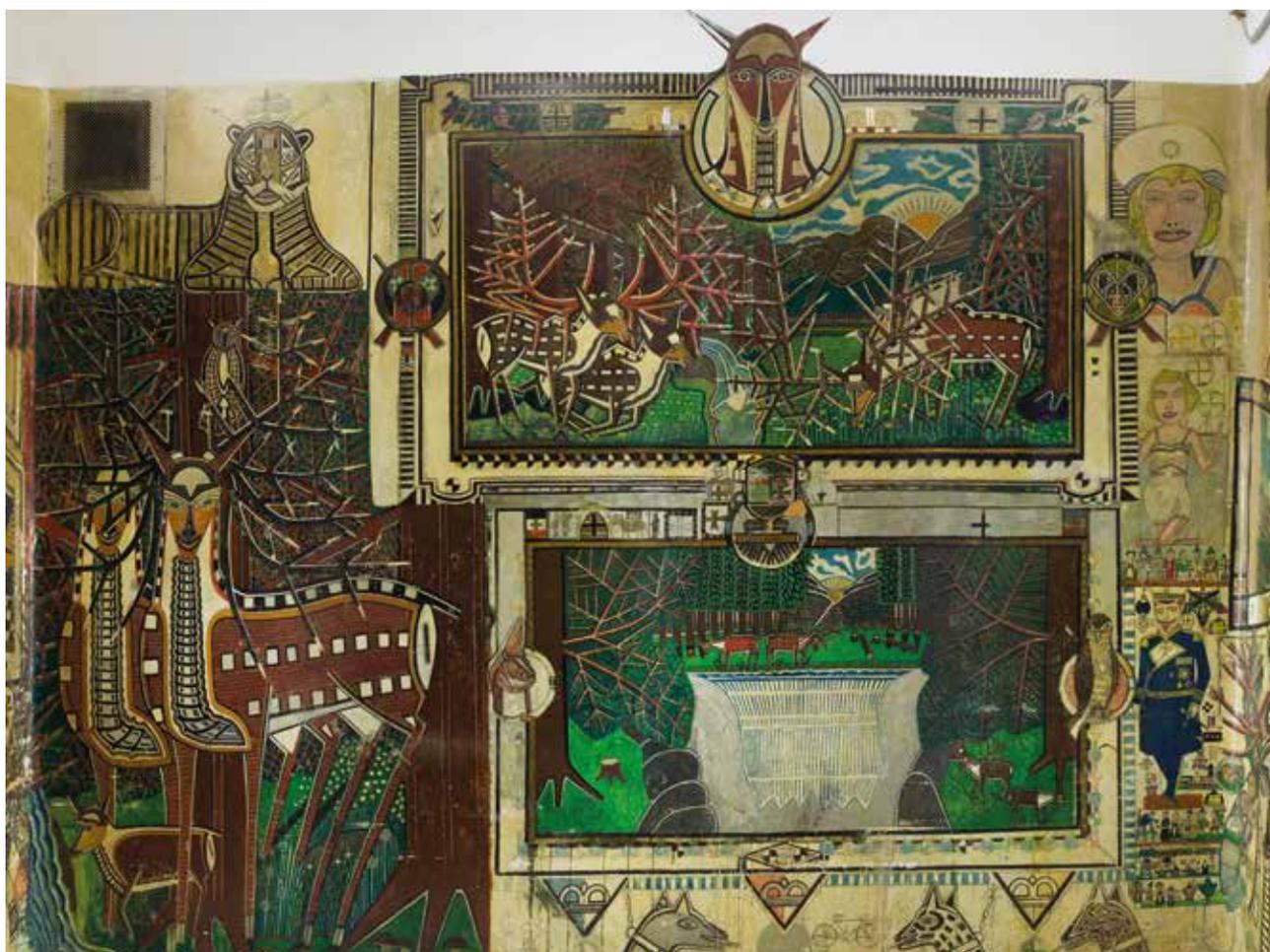
Era già un fatto insolito che si lasciasse disegnare e dipingere il detenuto di un reparto forense sulle pareti della sua cella senza poi cancellare le immagini. Ma che gli si mettessero a disposizione perfino dei colori rivela che da parte dei medici dev'esserci stato un particolare interesse a questa attività e/o ai suoi esiti. Di sicuro la pittura aveva anche la gradita conseguenza di rilassare Klingebiel, distogliendolo dai suoi continui accessi, come viene annotato nel giugno del 1953: «Si comporta in modo tranquillo, quando dispone di lapis e matite colorate con cui riveste le pareti della cella con le consuete raffigurazioni». A quei tempi era tornato comunque un interesse della ricerca psichiatrica per le prestazioni creative dei ricoverati negli istituti.

I nazisti avevano represso l'attenzione a quest'ambito di ricerca,



suscitata soprattutto dal libro di **Hans Prinzhorn** *Bildneri der Geisteskranken* (1922) e dalla collezione che ne era alla base presso la clinica psichiatrica dell'università di Heidelberg. Di solito, dopo il 1933, gli psichiatri distruggevano le opere artistiche create spontaneamente negli istituti, «preferendo indirizzare i pazienti all'adempimento di attività consuetudinarie». ⁵ Benché si siano avute deroghe da questa linea di condotta ⁶, parlano da sé la rarità di opere manicomiali fra il 1933 e il 1945 e la distruzione di collezioni anteriori. Il fondo di Heidelberg scampò tuttavia alla sorte di questi anni, probabilmente anche perché, dopo il 1938, alcune sue parti vennero impropriamente usate come materiale comparativo per la mostra itinerante *Entartete Kunst* (arte degenerata). ⁷ Non è chiaro quale degli psichiatri di Göttingen abbia tenuto d'occhio (al più tardi dal 1953) le pitture di Julius Klingebiel. In ogni caso Gottfried Ewald (1888-1963), direttore dell'istituto fino al 1954, nel suo manuale *Neurologie und Psychiatrie* (1944) aveva riprodotto, come illustrazioni a colori a tutta pagina, due *gouache* dell'ex paziente di Göttingen Paul Goesch (1885-1940), benché nel testo non se ne occupasse più a fondo. Le illustrazioni appaiono così quasi in funzione di contraltare al testo del libro. ⁸ **Hemmo Müller-Suur** (1911-2001), dal 1949 primario dell'istituto di Göttingen, pubblicò già nel 1948 il suo primo articolo sull'"arte schizofrenica" ⁹,

5 - Anonimo, Julius Klingebiel davanti alle sue pitture murali, metà anni Cinquanta, Archivio del Museum des Asklepios Fachklinikums, Göttinga



6 - Julius Klingebiel,
Pittura murale
della parete a destra,
1951-1960, tempera su
intonaco, 4,00 x 3,20 m,
Verwahrungshaus,
Göttinga

seguito da una serie di altri fino agli anni Settanta. Sembra che successivamente egli sia andato a trovare da quattro a cinque volte al mese Klingebiel nella sua cella, e nel suo lascito sono state rinvenute **foto**grafie in bianco e nero delle pitture risalenti alla metà degli anni Cinquanta.¹⁰ Ma Müller-Suur non pubblicò mai alcunché su quest'opera sorprendente. Solo più tardi a partire dalla grande mostra di opere manicomiali da tutto il mondo, che accompagnò il primo congresso internazionale di psichiatria a Parigi nel 1950¹¹, il tema **arte e psichiatria** poté riguadagnare l'attenzione di molti psichiatri. Nessun appartenente alla classe medica ha però pubblicato qualcosa sulla cella di Klingebiel. Sul tipo di interesse suscitato dalle pitture di Klingebiel i protocolli dei medici non forniscono alcun dato, era certamente di genere psicopatologico. Gli infermieri ricordano come dei gruppi venissero

introdotti nella cella e di come il detenuto desse spiegazioni circa la sua opera. Solo una volta, nel luglio del 1953, la cartella clinica annota: «Dà spiegazioni di fantasia in merito alle sue pitture. Prostitute e ornamenti svolgono un ruolo dominante». Si capisce comunque che i contenuti incontravano una certa attenzione, insufficiente tuttavia a meritare un'annotazione dettagliata.

Nella cella col passare degli anni lo spazio per nuove pitture andò diminuendo. Sarà stato ben questo il motivo per cui nel 1955 «una parte delle immagini» venne cancellata da Klingebiel, come riporta la cartella clinica. Già cinque mesi dopo la cella era nuovamente «**pitturata da cima a fondo**» e Klingebiel «continuava a dipingere». Per i medici, nel prosieguo del tempo, le immagini non meritavano tuttavia ulteriori osservazioni. Nel marzo del 1957 comunque veniamo a conoscenza dell'idea di un nuovo strato di figurazioni mediante collage, ma solamente perché all'estensore del protocollo il procedimento appariva privo di senso (e proprio perciò significativo dal punto di vista diagnostico): «Appiccica dappertutto dei foglietti, però con lo sputo, svolazzano via, ma lui non se ne cura». Le ultime annotazioni sulla pittura delle pareti forniscono comunque accenni ad un'evoluzione dell'iconografia di Klingebiel. Così, nell'aprile del 1957, si legge: «dipinge macchine», e in maggio: «ai paesaggi seguono rappresentazioni figurali, anche simboli, onorificenze, croci uncinata, simboli». L'ultima annotazione, dicembre 1958, torna a parlare di mancanza di spazio nella cella per il detenuto: «Dipinge un'immagine sull'altra, preferibilmente ancora cervi e fregi di corna». A dire il vero, c'è da dubitare dei dati sull'evoluzione dell'iconografia, anche per via delle prime foto di Müller-Suur, in cui si rinvengono già i motivi fondamentali dell'aspetto attuale (*ill. 3 e 4*). Le descrizioni dello spazio contenute nella cartella clinica (fatte dall'assistente tecnico del medico), relative al luglio del 1959, a quel punto furono evidentemente le ultime.

In base a questa documentazione non è chiaro ciò che Klingebiel aggiunse alla propria opera (*ill. 5*). Né siamo finora in grado di stabilire quando furono realizzate le 18 *gouache* su carta con motivi simili alla pittura parietale che sono riemerse negli ultimi anni. Furono eseguite da Klingebiel su ordinazione, mentre attendeva al suo grande lavoro? Nel **1960** gli furono somministrati per la prima volta degli psicofarmaci e pochi mesi dopo abbandonò del

tutto la sua attività pittorica. Le medicine in questo caso, come molto spesso accadeva a quei tempi, attutirono la creatività. Notevolmente più tranquillo, nel marzo del 1963 il paziente venne trasferito in un altro reparto; due anni dopo Julius Klingebiel cessò di vivere nella clinica chirurgica dell'università di Göttingen. Dapprima la cella venne utilizzata per altri detenuti della clinica forense. Negli anni Ottanta alcune parti della decorazione parietale dovettero far posto ad una nuova toilette e ad un lavabo. Da ultimo le pitture furono ricoperte da uno strato di lacca protettiva che purtroppo ridusse la luminosità dei colori. Successivamente la cella finì per essere usata come ripostiglio, senza preoccuparsi troppo dell'umidità nella parete intorno alla finestra, con conseguente degrado di ulteriori parti delle immagini. Solo nel 1984 apparve il **primo testo** sull'opera di Klingebiel, un breve articolo illustrato dell'etnologo Rainer Wehse nel periodico *Volkskunst* ("Rivista di cultura materiale popolare").¹² Nel corso degli anni successivi seguirono pochi articoli sulla stampa periodica. La casa di custodia, infatti, continuò ad essere in uso e non era facile accedervi per chi non fosse addetto alla clinica. Già nel 1990 tuttavia si ebbe l'idea di una riproduzione fotografica della cella in formato originale, che però venne messa in pratica soltanto nel 2002. Nel 2010 alcuni psichiatri, sotto la guida del professore emerito **Andreas Spengler** in qualità di consulente, cominciarono ad occuparsi dell'opera, ottenendo che nel 2012 essa venisse posta sotto tutela monumentale. L'anno successivo essa fu oggetto di una monografia¹³ ed una sua riproduzione meglio rifinita poté essere mandata in giro in diversi musei e per varie occasioni espositive.

Finalità e contenuti dell'opera di Klingebiel

Si ha l'impressione che Klingebiel abbia progressivamente riempito di pitture le pareti della sua cella senza seguire un piano ben preciso. Immagini incorniciate e non incorniciate stanno l'una accanto all'altra, alcune parti sono completamente ricoperte di figure umane e animali, case, aeroplani, bandiere e altri contrassegni. In realtà l'internato compose in modo consapevole molto di quest'arredo parietale. Solo che per lui i rapporti spaziali erano più importanti dell'effetto complessivo delle singole superfici. Colpisce infatti come in ambedue le pareti principali



il risalto dato alle figure vada aumentando in direzione della finestra (ill. 6 e 7). Ciò si spiega facilmente con l'illuminazione diurna dell'ambiente, che diminuisce sulla parete di fondo, dov'è la porta d'ingresso. Proprio nelle parti meno illuminate delle grandi pareti longitudinali il pittore ha disposto, le une di fronte alle altre, grandi figure umane, e, accanto al **Kaiser Guglielmo II** ci sono esclusivamente donne, che Klingebiel chiamava le sue "puttane" - quasi volesse celarle un po' all'osservatore.

Anche fra la parete della finestra e quella dell'ingresso sussistono rapporti spaziali che, presi in sé, sembrano particolarmente squilibrati. Le **teste di cervo** vicine al pavimento si riflettono l'una nell'altra esattamente allo stesso modo di due semifigure incorniciate che le sovrastano di sbieco al disotto del soffitto. E infine una **resurrezione di Cristo** non è collocata di certo per caso al di sopra della porta: è qui che riceve più luce dalla finestra. Que-

7 - Julius Klingebiel, Pittura murale della parete a sinistra (con ricostruzione di parti coperte a causa di gabinetto e lavandino) tempera su intonaco, 4,00 x 3,20 m, Verwahrungshaus, Gottinga



8 - Julius Klingebiel,
Pittura murale della
parete d'ingresso,,
tempera su intonaco,
2,50 x 3,20 m,
Verwahrungshaus,
Göttinga

no dell'istituto, che gli procurava un ulteriore riguardo da parte di chi gli stava intorno. E in quarto luogo, infine, gli era in tal modo possibile **comunicare** qualcosa di sé, mostrando soprattutto quel che sapeva e ciò di cui era capace. Se non altro, le immagini che lui andava raffigurando diventavano oggetto di conversazione con gli infermieri, ma occasionalmente anche con i medici e con altri visitatori. Klingebiel si sentiva impegnato in una vera e propria occupazione. Nel 1953 infatti, come attesta la cartella clinica, quando per alcune settimane smise di dipingere, diede come motivazione: «Ad ogni appartenente alla Wehrmacht spetta una licenza, e lui la sua l'aveva ricevuta da Hindenburg!» Le immagini incorniciate mostrano temi disparati, una nave, ad es., una dama che suona la spinetta (copia evidente di un dipinto olandese del XVII sec.) e santi (su modelli gotici).

sta raffigurazione simboleggia chiaramente la speranza di Klingebiel in una resurrezione - sia dopo la morte, sia dalla "morte" sociale di chi è recluso a vita in un manicomio. Ma cosa mai si proponeva l'artista con la sua opera? In primo luogo per Klingebiel si sarà trattato tanto di **abbellire** con "quadri" dignitosamente incorniciati i chiusi limiti del suo angusto alloggio, che disponeva soltanto di una finestra con sbarre, quanto di aggirare quegli stessi limiti grazie a fantasticherie e a reminiscenze multicolori. In secondo luogo, disegnando e dipingendo, poteva dare una struttura autonoma allo scorrere del **tempo**, che per un detenuto della clinica forense doveva essere di sicuro particolarmente lento. In terzo luogo la sua opera gli consentiva di assumere un **ruolo** speciale all'inter-

Le raffigurazioni pittoriche più grandi contengono tuttavia cervi, paesaggi con **cervi e personaggi femminili**. Può darsi che con esse Klingebiel abbia reagito al nocimento del proprio sentimento di sé, patito per via della sterilizzazione forzata e del divorzio dalla moglie. I suoi "ritratti" di donne, a volte elegantemente abbigliate, a volte in costume da bagno, sembrano comportare una qualche nostalgia. Inoltre, come già detto, lui le definiva le sue "puttane", con tipico degrado maschilista della femminilità desiderata a mero oggetto sessuale. Sicuramente ciò fu dovuto anche alla presenza di spettatori quasi esclusivamente di sesso maschile all'epoca di Klingebiel. La dominanza delle immagini di cervi fa pensare non soltanto alle stampe popolari del tipo "cervo che bramisce al tramonto davanti a uno sfondo alpino" e a simili archetipi.¹⁴ Si ha per lo più la rappresentazione di maschi, femmine e cerbiatti, dunque di intere famiglie. Colpisce l'ipertrofia della ramificazione nella maggior parte dei cervi, la sottolineatura del loro attributo maschile. Talvolta le **ramificazioni** delle corna si estendono al punto che la loro struttura determina l'ornamento principale della figura, mescolandosi indistricabilmente con le fronde degli alberi. Si ha l'impressione che Klingebiel intendesse celebrare in modo originale la **virilità** come elemento capace di intendersi alla natura.

Non sappiamo che tipo di rapporto avesse avuto il pittore con la caccia durante gli anni precedenti, in ogni caso i suoi dipinti sono eseguiti nell'ottica del cacciatore. Lo testimoniano, ad es., alcune teste di cervo che richiamano dei **trofei impagliati**. Una troneggia sulla cornice della parete di destra, l'altra è in cima alla parete a destra della porta. Esemplari quasi a grandezza naturale sono collocati, come già detto, l'uno di fronte all'altro sulla parete della finestra e su quella della porta. I grandi campi circolari da cui si affacciano somigliano a bersagli da tiro a segno. L'una è abbellita da piccoli circoli con innumerevoli motivi, fra cui ci sono dei cani dentro zaini verdi, il fusto di un albero con un bersaglio, un tratto di bosco e un cacciatore all'opera. La testa di cervo accanto alla porta reca una croce fra le corna, è anche possibile che si tratti di una spada che trapassa il cranio. Nel sovrastante campo incorniciato un campanile è del pari coronato da corna di cervo con una croce. Klingebiel era di confessione evangelico-luterana. Rappresentazioni di questo dettaglio della

leggenda di Sant'Uberto, che si sarebbe imbattuto in un cervo con un crocifisso fra le corna, avrebbero potuto essergli familiari dall'arredo iconico di un circolo di cacciatori. O forse conosceva il motivo dalla pubblicità dello "*Jägermeister*", il liquore d'erbe tedesco in voga già a quei tempi?

La grande composizione circolare sull'altra parete longitudinale accomuna una moltitudine di contrassegni, simboli e figurette, in mezzo alle quali appare nuovamente il Redentore risorto. Accanto a croci di ferro spiccano svastiche, che però spesso sono ruotate verso sinistra e non verso destra come il simbolo nazista. Tra le figure si distinguono alcuni **personaggi storici**, tanto più che recano una scritta, come Adolf Hitler, Heinrich Göring (il "guardiacaccia del Reich"), ma anche Federico il Grande. Nella zona superiore della parete incrociano sette **Zeppelin**, che incontrano ulteriori veicoli, in parte reali varianti di modelli recenti, in parte creazioni di fantasia: biplani e quadriplani, navi da crociera, treni rapidi e un'auto sportiva. Questa celebrazione dello sviluppo della tecnica è racchiusa da due mongolfiere con elica. Qui si rispecchia forse la pretesa di Klingebiel ad avere un ruolo di inventore.

Sulle pareti della finestra e della porta ci sono ugualmente settori con una moltitudine di figurette. Sulla parete della porta d'ingresso si tratta di elementi della civiltà contemporanea. Al disopra della porta s'innalza un **grattacielo**, somigliante più all'architettura sovietica che a quella americana, e più in su compare un'orchestra di ottoni, di strumenti di percussione ed un pianista, alla cui musica c'è un'elegante comitiva che balla. Alcune delle figure sottostanti alludono ad attori di spettacoli di intrattenimento e al loro pubblico. Si ripete due volte un personaggio maschile che conversa in tight nero e bombetta, facilmente riconoscibile come **Charlie Chaplin**. Due lepri sedute ad un tavolino, duetti e terzetti maschili e femminili si accompagnano ad **acrobati** da circo, al pari di due ballerine in maschera e ad un conferenziere, che leva il calice, brindando verso di noi. Alla loro destra vengono evocati ulteriori contesti, privi di un progetto specifico, mediante un gruppo in costume bavarese ed una mucca visti da dietro, diversi duetti maschili, un busto con la testa di Mozart, alcuni cavalieri e tre detenuti con un poliziotto. Questi ultimi sono indubbiamente una proiezione della propria situazione; piccole figure di carcerati e catene con sfere di metallo tornano infatti continuamente lungo le

pareti. Le fonti di questo mondo iconico sono molteplici. Secondo un testimone contemporaneo, nel 1959 Klingebiel dichiarò: «La mia Trinità è costituita da Gesù, Hindenburg e Harry Piel». ¹⁵ Da ciò si evince la sua elaborazione di reminiscenze religiose, politiche e di **cultura popolare** (ancora in epoca nazista Piel fu un noto attore e regista, che nel 1944 venne inserito da Goebbels nella sua "lista degli artisti di genio"). Parallelamente vanno prese in considerazione soprattutto illustrazioni da giornali e riviste.

Prospettive

Nel frattempo la casa di custodia è stata sostituita da un edificio di nuova costruzione sorto nella vicinanze e nel 2016 è stata sgomberata. Non si è ancora deciso cosa debba esserne del vecchio edificio. Si discute di un trasferimento della cella ovvero di una sua riproduzione in altro luogo. Un grande interesse per l'opera è segnalato dal **Museo Sprengel** di Hannover, uno dei più importanti musei tedeschi d'arte moderna. Lì troverebbe posto accanto alle ricostruzioni del Merz-Bau (1923-1937) di **Kurt Schwitters** e al "Kabinett der Abstrakten" di **El Lissitzky**, un dignitoso vicinato per le pitture dell'ospite della clinica forense. La città di Göttingen però vorrebbe che la cella di Klingebiel restasse sul posto. C'è da sperare che, qualunque sia, si trovi alla svelta una soluzione, infatti la permanenza nell'edificio abbandonato comporta inevitabilmente danni ulteriori. L'originale di questa incomparabile opera d'arte ambientale dovrebbe soprattutto essere resa finalmente accessibile al pubblico.

¹ Una più completa descrizione della cella si trova nel mio testo *Zwischen Hirschen und Mega-Wappen - Die Wandmalereien von Julius Klingebiel*, in: *Die Klingebiel-Zelle. Leben und künstlerisches Schaffen eines Psychatriepatienten*, a cura di A. Spengler, M.Koller e D. Hesse, Göttingen 2013, pp. 13-36. Il presente articolo si avvale tuttavia di nuove fonti. Ringrazio inoltre Andreas Spengler per la revisione critica e per gli stimoli fornitimi.

² Per i dati biografici mi sono basato su: A. Spengler, R.Reiter, *Julius Klingebiel – Patientenschicksal und Künstlerbiografie*, in: *Die Klingebiel-Zelle*, cit., pp. 49-71.

³ Ringrazio il signor Erhard Meyer di Göttingen per avermi reso accessibile tale documento. Esso si trova nel museo dell'Asklepios-Fachklinikum di Göttingen, diretto dallo stesso Meyer.

-
- ⁴ Nel 2011/2012 Andreas Spengler ha condotto una serie di interviste di testimoni dell'epoca, principalmente ex infermieri, che mi ha fatto gentilmente leggere.
- ⁵ C. Schneider, *Entartete Kunst und Irrenkunst*, in: "Archiv für Psychiatrie", 110, 1939, pp. 135-164, qui p. 160.
- ⁶ Vedi, ad es., i 44 disegni di Wilhelm Werner (1898-1940), che dovettero ricadere fra il 1934 e il 1939, cfr. *Wilhelm Werner - Sterelationszeichnungen*, a cura di T. Röske e M. Rotzoll, Heidelberg: Wunderhorn 2014.
- ⁷ B. Brand-Claussen, *Die, Irren' und die, Entarteten'. Die Rolle der Prinzhornsammlung im Nationalsozialismus*, in: *Von einer Weltt zu'r Andern. Kunst von Außenseitern im Dialog*, a cura di R. Buxbaum, Köln 1990, S. 143-150.
- ⁸ G. Ewald, *Neurologie und Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte, München und Berlin 1944*, p. 373. Qui si dice come le due gouache siano «di indubbio valore artistico, ma totalmente caotiche nella loro composizione».
- ⁹ H. Müller-Suur, *Schizophrene Kunst*, in: "Grenzgebiete der Medizin", 4 (1948), pp. 150-157.
- ¹⁰ Oggi si trovano nella collezione Prinzhorn di Heidelberg.
- ¹¹ Una valutazione critica della mostra la fornisce: R. Volmat, *L'Art Psychopathologique*, Paris 1956.
- ¹² R. Wehse, *Populäre Bilderwelt aus visueller Überlieferung. Wandmalereien eines Schizophrenen*, in: "Volkskunst", 7:2 (1984), pp. 20-23.
- ¹³ *Die Klingebiel-Zelle. Leben und Schaffen eines Psychatriepatienten*, a cura di A. Spengler, M. Koller, D. Hesse, Göttingen 2013. Vedi inoltre: T. Röske, *Malereien im Verwahrhaus - Das Werk Julius Klingebiels (1904-1965)*, in: *Abweichung und Normalität. Psychiatrie in Deutschland vom Kaiserreich bis zur Deutschen Einheit*, a cura di C. Wolters, C. Beyer, B. Lohff, Bielefeld 2013, pp. 187-198; *Julius Klingebiel: Zelle 117. Ausbruch in die Kunst*, catalogo di mostra, Kleisthaus Berlin, Berlin 2014; T. Röske e A. Spengler, *Art behind Bars. A sensational Discovery in a German Cell*, in: "Raw Vision" 93, primavera 2017, pp. 34-39; come anche A. Spengler, *Julius Klingebiel und seine Zelle. Ein neues Kapitel in der psychiatrischen Kunstgeschichte*, in: "Outsider Art". *Interdisziplinäre Perspektiven einer Kunstform*, a cura di M. Bogaczyk-Vormayr e O. Neumaier, Wien 2017, pp. 79-96.
- ¹⁴ Wehse 1984, p. 23.
- ¹⁵ Da un'intervista rilasciata da Andreas Spengler a Gerd Harms, 2015.

Nella pagina a fianco:
9 - Julius Klingebiel,
Pittura murale della
parete con finestra,
tempera su intonaco,
2,50 x 3,20 m,
Verwahrungshaus,
Gottinga

Traduzione dal tedesco di Mario Rubino



ESTETICA AMBIENTALE. OPERE ED ESPERIENZE ESTREME

di Mario Perniola

introduzione di Claire Margat

APPROFONDIMENTI

Claire Margat

In memoriam

La recente scomparsa del filosofo Mario Perniola (nato ad Asti nel 1941) il 9 gennaio 2018 a Roma lascia vacante un posto di pensatore e animatore senza pari nella vita intellettuale italiana. Mario Perniola ha avuto un ruolo preponderante nell'estetica italiana, e anche europea, dato che molte delle sue opere sono state tradotte in diverse lingue. Dirigeva *Agalma- Rivista di studi culturale e di estetica*.

Il suo lavoro filosofico è stato sempre motivato dal desiderio di comprendere in profondità i mutamenti della sensibilità contemporanea, La sua esigenza critica perspicace, che non escludeva tratti d'ironia, era una costante del suo percorso intellettuale, sempre basato su un sapere e una erudizione che aveva il buon gusto di non evidenziare troppo. Il suo pensiero giovanile aveva trovato riferimenti non accademici in pensatori francesi come Georges Bataille, Guy Debord (ha infatti dedicato un volume al Situazionismo) e Jean Baudrillard.

Filosoficamente, ha prodotto il concetto del "sentire" in una ricerca condotta a partire dalla sua opera *Il Sex Appeal dell'inorganico* (1994) - formulazione che aveva tratto da Walter Benjamin. Per lui, nella nostra epoca, l'esperienza e la sensibilità hanno cessato di appartenere alla sfera del privato e sono ambedue formattate da una **sensologia** che ha rimpiazzato le ideologie. Ciò per dire dell'importanza capitale che ha conquistato l'estetica nel mondo attuale. Il testo qui riprodotto tratta di ciò che egli giustamente chiama *estetica ambientale* ed è stato redatto per una conferenza. Testimonia la vivacità del suo pensiero e del suo interesse precoce per l'Art Brut, o piuttosto "Outsider", termine che aveva privilegiato a causa del suo senso sociopolitico poichè definisce una esteriorità in rapporto a un gruppo o a una società, designando forme di espressione che sono state oggetto di un suo particolare interesse (d'altronde nel settembre del 2007 il n. 14 della sua rivista *Agalma* è stato interamente dedicato a questo tema).

Il testo insiste in primo luogo su una differenza, secondo Perniola essenziale, tra arte e non arte. E, procede analizzando l'espressione *Bildneri* (attività plastica), scelta dallo psichiatra e storico dell'arte tedesco Hans Prinzhorn per indicare ciò che più tardi Dubuffet chiamerà *Art Brut* (con alcune sfumature). Gli

Il testo della conferenza tenuta il 3 luglio 2014 presso la Fondazione Culturgest di Lisbona

environments che, in seguito, enumera per illustrare la propria riflessione pongono tutti problemi estetici particolari, nella misura in cui ciascuno sfugge a modo suo a una classificazione generica. Suggestisce infine che si possono scoprire creatori 'outsiders' *ante litteram*. Il surreale, l'eccentrico, lo stravagante, il bizzarro hanno, secondo lui, prodotto sempre una fascinazione eccitante. Gli saremo dunque grati di avere spianato la strada a una nuova generazione di ricercatori, che studiano e studieranno dopo di lui queste produzioni insolite.

Mario Perniola

Estetica ambientale

L'estetica ambientale di cui intendo parlare non è la disciplina accademica che porta questo nome: quella che si occupa della bellezza naturale, del paesaggio, della difesa del suolo e così via. E nemmeno intendo parlare di quella corrente artistica degli anni Settanta del Novecento, fatta da architetti o da artisti riconosciuti dal mondo dell'arte, che va sotto il nome di *anarchitettura*.

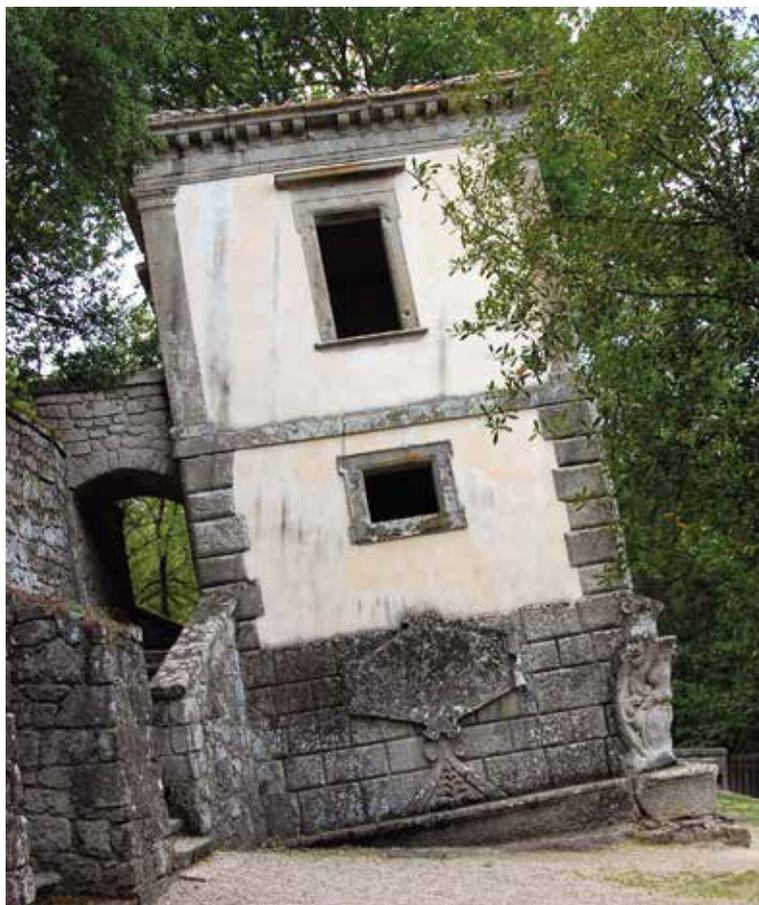
La mia attenzione si rivolge a un altro tipo di persone e di opere che con l'arte ufficiale non ha avuto niente che fare. L'attività di queste persone, spesso affette da gravi psicopatologie, cominciò ad essere studiata ed apprezzata agli inizi degli anni Venti del Novecento dallo psichiatra tedesco **Hans Prinzhorn** (1886-1933), che sollecitò i pazienti dell'ospedale psichiatrico dell'Università di Heidelberg a produrre quadri, disegni, sculture al fine di sottrarli allo stato di depressione e di abiezione in cui versavano. Mise insieme così una collezione di più di 5000 opere, 450 delle quali costituiscono "casi" speciali, degni di interpretazione. Questa collezione esiste tutt'oggi ed ha acquisito un valore culturale e quasi mitico per coloro che sono interessati a questa problematica. Nel 1922 Prinzhorn pubblicò una grande opera intitolata *Bildnerie des Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Già il titolo è significativo. A suo avviso infatti queste produzioni non sono arte nel senso canonico della parola, ma *Bildnerie*, cioè in inglese *artistry*, in italiano attività plastica, visualizzazione. Hanno quindi uno statuto completamente differente dall'arte. Infatti, altrettanto importante è nel sottotitolo la parola **Gestaltung**, che vuol dire organizzazione, struttura formale. Secondo Prinzhorn, la *Gestaltung* schizofrenica è caratterizzata



Drago, Parco dei mostri di Bomarzo, XVI secolo

da una specie di legge formale priva di unità significativa. A differenza delle vere opere d'arte, le opere dei folli hanno un'unità formale superficiale: lo schizofrenico non ha più un contatto con gli altri e le sue opere sono il riflesso di questo isolamento autistico. Se la *Gestaltung* fosse realizzata, il paziente sarebbe guarito. In altre parole "la malattia non dà talento". Pressappoco come disse il pittore surrealista Dalì, che era un vero artista: "Io sono pazzo in tutto salvo in un punto, che non sono pazzo!". La seconda teoria della cosiddetta "arte psicopatologica" è stata fatta più di vent'anni dopo dal pittore francese **Jean Dubuffet** (1901-1985), il quale organizza questi materiali para-artistici sotto il nome e il concetto di **Art brut** (arte brutta). Anche Dubuffet è autore di una collezione di opere di persone internate da lungo tempo negli ospedali psichiatrici, nonché di un'ampia opera teorica *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard (Tomes I et II : 1967. Tomes III et IV : 1995) e del pamphlet *Asphyxiante culture* (Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968). Egli rovescia completamente la teoria di Prinzhorn: le opere dei folli sono espressione della loro salute, non della loro malattia. Sono semmai le cosiddette persone normali ad essere malate, perché sono escluse da ogni creatività, a causa della ripetizione e della monotonia della vita quotidiana. Per gli autori dell'Art Brut «tutto è perduto. Ogni impresa è senza spe-

ranza per loro. Essi sono alle prese con la condizione umana ridotta al minimo, al suo punto elementare»: le opere raccolte da Dubuffet mostrano che in certi casi persone per altri aspetti malate, conservano nella loro psiche una meravigliosa salute. «Esseri che non hanno alcuna possibilità di imbattersi in giochi o in feste, sono portati più degli altri a fabbricarsi con le loro mani giochi e feste per loro proprio uso esclusivo». Le scuole d'arte, le accademie, le Biennali, i musei, le gallerie, le istituzioni del mondo dell'arte non hanno niente che fare con le profondità dello spirito. Mentre la cultura occidentale ha sempre sottolineato il valore duraturo dei capolavori artistici, Dubuffet sostiene il carattere effimero, transitorio, momentaneo delle opere d'invenzione: esse sono l'espressione di una dissipazione giocosa. «Senza pane l'uomo muore di fame, ma senza espressione muore di noia». L'esercizio dell'Art Brut è inseparabile da uno stato di feconda esaltazione, che è il ritmo naturale e legittimo della condizione umana. L'Art Brut è anche una cosa completamente diversa dall'arte d'avanguardia, dall'*Anti-arte*: anche quest'ultima trasforma tutto in fatiche ingrati e in lavori soggetti al mercato artistico. «L'arte deve suscitare un po' di riso e un po' di paura. Ma soprattutto non deve annoiare: non ha il diritto di annoiare». La vita delle opere d'arte è perciò breve: esse invecchiano e muoiono come tutte le altre cose. La paura provocata da questi materiali mostra la connessione con le profondità dello spirito e col destino di chi le pratica: non è un complemento decorativo ed ornamentale, ma lo strumento di una **illuminazione** esistenziale. L'arte brutta non è l'*art naïf*, l'arte ingenua dei pittori della dome-



La casa pendente
nel Parco di Bomarzo,
XVI secolo

La casa pendente nel Parco di Bomarzo, XVI secolo

nica, che nonostante l'esercizio di una semplicità dilettantesca, restano in rapporto con le forme d'arte ufficiali e consacrate e nemmeno l'arte surrealista, la quale adopera tecniche tradizionali al servizio di umore e di soggetti inediti. L'art brut è accompagnata da una **serietà di vita fondamentale**. Ciononostante anche l'art brut ha dato luogo a un museo, che raccoglie varie migliaia di opere e che organizza mostre temporanee, è stato aperto nel 1976 a Losanna in Svizzera col nome di *Collection de l'Art Brut* ed è tuttora molto attivo.

Intanto qualche anno prima nel 1972 avvenne la terza svolta che ha introdotto insieme una terza parola e un terzo concetto: **Outsider Art**, per opera di un professore inglese dell'università di Kent, Roger Cardinal. Con lui le esperienze precedenti dello psichiatra tedesco Prinzhorn (la *Bildnerer*) e del pittore francese Dubuffet (L'Art Brut) vengono incorporate in un contesto molto più ampio che comprende altre cose la cui caratteristica è di essere inclassificabili, come i lavori di "*African and American 'folk' artists*", i giardini e i parchi di artisti istituzionalizzati, le produzioni Naïve, oggetti e ambienti insoliti e stravaganti, "*Raw Creations and Visions*" e così via. In questo modo quella che era una volta definita l'arte dei folli viene istituzionalizzata attraverso la determinazione di un *nuovo "campo"*, all'interno del quale vengono individuati i *Top Hundred* che formano un canone classico, le gallerie specializzate, i collezionisti, le aste e le fiere, i musei, le collezioni, le riviste, le pubblicazioni, i siti Web e ovviamente la bibliografia ormai vastissima in tante lingue differenti. Naturalmente è nata anche una preistoria dell'Outsider Art, che non a caso comincia proprio in Italia col Manierismo, i cui aspetti psicopatologici sono stati l'oggetto dello studio accurato di Rudolf (1901 - 1971) e Margot (1902-1995) **Wittkower** nel libro *Born under Saturn*: essi offrono un quadro quanto mai perturbante dello stato mentale degli artisti manieristi che definiscono egocentrici, lunatici, nevrotici, ribelli, licenziosi, stravaganti. Il panorama da loro delineato induce a pensare che essi fossero dei folli dotati di un grande talento artistico. Le opere di alcuni di loro, per esempio Arcimboldo e Giovanni Francesco Caroto, possono benissimo figurare come *outsider artists* ante litteram. La condanna delle immagini, emessa dalle ali estreme della Riforma protestante, portò alcuni artisti ad abbandonare



la loro attività, trasformandoli in *fanatici* religiosi: la cosiddetta “causa comune” tra artisti e contadini si rivelò catastrofica per entrambi. All’interno del campo dell’Outsider Art un posto speciale occupano i **Visionary Environments**, cioè gli ambienti visionari. Questi sembrano fornire un tipo speciale di esperienza insolita, surreale, eccentrica, stravagante, bizzarra, perturbante, ma anche eccitante, piena di fascino e di incanto. Anche qui il Manierismo è stato anticipatore. Il Parco dei Mostri di **Bomarzo**, presso Viterbo (Italia), ideato dall’architetto manierista Pirro Ligorio e realizzato tra il 1548 e il 1580, costituisce probabilmente il primo esempio di *Visionary Environment*. Vale la pena riportare il commento dell’architetto Bruno Zevi, perché esso descrive molto bene l’esperienza vissuta che accomuna tutti questi luoghi: «A Bomarzo la finzione scenica è travolgente; l’osservatore non può contemplare perché vi è immerso, in un *ingranaggio di sensazioni* (...), capace di confondere le idee, di sopraffare emotivamente, di coinvolgere in un mondo onirico, assurdo, ludico e edonistico (...)» (*Barocco Illuminismo*, Roma, 1995). La **Villa Palagonia** a Bagheria presso Palermo, soprannominata Villa dei Mostri, costruita a partire dal 1705, costituisce un altro esempio impressionante di

Veduta parziale
di Villa Palagonia,
Bagheria (Pa),
XVIII secolo



Il *Palais Idéal*
di Ferdinand Cheval,
1879-1902, Hauterives
(Francia)

Nella pagina a fianco:
Robert Tatin,
La Frénouse, veduta
parziale, 1962-1983,
Cossé-le-Vivien
(Francia)

Visionary Environment: non per nulla fu definita da Goethe “una dimora folle”. La storia di queste ambientazioni folli comincia col *Palazzo ideale* di **Ferdinand Cheval** (1836-1924), soprannominato per il suo lavoro il “postino Cheval”, il quale completò in 33 anni di lavoro una struttura architettonica monumentale che include torrette, colonne, cripte, ornamenti stravaganti. L’intera costruzione è dominata da tre enormi figure che rappresentano Cesare, Vercingetorige e Archimede! Successivamente Cheval costruì un secondo monumento, una tomba straordinaria nel cimitero locale. Tra il 1969 e il 1975 entrambi furono riconosciuti come monumenti storici d’interesse nazionale.

Sempre in Francia, nella regione della Loira, un altro esempio di delirio architettonico è rappresentato dal Museo Tatin, dal nome del suo autore **Robert Tatin** (1902-1983). Il suo caso è molto interessante perché risente della cultura New Age degli anni Sessanta del Novecento; presenta quindi un’affinità con esperienze attuali dello stesso genere di cui parlerò successivamente che non a caso si collegano con la *Bio-dance*, un altro prodotto para-religioso degli anni Sessanta. Scrive Tatin: «Io mi preoccupo della





Edward James,
Las Pozas de Xilitla,
veduta parziale,
1962-1984, San Luis
Potosí, (Messico)

Religione, della Morte, della malattia, della salute, della guerra, della miseria... Ho anche il bisogno di dimenticare tutta questa agitazione del mondo, per farmi in primo luogo un corpo sano, uno spirito chiaro, un Cuore Umano. Ho anche Paura di questo Ideale troppo grande che nessuna filosofia mi reca con l'intenzione di Illuminarmi. Ciononostante una LUCE insolita mi visita e mi lascia un bagliore... Vera Coscienza, Vera Responsabilità a cui rispondere... al fine di comunicare con tutti i bambini del mondo». Gli altri tre casi su cui intendo soffermarmi sono quelli dell'aristocratico inglese **Edward James** (1907-1984), del situazionista danese Asger Jorn (1914-1973) e del canadese Richard Greaves (nato nel 1952).

Il nome del primo è soprattutto legato ad un giardino di sculture, costruito da James nella foresta messicana, in un luogo chiamato *Las Pozas*, nello stato messicano di San Luis Potosí, a duemila metri di altezza rispetto al livello del mare. Il luogo si estende per 32 ettari e comprende una trentina di *folies* e di edifici, enormi statue, sentieri, ponti e passerelle. Realizzato tra il 1962 e il 1984 è costato più di 5 milioni di dollari. Dal 2010 è entrato a far parte del *World monuments fund* ed è cominciato il restauro. L'interesse di questo straordinario complesso monumentale consiste proprio nella compenetrazione tra una natura estrema e un'ambizione costruttiva altrettanto estrema: la giungla difficilmente accessibile



e il sentire tropicale, il pericolo e l'ebbrezza, la duplice sfida nei confronti di se stessi e dell'ambiente. Su un piano completamente diverso si pone invece il giardino realizzato da **Asger Jorn** ad Albissola, una ridente località marina della Liguria, in Italia, caratterizzata da un clima temperato e gradevole in tutti i periodi dell'anno. In questo caso, si è trattato di mostrare che anche un luogo banale, una località di villeggiatura per famiglie con bambini piccoli, può essere riscattato dalla sua monotonia e mediocrità attraverso un'operazione d'avanguardia rivoluzionaria. Il miglior commento alla sua impresa è quello di **Guy Debord** nel testo *De l'architecture sauvage* (1972): "Asger Jorn [...] è stato situazionista più di chiunque altro, proprio lui, l'eretico permanente di un movimento che non può ammettere ortodossia [...] Asger Jorn non si è mai precluso d'intervenire, anche al livello più modesto, su tutti i terreni che gli erano accessibili. Egli è stato uno dei primi

Asger Jorn,
Casa Museo Jorn,
particolare della
scalinata, 1954-1973,
Albissola Marina
(Savona)

Manifesto
della mostra
di Richard Greaves,
Collection de l'Art Brut,
Losanna 2006



completo disordine, compongono uno dei paesaggi più complicati che si possano percorrere in una frazione di ettaro, e infine uno dei meglio unificati. Tutto si trova al suo posto senza difficoltà [...]». Il postino Cheval, più artista, aveva costruito da solo un'architettura monumentale: e il re di Baviera ebbe i più grandi mezzi (Nota per chi lo non sapesse: il re Ludovico II di Baviera che regnò dal 1864 al 1886, anno in cui fu dichiarato pazzo e depresso, costruì con i propri mezzi personali numerosi castelli fiabeschi, il più famoso dei quali è *Schloss Neuschwanstein*, ovvero il "Castello della nuova pietra del cigno"). Jorn ha abbozzato, tra le altre cose e di sfuggita, questa specie di villaggio, spiacevolmente limitato al limite di una così piccola "proprietà privata"; e che testimonia di ciò che si può cominciare a fare, come diceva un altro di quelli che posero le basi del movimento situazionista, **Ivan Chtcheglov**, «con un po' di tempo, di fortuna, di salute, di denaro, di riflessione e (anche di buon umore)...». (Nota per chi lo non sapesse: Ivan Chtcheglov (1933-1998) aveva pianificato con un suo amico di far saltare la Tour Eiffel perché "rifletteva la sua luce nella camera che essi dividevano e perciò impediva loro di dormire". Per questa ragione fu ricoverato per alcuni anni in un ospedale psichiatrico).

a intraprendere una critica moderna dell'ultima forma di architettura repressiva, quella che oggi fa macchie di nafta sulle "acque gelate del calcolo egoista" [...] Jorn mostra come, anche su questa questione concreta della nostra appropriazione dello spazio, ciascuno può intraprendere di costruire intorno a lui la Terra, che ne ha bisogno. Ciò che è dipinto e scolpito, le scale mai uguali tra i dislivelli del terreno, gli alberi, gli elementi aggiunti, una cisterna, una vigna, ogni sorta di avanzi sempre bene accetti, tutti gettati in un

Infine è molto interessante il caso del canadese autodidatta **Richard Greaves** (nato nel 1952) che costruisce case e capanne che sembrano sul punto di crollare. Celebrando l'asimmetria ed evitando gli angoli retti, prescindono dalle regole e dai principi della costruzione. Greaves si è consacrato alla creazione di vasto *visionary environment* in costante espansione, situato in una foresta del Québec, su un terreno in cui ha eletto il proprio domicilio. L'*environment* è costituito da una ventina di capanne e di ripari realizzati a partire da fienili e granai abbandonati destinati alla demolizione o all'abbandono. Greaves non adopera nessun strumento di misura e usa corde di nylon. Inoltre il luogo è cosparso da una moltitudine di sculture spigolose.

Si ringrazia Ivelise Perniola per l'autorizzazione a pubblicare questo testo inedito del padre e Claire Margat per la segnalazione.

Il testo introduttivo di Claire Margat è stato tradotto dal francese da Eva di Stefano

NELLA TERRA DELL'IMMAGINAZIONE. LA COLLEZIONE C. G. JUNG

di Monika Jagfeld

APPROFONDIMENTI

La nostra interiorità produce continuamente immagini, non solo quelle dei sogni. Ne siamo attraversati anche da svegli, solo che le lasciamo scivolare via, non prestiamo attenzione. Nel processo terapeutico di Carl Gustav Jung, fondatore della psicologia analitica, l'**Immaginazione Attiva** era fondamentale: consisteva in una tecnica (quasi una meditazione) per catturarle, fermarle sulla carta, ed entrare così in rapporto con il proprio inconscio. Ne scaturì una produzione straordinaria di disegni simbolici, finora gelosamente conservati nell'Archivio dello Jung Institut di Zurigo, diretto da Ruth Amman. Quest'anno, da marzo a luglio, sono stati esposti per la prima volta in una mostra al **Museum im Lagerhaus**, centro d'arte di San Gallo nella Svizzera orientale dedicato all'arte naïve e all'art brut. Per gentile concessione della direttrice, Monika Jagfeld, pubblichiamo la sua introduzione in catalogo (*Das Buch der Bilder*, a cura di R. Amman, V. Kast, I. Riedel, Edizioni Patmos, Osterfildern). *NdR*

I pazienti di Jung, uomini e donne del primo Novecento, dialogavano con il proprio inconscio attraverso il disegno e i colori

L'Archivio delle Immagini dell'Istituto C. G. Jung si apre

La Collezione C. G. Jung comprende 4500 opere, principalmente pitture, ma anche disegni e ricami, realizzati dal 1917 fino al 1955¹. Autori e autrici sono archiviati/e in modo anonimo e le loro opere ordinate in 105 casi numerati. Finora solo singoli fogli sono stati dati in prestito per qualche mostra, e una selezione di mandala è stata esposta nel 2012 presso l'Oglethorpe University Museum of Art ad Atlanta, Georgia. Una visione complessiva della collezione fino ad oggi non è stata possibile.

Ci sono poche collezioni storiche di questo tipo. In genere si tratta di collezioni create da medici presso istituzioni o cliniche psichiatriche. Ad esempio in Svizzera è nota la Collezione Morgenthaler del museo psichiatrico di Waldau presso Berna e in Germania la Collezione Prinzhorn della clinica universitaria psichiatrica di Heidelberg. Nel primo caso lo psichiatra **Walter Morgenthaler** raccoglieva i lavori artistici dei suoi pazienti, che erano ricoverati nell'ospedale di Waldau. Nel secondo caso le opere furono spedite dalle istituzioni dell'intera area di lingua tedesca presso la clinica di Heidelberg a **Hans Prinzhorn**, che in quanto storico dell'arte e medico aveva intrapreso una classificazione scientifica dell'arte dei pazienti psichiatrici².

La Collezione C. G. Jung si differenzia tuttavia in alcuni punti essenziali dalle collezioni artistiche storiche di istituzioni psichiatriche. Innanzitutto, i pazienti di Jung non erano ospedalizzati, ma pazienti privati che si recavano nel suo studio medico aperto nel

Le opere che illustrano il testo, conservate nell'Archivio dello Jung Institut (Zurigo Küsnacht), sono tutte di differenti autori anonimi

1909 a Küsnacht presso il lago di Zurigo. Di conseguenza, già le condizioni del lavoro artistico e dell'approvvigionamento dei materiali differiscono. Ma è diverso anche l'impulso all'attività artistica: la modalità di lavoro dei pazienti nelle istituzioni era individuale e di propria iniziativa, senza guida terapeutica o stimolazione esterna. Molte opere riflettevano l'emergenza personale vissuta nel manicomio con interdizione, carcerazione, perdita di habitat, di proprietà e di identità. L'arte non era in questi casi al servizio della terapia, ma offriva piuttosto strategie di sopravvivenza e di creazione di una nuova identità, adatta alle nuove circostanze di vita. Tutto ciò non riguarda i pazienti privati di Jung. Le loro opere non sono riflessi di una perdita, ma espressione di una più profonda esplorazione del Sé. Incorporate nel *setting* terapeutico, create su

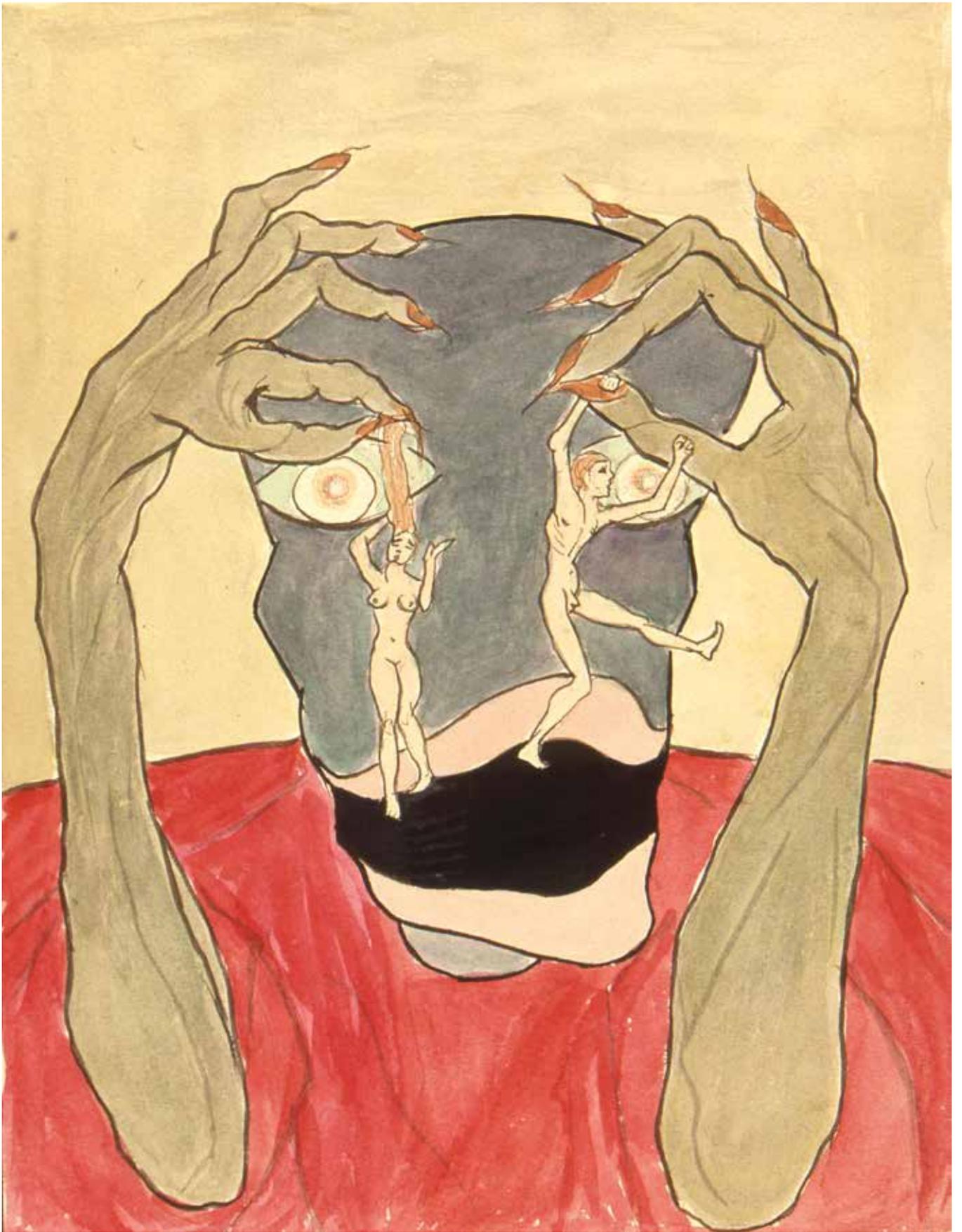
sollecitazione di Jung a formulare visivamente le immagini interiori, poi discusse con lui e da lui analizzate, queste opere sono nate senza dubbio come parte di un **processo terapeutico** e non come produzione artistica autonoma. E dunque non sono arte?

Nell'ebbrezza della mitologia

Effettivamente la Collezione di C. G. Jung è unica nel suo genere e non paragonabile con nessun'altra collezione psichiatrica del suo tempo. Semmai, i lavori mostrano somiglianze con le raffigurazioni dello stesso Jung nel suo **Libro Rosso**, al quale ha lavorato sedici anni, dal 1914 al 1930. Di conseguenza le spiegazioni contenute nel *Libro Rosso* sono rivelatrici anche per le opere dei suoi pazienti. Il *Libro Rosso* costituisce il nucleo delle sue sperimentazioni per-



Alarm, 1943,
gouache su cartoncino



sonali nel relazionarsi con le proprie immagini e **fantasie interiori**, che ha inizialmente registrato nei diari, i cosiddetti Libri Neri, e in seguito trascritto calligraficamente in un libro rilegato in pelle rossa – il *Libro Rosso* – integrandole con figure dipinte, ovvero ‘materializzate’. In questo processo si sentiva più legato all’alchimia, poichè in veste di ‘artista’ aveva scoperto che i suoi sogni e le sue fantasie – come anche quelle dei suoi pazienti – , inondate da immagini mitologiche, contenevano motivi paralleli all’alchimia. Inoltre, egli esclude che potesse trattarsi di arte, l’inconscio per lui era natura, non arte.

«La gente dice: egli è una natura artistica. Ma è stato soltanto l’inconscio ad influenzarmi. Ora ho imparato a recitare la parte, come se si trattasse di un dramma non diverso da quello della vita esterna [...]»³.

«Dissi a me stesso: “che cosa sto facendo? Certamente nulla a che vedere con la scienza. Ma allora cos’è? ”al che una voce mi disse: “è arte”. Ne fui oltremodo sconcertato, giacché l’idea che quanto stavo scrivendo fosse arte mi era del tutto estranea. Allora pensai: “Forse il mio inconscio sta dando forma a una personalità che non è la mia, ma che cerca di trovare espressione”. Non saprei dire esattamente perché, ma avevo la certezza che la voce, che aveva definito arte la mia scrittura, proveniva da una donna. [...] Replacai con grande enfasi che quel che stavo facendo non era arte, al che sentii una forte resistenza crescere dentro di me. Tuttavia nessuna altra voce si fece sentire e io ripresi a scrivere. Poi arrivò un altro assalto, come il primo: “è arte”. Questa volta la catturai e dissi: “no, non lo è” ed ebbi la sensazione che ne sarebbe derivata una controversia»⁴.

Il rapporto di Jung con le proprie immagini e fantasie interiori comportava un intenso confronto con l’inconscio collettivo, che finì per condurre a un mutamento nella sua pratica analitica. Prese a incoraggiare i pazienti a impegnarsi in analoghi auto-esperimenti. Li guidava ad esercitare l’**immaginazione attiva**, e mostrava loro come lasciar emergere immagini interiori e visioni nello stato di veglia, e come poter condurre dialoghi interiori e dipingere le proprie fantasie. Avrebbero dovuto provare «ad entrare nell’immagine stessa, a diventare uno dei suoi personaggi». Jung pretendeva: «Lei deve rimanere più a lungo in esse, cioè deve essere il suo sé cosciente e critico in loro, facendo valere il suo giudizio e la sua facoltà critica»⁵. Una paziente ricorda:

Nella pagina a fianco:
Gouache su carta, 1934



A sinistra:
Afrodite, s.d.,
carboncino su carta

A destra:
Gouache su carta,
(senza titolo e data)



«A quell'epoca, quando si arrivava per la seduta di analisi, il cosiddetto Libro Rosso era sovente aperto, posizionato su un cavalletto. Il dottor Jung vi stava dipingendo o stava finendo di dipingere un'immagine. A volte capitava che mi mostrasse ciò che aveva fatto e lo commentasse. La cura e la precisione con cui lavorava alla realizzazione di quelle immagini e del testo miniato che le accompagnava testimoniavano del valore dell'impresa. Così il maestro dimostrava all'allievo che lo sviluppo psichico richiede tempo e fatica»⁶.

Così, i dipinti della collezione C. G. Jung «ci danno un'idea dell'evoluzione del trattamento analitico e dei simboli di questo processo. Inoltre, ci sono immagini e documenti che ci mostrano ciò che i pazienti hanno vissuto in terapia» scrive lo psicoterapeuta Vicente L. de Moura nel suo contributo in questo catalogo.

Jung si preoccupava che gli archetipi fossero riconosciuti come tali. Il **mandala** era per lui uno degli esempi più convincenti dell'universalità di un archetipo (cfr. il testo in catalogo dell'analista Verena Kast) e una prova che «le dinamiche interiori dei suoi pazienti e in particolare le loro immagini mandaliche non erano dovute a suggestione»⁷. Al mandala, come simbolo del centro della personalità, è dedicato lo spazio centrale della mostra, dove

le immagini sospese circondano gli osservatori, accerchiandoli e ponendo loro stessi - il loro sé- al centro.

Localizzazioni, temi

Oltre al mandala e simboli affini, si possono osservare ulteriori motivi ricorrenti sia nel *Libro Rosso* di Jung che nei lavori dei pazienti: il serpente (a volte anche un drago), il sole, la luce, l'acqua come gorgogliante sorgente di vita (ma anche come onda anomala) oppure insieme all'acqua la nave (caso 010), l'albero della vita, spazi di passaggio, l'uovo cosmico – e sempre di nuovo l'essere umano. Immagini visionarie, cosmiche stanno a fianco di raffigurazioni di animali e paesaggi, scene grottesche accanto a scene surreal-fantastiche. Per Jung, chi è privo di un mito personale «è un uomo senza radici, senza un vero rapporto con il passato, con la vita degli antenati (che pure continua in lui) e con la società umana del suo tempo»⁸. Dunque, le immagini servono a un **radicamento** e a una localizzazione. La mostra cerca di raggruppare le tematiche, incrociando i diversi casi, per visualizzarne i contenuti paralleli pur nelle differenti realizzazioni. Le sequenze di immagini, che in questo libro vengono compiutamente analizzate, sono presenti in modo esauriente anche nella mostra al fine di esemplificare in profondità il processo di immaginazione attiva.

«Il sonno della ragione genera mostri» sta scritto su un foglio dei *Capricci* (1799) di Francisco de Goya. L'immaginazione attiva fa emergere anche nei/nelle pazienti di Jung alcune creature strane e terrificanti (casi 037, 050, 064, 034), oppure l'inconscio prende la forma di una nuvola nera e minacciosa (caso 105). Conflitti personali e angosce producono demoni individuali. In queste mitologie soggettive la figura femminile ha spesso un ruolo centrale.



Albero in fiore, 1925 ca.,
ricamo su seta



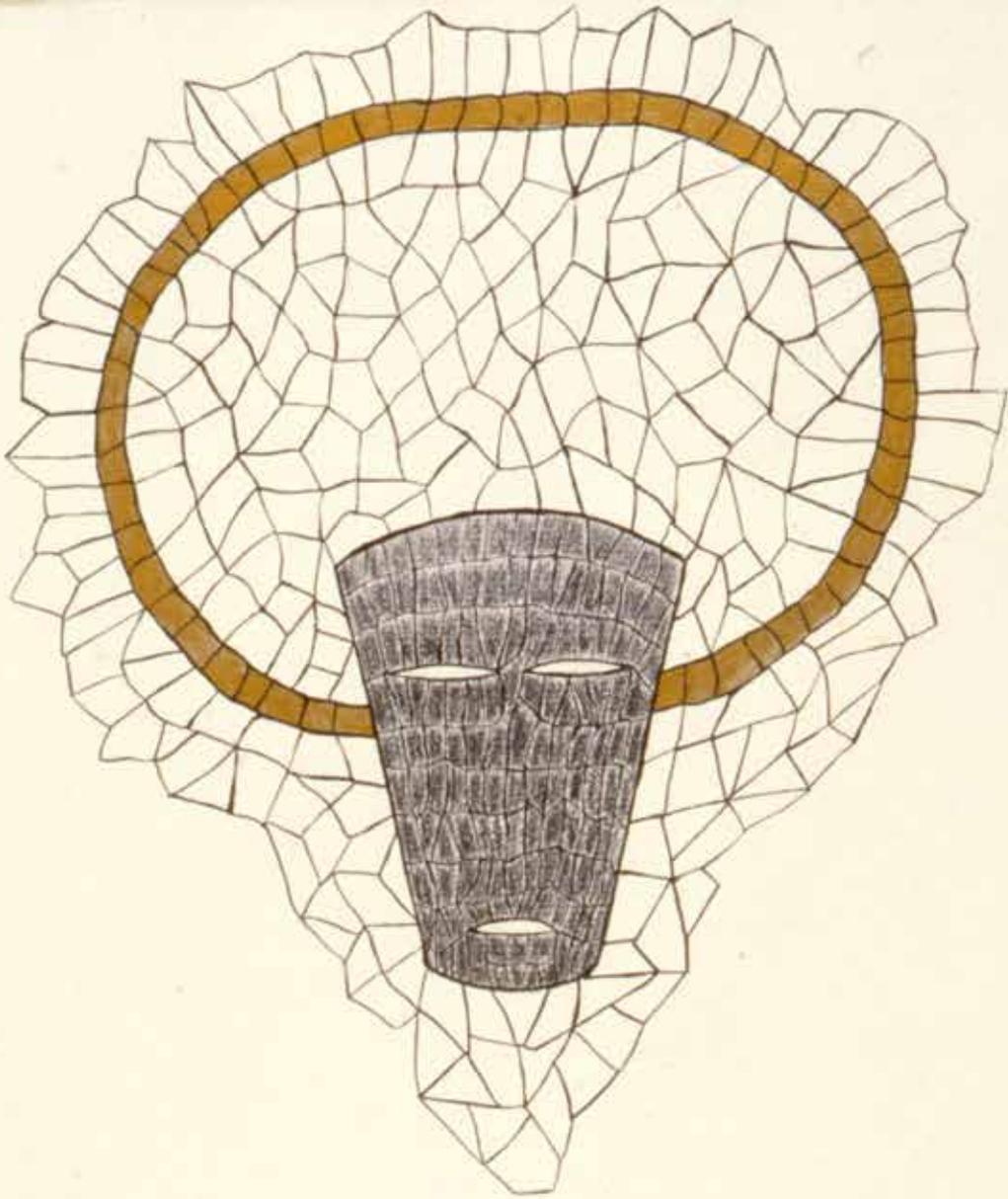
Acquarello su carta, 1927

Nella pagina a fianco:
Gouache su carta, 1928

Secondo l'indicazione di Jung, «entrare nell'immagine stessa, e diventare uno dei suoi personaggi», queste opere dovrebbero essere state realizzate da donne. Sessualità e corpo, **identità sessuale e corporea** sono un altro tema centrale e significativo della mostra. Anche il motivo della maternità è presente. Ed è qui che si palesano le contraddizioni tra il terapeuta Jung e le sue pazienti, le quali articolano concretamente le ferite nei loro dipinti, mentre Jung le trascende in idee archetipiche. Disturbanti appaiono le rappresentazioni della donna prigioniera, incatenata, crocifissa (casi 026, 034, 056, 055), minacciosamente relative al simbolismo della violenza in un contesto sessuale (come ad esempio l'ampia sequenza del caso 105).

Un foglio del caso 064, presente in fotografia nell'archivio, con-

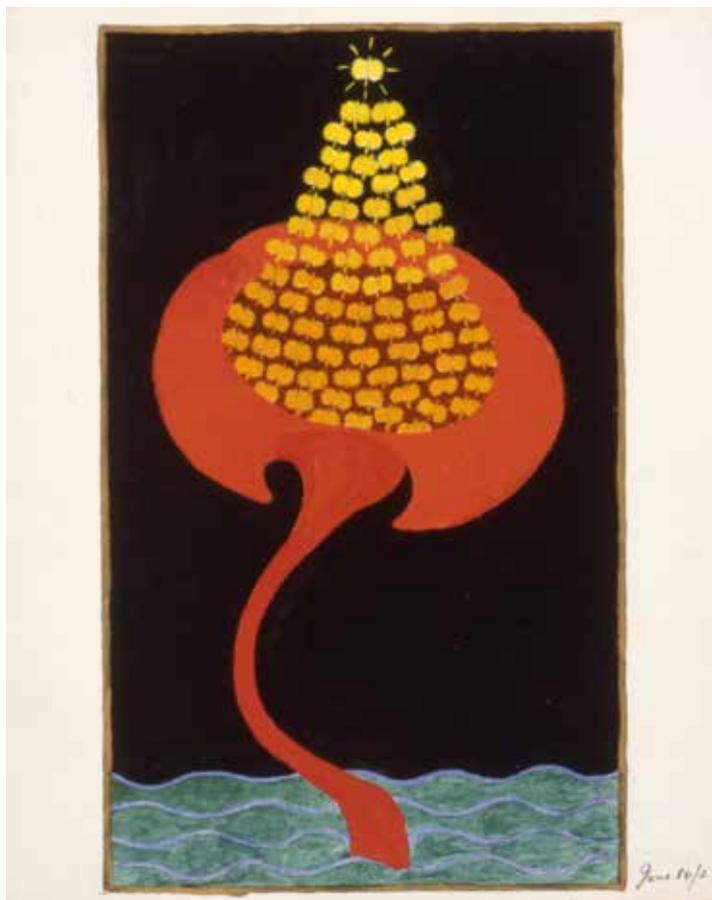




densa in un'immagine lo stesso procedimento analitico: una donna si inginocchia nuda e indifesa su un lenzuolo, di fronte a lei fluttua un cerchio magico i cui raggi bruciando scavano nel suo corpo un buco profondo. Ma, il buco ha la forma di un grande orecchio ricettivo, dal quale i raggi vengono risospinti indietro verso il cerchio, che può essere visto anche come un occhio. "Analisi" ha scritto sotto la paziente.

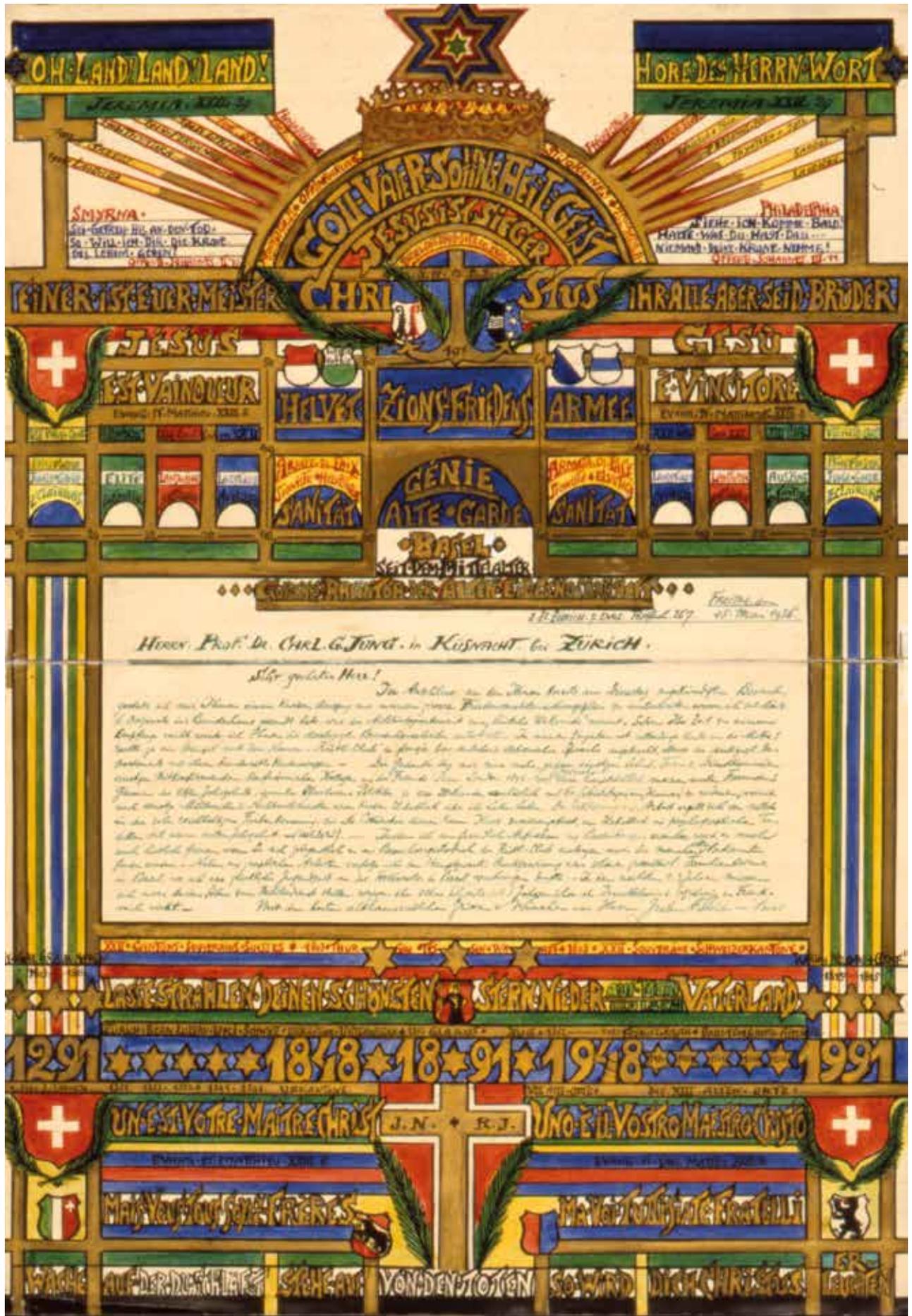
In un altro caso, la storia vissuta tra il 1939 e il 1947 (Nr. 041) produce le immagini di un inferno, che testimoniano il trauma bellico di un'intera generazione (cfr. il testo di Ingrid Riedel in questo catalogo). Nella collezione perciò si possono individuare sia i riferimenti storici che le influenze estetiche di Jung, permeate di Art Nouveau e simbolismo. Alcuni mostri

scuri fanno pensare alle opere di Odilon Redon o di Alfred Kubin (caso 034), mentre nelle serie dei casi 009 e 042 si rispecchiano riduzione ed astrazione della modernità. Ci sono stati anche alcuni rapporti tra il Dadaismo e il "Psychologischen Club" fondato da Jung a Zurigo (cfr. in questo catalogo il contributo di Doris Lier sul caso 009). Al surrealismo si possono accostare i fogli dei casi 004 o 026 e alle macchie di inchiostro di Hermann Rorschach rimandano invece le figure del caso 067, mentre alcuni disegni di piante richiamano l'estetica delle fotografie di Karl Blossfeldt (casi 012, 018). Ovviamente la qualità delle opere varia secondo il talento di/delle pazienti, che di solito si avventuravano da profani/e all'espressione visiva delle loro immaginazioni attive. Semmai si può restare sorpresi dall'alta qualità di molte opere. Sarebbe da evidenziare ad esempio, oltre ai casi già citati, l'insieme dei lavori del caso 019, dove la visione sferica e gli intricati e sontuosi man-



Gouache su carta, 1929

Nella pagina a fianco:
Gouache su carta, 1917



OH LAND! LAND! LAND!

HORE DES HERRN WORT

GOT VATER SOHN HEILIGER GIST
 JESUS CHRISTUS

SMYRNA
 Ich - der Herr - bin - der Tod -
 So - wird - ich - die - Krone -
 des - Lebens - geben

PHILADÉPHIA
 Ich - der - Herr - bin - die -
 Heide - und - du - bist - die -
 Kirche - die - keine - Name - hat

EINER IST EUER MEISTER CHRISTUS IHR ALLE ABER SEID BRÜDER

JESUS GESU

EST VAINQUEUR

HELVET

ZION'S FRIEDEN

ARMEE

EVANGÉLISME

GENIE ALTE GARDE SANITAT

Basel

Herrn Prof. Dr. Carl G. Jung in Kusnacht bei Zürich.

Ihr geliebter Herr!

Handwritten letter text in German script, discussing religious and philosophical matters.

LA SÛR STRAHLEN D'UNEN SCHÖNHEITEN STERN NIEDER VATERLAND

1291 1848 1891 1948 1991

UN È IL VOSTRO MASTRO CRISTO

J.N. + R.J.

UNO È IL VOSTRO MASTRO CRISTO

MA VOI SATE FRATELLI

MA VOI SATE FRATELLI

WACHE AUF DER DÜCKTHER SIEHE AN VON DEN TOTEN SO WIRD DICH CHRISUS



dala non sono soltanto il soggetto di delicati acquerelli su carta, ma sono realizzati anche con il ricamo.

«La materia prima per il lavoro della vita»

La creazione del *Libro Rosso* fu centrale per Jung: «Gli anni, in cui inseguivo le immagini interiori sono stati il periodo più importante della mia vita, in cui si decise tutto l'essenziale [...] Tutta la mia attività successiva è consistita nel comprendere cosa in quegli anni era sgorgato dal mio inconscio, e che inizialmente mi aveva inondato. Era la materia prima per il lavoro della vita»⁹.

Nell'autunno del 2009 il *Libro Rosso* di C. G. Jung fu esposto per la prima volta a New York e lo stesso anno ne venne pubblicata un'edizione in facsimile. La sua presentazione alla Biennale di Venezia del 2013, nella mostra *Il Palazzo Enciclopedico* del curatore

Pittura che mi rappresenta, s.d., gouache su carta

Nella pagina a fianco:
Lettera a C.G. Jung, 15 maggio 1936, gouache e inchiostro su carta

Massimiliano Gioni ha fatto scalpore. Cinque anni dopo, 2018, la **Collezione C. G. Jung** è esposta per la prima volta al **'Museum im Lagerhaus'** di San Gallo e documentata in questo volume, che funge anche da catalogo. Se il *Libro Rosso* è stato per Jung «materia prima del lavoro della vita», così questa collezione va considerata come il suo proseguimento e completamento.. «Capii che i sogni e le visioni mi erano venuti dal sottosuolo dell'inconscio collettivo. Non mi restava che approfondire e convalidare questa scoperta»¹⁰, affermò Jung in un'intervista del 1952. La sua collezione offre un materiale eccezionale per nuove scoperte. Come il *Libro Rosso*, potrebbe sorprendere il pubblico e provocare un'attenzione simile.

¹ L'Archivio delle Immagini contiene 4 diverse collezioni, tra cui quella di Jolande Jacobi, collaboratrice di Jung, con circa 6000 opere di pazienti.

² Cfr. H. Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Springer, Berlin 1922 (*L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesis, Milano 2011).

³ Jung cit. in S. Shamdasani, *Liber Novus. Il Libro Rosso* di C. G. Jung, in: C. G. Jung, *Il Libro Rosso. Liber Novus*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 215.

⁴ Ivi, p.199.

⁵ Ivi, p.216

⁶ T. Keller, C. G. Jung: *Some memories and reflections*, In: "Inward Light", 35, 1972, p. 11, cit. in Shamdasani, op. cit., p.205.

⁷ Shamdasani, op. cit, p. 220.

⁸ Ivi, pp. 197-198.

⁹ Jung in: *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*, a cura di A. Jaffé, Walter, Olten 1984, p. 203.

¹⁰ Jung in: *Intervista di M. Eliade per 'Combat', 1952*, in: *Jung parla. Interviste e incontri*, a cura di W. McGuire e R. F.C. Hull, Adelphi, Milano 1995, pp. 299-300, cit. in Shamdasani, op. cit.,p. 202.

Nella pagina a fianco:
L'albero della vita,
1936, matita colorata,
inchiostro e penna
d'oro su carta

Traduzione dal tedesco di Eva di Stefano



*The Tree
of Life*

38801
Dec. 28 1956

SZEEMANN E L'ART BRUT. NOTE A MARGINE DELLA MOSTRA ALLA KUNSTHALLE DI BERNA

APPROFONDIMENTI

di Giulia Ficco



Allestimento della sala
dedicata a
Le macchine celibi

Amyel Garnaoui definisce la pratica del curatore bernese Harald Szeemann: « (...) una poetica coerente, diremo ossessiva, guidata fin dall'inizio dalle stesse preoccupazioni e finalità: concezione a-storica dell'arte, allestimento come visualizzazione del piacere del rapporto con l'arte e del potenziale utopico insito nelle opere d'arte, abolizione della proprietà privata, libertà delle istituzioni»¹. Il fare mostre di Szeemann è effettivamente caratterizzato da questi aspetti e rimane coerente a certe tematiche per tutta la sua carriera: la produzione video come opera d'arte, l'artista in chiave romantica e l'attrazione verso il misticismo e le macchine, per citare solo alcuni aspetti. Tematiche intellegibili in quasi tutte le mostre da lui realizzate fin dagli albori della sua carriera.

La sua formazione poco canonica, come uomo di teatro, gli ha dato la possibilità di poter disobbedire a dei dettami tipicamente storico artistici: l'anacronismo storico non è un peccato, anzi pone l'arte in una prospettiva più "umanistica", in cui il centro non è una necessità di ordine ma consiste piuttosto nella pertinenza e nell'eco che oggetti di natura differente portano con sé. Un

Il pensiero libero
del grande curatore
svizzero attraverso
un percorso nel
suo Museo delle
Osessioni



aspetto, questo, portato all'estremo e venerato dal curatore come un "*Anstrebung*" (aspirazione) all'universalità e all'ideale.

Tra le varie influenze che hanno formato questo suo modo di pensare c'è sicuramente **l'Art Brut**. Nella Berna accademica degli anni '50-'60 la psichiatria e in particolare i direttori della clinica di Waldau tenevano corsi incentrati su aspetti etnologici, mitologici, psicoanalitici e artistici; non introducendo necessariamente l'Art Brut (che in questo periodo stava vivendo un momento di grande diffusione in America e in Europa grazie alla collezione di Jean Dubuffet) come arte anti-accademica e sovversiva, ma sottolineandone invece i **caratteri metafisici e simbolici**. Sono corsi che lo studente Harald Szeemann ha frequentato e l'hanno formato sotto l'aspetto interpretativo dell'arte.

Non dimentichiamo che nel corso degli anni '30, '40 e '50 la Kunsthalle di Berna ha inoltre gettato una luce sulla tematica dell'arte "intuitiva" tramite alcune mostre: *Peintres Naïves* (1936) di M. Huggler con 727 visitatori e *Moderne Primitive Maler* (1949) di A. Rüdinger con 2027 visitatori. Mentre in Germania l'arte

Sala con il modello in
miniatura del *Palais Idéal*
di Ferdinand Cheval



Allestimento
della sala dedicata
ad Armand Schulthess

intuitiva veniva censurata e additata come depravante, la Svizzera si stava invece adoperando per proteggerla². Grazie a questa situazione particolare in clima di guerra, in terra elvetica poterono essere realizzati studi che fecero crescere e diffondere l'Art Brut nei circoli della psichiatria e dell'arte. Pensiamo all'esempio pionieristico di **Walter Morgenthaler**, che nel 1921 scrisse *Ein Geisteskranken als Künstler*³, l'opera dedicata al lavoro artistico del suo paziente Adolf Wölfli. Il fratello, Ernst Morgenthaler, fu un artista molto conosciuto e famoso all'epoca, in contatto con altri artisti, specialmente espressionisti svizzeri, come Cuno Aime e Paul Klee. Come è noto, Klee conosce bene le teorie non solo di Morgenthaler ma anche di Hans Prinzhorn. Mentre negli anni Trenta in Germania il libro di Prinzhorn verrà bruciato, la confederazione svizzera vede un ininterrotto flusso di discussioni che porterà nel 1963 Szeemann a realizzare la famosa mostra *Insania Pingens*⁴. Questa mostra è la prima, quasi interamente dedicata all'Art Brut che ha luogo in un'istituzione specializzata in arte contemporanea.



L'intenzione originaria del curatore però non era esattamente questa: nuovi documenti rinvenuti negli archivi della Kunsthalle dimostrano che inizialmente il curatore avrebbe voluto includere le opere della collezione di Jean Dubuffet e di Alberto Moravia, che gli sono stati indicati dal Prof. Adolf Bader come detentori di grandi e preziose collezioni⁵. Inoltre Szeemann avrebbe voluto anche confrontare le opere brut con opere contemporanee (in una lettera cita il lavoro dell'artista Louise Nevelson)⁶.

In questo dettaglio si nota già quell'aspirazione alla **risonanza** tra differenti opere d'arte, che il critico riuscirà a realizzare in seguito. Insieme a questo fondamentale aspetto, in generale la pratica curatoriale di Szeemann ruota intorno ad alcuni concetti-chiave:

- Mitologie individuali;
- Verso l'opera d'arte totale;
- Attitudini;
- Macchine celibi.

Spesso approfonditi in forma di esposizioni, questi concetti hanno costituito recentemente le coordinate della doppia mostra

Affiches delle mostre curate da Szeemann alla Kunsthalle di Berna

tenutasi alla Kunsthalle di Berna (9.6.18 - 2.9.2018) e proveniente dal Getty Research Institut di Los Angeles, che conserva gli archivi del curatore: *Grossvater ein Pioneer wie wir* ("Il nonno, un pioniere come noi") e *Das Museum der Obsessionen* ("Il Museo delle Ossessioni"). Nel 2019 è prevista una tappa italiana della mostra al Castello di Rivoli (Torino).

Le **mitologie individuali**, concepite per la mostra di Documenta5 del 1972 a Kassel, sono delle mappature di significati che, come accade quasi sempre negli artisti outsider, emergono da un fitto mondo di simboli e che sono rappresentati senza essere troppo elaborate e raffinate. Pochi oggetti artistici possiedono questa proprietà e sta al mediatore di significati, in questo caso al curatore, farle "risuonare" in contrapposizione con altre opere. Il termine (a cui è stata intitolata anche una sezione della recente mostra della Kunsthalle) fa riferimento al fatto che il significato dell'opera è strettamente "personale" e frutto di una visione del mondo dell'artista. Un atteggiamento soggettivo che guida anche la fruizione delle opere: l'interpretazione non è mai univoca e universale, cambia a seconda del soggetto che guarda, ma l'idea di Szeemann è che possa essere "imbrigliata" con delle giustapposizioni ben accordate tra loro dal curatore.

Szeemann invitò lo psichiatra, che gli aveva fatto da professore negli anni '50, a scrivere un testo per il catalogo del 1972. Theodor Spoerri scrisse:

«L'intensità e la profondità espressiva, visualizzate in forma non convenzionale, necessitano di un modo particolare di comprendere, che vada oltre la comune sterpaglia. La realtà che si raffigura da sola ora non è leggibile a partire da una forma finale di un'opera che parla da sola, ma [lo è] all'interno di questa triplice relazione, [ovvero] lo svolgimento del 'fare' pittorico, che si sviluppa dall'esperienza del mondo e dalla situazione in questione, il risultato [l'opera stessa] e il suo significato altrettanto [valido] come la proposta interpretativa dell'osservatore.

Come mai la pittura dei malati di mente si è fatta strada in Documenta? Questo è il motivo: la triplice relazione del contenuto profondo, l'opera e la sua necessità di essere interpretata trovano paralleli nel fare artistico che al giorno d'oggi sottolinea il processo [per ottenere l'oggetto artistico] e il rapporto a senso unico di colui che guarda l'opera risultante. E [inoltre] il rapporto tra significante e significato, ciò che è raffigurato e il raffigurante è il problema principale dell'interpretazione



fenomenologica della psicopatologia come anche dell'interpretazione pittorica. Dopotutto questi sono i principi fondanti di Documenta: il realismo della rappresentazione, la rappresentazione e la domanda sulla sua identità. Ciò che è dipinto, mostrato, modellato o ciò che è espresso in qualunque modo visibile [agli occhi], racchiude un valore ogni volta diverso e un significato che dipende ogni volta da come si pone l'osservatore, sia che sia visto [con uno sguardo] psichiatrico, antropologico, sociologico o critico artistico»⁷.

Timbri dell'*Agenzia per il lavoro spirituale* fondata da Szeemann

Spoerri qui fa riferimento al concetto di 'opera aperta'⁸, fondamento della produzione artistica di quegli anni, e spiega molto bene perché l'Art Brut appartenga al mondo contemporaneo di rappresentazione: proprio perché l'opera deve restare aperta ad interpretazioni non univoche, così anche l'Art Brut è perennemente interpretabile. Un concetto che Szeemann ha interiorizzato e sfruttato molto spesso.

«Solo chi riesce a fare della propria Intimità un'ossessione può raggiungere l'universale»⁹. Questa frase descrive perfettamente l'attitudine che il curatore ricerca nelle opere e che lo accomuna al



Collage di Adolf Wölfli

'modus operandi' degli artisti outsider. La ricerca di quelle opere che esprimono un **potenziale utopico** è qualcosa che il curatore Szeemann porterà avanti per tutta la sua vita. Il suo archivio, la cui struttura testimonia questa aspirazione, è composto da cartelle organizzate tematicamente o secondo artista, riflettendo l'ossessività del suo modo di lavorare. Una ricerca senza fine grazie alla quale riesce ad individuare delle opere-chiave, che esprimono esattamente quell'universale che a lui interessa. Come il **Palais Idéal** del Facteur Cheval, sono opere che si ripropongono continuamente nelle mostre da lui curate. Tant'è che si lascia costruire una miniatura del Palazzo Ideale che ora fa parte del suo archivio. Quest'opera emblematica rappresenta infatti l'**ossessione** di una persona "semplice" che sente il bisogno di costruire il palazzo dei palazzi. Un'ossessione che raggiunge l'universale.

Per esemplificare meglio questo concetto, si può citare l'installazione di Daniel Spoerri **Il museo sentimentale** (1979). Si tratta di un'opera/allestimento aperto che cerca di dare valore ad oggetti

che di per sé non sono preziosi e non hanno necessariamente una valenza storico-artistica: si tratta infatti di cartoline od oggetti di scarto, che acquistano qualità semplicemente perché hanno fatto parte della storia, ma che, a seconda del collegamento loro imposto, riescono comunque ad evocare significati diversi.

«Il museo sentimentale, con gli stessi intenti del museo delle Ossessioni, cerca di riconciliare storia e memoria, scienza e mito. Per mezzo di questa raccolta Spoerri esprime la necessità di ricostruire un microcosmo basato sulla memoria di precisi individui e si propone di mettere insieme degli oggetti che possiedono già un comune significato, un comune potere di emanazione, conferito dal tempo e non dalla decisione individuale dell'artista»¹⁰.

Il **potere di emanazione** delle opere, cioè la permanenza storica, non il significato attribuito di volta in volta, rende le opere d'arte meritevoli di entrare a far parte della categoria "aspiranti all'universale". E così procede anche Szeemann nella sua modalità curatoriale. Considera le esposizioni come opera d'arte complessiva che, come un'ossessione, tende all'universale. Quando nel 1974 si presta a realizzare la mostra dedicata al nonno (1974), ricreata esattamente nella seconda parte della recente mostra alla Kunsthalle di Berna, Szeemann inizia il suo percorso curatoriale come "**museo sentimentale**"¹¹. La mostra voleva essere un tributo al nonno, famoso parrucchiere polacco, trasferitosi in Svizzera, che aveva fatto della sua passione un lavoro, e un'ossessione della sua passione. Le parole del nipote e curatore rendono perfettamente l'importanza che la risonanza degli oggetti può aggiungere ad una mostra:

«Dal punto di vista dell'allestimento Szeemann si chiese in che modo e dove esporre gli oggetti, e come riuscire a farli "parlare" ai visitatori di una vita che non c'era più: "Ho imparato molto durante questo periodo di riflessione, sul modo di allestire una mostra del genere: come presentare delle forbici per farle significare molto di più del loro semplice essere oggetto. Se le metto per dritto le dichiaro allora oggetti di grande valore nell'ambiente del Nonno. Se le dispongo di traverso potrebbero indicare la direzione di un immagine-ricordo, restano ancora chiaramente il paio di forbici del Nonno, ma diventano solo un oggetto, meno significativo nella mostra". Qui, più che altrove si pose il limite delle istituzioni che non favoriscono l'esposizione dell'intimo e del privato»¹².

Nel percorso della recente mostra bernese *Das Museum der Obsessionen* (Il Museo delle Ossessioni), che costituisce lo spunto del presente articolo, la zona dedicata alla mostra szeemanniana del 1983 *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (L'aspirazione all'opera d'arte totale) era particolarmente interessante. Venivano passate in rassegna le strade del suo operato per evidenziare quanto il curatore bernese fosse ossessionato dalla creazione di **sistemi ideali**. Era infatti affascinato da quelle figure che si fanno coinvolgere totalmente dalla loro attività senza risparmiarsi nulla, lasciando dietro di loro solamente la loro passione: artisti che si sentono schiavi della necessità di creare sistemi e mondi e le cui opere sono figlie di questo sistema, e i creatori irregolari fanno parte di questa categoria. Non a caso in questa sezione abbiamo incontrato il Palazzo Ideale del postino Cheval, il giardino enciclopedico di Armand Schultess e l'autobiografia cosmica di Adolf Wölfli, a fianco dell'opera di Wagner, un'altra grande ossessione del curatore. In un'altra sezione è stata riproposta *Le macchine celibi* (titolo di una celebre mostra realizzata alla Kunsthalle e alla Biennale di Venezia nel 1975), esposizione dedicata all'era in cui la macchina irrompe in qualsiasi aspetto della vita umana, anche nell'arte. Ciò che interessava particolarmente di questa tematica a Szeemann era la creazione "pura", come quella della macchina cinematografica. Così, in questa sezione abbiamo incontrato anche le opere della svizzera **Emma Kunz**, un'artista sensitiva, che quando era in vita disegnava composizioni simmetriche a seconda delle energie che in quel momento percepiva. L'arte medianica viene generalmente compresa nelle categorie dell'arte irregolare, si pensi ad esempio al caso di Madge Gill nella Collection de l'Art Brut di Losanna.

Questo interessante inserimento conferma ciò che finora si è detto sull'anti-conformismo e sullo spirito sovversivo del curatore, che non porrà l'artista svizzera insieme agli artisti "idealisti" o più semplicisticamente nella categoria degli "outsider", ma individuerà nelle sue opere un'affinità spirituale con l'idea della macchina vergine, il cui prototipo è il Grande Vetro di Duchamp: nel caso della Kunz, l'artista stessa è la macchina-mezzo attraverso la quale l'arte si compie. La Kunsthalle di **Berna** e la città stessa hanno giocato un ruolo innovativo nello sviluppo dell'arte outsider sia a livello di diffusione (va notato come la mostra *Insania*

Pingens nel '63 sia stata la più visitata di quell'anno), sia nella modalità di presentazione di quest'arte al pubblico: in Svizzera a fianco dell'importante, ma anche dogmatica, eredità di Dubuffet alla "Collection de l'Art Brut" di Losanna, è nato anche un altro più libero approccio all'arte irregolare, quello di Szeemann che, grazie ad un presupposto fondamentale, cioè un diverso modo di pensare al sistema dell'arte, riesce a includere e non marginalizza. Chi ha deciso che arte irregolare e arte "canonica" vadano separate? Arte andrebbe trattata semplicemente come arte ed è compito del mediatore fare di questa affermazione una pratica.

¹ A. Garnaoui, *Harald Szeemann e il museo delle ossessioni*, con un'intervista a H. Szeemann, Danilo Montanari editore, Ravenna, 1999, p.6.

² Il bernese Max Huggler, storico dell'arte, promotore di Kirchner, è una figura chiave del salvataggio dalla furia nazista dell'arte espressionista, di cui collezionava ed esponeva le opere.

³ Trad. it. : W. Morgenthaler, *Arte e follia in Adolf Wölfli*, Alet, Padova 2007.

⁴ La mostra ebbe in realtà tre titoli come si evince dal frontespizio del suo catalogo del 1963. Oltre ad *Insania Pingens: Bildnerie der Geisteskranken* che riprendeva il titolo del celebre volume di H.Prinzhorn, e il più semplice *Art Brut*.

⁵ Così in una lettera del 28-5-1963 di Szeemann a Alfred Bader, conservata nell'archivio della Kunsthalle di Berna, ma l'informazione su una collezione di Art Brut di Moravia è probabilmente frutto di un equivoco. L'unico contatto noto tra lo scrittore e il mondo dell'Art Brut è la sua recensione ad una delle prime mostre di Carlo Zinelli sul "Corriere della Sera", 6-9- 1959.

⁶ Cfr. lettera del 24-10-1962 di Szeemann a Alfred Bader, conservata nell'archivio della Kunsthalle di Berna.

⁷ T. Spoerri, *Identität von Abbildung und Abgebildetem in der Bildnerie der Geistkranken*, in Documenta 5, catalogo della mostra a cura di H. Szeemann, Bertelsmann Verlag/ Documenta GmbH, Kassel 1972., p. 11.1. (tradotto liberamente dalla scrivente)

⁸ Cfr. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962 (1.ed.)..

⁹ A. Garnaoui , op.cit. , p. 16.

¹⁰ ibidem. , p. 23.

¹¹ Un'operazione simile è quella dello scrittore turco Orhan Pamuk, che nel 2012 ha creato a Istanbul il suo Museo dell'Innocenza, raccolta di oggetti e scarti quotidiani con valore sentimentale.

¹² A. Garnaoui , op.cit., p. 27

BISPO DO ROSARIO E IL SUO INVENTARIO DEL MONDO

di Lucienne Peiry

APPROFONDIMENTI



Mantello di presentazione, fronte e retro

Materia e spirito nell'opera creata in un ospedale psichiatrico e diventata oggi patrimonio nazionale del Brasile

Il Museo Bispo do Rosário, a Rio de Janeiro, sta attualmente concludendo una grande impresa tecnica e scientifica: catalogare, fotografare, misurare, classificare, proteggere, conservare e studiare la ricca produzione del creatore brasiliano Arthur Bispo do Rosario (1911-1989). Egli stesso celebre per avere inventariato nella sua opera il mondo, è diventato oggetto di un inventario rigoroso grazie a un lungo lavoro. La direttrice del museo carioca Raquel Fernandes e il conservatore Ricardo Resende, così come Christina Gabaglia Penna e i loro collaboratori hanno molto valorizzato quest'opera magistrale, facilitando la ricerca e lo studio dei 1000 elementi catalogati. L'opera è stata ascritta nel settembre 2018 Patrimonio storico nazionale del Brasile.

Il Mantello di presentazione

L'opera tessile di Arthur Bispo do Rosario, - il sontuoso *Manto da Apresentação* (Mantello di presentazione) chiamato anche *Manto do Reconhecimento* (Mantello di riconoscimento) - rimane il pezzo principale e più noto dell'insieme della sua produzione, ed è stato esposto più volte in Europa¹. La funzione che gli attribuisce l'autore è precisa. Convinto che il passaggio nell'aldilà richieda un **abbigliamento cerimoniale**, Bispo do Rosario si dedica all'elaborazione estremamente sofisticata dell'addobbo personale che indosserà in quel giorno eccezionale². Questa grande cappa, realizzata con una coperta usata, presenta la sintesi dei soggetti ico-

Le opere qui riprodotte sono nella collezione del Museo Bispo do Rosário, Rio de Janeiro



L'inventario del mondo terrestre

A porte chiuse, isolato, rifiutando ogni trattamento farmacologico così come ogni forma di terapia, compreso l'atelier di arteterapia, il vecchio marinaio che fu anche pugile, inventaria gli oggetti del mondo industrializzato e urbano, riorganizzando il mondo a proprio modo⁵. Si dedica a questo lavoro, che mobilita il corpo e l'anima, prima nella sua cella e poi disponendo con enfasi il suo **work in progress** in una decina di celle del padiglione - luogo di vita e creazione, ma anche spazio di conservazione delle sue opere e del suo materiale. Praticando a volte il digiuno, come faceva anche l'artista svizzero Louis Soutter, lavora spesso per l'intera giornata, nel corso di cinquant'anni trascorsi in un ospedale psichiatrico della periferia di Rio de Janeiro. Per dare sostanza a questo censimento simbolico, Bispo recupera freneticamente ogni sorta di materiali dimenticati o scartati, fa degli scambi (contro sigarette) con gli altri pazienti, accumula in modo smodato e arriva fino a scavare nella spazzatura dell'istituzione, raccogliendo così una moltitudine di oggetti che servono al suo scopo e nutrono il suo immaginario. Elabora degli **assemblaggi** dove organizza e giustappone stivali di gomma, tazze di latta, bottiglie di plastica, che allinea rigorosamente e sovrappone in registri orizzontali, creando un sorprendente effetto seriale. Questi pezzi selezionati, classificati, presentano un valore formale ed estetico sorprendente.

Bispo fabbrica ugualmente grandi imbarcazioni in legno, dotate di diversi alberi e numerose sartie che decora con una sfilza di orifiamme e bandiere multicolori. Il suo inventario dell'universo si declina anche in una serie di oggetti recuperati o anche prodotti da lui stesso, interamente rivestiti con **filo blu** scuro - chiamati **OFRA** (*objetos recobertos por fio azul*) - e che costituiscono un'imponente collezione di 500 pezzi di «cose del mondo». Sono elencati, eccone alcuni: *bilboquet*, mestolo da cucina,



Grande veliero, tecnica mista, s.d.

Nella pagina a fianco:
Cestini e tazze colorate, assemblaggio di oggetti in plastica, s.d.



A sinistra:
Rullo per dipingere (OFRA)

A destra:
*Molino per canna
da zucchero (OFRA)*

Sotto:
Ruota della fortuna



figurine di scacchi, annaffiatoio o scettro. Imballati, avvolti, come mummificati, tutti sembrano essere stati protetti e valorizzati in previsione del momento in cui il loro autore li presenterà a Dio.

Ricamo e scrittura

Nel corso di mezzo secolo di ricerca e produzione, il procedimento artistico e filosofico di Arthur Bispo do Rosario si è sviluppato anche attraverso il ricamo, di cui fa un uso abbondante, per disegnare e soprattutto per scrivere.

Si esprime principalmente su **lenzuola** usate e usurate dell'ospedale, che recupera e trasforma in un supporto di fortuna. Realizza 29 impressionanti bandiere-stendardi, che raggiungono talvolta più di due metri di lunghezza. A punto catenella, l'ex-pugile ricama, con originalità e buona fattura, scene di vita rurale, urbana e marina, battaglie navali, una pianta del sito ospedaliero dove è ricoverato, così come una gran quantità di citazioni bibliche, date, nomi di pugili, di medici e avvocati, o dei paesi dell'intero pianeta – Italia, Tunisia, Filippine, Laos, Groenlandia, Giamaica, Uganda – spesso in ordine alfabetico e a lettere maiuscole, sempre con l'idea di redigere un inventario. Le frasi corrono sul tessuto, orizzontalmente o verticalmente, a volte si presentano interrotte, frammentarie come preghiere o poesie ritmate



Arthur Bispo do Rosario (1911-1989)

Discendente da schiavi neri, Arthur Bispo do Rosario, è nato a Japaratuba, nello stato di Sergipe a nord-est del Brasile.

Non abbiamo notizie precise della sua nascita, infanzia e adolescenza. Sembra che da bambino sia stato adottato da una famiglia di coltivatori di cacao, vicino alla frontiera tra lo stato di Sergipe e quello di Baya.

Da giovane pratica la boxe e presta servizio nella marina militare dal 1925, quando aveva solo quattordici anni, ma viene presto licenziato dall'esercito per insubordinazione e indisciplina. Dopo una carriera di pugile per otto anni (1928-1936), il giovane uomo esercita diversi piccoli mestieri: impiegato in un'impresa di elettricità, guardiano, portiere d'albergo, domestico. Circa trent'anni dopo, nel 1938, è colpito da una crisi psicotica in cui gli appare Cristo, scortato da sette angeli coronati di blu. Poco dopo, si sente penetrato da nuove visioni che gli rivelano la sua missione, quella di ricreare l'universo al fine di ottenere la propria redenzione durante il suo passaggio nell'aldilà. Con una diagnosi di schizofrenia paranoide, viene internato in un grande stabilimento psichiatrico alla periferia di Rio de Janeiro, Colônia Juliano Moreira, dove resterà per cinquant'anni, fino alla morte.

¹ Le opere di Bispo do Rosario sono state esposte a più riprese in Europa, alla Biennale di Venezia (1995 e 2012), alla Galerie nationale du Jeu de Paume, Parigi (2003), a Art&Marges Musée di Bruxelles (2011), alla Biennale di Lione (2011), al Victoria and Albert Museum, Londra (2012) e più recentemente alla Maison Rouge, Parigi (2017).

² Come si vede in qualche foto, in qualche occasione Bispo do Rosario ha indossato il suo mantello anche nella quotidianità.

³ Cfr. *Les Maîtres du désordre*, musée du Quai-Branly, Paris, RMN, 2012, p. 110.

⁴ Questo paragone è proposto da Frederico Morais. Cfr. *Arthur Bispo do Rosário. Arte Além da Loucura*, catalogo di mostra, Nau Editora, Rio de Janeiro, 2013.

⁵ Tuttavia, nella fase iniziale, l'internamento di Bispo di Rosario è stato interrotto da alcuni periodi fuori dall'istituzione. In seguito è stato ospedalizzato in modo definitivo.

Nella pagina a fianco:
*Voi abitanti del pianeta
terra, io presento le vostre
nazioni - Storia Universale,*
ricamo su tela, s.d.

Traduzione dal francese di Eva di Stefano

“L’ARTE È ARTE”. INTERVISTA A BIANCA TOSATTI

a cura di Eva di Stefano

REPORT



Bianca Tosatti, 2018

È colei che ha aperto la strada a tutti noi: con la sua sensibilità critica anticonformista, la storica dell’arte Bianca Tosatti ha introdotto in Italia, già venticinque e più anni fa, l’Outsider Art, che ha preferito chiamare chiamare ‘arte irregolare’. E, con le sue tante pubblicazioni, le magnifiche mostre (*L’anormalità dell’arte*, Milano 1993; *Figure dell’anima*, Genova 1997; *Oltre la ragione*, Bergamo 2006), l’inedefessa attività a 360° da vera

pioniera, ci ha aperto gli occhi sullo splendore e l’audacia delle opere create fuori dai canali ufficiali. Questa conversazione prende spunto dalla mostra tenutasi a settembre, presso la Galleria ‘Gli Acrobati’ di Torino, dell’artista e suo compagno di vita, **Michele Munno**, che ha riproposto un’installazione dedicata all’**Atelier Adriano e Michele**, attivo dal 1996 all’interno del Centro Fatebenefratelli di San Colombano al Lambro (Mi), e fondato dallo stesso Munno su sollecitazione dello psichiatra Giovanni Foresti. In quella fase i precedenti italiani erano solo tre: La Tinaia di Firenze, la breve stagione di San Giacomo della Tomba a Verona, Claudio Costa a Genova.

E, da quell’atelier innovativo (ormai non più operante con le stesse caratteristiche) sono usciti tanti autori entrati a pieno titolo nelle collezioni museali europee, anche per merito dei contatti e dell’instancabile promozione della Tosatti.

Etica ed estetica
dell’arte irregolare

La personale di Munno, che hai curato, si è intitolata *Ripensamenti*. Perché ripensare a distanza quel periodo pionieristico in Italia? Solo una memoria sentimentale, oppure?

Partiamo dai sentimenti: certo l’entusiasmo, la consapevolezza di un “buon costruire”; i compagni di strada intelligenti e capaci; a questo proposito devo compilare obbligatoriamente un piccolo elenco nel quale chi legge certamente riconoscerà qualcuno. Giovanni Foresti, allora direttore medico dell’istituto di San Colombano, Luciano Ferro, progettista con marcate sensibilità artistiche

e ampi rapporti nel mondo della cultura milanese, Padre Sergio Schiavon, illuminato priore dei Fatebenefratelli, Fausto Petrella che ancora dirigeva la psichiatria universitaria di Pavia, Anna Ferruta, psicoanalista anticonvenzionale e acutissima, Antonino Ferro, Francesco Barale ecc...

Erano anni di motore acceso: nel grande auditorium di **San Colombano** Foresti organizzava corsi di aggiornamento di altissimo livello aperti a tutti (ma ricordo che molti fra il pubblico erano i ricoverati, come il delicato e preparatissimo poeta Giorgio Cairati). Quando si presentò la necessità di assumere per l'atelier una figura strutturata sul tema, capace di rapporti con l'Europa che ci stava guardando,

mi rivolsi a Losanna e vi trovai la giovane stagista siciliana Teresa Maranzano cui offersi l'incarico (ed era una tua allieva, credo...). Poi la seconda parte della tua domanda: c'era molto altro, una feroce critica politica da parte di alcuni di noi al mercato dell'arte che veniva sempre più infiltrato da denaro illecito, una evidente organizzazione di un sistema che questo mercato andava sostenendo e rendendo impenetrabile, una inquietante spettacolarizzazione della figura del critico che diventava "attore di se stesso" personaggio televisivo, opinion leader, tuttologo. Era evidente che l'impennata dei prezzi delle opere battute in asta e nelle gallerie era innaturale e spesso non aveva rapporto con la qualità delle opere stesse, ma tutto avveniva impunemente sotto gli occhi di tutti, le fiere diventavano liberi mercati stravaganti accessibili ad un pubblico elegante e danaroso.

Allora ecco che questo tipo di **opere ringhianti e innocenti** di cui ci occupavamo si offrivano alla nostra attenzione di studiosi come "testi" su cui esercitare il nostro sguardo critico, che volevamo aggiornato e moderno, colto e preparato, alternativo al sistema a cui accennavo. Mi capitò di mettere in piedi mostre memorabili (evidentemente sussisteva qualche curiosità, il problematismo dei temi suscitava interesse, fui aiutata in modo insperato da sponsor privati, dagli istituti di cultura stranieri, da prestatori d'opera



Antonio Dalla Valle,
tecnica mista, 2006

Le opere che illustrano il testo, raccolte da Bianca Tosatti, fanno oggi parte della collezione della Casa dell'Art Brut, Mairano di Casteggio (PV)



Antonio Dalla Valle,
tecnica mista, 2006

volontari, giovani e studenti; il tutto nella nella completa assenza degli enti pubblici che però si precipitarono a inviare “tagliatori” di nastri inaugurali....).

Furono successi di pubblico, si organizzarono convegni, vennero moltissimi visitatori stranieri, ma non si riuscì a dare una struttura stabile di studio nelle università italiane (si sarebbero dovuti scardinare molti schemi di potere), proliferarono invece molte scuole private di “arte terapia”, e sull’onda di molti equivoci colposi e colpevoli non si riuscì a raccogliere il frutto di quel lavoro e a sistematizzarlo. Per qualche tempo sospettai che si trattasse di mancanza di volontà, una sorta di rifiuto ad affrontare un tema che avrebbe implicato concetti, rapporti, linguaggi totalmente nuovi alla Storia dell’arte tradizionale.

A livello istituzionale in Italia non è cambiato molto da allora. L’innovativa Biennale di Venezia, curata da Gioni nel 2013, non ha lasciato tracce evidenti e l’interesse per queste forme d’arte da noi resta circoscritto a una passione privata, e perciò elitaria. A fronte di un interesse invece sempre più crescente nel mondo. Quali le ragioni culturali del successo globale e invece del nostro ritardo?

L’interesse diffuso per l’Art Brut è senz’altro stato motivato da grandi figure di intellettuali stimate internazionalmente, che hanno saputo dibattere, illustrare, scrivere, costruire grandi occasioni di incontro e di scontro. Alludo a Dubuffet, naturalmente (non dimenticherò mai l’incontro che ebbi con lui vecchio e malato...), ma soprattutto a chi ha avuto il merito di dare spessore filosofico al suo pensiero, Michel Thévoz; ricordo Geneviève Roulin che nel Museo di Losanna era manager e consigliera quando ancora Lucienne Peiry compilava la sua tesi; poi ricordo Roger Cardinal e la sua sprezzatura inglese così accessibile (quasi alla Gombrich...) e insieme intransigente; poi sul fronte mitteleuropeo la severità un po’ sussiegosa di Leo Navratil e l’attivismo giovanilistico e contestatario del suo successore Johann Feilacher.

In Italia nessuno sapeva nulla di tutto ciò.

Si sarebbe dovuto studiare, con metodo e convinzione.

Un giorno degli anni Ottanta ero a Firenze alla vecchia Tinaia: Dana Simionescu mi chiese aiuto perché era in arrivo un pullmann di turisti americani a visitare l'atelier. Sistemammo i tavoli e le cartelle di lavori (Boni, Pastore, Motolese, Settembrini, Gelli, Raugeri, Fidilio ecc.). I turisti scesero e sciamarono nello stanzone. Tutti volevano comprare, perché le opere erano molto forti e i prezzi erano bassi (cioè erano giusti!);

Dana parlava inglese molto bene e allora era cosa rara; gli americani avevano carte di credito e non accettavano il fatto che noi non sapessimo neppure cosa fossero.....

Ti racconto queste cose per darti esempi concreti di quanto fossimo distanti da ciò che avrebbe potuto succedere anche da noi.

Sarebbe potuto succedere cioè che, oltre al Campanile di Giotto, gli Uffizi e Santa Maria Novella, una parte di mondo turistico viaggiante fosse interessato a vedere cose inedite, ma strabilianti, utili ad approfondire una creatività italiana "irregolare" ma di alta qualità.

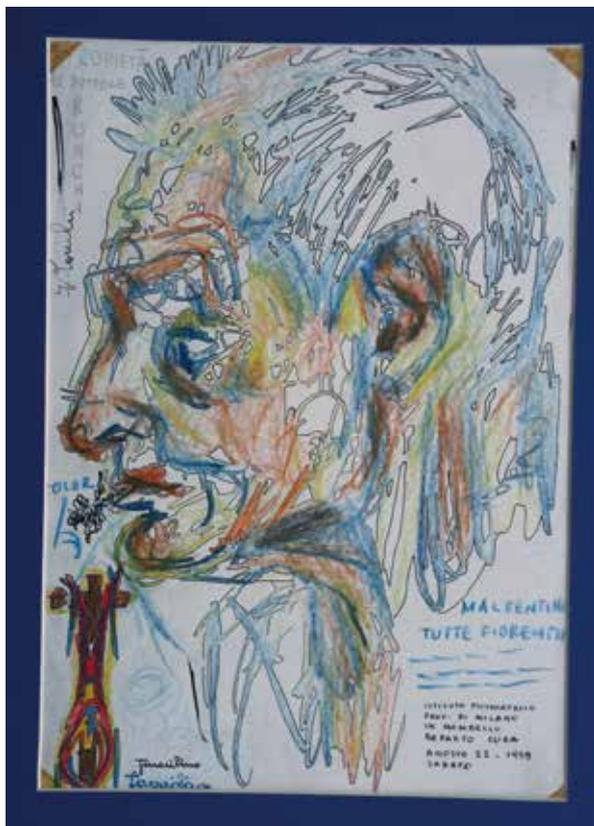
Quali sono stati i pensatori di maggior riferimento nella tua formazione intellettuale di storica e curatrice?

Mi sono laureata con Arcangeli e Barilli: fenomenologia dunque, e importanza della "lettura dell'opera" e del metodo longhiano; ho imparato la Storia dell'arte con mio padre che aveva studiato con Morandi e Gio Ponti, prima che la guerra stroncasse il suo percorso artistico.

Sono stata molto amica di Aurora Scotti e su Pellizza da Volpedo (che nessuno allora conosceva) ho maturato confronti e posizioni politiche sulla storia e sulla contemporaneità di quegli ultimi anni Sessanta. Ho amato **Harald Szeemann**: tutto di lui, le ribellioni e i colpi di genio; ho amato **Didi Huberman** e la sua pazienza da entomologo nell'analisi dell'opera; ho riverito la memoria di **Aby Warburg** e, naturalmente, la percettologia e l'iconologia.....



Antonio Dalla Valle,
tecniche miste 2001



Rino Ferrari, 1959

«L'arte è arte», hai affermato. Una convinzione di «cemento armato» che ti ha portato a non contrapporre né separare gli ambiti dell'arte irregolare e dell'arte contemporanea ufficiale. Questa posizione ha dei punti di contatto con la pratica curatoriale di Szeemann?

Naturalmente sì, molti punti di contatto: si tratta di una posizione etica, oltre che critica e mi accorgo che solo oggi qualche grande museo accosta le opere con questo metodo.

Che ne pensi del paradigma dell'autenticità, spesso rivendicato a proposito dell'arte irregolare e contrapposto a una presunta inautenticità dell'arte ufficiale?

Non è una questione che mi pongo: l'arte è una faccenda di mondo, di corpo, di linguaggio, di desiderio....anche di progetto. Per tutti gli artisti.

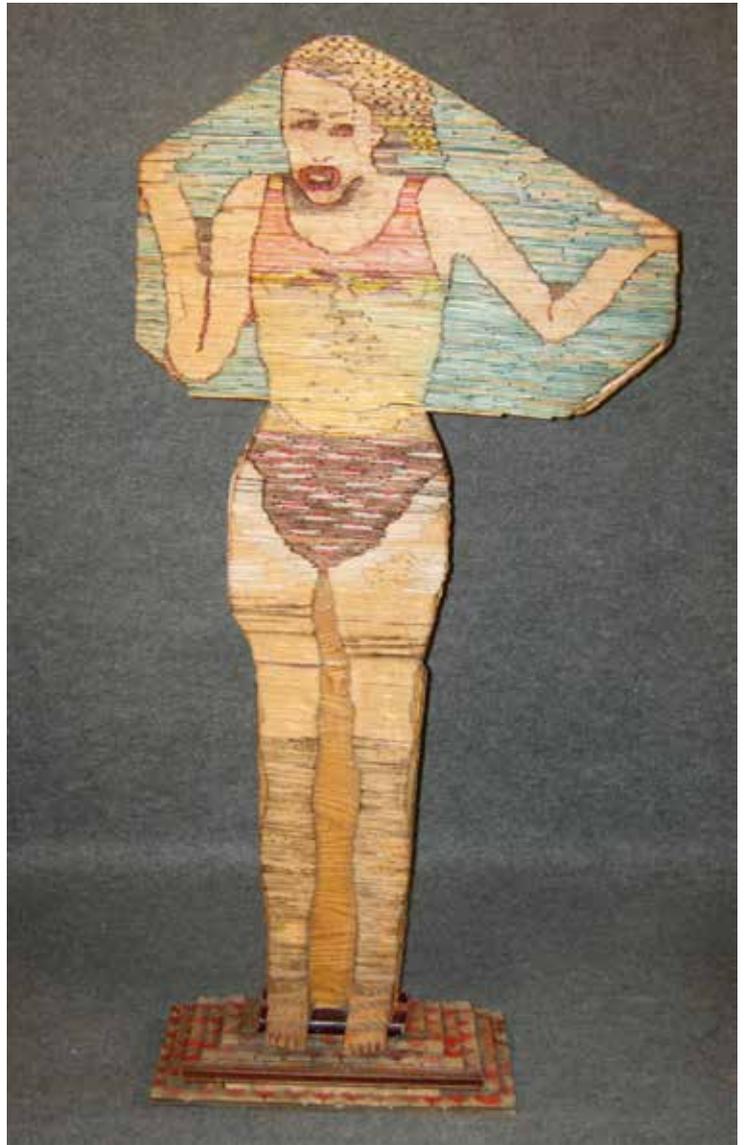
L'attuale mercato globale dell'arte contemporanea, in mano a pochi attori, ha prodotto speculazioni, conformismo e un generale calo di qualità. Non temi che una crescita del mercato dell'arte irregolare, per ora ancora di nicchia, possa comportare analoghi rischi?

Non lo so. Non so riparare ponti che cadono, piccoli schermi su cui compaiono dichiarazioni false, il potere degli incompetenti, le ferite sociali, la prepotenza della finanza. Penso che se il mercato dell'arte fosse unificato, qualche vantaggio ci sarebbe: penso che la vendita di un'opera sia un passaggio simbolicamente e moralmente necessario, per l'autore e per il collezionista. Naturalmente si tratta come sempre di controllo e di trasparenza. Credo che la figura del gallerista debba ritrovare la sua funzione educativa e scoutistica (ammiro Christian Berst...); credo che anche la figura del collezionista sia determinante e complementare all'autore per il magnifico legame ossessivo che rappresenta con l'opera e il suo possesso (ammiro Charlotte Zander e, perché no? anche Fabio Cei); soprattutto penso a centri di raccolta, di studio e di tutela delle opere, che in Italia non sono mai esistiti.

Quali le regole etiche necessarie per un corretto rapporto con gli artisti irregolari?

Stare loro vicino lungamente, se sono viventi e operativi: conoscere e sapere con gli occhi e con gli odori e con le mani. In questo mi è stato maestro mio marito Michele Munno: con Ruggero Cazzanella poteva passare lunghe ore solo ascoltando i suoi interminabili monologhi, e quando il segno si disponeva sulla tela, quel segno era il frutto concettuale di un lungo processo di cui Michele era stato testimone. (Ma ricordo che Pier Vincenzo Rinaldi mi raccontava che, durante gli anni in cui gli fu assistente, anche con Mario Merz era la stessa cosa....). Analizzare il loro interesse per l'opera: a volte la vogliono vicina, a volte la considerano "finita" e quindi inutile, vendibile. Parlare con loro di prezzo, anche se è molto difficile e spesso implica l'intervento di figure garanti: è un lavoro di sensibilità, di onestà e di buon senso che il gallerista deve assumersi..... ma non era così anche per Picasso

e Kahnweiler? Da Wikipedia prendo questa citazione di John Russel: "Mentre il gallerista vecchio stile faceva ai suoi artisti un favore invitandoli a pranzo, Kahnweiler viveva con Picasso, Braque, Gris, Derain e Vlaminck giorno per giorno, ora dopo ora. La cosa importante non era che potessero vendere, ma che fossero liberi di andare avanti con il loro lavoro; e Kahnweiler, rendendo ciò possibile, aiutò a portare alla luce quello che a noi oggi pare l'ultima grande fioritura dell'arte francese".



Egidio Cuniberti

Tutte le opere di Cuniberti sono state realizzate con stecchini di gelato e angolari di cassette di frutta



Egidio Cuniberti, *Totem*

Alcuni studiosi del nostro tema, tra cui il compianto Laurent Danchin, ritengono che non si possa parlare di vera art brut per la produzione degli atelier, dove - comunque siano condotti - c'è sempre un *setting*, mentre la vera creazione sarebbe un'esclusiva dei 'liberi battitori' che trovano da sé materiali, necessità ed ispirazione. Anche io diffido un po' del *setting* e dell'influenza della personalità del conduttore. Quale è la tua opinione?

La mia opinione è identica alla tua. Ma credo che questo dato oggettivo del "setting" potrebbe non essere di per sé negativo, anzi: potrebbe rappresentare proprio quel mondo, quella carne di realtà di cui l'artista a modo suo tiene conto. Penso all'Atelier dell'Errore dove la forza dei ragazzi è così superiore a quella del conduttore da trasformarlo in "facilitatore", o "curatore", o "conservatore". Penso ad Antonio Dalla Valle che ha attraversato moltissime situazioni esistenziali di internamento severo alternate ad altre di attenta e sensibile assistenza, senza che questo gli abbia mai cambiato "lo stile". Ricordo Emilio Vedova, agitato e seminudo, nei suoi grandi spazi sulle Zattere mentre bruciava lavori che non gli interessavano più sotto gli occhi di un

suo adorabile e coltissimo assistente di atelier. Aveva bisogno di lui, della sua disperata opposizione a quella distruzione crudele, aveva bisogno di quei lunghi e affascinanti sproloqui dove ti trascinava all'inferno; anche lui esigeva una vicinanza esistenziale e una partecipazione emotiva più che una dialettica critica o caute espressioni di giudizio.

Il problema però è dato dal fatto che negli ultimi anni l'atelierismo è diventato una prassi incontenibile, confusa con l'arteterapia e condotta in modo spesso improvvisato e trasandato, spesso in

forma privata, all'interno di una consolidata sussidiarietà: questo è il punto dolente di tutto il discorso che stiamo facendo. L'atelier è diventato un luogo dove tutti i frequentatori sono potenzialmente artisti, è un luogo dove passano il tempo in modo protetto e custodito, è diventato un sostituto delle strutture di *care giving*, dove conduttori di diversa abilità e formazione "guidano la mano" ai loro pupilli, sperando in un successo (talvolta in un miglioramento delle loro condizioni di disagio) che coinvolgerebbe anche la loro professionalità.

Che ruolo ha o dovrebbe avere, secondo te, la biografia dell'autore nello *storytelling* dell'arte irregolare?

Un ruolo irrisorio, sintetico, approfondibile solo da parte degli studiosi di una sua eventuale monografia. Diverso è il caso in cui la biografia dell'autore implichi fatti sociali di grande significanza, come i 35 anni di isolamento in cella di contenzione per Adol Wölfli, l'emigrazione invertita dello svizzero tedesco Ligabue nella pianura reggiana, il rifugio angusto in cui Edmond Monsiel lavorò al buio per il terrore della guerra.....

Quali i criteri che definiscono la qualità di un'opera irregolare?

Originalità (molte opere atelieristiche tendono ad essere simili, infantileggianti, colorate a piatto e a tinte forti...); quantità di lavoro (il lavoro è una fatica dannata, non è un gesto felice); stile (un artista deve essere riconoscibile in ogni suo lavoro, anche nella discontinuità); capacità di produrre pensiero visivo.

Recentemente hai ceduto la tua collezione alla Casa dell'Art Brut istituita quest'anno presso la Fondazione Bussolera Branca. Immagino che non sia stato facile separartene. Puoi farci una breve storia della tua collezione? Quali gli artisti a te più cari?

Non è stato facile ed ancora soffro di una specie di *viduitas* che occupa una parte della mia anima. Ma la condivisione di questa mancanza con mio marito Michele mi allevia, anzi mi convince della sua necessità. Siamo senza figli, abbiamo fatto di tutto per dare una collocazione giusta e corretta a queste migliaia di opere, quindi...ne siamo soddisfatti.

Molte di queste opere sono state acquistate, molte altre sono state il compenso per lavori svolti (cataloghi, saggi, curatele ecc.),

alcune sono stati regali, altre acquisizioni faticose ed elaborate. Le ricordiamo tutte, le amiamo tutte, le richiamiamo alla memoria..... certo **Antonio Dalla Valle** è un gigante indimenticabile a cui mi sono dedicata caparbiamente e la ricerca delle tracce del lavoro di **Rino Ferrari** ha occupato molti anni della mia vita.

Poi la storia della collezione è anche una storia di prodigi: dalla valigia azzurra delle carte di Ferrari che mi portò a Bergamo Arnoldo Mondadori, all'incontro con Fabio Cei sotto un pergolato d'uva nel cortile della nostra casa di campagna: lì ci fece la proposta di un'acquisizione totale dell'insieme di opere e libri, lì noi accettammo.

Quale è, o potrà diventare, la *mission* della Casa dell'Art Brut? C'è già un programma o un calendario di eventi per il 2018-19?

Cara Eva, sono felice che il Presidente della Fondazione abbia nominato una direttrice giovane e preparata che stimo moltissimo: siamo in contatto costante e ogni volta mi meraviglia la sua velocità di apprendimento e la sua capacità di mediazione. Per questa risposta dunque ti rimando a Lucia Zaietta che è senza dubbio la più titolata a illustrarti gli obiettivi e i programmi della Casa dell'Art Brut (*infra*).

Da parte mia ti assicuro che il luogo è suggestivo e bellissimo, ampio di spazi articolabili in funzioni diverse, collegato con l'Università di Pavia e con pochi chilometri di strada da Milano. Lunga vita a questa casa, che se Dio vuole, diventerà anche la nostra.

Nella pagina a fianco:
Michael Pauli,
tra il 1930 e il 1937



UNA CASA ITALIANA PER L'ART BRUT

di Lucia Zaietta

REPORT



Esterno di Villa Raina
sede della Casa
dell'Art Brut

In una villa antica,
vicino Pavia, un
ricco insieme di
collezioni e il primo
centro italiano di
esposizione e ricerca
dedicato all'Art Brut

La *Casa dell'Art Brut* nasce grazie all'idea, al sostegno e all'ospitalità della **Fondazione Bussolera Branca** di Mairano di Casteggio (PV). La Fondazione Bussolera Branca ha sede presso un'ampia tenuta nelle colline dell'Oltrepò pavese e si compone di ville d'epoca, parchi secolari, caseggiati rurali e un'azienda vitivinicola. La Fondazione ha tra i suoi scopi la promozione della ricerca scientifica in agricoltura e nell'enologia, la formazione, la cultura e infine la conservazione della residenza dell'avvocato Fernando Bussolera e della moglie Lina Branca, del parco, della collezione di automobili e di carrozze. Nel perseguire le sue missioni, la Fondazione si occupa della diffusione della cultura, della condivisione della conoscenza e della creatività nella ricerca scientifica e artistica, attraverso attività culturali, ricerche, azioni di previdenza. In coerenza con tali obiettivi, la Fondazione ha attivato un polo culturale che opera sinergicamente tramite differenti realtà: il grande spazio Ex Galoppatoio dedicato ad eventi, esposizioni e performance; la Casa della Musica, la cui associazione si impegna a offrire corsi e divulgazione musicale; il neo-nato centro di esposizione e di ricerca **Casa dell'Art Brut** e la sua biblioteca consacrata all'arte, alla psicologia e alla filosofia. Il principio che accomuna tali attività e soggetti è, in perfetta sintonia con le missioni della Fondazione, il principio



dell'ospitalità. Affinché vi sia un'autentica conservazione di un luogo nel tempo, infatti, occorre innanzitutto preservarne la vita e la vivacità. E farlo attraverso la condivisione della conoscenza: dalla ricerca scientifica, tecnologica e sociale allo stimolo di conoscenze in campo agronomico, dall'osservazione attiva e partecipe dell'espressione artistica al valore didattico e formativo della musica.

Nel dettaglio, la *Casa dell'Art Brut* è ospitata negli spazi di **Villa Raina**, una villa di campagna del '600 che offre circa 500 mq di spazio espositivo disposto su due piani e un grande parco. Essa si delinea come un centro di esposizione, di ricerca e di divulgazione dell'Art Brut in Italia. Nel 2017, la Fondazione Bussolera Branca ha infatti acquisito tramite comodato d'uso la disponibilità della **Collezione Fabio & Leo Cei**, che conta circa 300 opere di autori per lo più internazionali e si colloca tra le raccolte più importanti in Italia. Si sono così gettate le premesse per l'apertura della prima Casa-Museo italiana dedicata all'Art Brut, che tra le attività principali prevede l'esposizione di opere di Art Brut; la conservazione delle collezioni che ha in gestione; lo studio, la valorizzazione intellettuale e la ricerca sull'Art Brut e sulle espressioni artistiche ad essa affini. A integrazione ulteriore, è stata acquisita la disponibilità di circa 30.000 opere di Art Brut e di Arte Irregolare (tele,

Allestimento di una sala della Casa dell'Art Brut con opere di O.T. (Oswald Tschirtner)

Horst Johann 1972

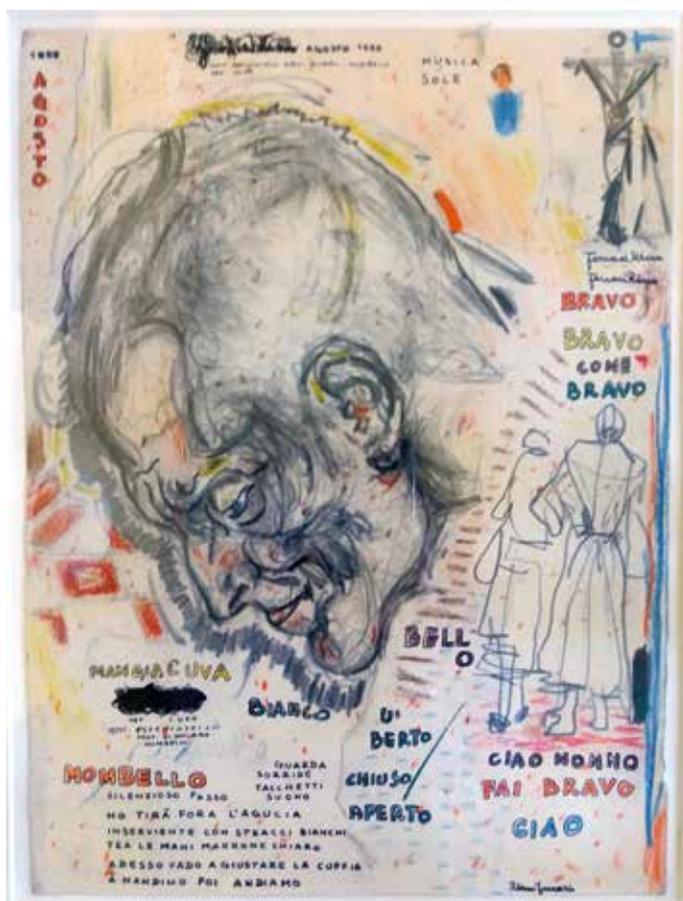
wo lebt das Einhorn?
in afrika u. in amerika
und in australien
Der Löwe auch
in afrika
und in amerika



disegni, sculture e varie) provenienti da anni di attività, di ricerca e di studio della Prof.ssa **Bianca Tosatti**, storica e critica dell'arte e nome imprescindibile per questo ambito di studio. Tra gli artisti più rilevanti del fondo di Bianca Tosatti ricordiamo: Carlo Zinelli, Pietro Ghizzardi, Tarcisio Merati, Umberto Gervasi, Franca Settembrini, Agostino Goldani, Paolo Baroggi, Antonio Dalla Valle, Ted Gordon, Michel Nedjar, Paul Duhem e molti altri. Nel 2018, la *Casa dell'Art Brut* ha poi acquisito la raccolta di opere del pittore milanese **Faustino Borgalli**, che conta circa 300 dipinti e 2000 disegni. L'artista, ancora sconosciuto, ha dato forma a una straordinaria opera artistica: le rappresentazioni figurative sconfinano in mondi onirici, i ritratti si trasformano in universi surrealisti, i disegni costruiscono meccaniche e architetture fantastiche. Attraverso la conservazione e

lo studio del Fondo Faustino Borgalli, la *Casa dell'Art Brut* intende offrire a tutti gli interessati la possibilità di conoscere le infinite sfaccettature della creatività di questo straordinario artista. Le opere raccolte nelle tre collezioni/fondi (Collezione Fabio & Leo Cei, Fondo Bianca Tosatti e Fondo Faustino Borgalli) sono dunque interamente confluite alla *Casa dell'Art Brut*, che conta ora circa **33.700 opere** in totale, rappresentando una straordinaria materia prima per arricchire l'allestimento attuale e per esposizioni temporanee, prestiti, ricerca etc.

Oggi la *Casa dell'Art Brut* è già visitabile su appuntamento e prevede di aprire ufficialmente i battenti nel corso dei prossimi mesi. L'allestimento permanente riunirà alcune tra le opere più significative delle collezioni, conciliando l'apertura internazionale che caratterizza la Collezione Fabio & Leo Cei con la ricchezza italiana del Fondo Tosatti. Considerato l'elevato numero di opere,



Rino Ferrari, 1959

Nella pagina a fianco:
Johann Korec,
Dove vive l'unicorno?, 1972



August Walla, 2000

è stato necessario operare una selezione nell'esposizione e si prevede per questa ragione di riaggiornare periodicamente l'allestimento con esposizioni a rotazione e mostre temporanee. Tra gli autori più significativi che caratterizzano l'allestimento attuale segnaliamo gli artisti della prima generazione del Centro Gugging, tra cui **August Walla**, Oswald Tschirtner, Johann Hauser, Johann Korec, Johann Fischer e gli italiani **Carlo Zinelli**, Egidio Cuniberti, Paolo Baroggi. Tra gli autori meno conosciuti, su cui vorremmo inaugurare un lavoro di ricerca e approfondimento, vale la pena di segnalare Rino Ferrari e Faustino Borgalli.

La *Casa dell'Art Brut* non si vuole limitare all'esposizione delle sue collezioni, ma ambisce a divenire negli anni un centro di ricerca e di divulgazione dell'*Art Brut*. Per questa ragione, ha posto le basi per offrire a tutti gli interessati una **biblioteca** dedicata. Oltre ai volumi che costituivano le raccolte di Fabio Cei e di Bianca Tosatti, nel 2017 la biblioteca della *Casa dell'Art Brut* ha accolto - grazie alla generosità della dott.ssa Raffaella Bortino - la donazione della collezione personale di volumi di Gustavo Gamna, psichiatra torinese, direttore dell'ospedale psichiatrico di Collegno e autore di numerosi saggi e monografie. La raccolta conta migliaia di vo-



Fausto Borgalli, 1977

lumi afferenti all'arte, all'*art brut*, all'arte-terapia, alla psichiatria, alla psicoanalisi, alla filosofia, alla letteratura, alla saggistica. Essi sono ora in via di catalogazione. Le attività della *Casa dell'Art Brut* faranno capo all'omonima associazione (in costituzione), che, oltre alla realizzazione del centro stesso, si prefigge lo scopo di ideare progetti di approfondimento e di incontro interdisciplinare tra gli aspetti artistici, scientifici, economici e culturali dell'*Art Brut* e delle espressioni artistiche ad essa affini; di instaurare una rete di rapporti sinergici con i musei internazionali di *Art Brut* e *Outsider Art*; di organizzare mostre ed eventi in campo artistico e viaggi culturali con particolare attenzione all'*Art brut*, all'*Outsider Art* e alle architetture fantastiche; stringere collaborazioni con le Università e i Centri di Formazione, con i luoghi di cura e le professionalità a questi associate; collegamenti con il mondo scolastico e universitario alla conoscenza dell'*Art Brut*, promuovendo attività educative e didattiche mirate all'infanzia e alla gioventù; conferenze, pubblicazioni, workshop, festival, mostre, premi, borse di ricerca.

www.casadellartbrut.it | info@casadellartbrut.it

LA SICILIA, IL SEGNO OUTSIDER E LA LUNA. IL TEATRINO INTEGRATO DI LUNARIA

di Pier Paolo Zampieri e Valentina Raffa

REPORT



Fig. 1 Entrare a Messina nello spazio laboratoriale della cooperativa sociale *Lunaria* e assistere, ad esempio, alla rappresentazione dello spettacolo teatrale *I cunti di Giufà* è un'esperienza straniante. Colpisce la maniacale cura dello spazio il cui ordine complessivo non va in contraddizione con la vulcanica dimensione laboratoriale. Si percepisce che i quadri esposti non hanno una semplice valenza espositiva. Nell'irregolare nero di *Abechechè e Frya si incontrano nel cielo blu notte* (Fig. 1) si riconosce il bidimensionale segno *outsider* di alberi essenziali nella forma ma dai colori forti e precisi. I rami sono puntati verso l'alto come bambini esultanti, o soldati che si arrendono, mentre Frya e Abechechè galleggiano (o danzano) nel cielo. La precisa diagonale che unisce il tondo dei visi dei protagonisti con quelli della luna, in relazione spaziale con un orologio fisso sulle 3 di mattina, nel vertice alto del quadro, conferisce equilibrio e rigore a una composizione ricca di rimandi che trasmette un certo candore per come la figura più in basso fissa chi la guarda. Più che un quadro sembra una **finestra aperta** in un mondo parallelo.

A Messina nel laboratorio Dart l'incontro tra arte e disabilità dà vita a un giocoso lavoro collettivo che adesso approda anche al teatro di figura

Colpisce il pubblico, evidentemente non il "solito" pubblico del teatro. Le panche sono molto comode nella loro spartanità e si oppongono a un grazioso teatrino in legno con un boccascena che sembra attrarre il silenzio del pubblico trasformandolo in atten-

zione. Nel percorso verso le panche ci imbattiamo prima in un quadro di Giuseppe Vanadia e poi in un grosso mobile le cui ante sono state utilizzate a mo' di tela (Fig. 2). Siamo costretti di nuovo all'esperienza visiva di un segno forte e gioioso nel suo delicato equilibrio tra forme semplici e colori potentissimi. I numerosi scaffali sono pieni di barattoli di colore, pennelli, scatole di legno, tessuti, pezzi di qualcosa. La delicatezza dell'insieme ci dà la sensazione di camminare scalzi. Ma è quando comincia lo spettacolo che si capisce quanto il **Teatrino di figura di Lunaria** sia un eccezionale luogo di sintesi o un luogo di eccezionali sintesi tra linguaggi artistici. L'estrema pulizia della messa in scena a cura di Margherita Smedile, arricchita dai rumori ritmici dell'artista Mario Taviano che, con la sua presenza tra



Fig. 2

il teatrino e il pubblico, costituisce un contrappunto visivo allo spettacolo, se non uno spettacolo nello spettacolo e si mescola con quel segno outsider già incontrato. Tutti i fondali (Fig. 3), nonché gli ingegnosi burattini a guanto (Fig. 4, 5) e a bastone (Fig. 6) sono il prodotto finale del laboratorio DArt. Un avanguardistico spazio laboratoriale in cui l'arte, la disabilità e la pedagogia si cortocircuitano a vicenda per diventare segno, cornice e cifra poetica della successiva messa in scena in grado di coagulare, e diremmo sincronizzare, un'eterogenea catena di professionalità. Un raro caso di **teatro integrato** in cui operano diversamente abili, professionisti dello spettacolo, artigiani e pedagoghi che hanno sposato l'arte come medium di relazione con la disabilità in un orizzonte che eccede di gran lunga la cura. Un delicato iceberg colorato, unitario nella fruizione ma che necessita di analisi per cogliere le stratificazioni, le metodologie, i riferimenti culturali (ed

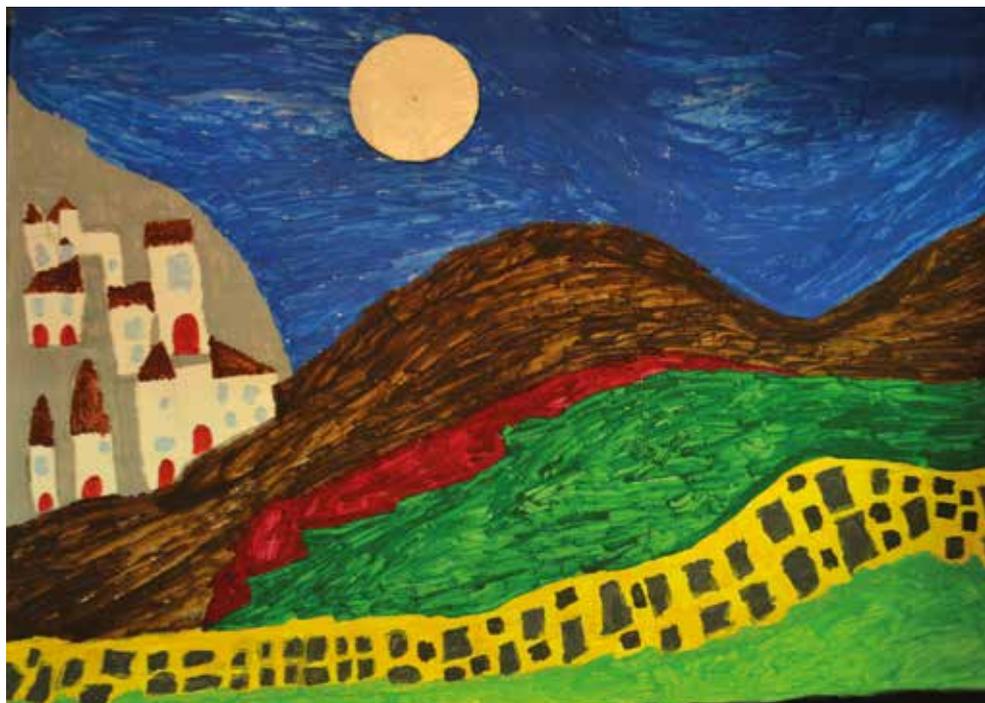


Fig. 3 esistenziali) sottesi e soprattutto le implicazioni operative dell'arte *outsider* fuori dal suo ambito, ammesso che ne abbia uno.

Il **laboratorio DArt** è la fonte del processo. Nato nel 1991 «da un desiderio profondamente umano, che si potrebbe dire "materno": salvare persone disabili giovani e piene di vita da quel buco di solitudine nel quale sprofondano conclusa l'esperienza scolastica», il laboratorio ha intrecciato in maniera radicale la componente emozionale della disabilità psichica e dell'arte, usando la seconda come grammatica di azione. Spiegano le pedagoghe di Lunaria e coordinatrici del laboratorio:

«La competenza che come coordinatrici mettiamo in gioco è l'arte del dialogo: ascoltare, osservare, raccogliere, rilanciare, attraverso un gesto, un movimento, una parola, un'azione. L'arte dei disabili così fragile e complessa è, come poeticamente dice Francesca, *l'arte della luna* e, nei momenti più felici, il pennello nelle loro mani si trasforma in *plumaca* – il fantastico animale inventato da Cristiano – leggero come una piuma e lento come una lumaca».

Da quest'affidamento le pedagoghe forniscono un tema che viene artisticamente e collettivamente elaborato dal gruppo. La

critica d'arte Giuseppina Radice (2009, 2011, 2016), accantonando i relevantissimi aspetti pedagogici e sociali, entra dentro la questione prettamente estetica ed evidenzia come esista, nei lavori prodotti dal laboratorio DArt, un segno complesso, estremamente riconoscibile e aggiungerei paradossalmente punk nel suo essere così emozionalmente diretto, ancorché delicato. E ciò a prescindere dalla composizione del gruppo che cambia nel corso degli anni e dalle esperienze di cui ciascuno è portatore (sindrome di down, spettri autistici, ritardi cognitivi, ecc).

Un segno che andrebbe collocato dentro l'impossibile grande ricerca dell'arte incontaminata di Dubuffet (2006), rappresentandone forse un'ulteriore frontiera, ma che dimostra quanto il colore sia intimamente legato alla sfera emozionale dell'umano e costituisca l'elemento unitario di forme semplificate, astratte, distorte che negano la rappresentazione del reale e dialogano con la componente archetipica della realtà e probabilmente della psiche. È un vero peccato poter assistere solo al prodotto finale e non al lungo processo, fatto di prove, rilanci, vortice creativo, cemento relazionale e infine miracolosa sintesi. Processo, raccontano le educatrici durante le interviste che abbiamo raccolto, se possibile ancora più emozionale del prodotto che si pone in un qualche parallelismo con le avanguardie artistiche d'inizio novecento: i materiali poveri, il porsi contemporaneamente fuori e dentro i classici circuiti artistici, l'agire collettivo e soprattutto un dialogo con la percezione del reale piuttosto che con la sua rappresentazione.

La dimensione di teatro di figura integrato, alla quale assistiamo, è però solo l'ultima evoluzione di un laboratorio nato per mera necessità e per l'utopica convinzione che il terreno comune tra l'arte e la disabilità fosse ampio, fecondo, vitale e per certi versi necessario. È stata la qualità artistica dei prodotti laboratoriali a generare le tappe di un viaggio nato solo con intenzioni relazionali e spostatosi prima sullo spazio pubblico e infine su quello scenico. Tappe che per uno sguardo sociologico è necessario attraversare. La prima fase è meramente laboratoriale, ma (tralasciando qui le eccezionali valenze del laboratorio sul piano della relazione tra i partecipanti) la carica **perturbante e gioiosa** dei prodotti finali comincia sin da subito ad emergere e richiamare la necessità di essere mostrata e comunicata. È così che lo spazio laboratoriale



Fig. 4, 5 si metamorfa rapidamente in spazio espositivo (1992-2001). Avere un traguardo espositivo stimola retroattivamente il processo creativo che diventa sempre più consapevole, e per certi versi ambizioso o straordinariamente libero.

Dall'esplorazione artistica dell'intorno del laboratorio (*Il giardino e il magazzino*, 1994) si arriva all'esplorazione più ampia in chiave territoriale dello Stretto di Messina attraverso le suggestioni fornite dall'*Horcynus Orca* di D'Arrigo (1975) (*Forme... osservate disegnate dipinte fotografate*, 1998 e *La luna saliva ancora per lo Scilla e Cariddi*, 2000), quasi a testimoniare che il territorio e il paesaggio siano delle componenti chiave nella lettura del

complesso mondo outsider e babelico (Capone e Roelens, 2015 Lassus, 1977, Mina, 2011, Tosatti, 2011, Zampieri, 2015, 2018). Ma è con l'immersione nelle edizioni del **Bosco in Concerto** (2002-2006) che avviene la svolta e si maturano gli elementi integrati del futuro teatrino. Eventi che vedono il Bosco di Camaro (Messina) diventare scenografia fisica di una performance in cui il pubblico è costretto a una relazione sinestetica con il caos ordinato della natura, contrappuntato dai lavori visivi del laboratorio mescolati con performance di attori professionisti. Ad aggiungere complessità il parallelo laboratorio *Suono e Ritmo*, diretto da Angelo Tripodo (1955-2016) e Giovanna La Maestra, che esplora il binomio arte-(dis)abilità nella stessa direzione ma attraverso il suono, il ritmo e la voce, produce la sua performance contaminata dai suoni di musicisti professionisti (Paolo Fresu, Alessandra Giura Longo) che in perfetto stile *free jazz* dialogano con quelli prodotti dal laboratorio e dal bosco. Un evento grandioso e delicatissimo che forse meriterebbe un approfondimento a parte.

Dal 2002 cominciano contestualmente i dialoghi apparentemente impossibili con Matisse, Balthus, Antonello da Messina, ma è nel 2012, in seguito alla chiusura dell'Associazione *La Ragnatela On-lus* (che oltre a organizzare il Concerto nel Bosco forniva la sede dell'associazione) che il laboratorio si sposta presso la neonata cooperativa sociale Lunaria. Qui, l'enorme patrimonio metodologico viene trasferito nella costruzione degli oggetti di scena del Teatro di Figura. E di nuovo il **segno outsider** opera in maniera sorprendente, addensando intorno a sé una rete di professionalità (attoriali, sceniche, registiche, promozionali) in grado di produrre nello spettatore l'incanto scenico del teatro di figura e fornendo a Lunaria una nuova direzione di ricerca che trova i suoi riferimenti culturali nella grammatica della favola e del teatro di figura. Jodorowsky (2004), Maria Signorelli, Mario Lodi, Gianni Rodari (1973), Italo Calvino (1973) fino all'epifanica rivelazione che Paul Klee realizzò favolosi burattini (foto 13) per esaudire il desiderio di fantastico del figlio, trasformatosi poi in abile burattinaio (Marti, 2006). È impossibile non cogliere in quest'episodio un epifanico legame con quello che ci racconta Isolina Vanadia. Il padre (Giuseppe Vanadia 1909-1974) cominciò la sua importante e tardiva carriera di pittore proprio producendo disegni per divertire lei bambina. Destino che si riverserà su di lei prima con la costituzione del La-



Fig. 6

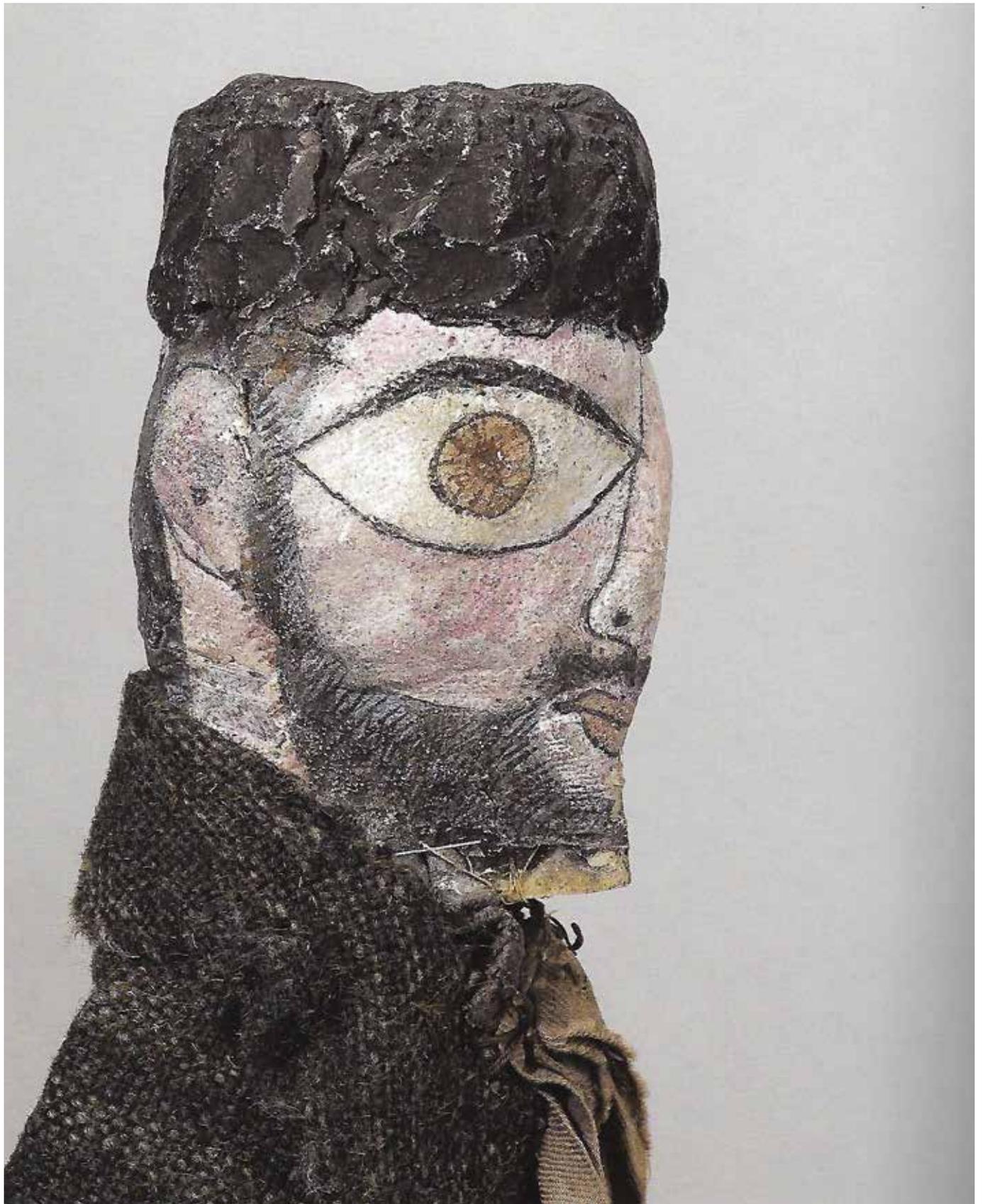
ziosa raccolta folklorica siciliana di Laura Gonzenbach (1999), rarissimo caso di etnologia ottocentesca al femminile. Un'ulteriore pellicola culturale incorporata dal teatro di Lunaria che lo apre così anche a un orizzonte geo-interpretativo che vede la Sicilia un territorio sempre più sorprendente, pieno di Storia, storie, rimozioni, contraddizioni e fermenti creativi.

Probabilmente *Il teatrino di Lunaria* è un altro puntino da aggiungere a quella sempre più vasta e vitalissima geografia siciliana *outsider*, ormai in grado di restituire elaborazioni sempre nuove sul suo grande patrimonio immateriale e simbolico. Come ricorda Eva di Stefano (2016) «Bruno Montpied e Laurent Danchin, avevano affermato che oggi l'arte 'irregolare' andrebbe considerata come una forma iper-individualizzata e repressa di creatività popolare che sopravvive all'annientamento dei legami comunitari». Non crediamo sia stato un caso che, assistendo allo spettacolo *I cunti di Giufà*, ci siamo sentiti trasportati in un posto fantastico e allo stesso tempo familiare. Un luogo che assomigliava tanto alla Sicilia sotto la luna.

boratorio DArt e poi con il Teatrino di Lunaria che vede le figlie protagoniste. Una storia che sembra inscrivere nelle interpretazioni psicomagiche di Jodoroswky e che trova nella carica fiabesca, fantastica, lunare e straniante del burattino, una sintesi perfetta.

Come se non bastasse, la messa in scena de *I cunti di Giufà*, alla quale abbiamo assistito, oltre all'**incanto** della rappresentazione, presenta un interessante **lavoro filologico**. Apprendiamo dalle interviste svolte che le storie di Giufà sono il frutto laboratoriale della lettura della pre-

Nella pagina a fianco:
Autoritratto di Paul Klee
in forma di burattino,
1920-1925, Zentrum
Paul Klee, Berna



Il Teatrino di Lunaria:

Serena Dascola (educatrice), Alessandra Licata (educatrice e videoartist), Isolina Vanadia (insegnante): responsabili laboratorio DArt.

Piero Botto: tecnico teatrale.

Margherita Smedile: attrice di prosa.

Laboratorio DArt (collettivo artisti disabili).

Collaborano con la compagnia: Eleonora Bovo (attrice e arte terapeuta), Pierpaolo Cimino (compositore e artista multimediale), Mario Taviano (artista circense e musicista).

Bibliografia

Calvino I. (1973). *La tradizione popolare nelle fiabe*, in *Storia d'Italia. I documenti*, V. 2. Torino: Einaudi.

Capone P. e Roelens N. (2015). *Perché Filippo Bentivegna è un abitante paesaggista*. Atti del convegno «Filippo Bentivegna. Storia tutela e valori selvaggi» Palermo.

D'Arrigo S. (1975). *Horcynus Orca*, Milano: Mondadori.

di Stefano E. (2016), *Editoriale*, in «Rivista dell'Osservatorio outsider art», 12, pp. 6-10.

di Stefano E. (2008). *Irregolari. Art brut e Outsider Art in Sicilia*, Palermo: Kalós.

Detheridge A. (2012). *Scultori della speranza*, Torino: Einaudi.

Dubuffet J. (2006). *Asfissiante cultura*, Milano: Abscondita srl.

Gonzenbach L. (1999). *Fiabe siciliane*, Roma: Donzelli.

Lassus B. (1977) *Jardins imaginaires. Les habitants-paysagistes*, Paris: Presses de la Connaissance, exclusivité Weber.

Marti A. (2006). *Paul Klee - Marionnettes*, Berna: edizioni Hatje Cantz.

Mina G., (a cura di). (2011). *Costruttori di Babele*, Milano: Elèuthera.

Mina G. (2013). *Moschini da Tuscania*, Roma: Linaria.

Jodorowsky A. e Costa M. (2004). *La via dei tarocchi*, Milano: Feltrinelli.

Radice G. (2016). *Alchimisti di oggi*, Bologna: Fausto Lupetti Editore.

Radice G. (2009). *EMMAEMMA E: una precisazione*, Messina: Catalogo, EMMAEMMA E passaggi in Africa.

Radice G. (2011). *Voce del verbo guardare e...vedere crescere*, Messina, I quaderni della Ragnatela, Catalogo, Frya e gli altri. Storie per immagini.

Rodari G. (1973). *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino: Einaudi.

Tosatti B. (2011). *Sensori del paesaggio*, in Mina G. (a cura di), *Costruttori di Babele*, Milano: Elèuthera.

Zampieri P.P. (2018). *Esplorazioni urbane. Urban art, patrimoni culturali e beni comuni*, Bologna: Il Mulino.

Zampieri P.P. (2015), *I costruttori di babele. Quartieri marginali, outsider art e paesaggi retroattivi*, in «Sociologia urbana e rurale Rivista», 106, pp. 101-117.

-
- ¹ Come raccontano le operatrici di Lunaria, nonché le coordinatrici del laboratorio DArt in un documento che descrive e sintetizza la loro attività e che ci hanno gentilmente fornito per questo lavoro.
- ² Dal documento di sintesi prodotto dal laboratorio e gentilmente fornitoci per questo lavoro.
- ³ Le interviste, rivolte a Isolina Vanadia, Alessandra Licata e Serena Dascola, sono state condotte a seguito della visione dello spettacolo *I Cunti di Giufà*.
- ⁴ Curiosamente la dimensione di arte integrata tra segno outsider e altri linguaggi artistici a Messina costituisce una strana regola. Tutte e tre i segni artistici presenti in città (Lunaria, Giovanni Cammarata e Gaetano Chiarenza), anche se con meccanismi e storie diverse tra loro, hanno costituito la fonte retroattiva e la cornice poetica di interventi-dialogo con linguaggi artistici diversi. Per una ricostruzione di tali processi vedi Zampieri (2018).
- ⁵ L'evento è stato organizzato dall'associazione la Ragnatela Onlus in collaborazione con il Cantiere dell'InCanto. Per maggiori informazioni e per visionare i dvd degli eventi vedi <http://www.cantiereincanto.it/pagine/DVD.htm>.
- ⁶ Della collezione di marionette di Paul Klee ne rimangono solo 30 tra cui spicca il suo unico autoritratto artistico. Purtroppo è andato distrutto il bellissimo fondale del teatrino composto da una chiesa di villaggio con un orologio dall'enorme quadrante, "Una squisita fusione di pittura e collage" nelle parole del figlio Felix (Marti, 2006).
- ⁷ Per info vedi: <http://www.lescalinatedellarte.com/it/?q=node/1629>.
- ⁸ Per una panoramica sull'arte outsider siciliana vedi www.costruttoriidibabele.net. Per un'analisi approfondita dei vari casi si rinvia alla rivista OOA (www.outsiderartsicilia.it/rivista/).
-

GLI AUTORI DEI TESTI

NOTE INFORMATIVE

Domenico Amoroso, archeologo, ideatore e fondatore del MACC, il Museo d'Arte Contemporanea di Caltagirone che espone l'unica collezione pubblica di art brut e outsider art siciliana.

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

Eva di Stefano ha insegnato dal 1992 al 2013 Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Palermo; ha fondato nel 2008 l'Osservatorio Outsider Art, che dirige insieme all'omonima rivista pubblicata dal 2010.

Flavia Frisone, professore di Storia Greca presso l'Università del Salento (Lecce) e specialista degli studi sulla società greca di età arcaica e classica, collabora con istituzioni pubbliche o private nel campo dell'archeologia. I suoi principali campi di ricerca sono la colonizzazione greca e la geografia storica del Mediterraneo antico, su cui ha curato volumi e pubblicato saggi scientifici in Italia e all'estero.

Giulia Ficco, storica dell'arte e curatrice specializzata in Arte Irregolare; ha lavorato dal 2014 al 2016 presso il Musée Visionnaire di Zurigo; attualmente prosegue i suoi studi presso l'Università di Berna.

Monika Jagfeld, storica dell'arte esperta di Outsider Art e Arte Naïve, dirige dal 2008 il Museum der Lagerhaus a San Gallo (Svizzera); precedentemente ha co-diretto il Museo Charlotte Zander, Bönningheim (Germania).

Claire Margat, Ph.d in Filosofia Estetica presso l'Università di Parigi 1-Sorbonne, dove tiene dei corsi, attiva anche come critico d'arte, partecipa a gruppi di ricerca interdisciplinare del CNRS; ha tradotto l'opera di Mario Perniola *Del sentire cattolico* pubblicata con il titolo *L'identité catholique. La forme culturelle d'une religion universelle* (Circé, Belval 2017).

Bruno Montpied, artista e cineasta sperimentale francese, è un ricercatore indipendente di Art Brut ed espressioni artistiche spontanee; comunica le proprie scoperte nel suo blog *Le poignard subtile*; è autore di numerosi volumi, tra cui *Eloge des Jardins anarchiques* (Montreuil 2011); recentemente ha realizzato un ampio inventario degli *environnements* francesi (*Le Gazouillis des éléphants*, Parigi 2017).

Josefa F. Mora Sánchez, nota anche come Pepa Mora, è artista, curatrice e storica dell'arte, docente di disegno; ha studiato e conseguito il Ph.d presso l'Università di Granada, dove prosegue le sue ricerche e ha ideato il corso specialistico *Diploma en Arte Brut. Mundos paralelos, sinceridad y brutalidad en el arte'* (2016, 2018).

Lucienne Peiry, storica dell'arte e specialista internazionale di Art Brut, ha diretto la Collection de l'Art Brut di Losanna dal 2001 al 2011, in seguito è stata responsabile delle relazioni internazionali del museo; attualmente tiene un corso sull'Art Brut presso l'Università di Losanna; tra i suoi numerosi libri l'imprescindibile *L'Art Brut* (Flammarion, Parigi 1997; 2° ed. ampliata 2016) tradotto in diverse lingue, compreso il cinese.

Mario Perniola (1941-2018), filosofo, scrittore e teorico dell'arte contemporanea, professore di Estetica all'Università di Roma-Tor Vergata, è stato figura centrale nella cultura e contro-cultura italiana; tra i suoi libri più noti: *Il sex appeal dell'inorganico* (Einaudi, Torino 1994), e tra i più recenti: *L'arte espansa* (Einaudi, Torino 2015), dove ha affrontato anche il tema dell'attuale 'artificazione' dell'Outsider Art.

Giulia Pettinari, storica dell'arte e ricercatrice indipendente di Outsider Art, vive e lavora a Roma; ha collaborato con il laboratorio artistico Il Mattone (Genzano) e ha co-fondato l'associazione McZee con la quale organizza eventi culturali nella sua regione d'origine, le Marche.

Valentina Raffa, ricercatrice di Sociologia presso l'Università di Messina e membro del collettivo messinese Zonacamarata, si occupa di temi relativi alla marginalità sociale, alla partecipazione, agli studi postcoloniali, alla sociologia della salute e della malattia.

Thomas Röske, Ph.D sul tema 'Arte nel contesto psichiatrico', dirige il Museo Prinzhorn (Heidelberg) ed è presidente dell'European Outsider Art Association (EOA); insegna stabilmente presso le Università di Heidelberg e di Francoforte.

Bianca Tosatti, storica dell'arte, autorevole esperta e promotrice di Art Brut e Arte Irregolare, su cui ha condotto studi pionieristici in Italia e curato importanti mostre istituzionali, tra le quali ricordiamo *Figure dell'anima* (Genova 1997) e *Oltre la ragione* (Bergamo 2006); vive presso Parma.

Lucia Zaietta, PhD. in Filosofia presso le Università di Torino e di Parigi 1 Panthéon-Sorbonne, ha lavorato nel campo della progettazione e comunicazione culturale; dal settembre 2017 è la responsabile del progetto *Casa dell'Art Brut* presso la Fondazione Bussolera Branca.

Pier Paolo Zampieri, sociologo e membro fondatore del collettivo messinese Zonacamarata, insegna Sociologia urbana presso l'Università di Messina e si occupa in chiave interdisciplinare di fenomeni urbani, immaginario e Outsider Art.

CREDITI FOTOGRAFICI

NOTE INFORMATIVE

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

- da 13 a 25:** Courtesy Museo Archeologico Regionale A. Salinas, Palermo
30, 36: Archivio Bruno Montpied, Parigi
31: © Marie-José Drogou
32, 33: © Gilles Minette
34, 35: © Bruno Montpied, 2018
38: Collection de l'Art Brut, Losanna
39: © Vincenzo Rocchè, Palermo
40: © Osservatorio Outsider Art
41: © Melo Minnella, Palermo
42 a sinistra: Courtesy Museo Archeologico Regionale A. Salinas, Palermo
42 a destra, 43: © Rachele Fiorelli, Palermo
da 47 a 53: © Vincenzo Piluso; Archivio Fotografico Musei Civici Luigi Sturzo, Caltagirone
da 56 a 61: © Elisa Muro Pelliconi, Roma
da 62 a 65: Archivio Josefa F. Mora Sánchez, Granada
66, 71, 73: Courtesy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
da 74 a 79: Courtesy Turhan Demirel, Wuppertal
80: © Rainer Wehse
81: Courtesy Haus der Künstler, Maria Gugging (Vienna)
82, 83: Courtesy Sammlung Prinzhorn, Heidelberg
85: Courtesy Museum des Asklepios Fachklinikums, Gottinga
da 86 a 95: © Hans Starosta, Gottinga
98, 99: in civitavecchia.portmobility.it
101: © Jean-Pierre Bazard
102: Hidehiko Nagaishi; © Collezione Palais Idéal, Hauterives (Francia)
103: Courtesy Musée Robert Tatin, Cossé-le-Vivien (Francia)
104: © Giulia Ingarao, Palermo
105: Courtesy Comune di Albissola Marina/MuDA Museo Diffuso Albissola
106: © Collection de l'Art Brut, Losanna
da 109 a 121: Courtesy Museum in Lagerhaus, San Gallo; © C.G. Jung Institut, Zurigo
da 122 a 128: Courtesy Kunsthalle, Berna
-

da 132 a 139: Courtesy Museu Bispo do Rosario, Rio de Janeiro

140: courtesy Bianca Tosatti

da 141 a 155: Courtesy Casa dell'Art Brut, Mairano di Casteggio (Pavia)

da 156 a 162: © Pier Paolo Zampieri , Messina

163: in *Paul Klee: Hand Puppets*, Hatje Canz, Berlino 2006, p.82

ABSTRACTS AND AUTHORS

ENGLISH ANNEX

EDITORIAL

Eva Di Stefano

Was he a forger or an artist? Beginning from the recent rediscovery of the archaeological forgeries of Gaetano Moschella, our dossier on the archaeological imagination of Sicilian brut artists affords new themes for a debate on the prehistory of Art Brut. Other important features of this issue are the text by the philosopher Mario Perniola and the interview with Bianca Tosatti, an authoritative irregular art scholar. Among the unknown or little known artists that we also introduce this time, mention must be made of the German Klingebiel, to whose extraordinary painted cell there is devoted a circumstantiated essay. Finally, the news of the foundation in Italy of a 'House of Art Brut', a private institution with big collections, leads us to hope that in future the Italian gap regarding these themes can be, if not overcome, at least reduced.

Eva di Stefano taught History of Contemporary Art at the University of Palermo from 1992 to 2013, and in 2008 she founded the 'Osservatorio Outsider Art' that she directs together with the journal of the same name.

ARCHEOBRUT DOSSIER

Flavia Frisone

Gaetano Moschella and the archaeological forgeries at the Salinas Museum in Palermo

A well documented reconstruction of a fascinating story: in the second half of the nineteenth century a Sicilian farmer, living near Taormina, succeeds in selling his sculptures as archaeological finds to important institutions like the Archaeological Museum in Palermo, which purchases a hundred of them, the British Museum and the Germanic institute in Rome. A learned archaeologist, perhaps actively involved in the imposture out of the desire for an important role in academe, maintains their authenticity. Then, after an indignant outburst by Theodor Mommsen, a controversy starts among scholars, leading to 'unacceptable' sculptures being exiled to the museum's stores, from which they have recently been brought out for exhibitions on archaeological forgeries.

Flavia Frisone, a teacher of Greek History at Salento University (Lecce) and an expert on studies on Greek society in the archaic and classical ages, collaborates with public and private institutions in the field of archaeology. Her main fields of research are Greek colonization and historical geography of the ancient Mediterranean, on which she has published volumes and scientific essays in Italy and abroad.

Bruno Montpied

The origin of the 'Barbus Müller. From the myth of the forger to the myth of art brut

The first-person narration of an investigation for the discovery of the artist that did the famous 'bearded' sculptures till now called by the name of their Swiss collector. Till now they have represented the anonymous icons of Art Brut at its beginnings in the first exhibition organized by Dubuffet in 1947. On the basis of a few signs, above all two period photos where very similar sculptures are glimpsed outdoors, the author succeeds in identifying the site near Chambon in Auvergne, goes there to make cadastral and registry searches, and identifies the former owner of the estate, Antoine Rabany, known as the Zouave (1844-1919). He subsequently discovers some

documents where well-known archaeologists complain that sculptures done by Rabany circulate on the antiques market, presented as Roman finds. Some images found together with the aforesaid documents finally make it possible to establish without a shadow of doubt that the 'Barbus Müller' sculptor was precisely Rabany.

Bruno Montpied, a French artist and experimental cineaste, is an independent researcher on Art Brut and spontaneous artistic expressions; he communicates his discoveries in his blog *Le poignard subtil*; he is the author of numerous volumes, including *Eloge des Jardins anarchiques* (Montreuil 2011); recently he has created a big inventory of French environments (*Le Gazouillis des éléphants*, Paris 2017).

Eva Di Stefano

Archaeological imagination and Art Brut

A frequent aspect of Art Brut sculptures is their archaism, which in the case of Gaetano Moschella even becomes acclaimed archaeological forgeries, while a series of circumstances will at first take onto the market of Roman finds the works of Antoine Rabany, identified by Bruno Montpied as the creator of 'Barbus Müller.' These are two stories of Art Brut ante litteram, and therefore one has to wonder whether Moschella was actually an Art Brut artist before being an active forger. An unintentional archaeological inspiration is also present in other later Sicilian peasant artists like Filippo Bentivegna from Sciacca and Salvatore Bentivegna, known as the Moor, which leads us to believe that in an ancient and stratified land like Sicily Art Brut has the ability to intercept its archetypal figures.

Domenico Amoroso

Jung's archetypes, Cusumano's statues and cultural memory

Francesco Cusumano (1914-1992) from Caltagirone can also be included among Sicilian brut sculptors mysteriously inspired by the ancient world. His artistic vocation arose from an oneiric vision, which is the starting point of the author of this text, an archaeologist, who searches for possible interpretations of this unusual retroactive phenomenology in the thought of Warburg and Jung. For these artists there is delineated an underground channel that makes them able to go through and draw on the ancient roots of collective memory. Sometimes this happened intentionally, as in the case of the 'forgeries', and others as a result of a naïve and impassioned search for iconographic models, as in the case of Cusumano, who in pictures in books saw anthropomorphic Assyrian bulls and fell in love with them to the point of wanting to reproduce them in his own way.

Domenico Amoroso, an archaeologist, is the creator and founder of MACC, the Caltagirone Museum of Contemporary Art, which displays the only public collection of Sicilian art brut and outsider art.

EXPLORATIONS

Giulia Pettinari

Eccentric metamorphoses of the ordinary: Giuseppe Coni's drawings

After his death in 2015, his relatives found a series of drawings on top of a wardrobe. Coni lived at Ciampino near Rome, and at night methodically drew, alone, original wefts of colour evoking the art of weaving. A printer, his work now supplanted by the introduction

of new technologies, he found in drawing a compensation for the work crisis: as he himself told his relatives, drawing was his 'therapy.' The author analyzes from the formal point of view both the most abstract works and those where stylized figures, natural elements or aggregated pictograms appear in an 'orderly chaos' recalling the surrealist lexicon.

Giulia Pettinari, an art historian and an independent researcher on Outsider Art, lives and works in Rome; she has collaborated with the artistic workshop Il Mattone (Genzano) and co-founded the McZee association, with which she organizes cultural events in the region she comes from, Marche.

Turhan Demirel

Martha Grunenwaldt: when art and music go hand in hand

A street violinist from her childhood, the Belgian Martha Grunenwaldt (1910-2008) had a difficult life in which there alternated long years of hard domestic service at a noble castle and periods of free musical vagabondage. She began to draw at 71, after she had finally found a stable and reassuring home with her daughter. After the first wavering attempts, her style became fluid and confident, unmistakable. In her drawings faces of woman bloom like a free hymn to femininity. Unlike the multiples faces of a Madge Gill, ghosts set in the dark of the soul, Grunenwaldt's serial faces freely fluctuate, instead, in the garden of life.

Turhan Demirel, was born in Turkey and lives in Wuppertal. A neurosurgeon, he is one of the most passionate collectors of Outsider Art in Germany, which he seeks to promote through conferences, publications, and exhibitions.

Josefa F. Mora Sánchez

The 'fluid strength' of Josefa Tolrá

This article is a historical contextualization and analysis around the education received by women born in Spain, in the countryside at the end of the 19th century and how this determines formal and conceptually the work of the self-taught artist Josefa Tolrá. This little-known artist, who had no prior artistic training and received only a rudimentary and insufficient basic training, developed in the village of Cabrils (Catalonia) an extensive corpus of original artwork not influenced by aesthetic trends or avant-garde movements, for more than twenty years. The education that girls at that time received consisted of reading, writing, elementary maths and sewing. This singular artist's work consists of drawings, writings and works of embroidery, mainly shawls in imitation of the famous and legendary shawls, but in which embroidered drawings were unquestionably designed by the artist.

Josefa F. Mora Sánchez, aka Pepa Mora, is an artist, curator and historian of art, and a drawing teacher; she took a PhD at the University of Granada, where she continues her researches and has created the specialist course 'Diploma en Art Brut. Mundos paralelos, sinceridad y brutalidad en el arte' (2016, 2018).

FOCUS

Thomas Röske

The painted cell of Julius Klingebiel

Klingebiel (1904-1965), an ex-blacksmith shut away from 1939 in a cell of the judicial

psychiatry clinic in Göttingen after some serious episodes of mental unbalance, was the creator of a remarkable example of environmental Outsider Art. It is still little known, but since 2012, thanks to the interest of Prof. Andreas Spengler and other psychiatrists, it has been placed under monumental guardianship. Beginning from the 1950s Klingebiel painted all the 9.25 square metres of his cell with heraldic motifs and ones referring to hunting, juxtaposing framed and unframed images, large and small, to the point of filling every space. Some parts are completely covered with human and animal figures, houses, aeroplanes, flags and other features. Thomas Röske reconstructs the story in the context of the psychiatric culture of the time and describes and interprets its particular Germanic imagery.

Thomas Röske, Ph.D on the theme 'Art in the psychiatric context', directs the Prinzhorn Museum (Heidelberg) and is the president of the European Outsider Art Association (EOA); he teaches regularly at the Universities of Heidelberg and Frankfurt.

IN-DEPTH

Mario Perniola, with an introduction by Claire Margat

Environmental aesthetics. Works and extreme experiences

The philosopher Claire Margat introduces us to the life and thought of Mario Perniola, a protagonist of Italian culture who recently died. A thinker with manifold interests in the field of contemporary aesthetics, Perniola was also interested in Outsider Art. The unpublished text that we present here is a lecture he gave on 3 July 2014 in Lisbon, devoted to Visionary Environments. With the greatest clarity, the philosopher points out the historical and aesthetical parameters beginning from the sixteenth-century Bomarzo Park and Mannerism, on down, through the Palais Idéal of Cheval, to the anarchic constructions of Richard Greaves. These works were all fruits of an existential 'enlightenment' that testify to 'fundamental seriousness of life.'

Mario Perniola (1941-2018), a philosopher, writer and theorist of contemporary art, a teacher of Aesthetics at the Rome-Tor Vergata university, has been a central figure in Italian culture and counter-culture. Among his best-known books is *Il sex appeal dell'inorganico* (Einaudi, Turin 1994), and among the most recent *L'arte espansa* (Einaudi, Turin 2015), where he also deals with the theme of the present-day 'artification' of Outsider Art.

Claire Margat, a PhD in Aesthetic Philosophy at the Paris 1-Sorbonne University, where she teaches some courses, is also active as an art critic, and participates in interdisciplinary research groups at CNRS. She has translated Mario Perniola's work 'Del sentire cattolico' with the title 'L'identité catholique. La forme culturelle d'une religion universelle' (Circé, Belval 2017).

Monika Jagfeld

In the land of imagination. The C. G. Jung collection

In the therapeutic process of Carl Gustav Jung, the founder of analytical psychology, Active Imagination was fundamental: it consisted in a technique (almost a meditation) serving to capture internal images and set them down on paper, so as to enter into a relationship with one's unconscious. This led to production that was remarkable, also in quality, of symbolic and archetypal drawings, till now jealously preserved in the file of the Jung Institut in Zurich. This year, from March to July, for the first time drawings

by Jung's patients were exhibited at the Museum im Lagerhaus, an art centre at St. Gallen in eastern Switzerland devoted to naive art and art brut. The translated text that we publish is the introduction to the catalogue.

Monika Jagfeld, an art historian, is an expert on Outsider Art and Naive Art. Since 2008 she has directed the Museum der Lagerhaus at St. Gallen (Switzerland); previously she co-directed the Charlotte Zander Museum, Bönningheim (Germany).

Giulia Ficco

Szeemann and Art Brut, Notes on the margin of the exhibition at the Kunsthalle in Berne

The great Swiss exhibition organizer is an essential figure both for experts on contemporary art and for those who deal with Art Brut. This year a double exhibition in Berne, coming from the Getty Museum, which preserves his archive, made it possible to go over his training and activity, the freedom of his thought and his exhibition practices. Interested in the metaphysical and symbolic characteristics of art, in utopian potential and creative obsessions, Szeemann always conceived each exhibition as a 'space of resonance' among different works, thus without establishing hierarchies or frontiers between mainstream art and marginal art. His was an inclusive method, already beginning from 1963, when he organised *Insanity pingens*, absolutely the first show almost entirely devoted to Art Brut, held in an institution specializing in contemporary art.

Giulia Ficco is an art historian, curator, and specialist in Irregular Art. She graduated from *Ca' Foscari (Venice)* in 2014. From 2014 to 2016 she worked at the *Musée Visionnaire of Zurich*. Now, she is continuing her studies at the University of Berne.

Lucienne Peiry

Bispo do Rosario and his inventory of the world

The author highlights how the work of the famous Brazilian creator, which has recently become part of Brazil's national historical heritage, and was conceived in fifty years of psychiatric hospital, is only apparently senseless. A coherent spiritual logic unites his shamanic mantle, the disparate assemblages of objects, the embroidered sheets, the flags and the rag sailing ships. The fact is that Bispo feels invested with the mission of presenting his vision of the world of men to God, and therefore with the waste objects found creates his own cosmogony. The blue thread, with which he embroiders or covers objects, is obtained by unthreading the uniform of the hospitalized people, perhaps in a silent rebellion, but it also represents the link between spirit and matter.

Lucienne Peiry is an international expert on Art Brut who directed the *Collection de l'Art Brut* museum in Lausanne from 2001 to 2011. She currently teaches at the University of Lausanne. Among her several books, the essential *L'Art Brut* (Flammarion, Paris, 1997) has been translated into many languages - including Chinese - and an extended and updated version edition was published in 2016.

REPORT

Eva di Stefano

"Art is art." An interview with Bianca Tosatti

The art historian Bianca Tosatti is the principal Italian protagonist of studies on Art Brut and Outsider Art, which she has renamed "irregular art" and which she introduced in our country a long ago as twenty-five years ago and more, handling

important shows. In this interview she talks about her formation, the pioneering years of the Adriano and Michele studio and the protagonists of that time, and reflects on the current situation in Italy and in the world, on the practices of 'protected studios', and on the correct parameters for an ethic and an aesthetic of irregular art.

Bianca Tosatti, an art historian, is an authoritative expert on and promoter of Art Brut and Irregular Art, on which she has conducted pioneering studies in Italy and handled important institutional shows, among which we can mention *Figure dell'anima* (Genoa 1997) and *Oltre la ragione* (Bergamo 2006); she lives near Parma.

Lucia Zaietta

An Italian house for Art Brut

The first centre in Italy for exhibiting and researching Art Brut has just opened, thanks to the Bussolera Branca Foundation. It is simply called the House of Art Brut and is housed in a seventeenth-century villa of the estate of the Mairano di Casteggio Foundation near Pavia. It already has a collection of 33,700 works, formed by putting together two important private Italian collections: the Cei Collection, which for years above all has collected Gugging and eastern European artists, and the Tosatti Collection, with important international artists and a big collection of Italian art brut. There is also a rich specialist library on the theme, as well as an interdisciplinary one with volumes referring to psychiatry, psychoanalysis, philosophy and literature, available to researchers and scholars.

Lucia Zaietta, a PhD in Philosophy at the Universities of Turin and Paris 1 Panthéon-Sorbonne, has worked in the field of planning and cultural communication; since September 2017 she has been the person responsible for the House of Art Brut project at the Bussolera Branca Foundation.

Pier Paolo Zampieri, Valentina Raffa

Sicily, the outsider sign and the moon. The integrated little theatre of Lunaria

In Messina the Dart workshop since 1991 has organized an encounter between art and disability through the method of playful collective work, whose main stages the article reconstructs. This is work that now, with the collaboration of the Lunaria social cooperative, has also come to figure theatre, which includes not only manufacture of puppets or sceneries, but is an exceptional place of synthesis among different artistic languages and different professionalisms. It is a rare case of 'integrated theatre' in which there operate differently abled people, entertainment professionals, craftsmen and teachers, musicians and even philologists of Sicilian fables, who have taken to art as a way of relating to disability in a horizon going far beyond mere care.

Pier Paolo Zampieri is a sociologist and one of the founding members of Zona Cammarata. He teaches Urban Sociology at the University of Messina and deals with urban phenomena, the imagination, and Outsider Art.

Valentina Raffa is a Sociology researcher at the University of Messina and a member of the Zona Cammarata organization in Messina. She researches social marginalization and engagement, post-colonial studies, and sociology of health and illness.

Traduzione di Denis Gailor

ISSN 2038-5501



9 772038 550000

ISBN 978-88-97035-41-1



9 788897 035411 >