



EXISTE-T-IL UN POINT DE RENCONTRE ENTRE LA REINE DES NEIGES ET LA CULTURE RAP? POUR PHILIPPE “FIFI” MARIEN ET KOSTIA BOTKINE, LES DEUX MC TRISOMIQUES DE THE CHOOOLERS DIVISION, CELA NE FAIT AUCUN DOUTE.

Freestyle

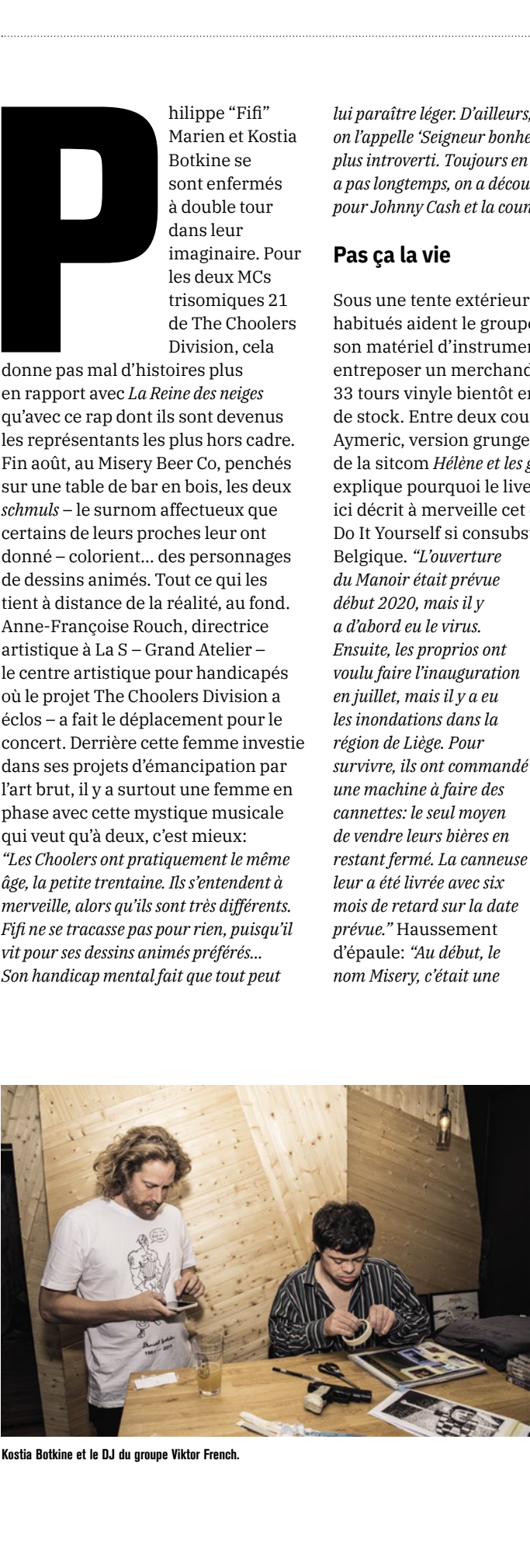
STRAIGHT
OUTTA
BELGICA

PAR JEAN-VIC CHAPUS, DANS
LES ARDENNES BELGES
PHOTOS: RENAUD BOUCHEZ,
POUR SO GOOD

En tournée sur les routes des Ardennes belges avec le duo et la poignée d'éducateurs et de musiciens qui les entourent, se passe en tout cas une autre rencontre improbable entre le rap, le handicap et une énergie qui relève d'un lointain punk. Comme une déclaration d'indépendance à la norme.



Le Misery Beer Co à Aywaille, dans les Ardennes belges.



Kostia Botkine et le DJ du groupe Viktor French.



Anne-Françoise Rouché, directrice du centre d'expression et de créativité pour adultes handicapés de La S - Grand Atelier.

référence à Stephen King. Maintenant, c'est la réalité. Tout ça pour dire qu'il leur arrive plein de merdes et qu'on aime bien les gens qui vivent la merde." Fifi et Kostia sont toujours en atelier coloriage au milieu d'un capharnaüm de feutres de couleur, de CDs sous cellophane signés

Don Choa et de cahiers. Dans celui que Kostia garde à portée de main, une collection d'affiches vintage de cirque. En tournant les pages, le garçon récite: "Bouglione, Pinder, Gruss." Fifi, lui, ne tient plus en place et tripote nerveusement son pendentif siglé \$. En l'état, le meilleur doudou reste ce classeur plein de collages divers et variés, dont quelques photos d'un Michael Jackson ni vraiment "Bad" ni totalement "Dangerous", mais livide. Dans ces pages quadrillées, il y a pas mal d'Elsa Reine des neiges, mais aussi des photos où on l'aperçoit avec son amoureuse Alice. "C'est pas ça, la vie, Fifi, coupe le cartésien Kostia, Nous, on joue le concert, OK? Ensuite on mange, OK? Et puis demain encore un concert." Fauché en pleine montée sentimentale, Fifi écarquille les yeux: "Et après, quoi?" Kostia: "Après, on verra bien." "Après, on verra bien" reste un gimmick qui revient souvent dans les conversations à bâtons rompus entre les deux Choolers. Principalement dès qu'il est question de savoir à quelle heure aura lieu le toujours fort attendu repas. Jean-Camille Charles – un des deux patrons de l'aventure The Choolers Division – philosophe en faisant sonner son accent corse: "Pour Kostia et Fifi, la vie n'est parfois qu'une longue attente entre deux repas." Fifi et Kostia ont maintenant saisi un revolver en plastique et semblent rejouer l'assassinat de Tupac. Une voix rauque ramène dare-dare sur la planète réalité: "Bon, allez les filles, on pose son gun." Barbe de trois jours, lunettes rondes et dégainé de bourlingueur ayant écumé pas mal de contre-cultures, Antoine Boulangé est le vrai théoricien des Choolers, mais également le responsable des ateliers musique à La S. Il pointe le canon sous son nez, puis enchaîne une série de grimaces. En allumant une de ses

À La S - Grand Atelier de Vielsalm.





Antoine Boulangé, batteur du groupe.

nombreuses clopes roulées, il en profite pour recadrer: *“Fifi, Kostia. La violence, les gars, ça on garde pour la scène, hein?”*

20h. La minuscule alcôve servant de scène de concert au Misery Beer Co et décorée par des fusils de chasse s'est remplie. Bandana noué au crâne, ou cachés derrière des masques de catcheurs de la lucha libre, Fifi et Kostia articulent des flows sans temps mort. Dès que les deux se mélangent au public et hurlent des histoires de poupée gonflable ou d'amour chaste avec la toujours présente Alice, tout monte en intensité. Le langage est cru, plein de flashes, souvent impénétrable. L'impression de fusionner avec un cerveau dont le frein à main aurait lâché n'en est que plus réelle. En appui, le groupe de quatre musiciens hallucine. Pour rebondir sur ce tempo, Antoine Boulangé, Jean-Camille (en charge des guitares et des synthés), Jonas (bassiste) et Viktor French (DJ) multiplient les fréquences électroniques menaçantes, jonglent avec les samples, amplifient les saturations de guitare. Résultat: le public valide a oublié la distance censée le séparer du monde des deux trisomiques. Sorti de scène, Antoine Boulangé a installé ses deux MCs face à leur récompense – un colossal burger-frites tout en jus de gras. *“Quand j'étais gamin, je disais à mes parents: ‘Mais pourquoi vous ne*

m'avez pas fait trisomique?’ pose le jeune quadra avec une sincérité désarmante. *J'avais l'impression que ces gars connaissaient plus la liberté que nous, qu'ils étaient plus spontanés. Dans certains concerts qu'on donne, c'est la même sensation. Parfois, tu as l'impression de suivre le rythme de deux musiciens de free jazz bien tarés.”* Jean-Camille Charles pousse la théorie: *“Ils sortent du cadre, ils ont leur langage. Nous, on est obligés de donner un sens à tout ce bordel et de les suivre. Et quand tu suis Fifi et Kostia, la vérité c'est que tu t'améliores vachement. En tant que musicien, mais aussi en tant que personne.”*

Ça fait peur, le rap

Avant d'ouvrir une brèche inédite dans le paysage rap avec le projet The Choolers Division, Antoine Boulangé a suivi la philosophie de son père, l'artiste peintre belge Luc Boulangé. En 1979, en pleine ère punk, le paternel, natif de Visé dans la province liégeoise, décide de créer le premier CREAHM (pour Créativité et handicap mental). Derrière cette appellation, une déclaration d'indépendance à la norme, mais aussi une conviction: toute personne en situation de handicap mental ou psychique, douée d'un talent créateur, peut trouver une identité d'artiste à partir du moment où on lui donne les moyens et le lieu adéquat pour l'exercer. Pour prendre ses distances avec les institutions, le CREAHM propose à des artistes professionnels de participer aux ateliers. Autre principe: l'art produit au CREAHM doit avoir pour finalité d'être exposé dans les lieux culturels reconnus, et si possible être vendu aux prix du marché. Le fils: *“Sur place, il a voulu monter une exposition d'œuvres produites par des personnes handicapées, mais son directeur de l'époque l'a vite calmé: ‘Les œuvres comme ça doivent rester dans l'institution.’ Ça ne lui a pas plu, et il a décidé de recréer un endroit comme le CREAHM, mais dans le Sud de la France. On était en 1998.”* Antoine suit alors des études de musique à Avignon. Il se perfectionne aux percussions, au trombone, se remplit les poumons de jazz par son versant électro et se met à défricher du côté du hip hop et du reggae. Hormis sa rencontre décisive avec Jean-Camille, Corse volubile relocalisé à Carpentras,

“Ils sortent du cadre, ils ont leur langage. Quand tu suis Fifi et Kostia, tu t’améliores vachement. En tant que musicien, mais aussi en tant que personne.”

Jean-Camille Charles, musicien au sein de The Choolers Division



il trouve cela *“fort académique”*. Le monde du handicap mental paraît plus en rapport avec sa nature profonde à préférer le chaos aux aventures cadrées. Après quelques coups de forcing pour prendre en charge l’atelier-musique du CREAHM, voilà Antoine Boulangé développant ses premiers projets dans lesquels les musiciens professionnels peuvent se mélanger aux personnes handicapées. Courant 2002, l’éducateur croise la route d’un trisomique 21 du nom de Kostia Botkine. Lui vient de Forcalquier – commune des Alpes-de-Haute-Provence où les écoles de cirque et la gestion municipale de l’ex-ministre de l’Intérieur Christophe Castaner se partagent le sens du spectacle. Il a grandi dans une famille où le père bluesman aimerait que son fils suive les ateliers musique du CREAHM. Problème: à 14 ans, Kostia est trop jeune et difficile à canaliser. *“Je le fais tout de même participer à quelques activités pour comprendre qui est ce gamin, rejoue Antoine encore enthousiaste. Et un jour, dans notre cabine d’enregistrement, il se met à tchatcher ; des trucs sur sa vie, des histoires liées aux films James Bond, des références aux bluesmen ou à Johnny Cash. Le flow est là, au naturel. À la sortie, Kostia me dit: ‘J’ai fait du blues.’ Mais moi, le blues, je connais, et ce qu’il avait improvisé, c’était purement du hip hop. Je lui dis: ‘Vas-y Kostia, on va essayer le rap.’ Lui, il chouine: ‘Le rap, ah non, ça fait peur, le rap.’”* Le CREAHM s’arrête par manque de subventions. Quand il revient en Belgique, Antoine Boulangé ne manquera pas de relater cette rencontre qui pourrait éclairer une vision à plus long terme.

Michael Jackson et Frère Jacques

Aujourd’hui, le projet le plus abouti, né des expérimentations du CREAHM, s’appelle donc La S – Grand Atelier. Si ses productions artistiques ont déjà convaincu, par le passé, le centre Pompidou, Agnès B et bientôt le musée des Arts modestes du peintre Hervé Di Rosa, son QG s’est enraciné dans l’ambiance paisible de Vielsalm, commune wallonne de la province du Luxembourg. Vu de l’extérieur, c’est un bâtiment sur un étage, tout en longueur et en briques rouges délimité par des pelouses parfaitement entretenues.



Toute personne en situation de handicap mental ou psychique, douée d’un talent créateur, peut trouver une identité d’artiste à partir du moment où on lui donne les moyens et le lieu adéquat pour l’exercer.



Kostia Botkine bras dessus, bras dessous avec Jean-Camille Charles (guitares, machines). Sylvain Quatreville (ingénieur du son), Philippe “Fifi” Marien et Antoine Boulangé (batterie)

À l’intérieur, La S prend des allures de cinquième dimension. Derrière chaque porte une surprise: maquettes d’une ville imaginaire signées Marcel Schmidt, studio d’enregistrement bien équipé aux murs décorés par des circuits électriques. Il y a aussi des vestes en cuir en quadricolor, des peintures imaginant le futur en spirale. C’est donc là qu’Antoine Boulangé, vite suivi par sa compagne Anne-Françoise Rouche, a une idée: organiser un concours de talents handicapés mentaux sur le modèle de la *Star Academy*. Fin 2012, la Choolers Academy – pour coller au langage d’un vieil élève persuadé que les autres artistes de La S pleurnichent tout le temps, “*Ce ne sont que des chouleurs!*” – démarre. Fifi Marien, né sous X et fils d’une famille de babas cools catholiques où neuf enfants adoptés – des junkies, des orphelins de pays en guerre et des handicapés – cohabitent, fait son entrée. Anne-Françoise: “*Il arrive avec un gros chapeau à paillettes, des chaussures super bien cirées. En entrant, il s’est avancé vers moi et Antoine. Très sûr de lui, il nous tend la main: ‘Bonjour. Je me présente, moi c’est Michael Jackson!’ D’entrée, on savait que ça allait le faire.*” “*Il prend la batterie, il cartonne tout, se souvient Antoine. Puis le micro, la guitare, le trombone. Pareil, carton plein! Tous les autres, c’était dégueulasse. Ils jouaient Frère Jacques à la flûte. Des singes savants!*”

Antoine et le groupe se mettent à développer le projet The Choolers Division. Dedans, il y a du rap, Fifi Marien, Kostia Botkine. La première date en concert avec les Choolers a lieu en 2014, au Rock 21, minifestival situé dans la région de Charleroi au *dress code* particulier: porter des chaussettes dépareillées histoire de montrer sa solidarité. Pas de chaussette gauche zébrée et droite bleu ciel pour les Choolers, mais la formation a invité la star Pascal Duquenne – comédien trisomique couronné du prix du meilleur acteur au festival de Cannes 1996 pour le film de Jaco van Dormael, *Le Huitième Jour* – pour faire le crooner. Sur la scène surélevée à un mètre cinquante du sol, comme dans les proverbiales salles des fêtes, Duquenne et les *schmuls* rayonnent de bonnes vibrations Search and Destroy. À preuve, Fifi enjoint le public à se lever pour

danser. Problème: l’assistance est composée de personnes en fauteuil roulant. “*À la sortie de ce live, je leur ai mis une misère, parce qu’ils ont dit des trucs au public comme ‘On n’est pas comme vous. On n’est pas des handicapés.’ Simplement, ils étaient en montée de live et ils ont fait n’importe quoi. Ils me parlent encore de ce concert, ils savent qu’ils ont merdé: ‘Pas comme à Charleroi, hein, Antoine!’*” Le dérapage de Charleroi sera oublié, mais surtout, le groupe enquille les dates, dont certaines fort réussies dans des cadres prescripteurs comme l’immense festival de Dour ou les Transmusicales de Rennes.

Un Roméo

Dans le minivan emmenant The Choolers Division pour une deuxième date fin août en Belgique, Fifi et Kostia ont ressorti leurs cahiers. Mais aussi leurs angoisses. Après dix-huit mois de Covid au cours desquels The Choolers Division a été privé de sa libération par le live, les choses se remettent en place petit à petit. “*Le fait qu’on ait formé cette petite équipe autour des gars permet aussi de faire évoluer les choses pour eux, de manière éducative,* explique Antoine, *même si ce n’était pas mon but premier.*” Durant le trajet, on comprend aussi que la période de pandémie mondiale a quelque peu effrayé Kostia et Fifi. Mais là encore leur expertise en tandem sur la suite de cette histoire de virus offre une lecture positive. Fifi: “*Le virus et la haine, c’est bientôt fini.*” Kostia: “*Je refuse de mourir dans la haine.*” Fifi: “*La mort, c’est fini. L’amour, il est là avec nous.*” Le reste de la route verra Fifi Marien expliquer que sa vie amoureuse de rappeur se divise entre Alice (réelle) et Candice (fictive). Le groupe connaît bien l’ascendant que peut prendre Candice sur Alice: “*Candice, c’est une projection de ses fantasmes. Comme la*

S’engager:

Depuis 1992, La S – Grand Atelier accompagne des personnes en situation de handicap mental dans leur pratique artistique, que ce soit la musique ou la peinture, les arts numériques, etc. En 2021, les œuvres de 14 artistes sont entrées dans les collections du musée Pompidou. Pour continuer à offrir en visibilité à ces artistes – l’atelier en compte 42 actuellement –, La S a toujours besoin de fonds et de soutien.

“Au début, je ne pensais pas que Fifi et Kostia allaient prendre en autonomie. Maintenant, à la fin d’un concert, je leur dis: ‘Allez boire un verre, allez parler avec les gens.’”

Antoine Boulangé, en charge de l’atelier musique du CREAHM et musicien au sein de The Choolers Division

sexualité n’est pas recommandée entre trisomiques, il s’est inventé une amoureuse qui doit être un mélange entre La Reine des neiges et les filles à la Kim Kardashian, tout ça. Il nous raconte des histoires bien salaces avec Candice.” Arrivés dans la commune ardennaise de Marchin, Antoine, Jean-Camille, Jonas et l’ingénieur du son breton aux cheveux argentés, Sylvain, déchargent le minivan en pensant à la suite: “*Déjà, ça nous prépare à la date de Berlin. Et puis, faut dire la vérité, ça paye pas mal, ce genre d’évènement. Là, on a sorti le disque des Choolers il y a plus de deux ans maintenant, et ça serait bien qu’on relance la machine en enregistrant de nouveaux morceaux.*” Mais d’abord, il faut former une chaîne humaine pour aider Fifi et Kostia à enjamber le cours d’eau séparant le centre culturel du chapiteau où le concert va se tenir. Une fois de l’autre côté, les *schmuls* s’enfoncent profondément dans la forêt et se lancent dans des batailles épiques avec tous les morceaux de bois qu’ils peuvent trouver. Le concert? À dire vrai, il sera double. Dans un premier temps, The Choolers Division a du mal à enclencher sa machine. Kostia fixe ses pompes et a l’air éteint. Fifi demande aux enfants de se rapprocher de la scène, mais certains parents ou grands-parents les retiennent. Puis l’averse tombe sur la campagne. Les esprits comme les corps en K-way se détendent. Les enfants échappent à la surveillance des parents et exécutent des chorégraphies, pendant que les *schmuls* galopent de nouveau jusqu’au point de rupture. Sous l’averse, un jeune couple de maraîchers bios du coin titube, mais tient à féliciter Kostia et Fifi “*pour la super énergie que vous avez mis les gars, franchement*”. La jeune femme s’appelle Juliette. En gentleman, Fifi pense qu’il lui doit le baise-main, mais également un: “*Si tu es Juliette, tout le monde doit être un Roméo.*” Elle rougit. En s’allumant une clope sous l’averse, Antoine Boulangé contemple cette scénographie dans laquelle les barrières entre handicapés mentaux et non-déficients ont disparu. “*Au début, je ne pensais pas que Fifi et Kostia allaient prendre en autonomie. Maintenant, à la fin d’un concert, je leur dis: ‘Allez boire un verre, allez parler avec les gens.’ Ils ont encore du mal, mais il n’y a pas de raison qu’on ne vive pas la vie d’un vrai groupe.*”

So good TOUS PROPOS RECUEILLIS PAR JVC

OSSERVATORIO OUTSIDER ART

PRIMAVERA 2021

21



OSSERVATORIO
OUTSIDERART



edizioni
**Museo
Pasqualino**



REGIONE SICILIANA
Assessorato dei Beni culturali
e dell'Identità siciliana
Dipartimento dei Beni culturali
e dell'Identità siciliana



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo
Direzione Generale
Biblioteche e Istituti Culturali

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

Pubblicazione Semestrale
Autorizzazione del Tribunale di Palermo n. 25 del 6/10/2010
ISSN 2038 - 5501
ISBN 9788897035886

OSSERVATORIO OUTSIDER ART

PRIMAVERA 2021|21

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, Giovanni di Stefano,
Denis Gailor, Roberta Trapani

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

12

Esplorazioni

Outsider Art in Australia

di Colin Rhodes 14

**L'artista con i sacchetti di plastica:
il 'Cittadino' Kolb**

di Turhan Demirel 30

La Commedia umana di Andrea Mozzali

di Dino Menozzi 40

Dossier - Patrimoni controversi

**Le Torri di Sabato Rodia a Watts:
una lunga lotta e un'incerta vittoria**

di Jo Farb Hernández 48

Bonaria Manca e la Casa dei Simboli.

La difficile tutela del 'genius loci'

di Roberta Trapani 74

Approfondimenti

Paul Amar e il miracolo delle conchiglie

di Philippe Lespinnasse 92

Giovanni Battista Podestà:

la morte 'addomesticata'

di Lucienne Peiry 112

La 'S' Grand Atelier e le vie dell'Art Brut nel XXI secolo

di Anne-Françoise Rouche 118

Umorismo e schizofrenia.

Conversazione con Thomas Fuchs

di Thomas Röske 134

Dai 'folli letterari' ai 'mattoidi'. Tra Francia e Italia

di Marc Décimo 150

Indice

Lettere

L'avvento dei grafomani stravaganti

di Eva di Stefano

160

Una valigia azzurra e altre storie

di Eva di Stefano

170

Musei

La geografia dell'arte secondo il MIAM

di Sara Ugolini

178

Note informative

Gli autori dei testi

188

Crediti fotografici

190

English Annex

Abstracts and authors

192



EDITORIALE

di Eva di Stefano

Un ampio ventaglio di temi e problematiche oggi centrali attraversa questo numero, più che mai internazionale. Già nelle prime pagine Colin Rhodes ci porta in **Australia**, terra senza grandi tradizioni artistiche alle spalle, dove perciò l'affermazione dell'Outsider Art ha assunto delle peculiarità: la cesura tra *inside* e *outside* è molto più labile nelle pratiche espositive e collezionistiche, mentre l'Outsider Art viene identificata *in toto* con la produzione degli **atelier** protetti senza le riserve che persistono tra gli esperti europei. Riserve messe però in crisi nella nostra stessa rivista, nella sezione "Approfondimenti", dalla torrenziale testimonianza di Anne-Françoise Rouché, anima di *La 'S' Grand Atelier* in Belgio, che ci indica nell'attivazione di pratiche artistiche inclusive di qualità, in nome dei diritti umani, l'evoluzione contemporanea del concetto di Art Brut. Una vera lezione di metodo.

Nelle pagine che seguono, **Ernst Kolb** resta invece un esempio canonico di Art Brut, capace proprio per questa purezza di esercitare un'influenza determinante su uno scultore berlinese contemporaneo, Gerhard Kehl, che gli dedica parte della sua opera. Il caso successivo di **Andrea Mozzali** invece lascia emergere subito la problematicità delle definizioni e di una 'nozione-ombrello' fin troppo ampia come Outsider Art: nulla infatti hanno in comune lo smagato Kolb e Mozzali dalla ben controllata tecnica pittorica. Chi è allora Mozzali? Un artista popolare come un cantastorie dalla fantasia grottesca, a cui va stretta anche l'etichetta di *naïf*, con cui fu arruolato a suo tempo nella grande squadra dei pittori padani. Forse meglio nel suo caso: 'irregolare', semplicemente, o *singulier* alla francese.

Il **Dossier** è dedicato a un tema già più volte trattato e che ci sta molto a cuore: le opere ambientali o 'siti babelici' e la loro tutela. Si tratta di opere, o meglio monumenti, che necessitano di una vigilanza continua e di uno sforzo concertato a lungo termine da parte di un'ampia base di membri della comunità - sostenuta da professionisti dell'arte e conservatori - per garantire la loro sopravvivenza. L'accurata cronologia proposta da Jo Farb di 50 anni di lotta attorno alle **Torri di Rodia**, insieme monumentale tra i più noti negli USA, dimostra quanto l'intervento delle istituzioni sia spesso inaffidabile e come il riconoscimento di valore di per sé non sia sufficiente. Come nell'altro *case study* italiano di entità minore, la 'Casa dei simboli' di **Bonaria Manca**. Roberta Trapani ci racconta le peripezie fino al riconoscimento ministeriale e l'impegno del gruppo di volontari, che però si scontra a distanza con la difficoltà dell'azione concreta sul posto. Il tema degli eredi è tra i più spinosi, ma anche l'accordo duraturo e fattivo tra sensibilità diverse. Cataloghi e simposi aiutano, ma non bastano laddove sono necessarie risorse finanziarie stabili e una comunità coesa. Riconoscimento e vincolo mi-

nisteriale, ad esempio, non sono stati finora sufficienti ad arrestare il degrado del 'Santuario della Pazienza' di Ezechiele Leandro in Puglia, che pure gode di un gruppo di sostenitori competenti *in loco*, che continuano tuttora la loro battaglia. E allora, che fare? Rassegnarsi al "tempo che ogni beltà distrugge"?

La superfetazione decorativa, che connota gran parte delle produzioni brut, appare così estrema negli assemblaggi di **Paul Amar**, novello Arcimboldo, da aprire un'altra questione estetica: quale è la relazione tra Outsider Art e *kitsch*? Premesso che il tema del buon e cattivo gusto è estraneo al mondo dell'arte, va detto che se il *kitsch* può essere definito come l'inautentico, la contraffatta parvenza artigianale di un prodotto seriale (G. Dorfles, *Kitsch*, Milano 1968), non è categoria applicabile ad opere che sono invece frutto di un paziente lavoro delle mani e di un'ispirazione genuina. Semmai, l'*homo faber* Paul Amar opera una restituzione di valore a partire da quegli oggettini di pessimo gusto, come i *souvenir* di conchiglie nelle vetrine delle località turistiche, che hanno catturato la sua immaginazione. Amar attiva una sublimazione del *kitsch* nell'eccesso di amore della vita e del meraviglioso popolare. Le luci della città di notte brillano nei suoi occhi.

La riflessione su questi temi dell'estetica riprende nelle ultime pagine della rivista in cui Sara Ugolini ci guida in un museo francese, nato dal gusto pop di un artista come Hervé Di Rosa, dedicato all' '**arte modesta**', e cioè a tutti quegli oggetti, figurine e immagini senza statuto artistico che costituiscono il pasto estetico quotidiano della gente comune nella società dei consumi. Le nuove iconi seriali che attivano in noi tutti memorie affettive e nuovi miti, entrando a pieno titolo anche nell'immaginario dell'artista contemporaneo così come in quello degli outsider.

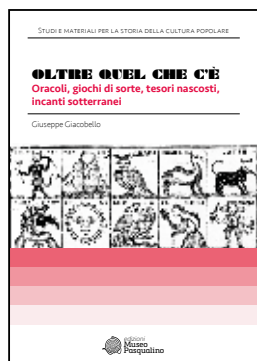
Un decorativismo ipertrofico è la cifra anche di **Giovan Battista Podestà**, ma diversamente da Amar, ha radici nel folclore e nell'artigianato rurale. Le sue creazioni sono gli strumenti di un predicatore antimoderno. L'articolo successivo propone un tema inconsueto: la relazione tra umorismo e follia letta in questo caso in alcuni disegni della Collezione Prinzhorn. Grazie a Thomas Röske abbiamo l'onore di ospitare nelle nostre pagine **Thomas Fuchs**, uno dei massimi esperti mondiali di psichiatria fenomenologica. Il passaggio al testo dello storico dell'arte **Marc Décimo**, dedicato ai testi di mattoidi e grafomani, è naturale: l'umorismo in questi scritti infatti non manca, basti pensare all'esercitazione pseudo-darwiniana e 'patafisica' di Jean-Pierre Brisset che all'inizio del Novecento dimostra che l'uomo discende dalla rana.

Nell'epoca del *self-publishing*, il tema dei grafomani e degli scritti asiliari è quanto mai attuale: mostre, messe in scena teatrali, studi tendono ad approfondire la creatività ed estraneità alle convenzioni linguistiche

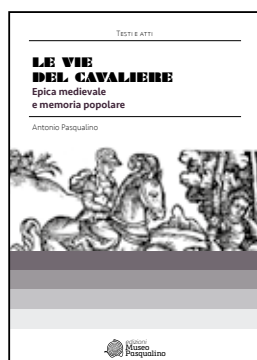
e letterarie, anche in Italia con il progetto *Parole alate*, nato recentemente a Firenze. Non a caso, nel suo ultimo libro che qui presentiamo, **Lucienne Peiry** ha scelto di approfondire la presenza di testi nell'Art Brut, dove i creatori combinano spesso scrittura e immagine oppure reinventano grafemi con valore visuale.

Infine, si propone alla lettura anche l'ultimo libro di **Bianca Tosatti**, *Con il senno di poi*, che raccoglie una serie di testi pubblicati nel tempo, nei quali l'incontro con l'arte (storica, contemporanea o 'irregolare') genera una combinazione sensibile di 'occhio critico' e narrazione, mettendo in campo la soggettività. Questa, crediamo, è la via.



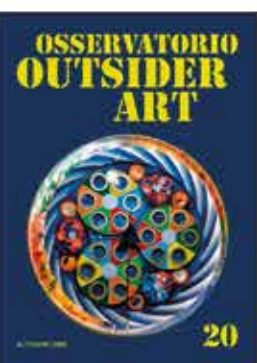
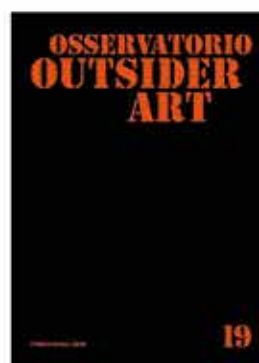


.....



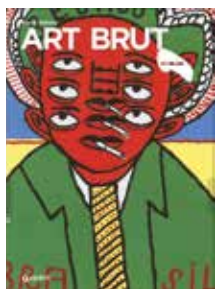
.....





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@museodellemarionettepalermo.it
 Telefono: 091 328060

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



Introduzione all'Art Brut

Le definizioni, la storia, i principali protagonisti in un testo sintetico, chiaro e coinvolgente, arricchito da cronologia e bibliografia: *Art Brut* di Eva Di Stefano, edito da Giunti. Pubblicato nel 2020 come allegato n. 373 alla rivista "Art e Dossier", è tornato adesso ad essere acquistabile indipendentemente sia nella versione cartacea, in libreria e sul sito della casa editrice, che in versione digitale per Kindle su Amazon. 50 pagine molto illustrate (cartaceo, euro 7,00, digitale, 2,99).

Outsider a Gibellina

Ancora in attesa la mostra *Outsider* al Museo delle Trame Mediterranee di Gibellina (Tp), dopo la mancata inaugurazione nel dicembre 2020 a causa della pandemia. Curata da Enzo Fiammetta, la mostra, concepita come omaggio al decennale della nostra rivista, presenta quattro artisti outsider siciliani nella collezione del museo, - Giovanni Bosco, Mario Cassisa, Sabo, Annamaria Tosini -, oltre alla grande scultura in ferro di Franco Cassarà, allestita per l'occasione presso le Case Di Stefano. Se il calendario delle restrizioni anti-Covid lo consente, si prevede la sua apertura tra maggio e giugno.



Cantica 21

Tra i 45 artisti selezionati dal bando *Cantica 21 Italian Contemporary Art Everywhere*, promosso dal Ministero degli Affari Esteri e dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Turismo, il videoartista siciliano Massimo Ricciardo con la proposta progettuale *Patrizio* ispirata al sito babelico out-

sider di Patrizio Decembrino presso S. Angelo di Brolo (ME), e destinata al MACC di Caltagirone, unico museo pubblico con una collezione di opere outsider. La videoopera *Patrizio* è destinata a circuitare in una mostra d'arte diffusa nelle sedi consolari e negli Istituti di Cultura italiana all'estero, e sarà presentata in ottobre a Torino al VI Festival dell'Outsider Art.

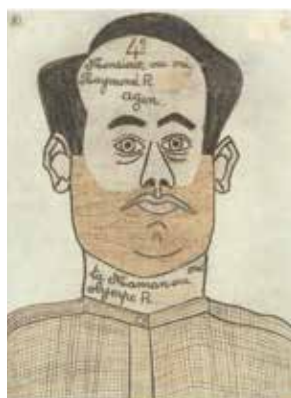
Parole alate

Le 'parole alate' sono anche state finora 'parole prigioniere', scritti brut inascoltati e testi irregolari di difficile accesso, in archivi museali o psichiatrici. Testi del margine di cui oggi si comincia ad scoprire anche un possibile valore letterario e creativo al pari delle immagini dell'Art Brut. Il progetto italiano 'Parole alate', promosso dal gruppo teatrale Chille de la Balanza e coordinato dal neurologo Alfio Cantini, si propone di trarli fuori dall'ombra attraverso un confronto interdisciplinare tra esperti di art brut, linguisti, antropologi, psichiatri, comparatisti e teorici della letteratura. Il programma ha già preso il via il 19 novembre 2020 e prosegue ad aprile e maggio 2021 con una serie di seminari su web di approfondimento in vista di un futuro convegno.



Photo/Brut

La fotografia è il più recente campo d'indagine dell'Art Brut. Le prime scoperte, Miroslav Tichy ed Eugen Von Bruenchenhein, entrate nelle collezioni, hanno aperto una via quanto mai fertile dove si riflette la progressiva accessibilità degli apparecchi. Foto di strada, di atelier, uso improprio della macchina fotografica, inserimento di foto a collage nelle opere etc. Al Folk Art Museum di New York, una mostra curata da Valérie Rousseau e Bruno Decharme, presenta 40 artisti articolati in quattro sezioni interconnesse, su temi come espansività di genere, intimità, appropriazione dell'immagine e pratiche di evocazione dell'invisibile. Fino al 21 giugno 2021.



Anonimi

La Collection de l'Art Brut di Losanna, le cui mostre in corso, dedicate l'una al tema della cornice (fino al 24 maggio) e l'altra allo strabordante autore Willem van Genk (fino al 27 giugno), hanno sofferto dell'alternarsi di aperture e chiusure a causa della pandemia, dedica la sua mostra estiva (dal 25 giugno al 28 novembre 2021) alle opere di autore ignoto. A testimonianza della spersonalizzazione nelle istituzioni medico-carcerarie tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, oltre ai lavori presenti nella propria collezione, saranno esposte opere provenienti da Torino (Museo Lombroso e Museo di Antropologia) e dal Museo Prinzhorn di Heidelberg. *Anonymes* è curata da Gustavo Giacosa e Pascale Jeanneret.

Salviamo la Tour Eiffel

La Tour Eiffel da salvare fa parte di *Le Manège* di Petit Pierre (Pierre Avezard), un insieme di giostre e automi meccanici mobili realizzati tra il 1937 e il 1974 da un mandriano della zona, e cioè uno degli *environnements* più amati, che anima da 33 anni il 'giardino abitato' di La Fabuloserie, caleidoscopico museo di Art Brut fondato da Alain Bourbonnais a Dicy (Francia). La torre di legno alta 23 metri oggi versa in cattive condizioni e La Fabuloserie intende lanciare una campagna di *crowdfunding* per sotrarla alla rovina. Per informazioni scrivere a fabuloserie89@gmail.com.



Raw Vision 107

In ritardo a causa della pandemia, esce in maggio finalmente l'atteso numero dell'inverno 2020/2021 di "Raw Vision", la principale e pluripremiata rivista internazionale dedicata ad Art brut e Outsider. In questo nuovo numero, oltre ad articoli su Madge Gill, Pietro Ghizzardi, Vojislav Jakic, Barbus Müller, un'intervista di Colin Rhodes a Eva di Stefano, che racconta l'avventura dei primi dieci anni di "Osservatorio Outsider Art" e le peculiarità dell'Art brut siciliana.

OUTSIDER ART IN AUSTRALIA

di Colin Rhodes

ESPLORAZIONI



Silvia Convey,
Strong Bond, 1986,
pennarello
a vernice acrilica

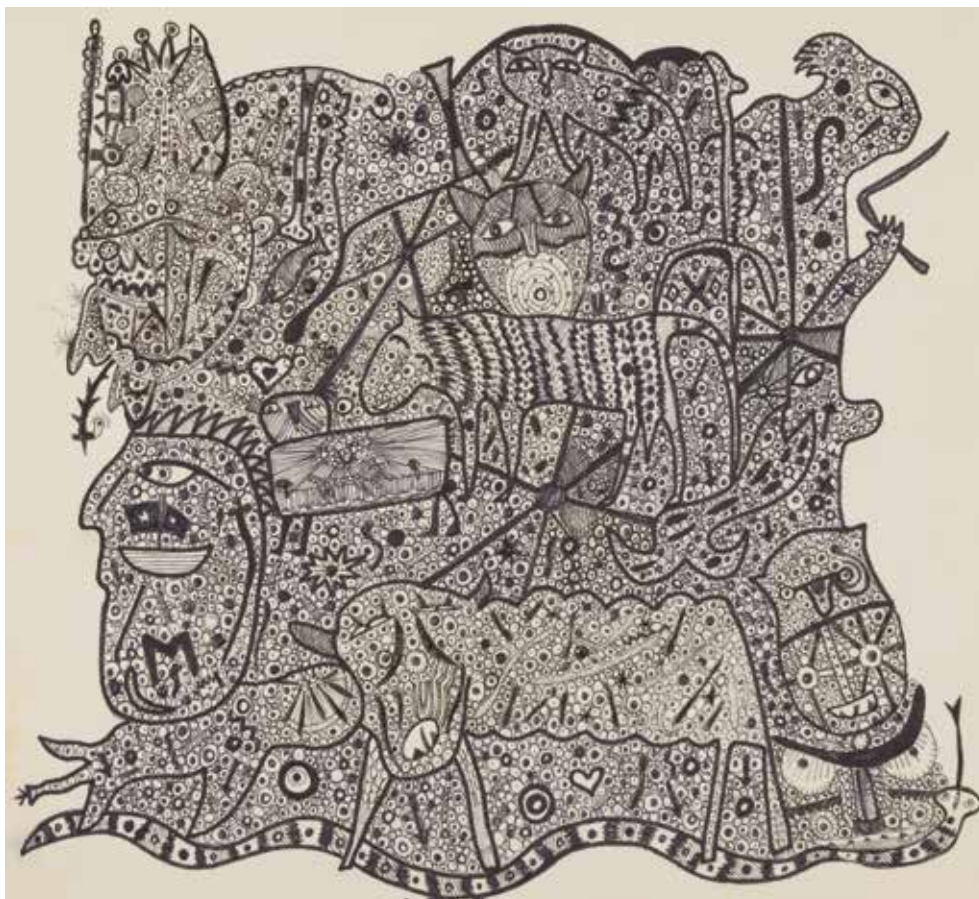
Storia essenziale di
un'idea che diventa
categoria estetica -
Il ruolo delle gallerie
e la centralità degli
atelier specializzati

Solo negli anni '80 in Australia si è iniziato a parlare e discutere di Outsider Art. Si registrava nella nazione già da tempo un interesse per l'*art naïf*, per lo più dipinti pastorali e memoriali realizzati a partire dal diciannovesimo secolo dalla popolazione dei coloni in luoghi e regioni remote¹. Un'attenzione che risale perlomeno agli anni '40, quando artisti modernisti come Sidney Nolan, Arthur Boyd e Albert Tucker esaltavano l'arte naïve australiana come esempio di una tradizione popolare visiva nativa, parallelamente all'interesse regionalista europeo e americano prebellico per fonti analoghe. Negli anni '60 e '70 artisti autodidatti come Sam Byrne, James Fardoulis, Mathilda Lister e Selby Warren raggiunsero una certa celebrità nazionale, che era, come ha notato Roger Shelley, parte della «ricerca di un'identità culturale nazionale, in un paese che soffriva di un 'sentimento di inferiorità culturale' riguardo alle arti»².

La ricerca di Art Brut specificamente australiana è venuta dopo. Nonostante il fatto che

la fondazione dei grandi manicomi in Australia fosse più o meno contemporanea a quella dell'Europa e degli Stati Uniti, fino ad oggi non vi è stata alcuna rivelazione analoga all'arte dei pazienti della fine del XIX e dell'inizio del XX secolo, che ha costituito nell'emisfero settentrionale la base della storia fondante dell'Outsider Art, esemplificata in particolare dall'influente Collezione Prinzhorn, creata in Germania, a Heidelberg, da Hans Prinzhorn intorno al 1919, con opere provenienti principalmente da manicomi tedeschi e svizzeri.

La realtà più vicina in Australia è l'ampia **collezione Dax** di Melbourne, raccolta a scopo didattico per l'insegnamento medico dallo psichiatra Eric Cunningham Dax. Pioniere dell'arte terapia nella sua natia Gran Bretagna, Dax fu responsabile di una serie di innovazioni illuminate nella cura psichiatrica negli stati di Tasmania e Victoria. Inoltre, credeva fermamente nell'utilità generale delle immagini come strumento diagnostico per la malattia mentale. In quanto tale, la sua strategia di raccolta era basata sulla sintomatologia piuttosto che sull'estetica e i creatori delle opere nella collezione principale rimangono anonimi³. Prendendo spunto dagli scritti di Jean Dubuffet e Roger Cardinal, idea-



Tony Convey,
Ties that bind, 1988,
inchiostro su carta

tori rispettivamente dei termini 'Art Brut' e 'Outsider Art', persone come Terence Relph, Rosemarie Jeffers, Philip Hammial, Ulli Beier e Anthony Mannix a Sydney e Sylvia e Tony Convey a Canberra hanno aperto la strada al collezionismo e alla diffusione dell'Arte Outsider australiana. Relph e Jeffers gestirono la commerciale Outsider Gallery a Balmain, Sydney, dal 1979 al 1983, e Hammial e Mannix fondarono la '**Australian Collection of Outsider Art**' nel 1985, a loro si unì nel 1992 l'artista e ingegnere di musica sperimentale John Blades.

La mostra inaugurale promossa dal gruppo, *Inside Out: An exhibition of Outsider Art*, si tenne nel 1986 in uno dei principali luoghi d'arte contemporanea di Sydney, l'Artspace, e da quel momento molte delle gallerie tradizionali del Nuovo Galles del Sud hanno esposto in modo continuativo Outsider Art, inclusa una selezione di Art Brut europea nel 1999 alla Ivan Dougherty Gallery presso l'Università del Nuovo Galles del Sud⁴. L'Art Brut fu anche presentata a generazioni di studenti nella stessa università da un amico personale di Dubuffet, Herbert Eckert (1921-2018), che ha anche contribuito a collocare il lavoro di artisti au-

Odorous,
SONOROUS and Moon-legged,
with thighs like tree-stumps...





straliani come Liz Parkinson nella Collection de l'Art Brut di Losanna. Nel 1989 Beier e Hammial hanno curato la prima essenziale pubblicazione sull'Outsider Art australiana⁵, e al coinvolgimento del gruppo si deve anche un numero speciale della rivista australiana, *Art and Text*, dedicato all'Art Brut e pubblicato l'anno precedente⁶, che includeva un brano scritto da Cardinal e la traduzione di due testi chiave sull'Art Brut di Dubuffet, dando così un tono decisamente eurofilo alle prime definizioni australiane dell'arte outsider, privilegiando la salute mentale e la percezione visionaria. Gli artisti strettamente associati alla 'Australian Collection of Outsider Art' includono Mannix, Marc Bour, Gunther Deix, Liz Parkinson, Phillip Heckenburg, Janine Hilder e Anthony Hopkins. Il gruppo ha partecipato a una trentina di mostre in Australia e all'estero, inclusa un'importante indagine curata da Philip Hammial e Damian Michaels nel 2006. **Australian Outsiders** fu tenuta alle 'Orange and Hazlehurst Regional Galleries', e fu trasferita anche in Francia, al museo Halle St Pierre di Parigi. I promotori, Hammial, Mannix, Michaels e i Convey hanno avuto un lungo e proficuo rapporto con la 'Orange Regional Gallery' e il suo direttore di lunga data, Alan Sisley, che era un entusiasta sostenitore dell'arte outsider e visionaria.

Anthony Mannix,
*A Mindful Duality
Steers the Ship*, 1990,
inchiostro e vernice
bronzo su carta

Nella pagina a fianco:
Anthony Mannix,
*Odorous, Sonorous and
Moon-Legged, with
Thighs Like Tree Stumps*,
tecnica mista su carta

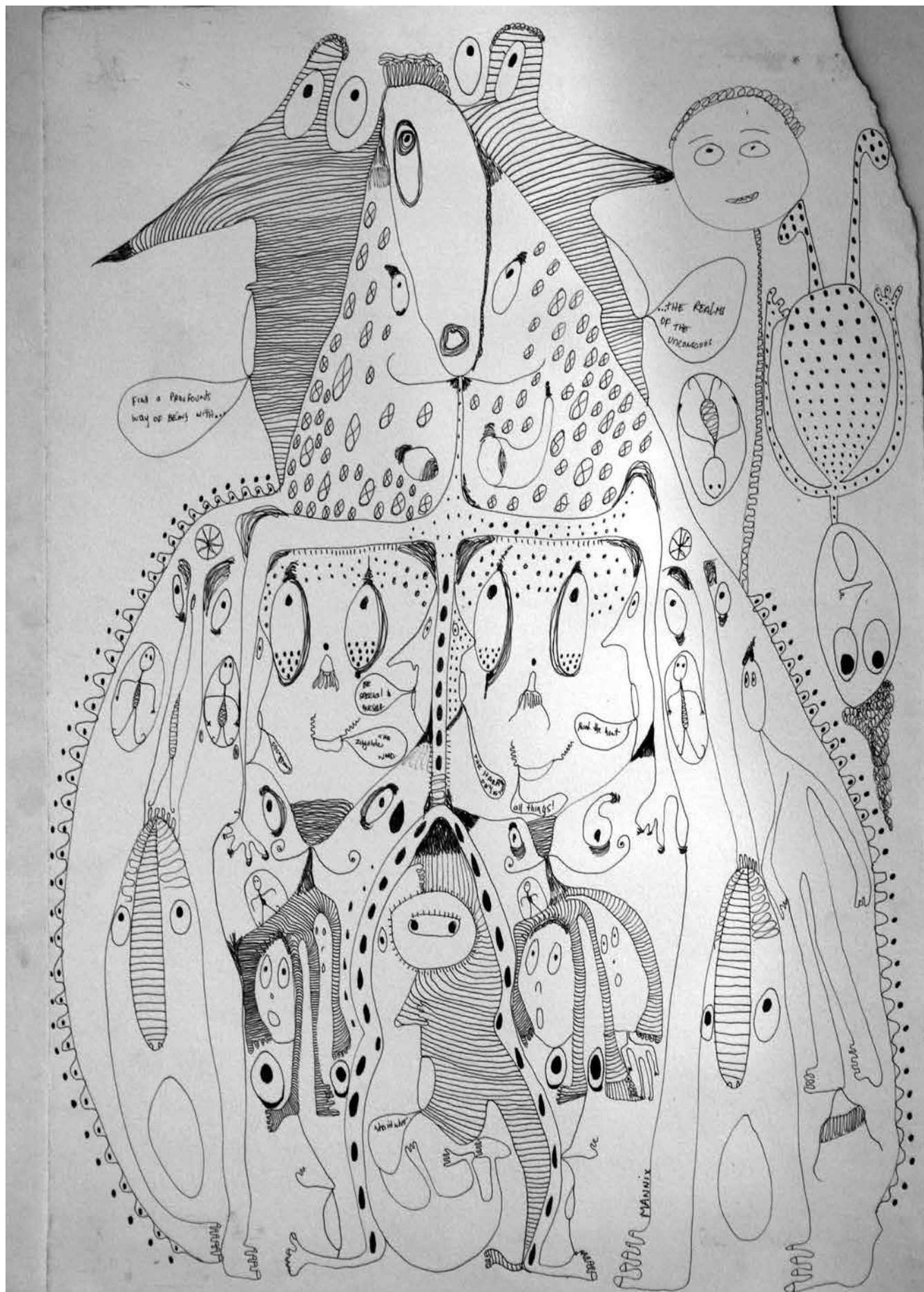
Matthew Calandra,
Hens Night Out, 2008,
pastello a olio su stoffa

Nella pagina a fianco:
Anthony Mannix,
*The Rebirth of Fecundity
in Arkansas*, 1991,
inchiostro su carta



Gli artisti Sylvia e Tony Convey sono attivi sul campo dagli anni '70, inizialmente attraverso l'ottica dell'arte autodidatta e *naïve*. Tony, ad esempio, è stato incluso in mostre di 'primitivi' e '*naïf*' australiani nella sua natia Victoria, nel Nuovo Galles del Sud e nell'Australia occidentale negli anni '70 e '80. Il loro incontro con il gruppo di Sydney avvenne nel 1987, quando Tony fu invitato da Hammial e Mannix a mostrare il suo lavoro nella loro mostra *The Autistic Theatre* al Kelly Street Kollektiv, un'iniziativa gestita da artisti a Sydney. Era anche la prima volta che il fratello di Tony, Stephen, esponeva il suo lavoro. Come scrisse in seguito Tony: «All'inaugurazione abbiamo visto per la prima volta il lavoro di diversi artisti con i quali avremmo esposto molte volte in futuro [...] Il loro costante impegno per una loro iconografia personale è stato un esempio ispiratore di pratica artistica al di fuori del moribondo *mainstream*»⁷.

Ci sono state anche altre vicende australiane di Outsider Art più o meno parallele. A Brisbane, nel Queensland, l'Art Brut e l'arte australiana autodidatta sono state sostenute dalla Ray Hughes Gallery (in seguito trasferitasi a Sydney), Andrew Baker e alcuni altri⁸. Nell'Australia del Sud, il mercante d'arte di Adelaide Paul Greenaway e l'artista e insegnante Paul Hoban meritano di essere menzionati come sostenitori di lunga data dell'arte outsider, con artisti come Vittorio Bann e Iris Frame. Forse il più noto degli outsider di Adelaide è **Jungle Phillips**, la cui casa e il cui



Kevin Meagher, sculture
in ceramica e disegni,
Callan Park Gallery,
Sydney, 2010



cortile sono dedicati quasi interamente alla sua arte. Nel 2005 Phillips ha esposto presso la 'South Australian School of Art Gallery', dove le sue tele e i suoi ritagli sono stati mostrati accanto al lavoro della classica artista afroamericana autodidatta, Mary T. Smith, il cui lavoro Hoban aveva collezionato durante i suoi viaggi negli USA. Nel 2011 la stessa galleria ha ospitato una grande mostra di arte outsider australiana e internazionale, **Margin to Centre: Visionary Art** ⁹.

Per tre decenni Steve Fox ha lavorato nelle arti della comunità dall'Australia del Sud al Northern Territory, prima di aprire 'Mogo Raw Arts and Blues' sulla costa meridionale del Nuovo Galles del Sud nel 2006. I suoi legami con i gruppi aborigeni e quelli della Torres Strait Island, tra cui 'Art in the Garage' a Bega, così come il suo continuo lavoro nei settori della disabilità e della salute mentale, ha fatto sì che durante la sua breve esistenza la galleria sostenesse alcune delle produzioni migliori di ciò che Fox ha descritto come 'Raw Art' [Arte cruda], compresi artisti come Tim Sharp (Queensland), Luiza Urbanik (Australian Capital Territory) e il ceramista Michael Williamson (Nuovo Galles del Sud).

A Sydney, persone come Nigel Lendon e **Peter Fay** hanno combinato l'interesse per l'arte contemporanea tradizionale con la passione per l'arte autodidatta e outsider. Il gusto di Fay, in particolare, ha favorito il creatore ingenuo, suggerendo paragoni con molta arte americana autodidatta storicizzata, piuttosto che con la classica Art Brut europea. Que-

sto è stato molto evidente nella mostra che ha co-curato nel 2008 con Glenn Barkley, **Without Borders: Outsider Art in an Antipodean Context** al 'Monash University Museum of Art e al Campbelltown Arts Center'. In generale, però, Fay ha preferito mescolare artisti *mainstream*, autodidatti e professionisti, sia nelle sue attività di collezionismo che di conservatoria. *Home Sweet Home: works from the Peter Fay Collection* (2003) presso la National Gallery of Australia (NGA), Canberra, ha sfidato, secondo la curatrice Deborah Hart, «le convenzioni abituali, riunendo opere di artisti tradizionali e di emarginati e così sfocando i confini tra i due ambiti»¹⁰. Però da allora ci sono state poche dimostrazioni, presso l'NGA, di un ulteriore interesse per l'arte outsider, e lo squilibrio intrinseco nell'equazione tra artista outsider e mondo dell'arte ufficiale è rimasto invariato¹¹. Oltre ad avere un buon occhio per i creatori idiosincratici come Gina Sinozich (che ha avuto una mostra personale alla 'Casula Powerhouse' grazie all'allora direttore, Nicholas Tsoutas) e Slim Barrie, Fay è stato anche un serio collezionista e sostenitore dell'arte fatta da individui con disabilità dell'apprendimento e dello sviluppo, in seguito al suo incontro nel 1997 con **Arts Project Australia** (APA), un atelier specializzato di Melbourne¹². L'anno successivo, anche Stuart Purves, direttore delle gallerie australiane tradizionali, incontrò l'APA alla Fiera dell'Arte di Melbourne. Ha subito iniziato ad acquisire il lavoro di artisti dell'APA ed è stato il primo ad organizzare mostre personali di Alan Constable e Julian Martin. Una mostra dedicata a un decennio di collezionismo di Purves, *Pearls of Arts Project Australia*, ha girato per diverse gallerie del Nuovo Galles del Sud tra il 2008 e il 2009¹³. APA ha avuto le sue origini due decenni prima, quando si è formato un gruppo con l'obiettivo di creare una raccolta di opere realizzate nei centri dello stato di Victoria a sostegno delle persone con disabilità intellettive e cognitive. Una delle forze trainanti dell'APA, Myra Hilgendorf, scoprì



Kevin Meagher,
Ra Uranus, 2010,
ceramica



John Demos,
Installazione senza titolo,
Callan Park Gallery,
Sydney, 2011

Créahm, atelier e laboratorio attivo in Belgio¹⁴, sviluppando a Melbourne un programma basato su linee simili, iniziato nel 1984¹⁵.

In tutto il mondo ci sono atelier protetti, che offrono ambienti creativi di supporto per artisti visivi con disabilità intellettive e di apprendimento, ma solo in Giappone l'atelier specializzato è stato un motore così importante per le definizioni pubbliche di Outsider Art come è accaduto in Australia. Ciò è in gran parte dovuto al fatto che qui l'inizio di un serio interesse per la nozione di Outsider Art fu, più o meno, simultaneo con l'affermarsi dell'atelier che generava artisti da settori della popolazione dove in passato non ce n'erano mai stati¹⁶.

La 'scoperta' negli anni '80 dell'arte australiana outsider fu un fenomeno che fin dall'inizio abbracciò l'intera ampiezza del campo contemporaneo in una modalità che non si era vista né in Europa né negli Stati Uniti, che invece avevano sperimentato più processi evolutivi di iterazione su periodi di tempo più lunghi. In ogni caso, è significativo che negli ultimi anni il sistema dell'arte australiana sia giunto a considerare unicamente l'arte degli **atelier protetti** come rappresentanza dell'Outsider Art.

È interessante osservare questa definizione (che resiste tuttora) dell'arte



australiani indigeni, che risalgono a decine di migliaia di anni addietro, formano di per sé comunità centrate di apprendimento e creatività condivise che difficilmente si adattano al modello del multiforme, ma sempre unico, 'Altrove' psichico idiosincratico dell'Outsider Art.

Ciò detto, ci sono però artisti provenienti da remote comunità aborigene che lavorano in un contesto di atelier simile a quello dell'APA, come Estelle Munkanome, che lavora a Ngaruwanajirri, e Billy Kenda, che fa parte del collettivo di artisti *Mwerre Anthurre* presso Bindi Inc. La loro produzione artistica è caratterizzata dalla stessa unicità di visione del mondo degli artisti delle città, come Matthew Calandra e Jodie Noble. Ci sono tra loro anche altri autori autodidatti che producono lavori in stili più propriamente singolari, che utilizzano i contesti locali e pan-culturali come base per creare nuovi idiomi laddove i vecchi sono andati perduti, come nel caso dei dipinti della memoria di Adrian King o degli spiriti di terracotta di Sarah van Hooren.

Nel 2008 ho fondato la prima galleria non commerciale in Australia dedicata all'arte autodidatta e outsider, la Callan Park Gallery presso l'**Università di Sydney**²⁰. Nata come centro per lo studio accademico

Jungle Phillips,
Wonder World, s. d.,
acrilico su legno di
recupero





Jungle Phillips,
'Jungle's Art Studio',
Adelaide 5 April 2017

Nella pagina a fianco:
Jungle Phillips,
'Jungle's Art Studio',
Adelaide 1 March 2014

e la promozione di quest'arte presso un pubblico più ampio, nei suoi otto anni di attività, la galleria ha presentato circa quaranta mostre di Outsider Art australiana e internazionale, tra cui gli autori australiani Jungle Phillips, Graeme Doyle, Liz Parkinson, Gina Sinozich (curata da Tsoutas), Susan Stripling, Jack Napthine, Michael F.Brien, Damian Michaels e Mannix. Il programma includeva anche le prime mostre personali in assoluto di artisti come Kevin Meagher (curata da Kris Tito), John Demos e Sylvia e Tony Convey.

La galleria ha anche proposto un forum per il dibattito e lo sviluppo. Ha riunito artisti e sostenitori dei tempi fondanti dell'Outsider Art in Australia, insieme ad altri che più recentemente sono diventati attivi nel campo. Inoltre, è stata utilizzata come **spazio sperimentale**, consentendo ad alcuni artisti di curare la proprie mostre, e questa è stata un'esperienza altamente potenziante per artisti come Demos e Thom Roberts. Ha rappresentato anche un fattore importante nello sviluppo progettuale, dallo Studio ARTES allo Studio A, quale impresa focalizzata al sostegno dell'evoluzione professionale di artisti con disabilità intellettiva nel mondo dell'arte tradizionale.

-
- ¹ Cfr., ad esempio, J. Olsen, *Naïve Painters*, Art and Australia, Vol. 2 n. 1, maggio 1964, pp.10-17, , C. W.B. Lehmann, *Australian Primitive Painters*, University of Queensland Press, St Lucia, Brisbane, 1977, e B. McCulloch, *Australian Naïve Painters*, Hill of Content, Melbourne, 1977.
- ² R. Shelley, S. Warren: *Trunkey's Tribe of One*, catalogo della mostra, Bathurst Regional Gallery, NSW, 2014, p.17.
- ³ A differenza delle opere della clinica di Heidelberg, a Melbourne nella maggior parte dei casi le note dei pazienti non sono state conservate insieme alle opere.
- ⁴ Il curatore, e poi direttore della galleria, Nick Waterlow è stato una figura importante nella conservatoria australiana contemporanea. È stato direttore artistico di tre Biennali di Sydney (1979, 1986, 1988) e fa parte del comitato di selezione internazionale istituito per la Biennale di Sydney nel 2000. Era anche solidale con gli artisti con problemi di salute mentale, lavorando a stretto contatto su progetti con alcuni e mantenendo relazioni amichevoli al di là di questo.
- ⁵ U. Beier, R. Krausman, P. Hammial (a cura di), *Outsider Art in Australia*, "Aspect" No.35, 1989.
- ⁶ A. Weiss (a cura di), *Art Brut: Madness and Marginalia*. "Art & Text" (Special Issue), 27, 1988. Una delle poche altre pubblicazioni in Australia a dedicare un numero speciale all' Outsider Art è stata "Artlink" (cfr. "Artlink", Vol. 12, No. 4 Estate 1992-93).
- ⁷ Tony Convey, in S. e T. Convey, *Double Vision: a shared journey*, Tellurian Research Press, 2015, p.108
- ⁸ È una caratteristica interessante dell'arte outsider in Australia il fatto che le gallerie commerciali tradizionali e le iniziative gestite da artisti contemporanei sembrano spesso felici di mescolare Outsider Art e arte ufficiale. Una conseguenza, forse, del radicato senso di marginalità culturale dell'Australia derivante dalla sua distanza geografica dall'emisfero settentrionale.
- ⁹ *Margin to Center: Visionary Art*, SASA Gallery, Adelaide, 5 luglio - 5 agosto 2011, a cura di P. Hoban e C. Rhodes. Il catalogo può essere trovato su <https://www.yumpu.com/en/document/read/17456903/margin-to-centre-visionary-art-5-july-university-of-south-australia> (visitato l'8 settembre 2020).
- ¹⁰ D. Hart, *Home Sweet Home: works from the Peter Fay collection*, <http://nga.gov.au/homesweethome/Part1.cfm> (visitato l'8 settembre 2020).
- ¹¹ Sono in debito con Tony Convey per avermi ricordato questo fatto. La sua conoscenza della scena australiana è stata preziosa per la compilazione di questo schizzo storico e testarne la validità.
- ¹² Australian Galleries è stata fondata dai genitori di Purves, Anne e Tam nel 1956. Nella loro scuderia di artisti, vanno annoverati Sidney Nolan e Albert Tucker.
- ¹³ V. Stuart Purves, J. McDonald, *Pearls of Art Project Australia*, Collingwood, VIC: Australian Galleries, 2007.
- ¹⁴ Créahm (Créativité et Handicap Mental), con sede a Liegi, Belgio, è stata fondata nel 1979. Uno dei primi laboratori specializzati nel suo genere, il suo ambito comprende arti visive e dello spettacolo, nonché laboratori tecnici.
- ¹⁵ Sugli inizi e lo sviluppo dell'APA si veda: M. Hilgendorf, "Dove c'è eccellenza artistica,
-

c'è dignità umana: le origini di Arts Project Australia" e C. Day, "The Studio Workshop Program", in *Inside Out: Artists from Arts Project Australia*, catalogo della mostra, National Gallery of Victoria, 6-31 agosto 1992.

¹⁶ Per uno schizzo delle circostanze che favoriscono l'apparizione di artisti con disabilità intellettive e di apprendimento alla fine del XX secolo, cfr. il mio "An Other Academy: Creative Workshops for Artists with Intellectual Disabilities", *The International Journal of the Arts in Society*, Vol. 3, n. 1, 2008, 129-134.

¹⁷ *Ibid.*, p.130.

¹⁸ Sul ruolo e sulla filosofia dell'atelier specializzato contemporaneo cfr. il mio "Unseen to Seen: Some Thoughts on the Specialized Studio", in *Unseen Ways: Eight Sydney Artists*, catalogo della mostra, Macquarie University Art Gallery, Sydney, 2010.

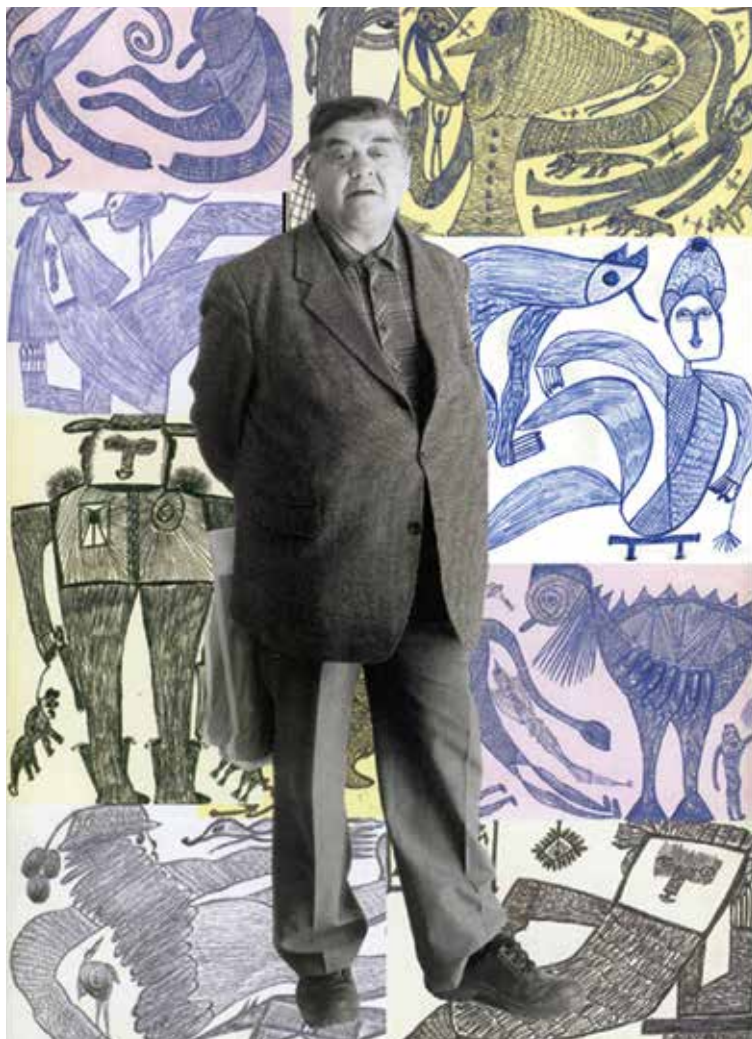
¹⁹ *Revealing the Human*, Arts Project Australia, Northcote, VIC, 3 settembre - 17 ottobre 2009, a cura di C. Rhodes.

²⁰ La galleria Callan Park faceva parte di STOARC, un'iniziativa di ricerca che ho iniziato alla fine del 2008 all'Università di Sydney, dove ho insegnato, e che comprendeva la formazione di una modesta collezione di artisti australiani e internazionali autodidatti e outsider e la pubblicazione della rivista "Elsewhere".

L'ARTISTA CON I SACCHETTI DI PLASTICA: IL CITTADINO KOLB

di Turhan Demirel

ESPLORAZIONI



Ernst Kolb, anni '80

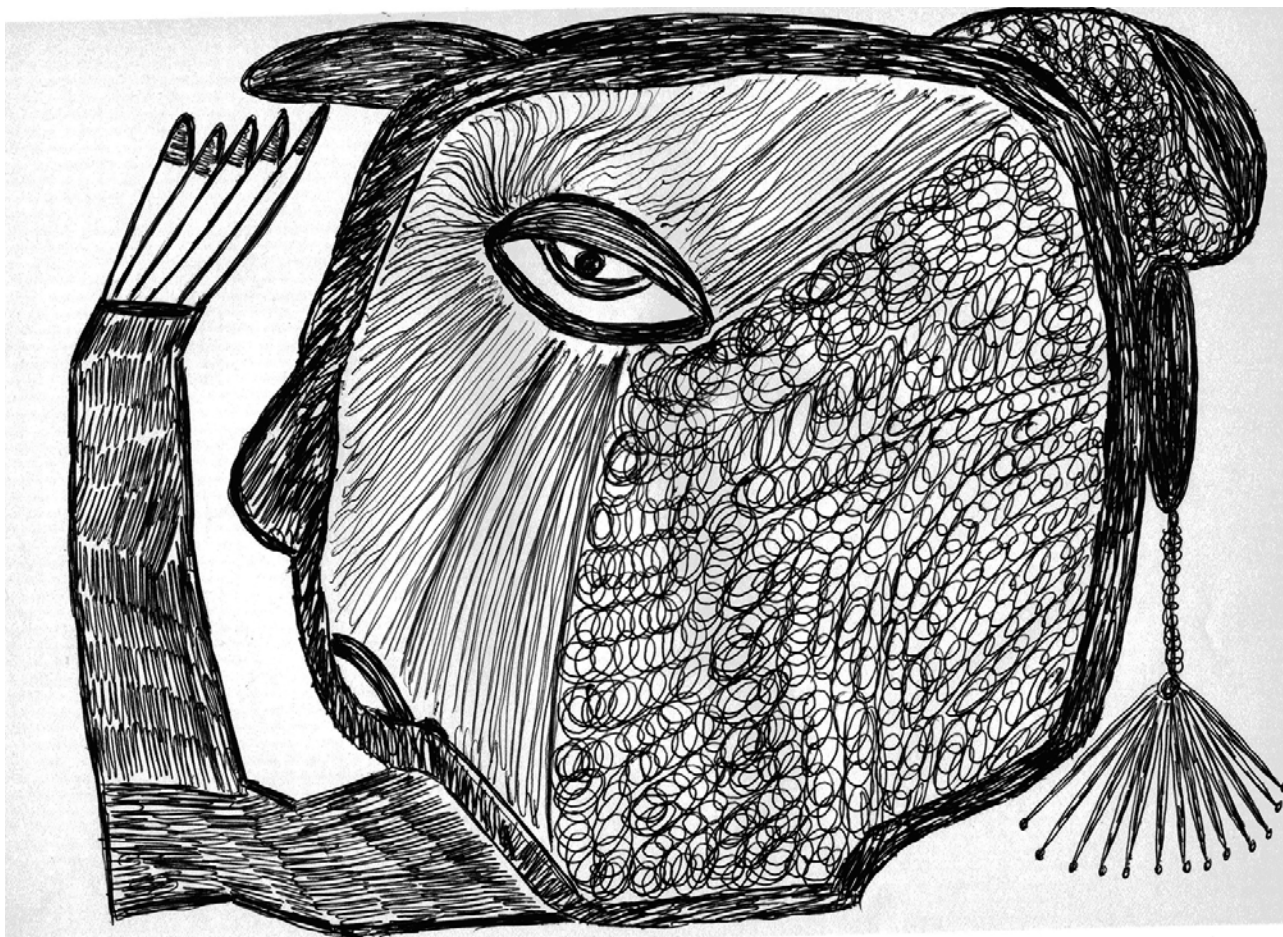
Scherzo o gioco?
Volti o maschere?
L'opera di Ernst Kolb
ha affascinato uno
scrittore e ispirato un
artista contemporaneo

Quel fornaio, piccoletto, corpulento, tozzo, alto 1,65 m, con i vestiti ammaccati e trasandati, che passeggiava per le strade di Mannheim portando con sé sacchetti di plastica stracolmi di carte e oggetti recuperati, era originario della città ed era noto alla gente di Mannheim semplicemente come "Cittadino Kolb". Ma, è stato a lungo ignorato che, nella solitudine della sua casa, quest'uomo bizzarro si era messo a disegnare con un'ossessione maniacale, senza formazione artistica precedente e senza intenti commerciali.

Ernst Michael Kolb, figlio di un ferroviere, nacque il 22 ottobre **1927** a **Mannheim**, in Germania. Dato che suo padre era spesso assente per lavoro e che sua madre era troppo malata per prendersi cura del ragazzo, il piccolo Ernst crebbe in un istituto per bambini di ferrovieri sul Danubio. Sua madre, ricoverata in un ospedale psichiatrico negli anni '30, fu gasata dai nazisti nel 1940 all'età di 41 anni nel centro di sterminio di Grafeneck,

vicino a Stoccarda, nell'ambito del programma di eutanasia T4. Il padre morirà nel 1964. Sua sorella Ruth, più grande di quattro anni, soffriva di schizofrenia e sarebbe morta nel 1974 nell'ospedale psichiatrico di Wiesloch vicino a Heidelberg. Ernst frequentò per otto anni la scuola che lasciò nel 1942 iniziando un apprendistato come fornaio, che completò con un diploma nel 1944. Diciottenne, nel 1945 entrò nel servizio militare e, fatto subito prigioniero di guerra dagli americani, fu rilasciato quattro mesi dopo. In seguito lavorò come fornaio in varie panetterie. Kolb amava viaggiare, faceva lunghe escursioni in Germania anche in bicicletta, e negli anni dal 1952 al 1969 visitò diversi paesi del mondo, interessandosi soprattutto a musei e mostre d'arte.

Tornato a Mannheim, negli anni Settanta e Ottanta non perdeva mai nessuna mostra, anche da ospite non invitato, soprattutto nessun ver-

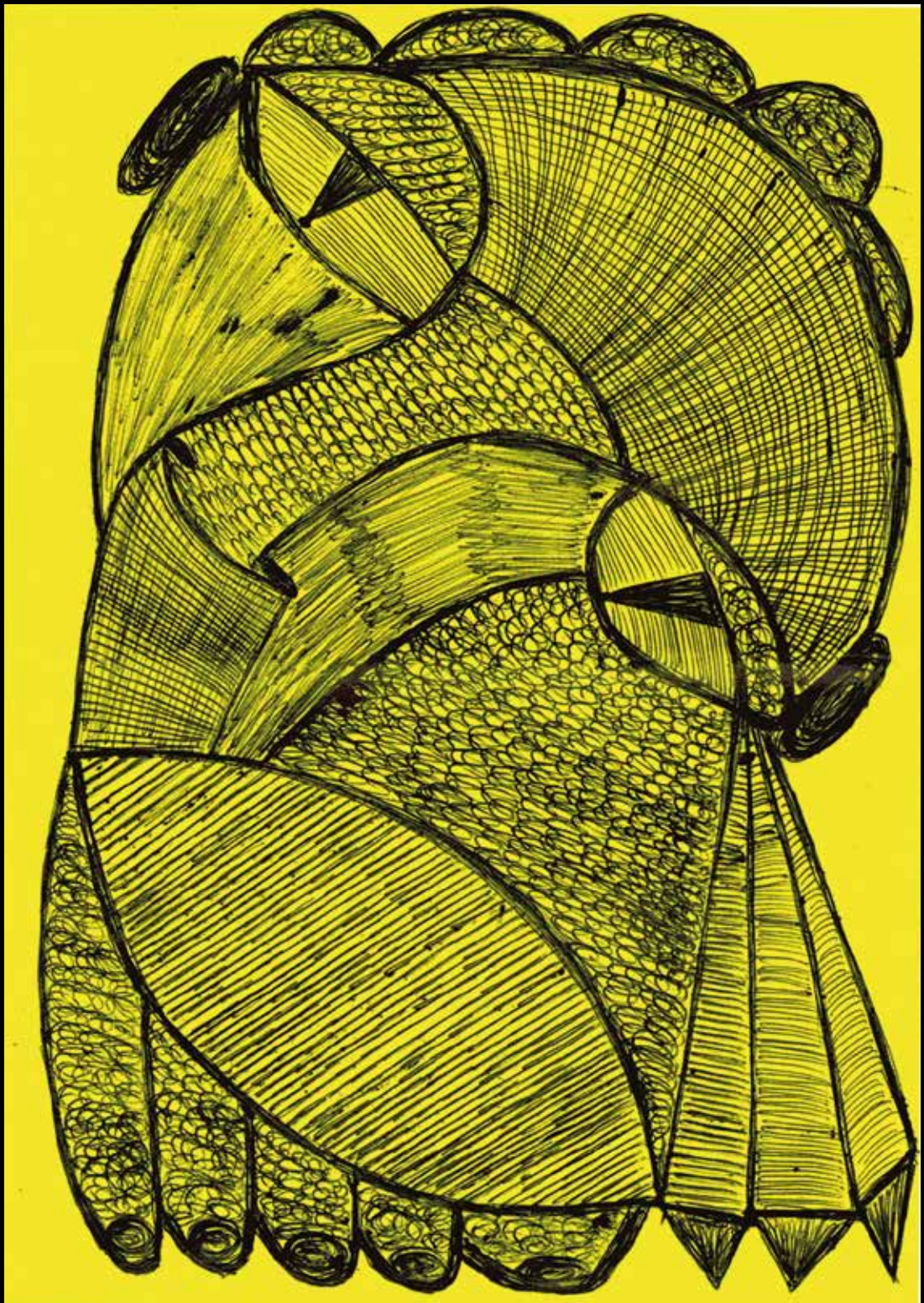


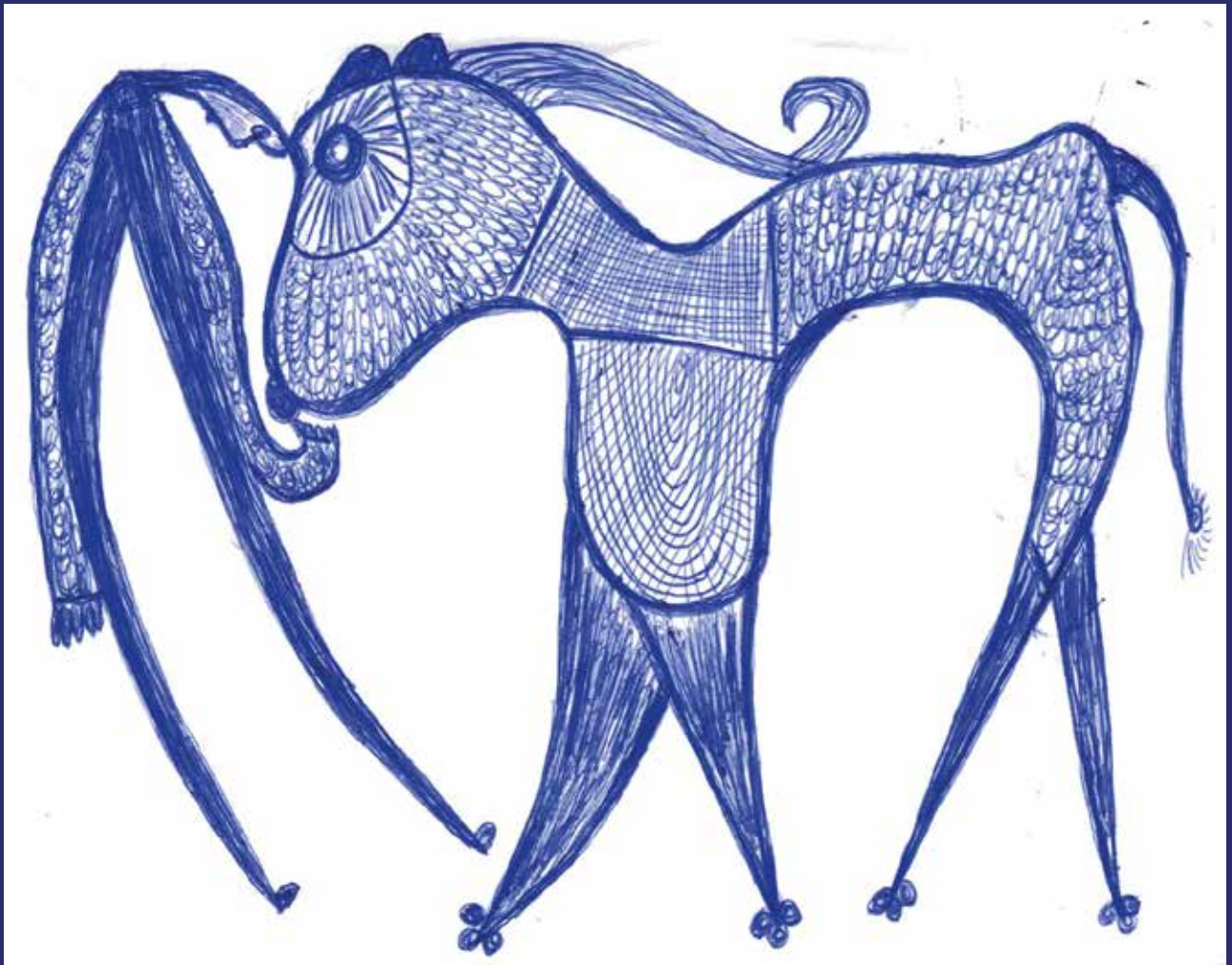
nissage e ricevimento dove c'era da mangiare e bere. Inoltre, non trascurava altre opportunità sociali come udienze in tribunale e riunioni del consiglio locale, eventi pubblici, conferenze universitarie, tavole rotonde dove prendeva spesso la parola nel suo robusto dialetto senza essere invitato a farlo, motivo per cui gli fu conferito lo scherzoso titolo onorifico "*Bürger Kolb*" (Cittadino Kolb). Iniziò a disegnare nel 1969, durante una degenza in ospedale a causa di un diabete avanzato. All'inizio riempiva di **disegni** i suoi quadernetti, che gli servivano anche da diari. In seguito ha disegnato anche sul retro di opuscoli, stampati, volantini e menu, che raccoglieva e conservava nei suoi sacchetti di plastica. Utilizzava **penne a sfera** - il suo strumento preferito - e matite per i suoi disegni, che non firmava né datava.

Questi disegni monocromatici sono realizzati meticolosamente, soprattutto nel piccolo formato e con il blu di Yves Klein, con un particolare senso dell'umorismo e un tratto inconfondibile. Senza alcuna prospettiva spaziale, sono ridotti all'essenziale, semplificati e stilizzati fino ad

Testa con mano che saluta, 1990, penna biro su carta. Coll. Gerhard Kehl, Berlino

Nelle pagine seguenti a sinistra: *Testa sulle dita*, 1992, penna biro su volantino giallo. Coll. Gerhard Kehl, Berlino a destra: *Incontro tra uomo e animale*, anni '80, penna biro su carta. Coll. Demirel, Wuppertal





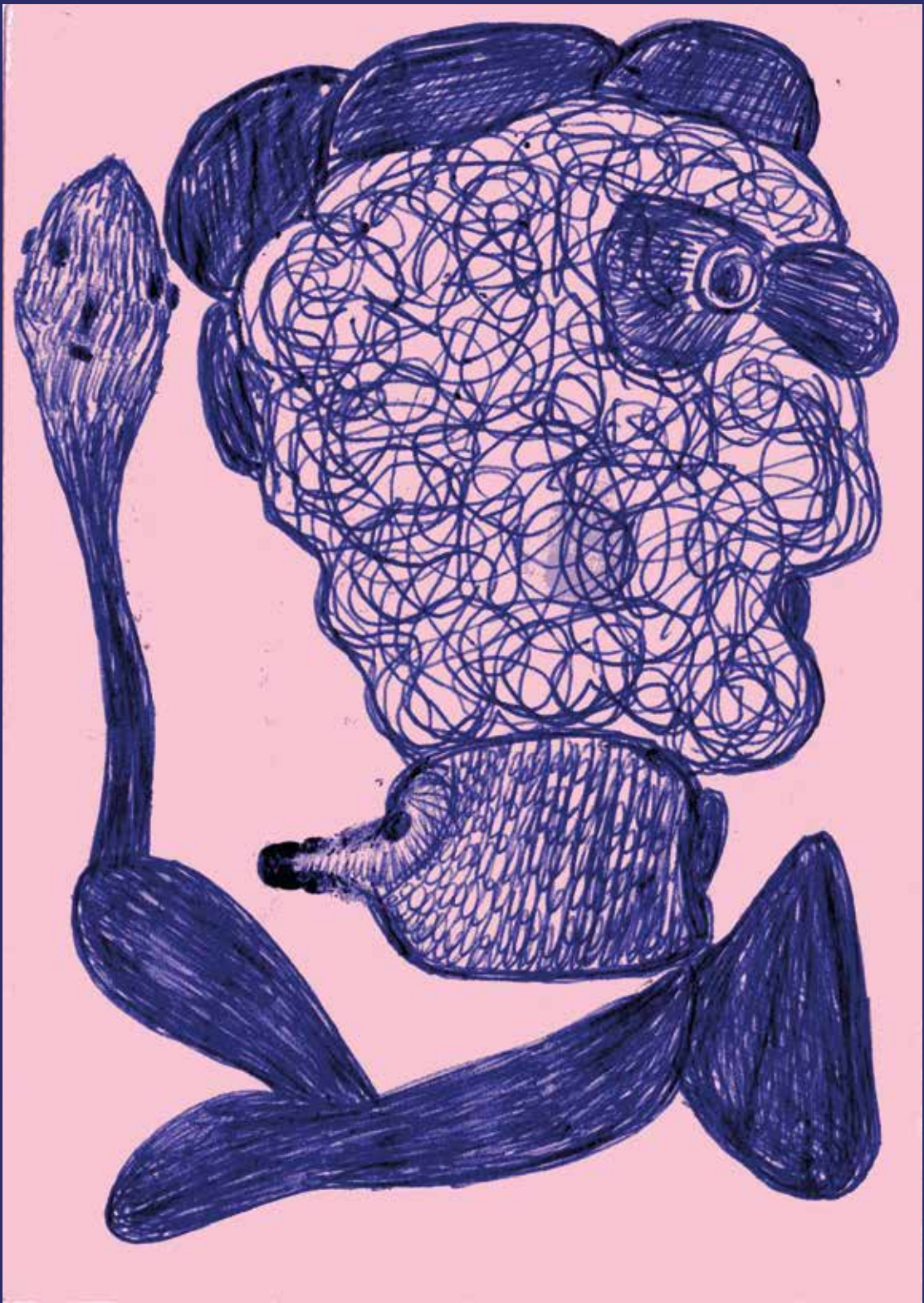


Sopra e nella
pagina a fianco:
Senza titolo e data,
penna biro su carta. Coll.
Gerhard Kehl, Berlino

essere grotteschi, combinando insieme astrazione e figurazione. Nonostante la semplificazione e la riduzione del suo linguaggio formale, Kolb è riuscito a raffigurare l'essenziale in uno spazio senza profondità né sfondo, ottenendo un'aura quieta e sospesa semplicemente attraverso il colore, i contorni e la superficie. L'uso sapiente del tratteggio conferisce alle immagini ulteriore plasticità e una presenza più incisiva. I motivi consistono principalmente in fantasie di vita quotidiana che ricorrono con variazioni, come figure umane distorte, teste, volti, nonché animali e creature antropomorfe miste, per lo più singole, a volte combinate per formare composizioni di maggiore effetto.

Kolb divenne inabile al lavoro nel 1978 a causa di un'allergia professionale, per la quale fu mandato in pensione anticipata nel 1984. Nello stesso anno il 3 novembre un racconto su di lui intitolato *Der Mann mit der Plastiktasche* [L'uomo con il sacchetto di plastica] dello scrittore **Rolf Bergmann**¹, che in seguito divenne suo amico e biografo, fu pubblicato sul quotidiano locale "Mannheimer Morgen". Da quel momento in poi, crebbe in città la reputazione dell'*outsider* precedentemente ridicolizza-







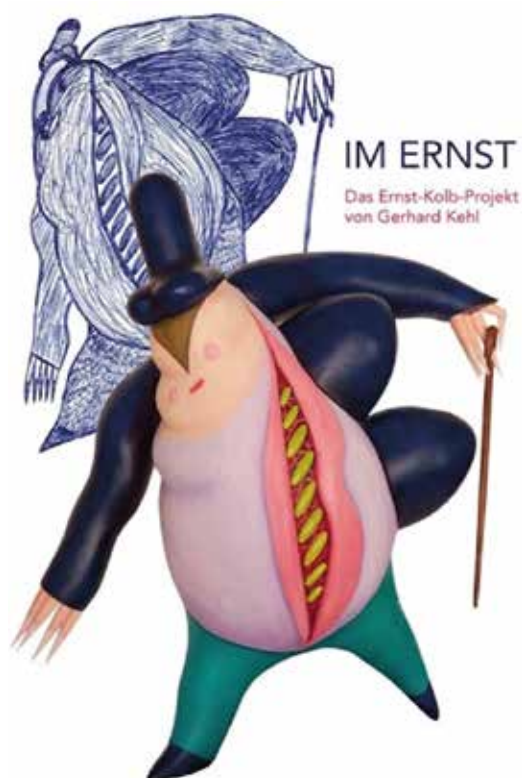
to. Nel 1991 subì un ictus dal quale non si riprese, dovendo trascorrere i suoi ultimi anni in una casa di cura dove è morto di cancro allo stomaco il 1 luglio **1993**, a Mannheim. Per 23 anni Kolb aveva vissuto e lavorato in una piccola stanza, stipata di un conglomerato di libri, cataloghi, volantini, menu, opuscoli, inviti e stampati accumulati in molti anni. A causa di problemi insormontabili con il suo padrone di casa, nel 1990 dovette trasferirsi nella cameretta di una pensioncina.

Avrebbe dovuto gettar via tutte le sue cose, ma un ex gallerista e collezionista d'arte gli concesse il permesso di conservare sette casse da uova e tre valigie nella sua soffitta. Anni dopo, nel 2009, questo insieme etereogeneo è tornato alla luce. Le scatole e le valigie contenevano, tra le altre cose, i suoi numerosi disegni e diari. Il suo biografo Rolf Bergmann ne rilevò il patrimonio.

E l'artista berlinese **Gerhard Kehl** riuscì ad acquisirne quasi 200 pezzi, che diventarono il tema del suo stesso lavoro di pittore e scultore. Kehl prese infatti a creare dipinti e sculture in legno riprendendo i motivi di Kolb, interpretandoli e facendoli propri, dando vita allo *Ernst-Kolb-*

Senza titolo e data, penna biro su carta. Coll. Demirel, Wuppertal

Nella pagina a fianco: *Tre figure in forma astratta*, 1982, penna biro su volantino pubblicitario rosa. Coll. Gerhard Kehl, Berlino



*Project*², che confluisce nel 2012 in una mostra presso il prestigioso centro culturale Haus am Lützowplatz di Berlino, dove i disegni di Kolb saranno esposti accanto alle elaborazioni di Kehl. Le intenzioni dell'artista berlinese sono chiare: onorare il lavoro di Kolb, mettendo in discussione i concetti tradizionali di eredità culturale e di autorialità. Kehl rinuncia all'originalità e sceglie il proprio 'maestro' oltre il confine tra arte colta e arte triviale.

Ernst Kolb era un uomo desideroso di imparare, aveva molti interessi, era colto e ben informato. Oltre alle sue attività artistiche, scriveva testi poetici e amava ascoltare

musica. Nonostante l'enorme lavoro che ha creato, non si considerava un artista. Definiva i suoi disegni come 'scarabocchi'. Ha lasciato una raccolta di oltre un migliaio di disegni e diversi diari in scrittura 'Sütterlin' (un'antica forma di scrittura tedesca). I suoi disegni sono già in molte collezioni private e pubbliche in tutto il mondo. Nel 2012 la Collection de l'Art Brut di Losanna ha acquisito ventisei disegni e nel 2018 gli ha dedicato una mostra personale³.

¹ Rolf Bergmann (1942-2015), scrittore, nato a Dresda, nel 1961 è fuggito dalla DDR per studiare all'Università di Monaco. Ha vissuto per un lungo periodo a Mannheim, collaborando come critico e giornalista a radio e quotidiani, esercitando dal 1990 al 1997 anche il mestiere di tassista, scrivendo in seguito un libro su questa esperienza. Nel 2000 pubblica una versione ampliata del racconto breve su Kolb del 1984, per il quale aveva anche ricevuto il premio letterario di Mannheim: R. Bergmann, *Der Mann mit der Plastiktasche - Erinnerungen an den Bürger Kolb*. Marsilius-Verlag, Speyer 2000. In seguito, pubblica una biografia particolareggiata, anche sulla base dei documenti ritrovati nel 2009: Id., *Ernst Kolb, Eine Biographie*, Verlag Wellhöfer, Mannheim 2013. In un articolo scritto insieme a Peter Bollinger, *The Dancing Figures of Ernst Kolb*, *Raw Vision* n. 79, 2013, Bergmann paragona Kolb al comico del cinema muto «Buster Keaton, che portava il pubblico a ridere con una faccia mortalmente seria».

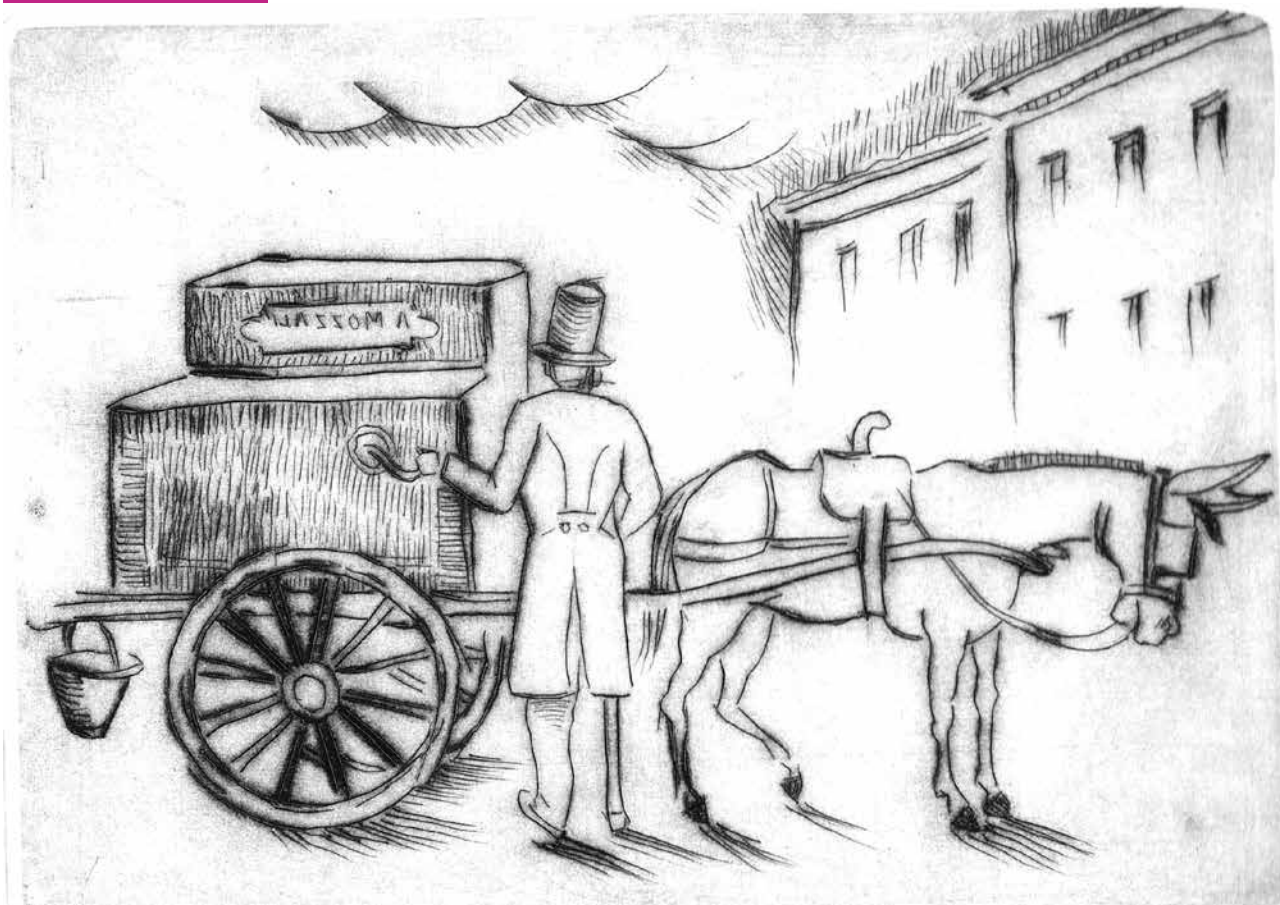
² G. Kehl, *Ernst Kolb Projekt*, www.Kehl-Art.de

³ Mostra a cura di Anic Zanzi, 9 febbraio-17 giugno 2018; catalogo: *Ernst Kolb*, Collection de l'Art Brut, Losanna 2018, testi di C. Luscher e A. Zanzi.

LA COMMEDIA UMANA DI ANDREA MOZZALI

di Dino Menozzi

ESPLORAZIONI



L'organetto, 1971,
puntasecca
(in D. Menozzi, *La grafica
naïve nella Bassa
Padania*, AGE, Reggio
Emilia 1971, p. 181)

L'amicizia con
Ligabue, nella Padania
dei pittori, e uno stile
popolare e pirotecnico
tra satira e nostalgia

Andrea Mozzali nacque a Guastalla (Reggio Emilia) nel 1895. Scarse sono le notizie sulla sua gioventù. La sua prima occupazione è stata quella dello scalpellino e del marmista anche se, gradatamente, si è cimentato nella scultura ottenendo più che apprezzabili risultati. Parallelamente si è dedicato alla pittura, iniziando col copiare numerose opere di artisti non solo contemporanei, acquisendo così un solido mestiere che gli ha consentito, più tardi, di esprimersi con una modalità pittorica personale nel descrivere aspetti di vita paesana.

L'ho incontrato per la prima volta nel 1964, allorché stavo facendo ricerche di opere di Ligabue, e di materiale utile per un documentario che avrei realizzato l'anno successivo. Mozzali costituiva una fonte preziosa di notizie e di aneddoti sull'argomento; in quella occasione notai nel suo laboratorio-atelier alcuni suoi quadretti, a prima vista ascrivibili all'area Naïf.

Nel 1971 in occasione della stesura de *La grafica naïve nella Bassa Padania*¹, mi ricordai delle opere pittoriche di Mozzali: ripresi i contatti con lui e lo inserii nel novero dei naïf nella pubblicazione – per la quale



esegui appositamente quattro puntesecche – anche se con qualche riserva, «per la collocazione limite della sua pittura, avente caratteristiche allegoriche, aneddotiche...», come scrissi allora.

Il rigattiere, olio su tela

In quella occasione mi disse di aver iniziato la sua caratteristica pittura agli inizi degli anni '40. È opportuno precisare che nel prosieguo del tempo questa attività espressiva è stata generalmente ritenuta inseribile nell'area naïve e il suo autore considerato un naïf, anche se del tutto particolare, «uno che la sa lunga». La sua tematica, di **impronta popolare**, imperniata su gustosi e sapidi bozzetti di vita paesana, ha indotto più d'uno – compreso il sottoscritto – nell'impropria e limitante collocazione tra i pittori candidi e ingenui. Del resto anche istituzioni più o meno autorevoli operanti nel settore si sono mosse in questa direzione: si deve ricordare infatti la partecipazione di sue opere alla 1° Rassegna Internazionale d'Arte Naïve di Lugano del 1969 e ad alcune edizioni del Premio Nazionale dei Naïf di Luzzara (Reggio Emilia), fondato da Cesare Zavattini.

Ai nostri giorni è doveroso rimediare alla erronea classificazione ed effettuare una più attenta e approfondita lettura delle sue opere, restituendo ad esse il giusto risalto e una corretta collocazione nel novero degli outsider. Non va dimenticata inoltre la circostanza dei contatti e dell'amicizia di Mozzali con Ligabue.

Come mi ha recentemente confermato Giuseppe Amadei – il quale può essere ritenuto come la memoria storica delle vicende guastallesi e ciò



P. C. S. F.
(Pia Cantina San
Francesco), olio su tela.
In basso la scritta:
"Al carissimo Artemio,
il falsario Andrea offre
questo ex-voto"

non solo per il fatto di essere un lucido centenario, ma per le sue qualità di vivace intellettuale nonché personalità di spicco della città – Mozzali ha avuto un posto di rilievo nelle vicissitudini di **Ligabue**. Ad iniziare dall'episodio (che Mozzali ha ricordato in un suo dipinto) nel quale Ligabue, durante una cena, ebbe un violento diverbio con un tedesco e lo colpì in testa con una bottiglia. Per salvarlo da una inevitabile e rischiosa ritorsione, il medico di Gualtieri lo fece internare d'urgenza nell'Ospedale Psichiatrico S. Lazzaro di Reggio Emilia. Alle sue dimissioni nel maggio 1941, Andrea Mozzali firmò e si assunse la responsabilità di garantire per lui e lo accolse nella propria abitazione.

Il soggiorno si protrasse per un certo tempo durante il quale Ligabue iniziò una scultura in creta raffigurante Mussolini a cavallo. Come testimonia Amadei, dopo circa dieci giorni che Ligabue aveva iniziato la scultura e non si decideva ad ultimarla – forse perché godeva del gratuito vitto e alloggio – ricevette un severo e deciso rimprovero da parte di Mozzali, il quale lo lasciò senza mangiare per un giorno per costringerlo a terminare l'opera. Con grande sorpresa, all'indomani, quando Mozzali vide la scultura ultimata, notò che Ligabue aveva foggato Mussolini anziché col braccio destro alzato nel tipico gesto dal saluto romano, con l'avambraccio rovesciato e piegato all'indietro, in segno di dispetto al suo ospite. Alla richiesta di spiegazioni di Mozzali, Ligabue disse: «Andrea, sarà stata colpa della debolezza».

Al di là del sapido aneddoto, bisogna riferire che Mozzali si vantava di 'imbellire' alcune opere di Ligabue, tanta e tale era la sua maestria pittorica, al punto di aver eseguito qualche 'Ligabue', circolato poi per autentico, e questo fatto mi è stato confermato dall'amico Amadei. Questa tesi è avvalorata, tra l'altro, da un'opera dello stesso Mozzali il quale, in una dedica scritta a margine di un dipinto, si autodefinisce bonariamente «il falsario Andrea».

Sorvolando su questo aspetto certamente poco commendevole, è opportuno riportare l'attenzione sulle sue opere nelle quali interpreta e descrive la vita in paese nelle sue molteplici attività e situazioni, a



volte con arguzia sottile, altre volte con satira pungente, temperata dalla originale cifra stilistica. Così si può apprezzare l'insieme delle sue varie raffigurazioni, nelle quali illustra **antichi mestieri** come l'arrotino, lo stagnaro, il rigattiere e il teatrino dei burattini, oltre a **squarci di vita** come le processioni e il lavoro operoso delle massaie. In altre immagini infonde un pizzico di malizia nel descrivere gli sfaccendati giocatori di biliardo o nel mostrare, con accenti di beffarda ironia, le velleità amorose di certi anziani che agognano immaginate figure femminili, che Mazzali effigia come le *Tre grazie*.

Non mancano composizioni più complesse, nelle quali i personaggi sono ritratti con vivace arguzia che si tramuta in accattivante facezia, come nel *Funerale della porchetta* – nella quale è possibile intravedere

Le tre grazie, olio su tela



Il Funerale della Porchetta, olio su tela. Sono riconoscibili Mozzali e Ligabue, che impugnano i manici anteriori della portantina, tenendo in mano un cero.

Nella pagina a fianco: *Trasfusione di Lambrusco*, olio su tela

Ligabue che impugna il manico della portantina nella parte anteriore e il Mozzali stesso, al suo fianco, riconoscibile per la candida capigliatura e per alcuni pennelli che spuntano dal taschino della giacca – o come nella corale e ben strutturata raffigurazione della *Trasfusione di Lambrusco*, piena di spirito (ma anche di spirito alcolico di Lambrusco, vino tipico della zona...). E, a proposito di questa immagine, non si può sottacere come in essa vi sia un riferimento indiretto alla “Pia cantina di S. Francesco” – un associazione privata guastallese di intellettuali antifascisti, ma anche animata da qualche bontempone dedito ai pettegolezzi e alle libagioni – associazione che Mozzali frequentò negli anni '50. Interessanti ed indicative della sua sbrigliata fantasia creatrice sono inoltre le raffigurazioni allegoriche sulle attività circensi. Credo tuttavia che l'opera che più lo lega all'ambiente guastallese possa essere considerata la ***Cena al gatto nero***, rustico ristorante ai margini del Po. Mozzali colloca ai lati di una lunga tavolata i più significativi naïf della zona. Riconoscibili, tra gli altri, sono: Ligabue che brandisce minaccioso una bottiglia – a ricordo del noto episodio; e Daolio Vandino, che fu per qualche tempo autista di Ligabue, intento a dipingere al cavalletto; Mozzali stesso, vicino a Daolio, a capo tavola; alla sua destra, Rovesti che regge con la mano sinistra un cartello recante la scritta “Pittore CE Mondiale”, come si autodefiniva in modo disarmante (la sigla CE, nell'intenzione del pittore sta per “celebre”, e ciò la dice lunga sulla innocente carica autoreferenziale). All'altra estremità della tavolata si vede Ghizzardì con alle spalle, sul cavalletto, uno dei suoi caratteristici “cartoni” raffigurante una tigre dall'aspetto innocuo. Queste immagini, oltre a celebrare con una certa ironia gli esponenti





Cena al Gatto Nero,
olio su tela. Ligabue
è raffigurato con una
bottiglia in mano a mo'
di mazza. La trattoria si
trovava a Guastalla,
in riva al Po

Nella pagina a fianco:
Allegoria circense
(o anche *Non è ver che
sia l'inferno*), olio su tela

più singolari della naïveté padana, costituiscono in un certo senso il più valido biglietto da visita di un artista che ha saputo raccontare con partecipazione aspetti di varia umanità propri del territorio guastallese, anche se negli ultimi anni della sua esistenza si è trasferito a Poviglio (Reggio Emilia), non molto distante da Guastalla, ove è morto nel 1977. Attraverso la sua pregnante cifra stilistica emerge tutta la sua affabulante delineazione di aspetti e vicende di una esistenza padana in via di estinzione; delineazione che trascende il singolo aneddoto nel quale, al di là della sottile e bonaria arguzia, lo vedo interprete discreto nel mostrare, come in filigrana, una indubbia vena nostalgica. Credo sia questo il modo più consono per ricordare, e rivalutare, le sue vivaci ed accattivanti espressioni pittoriche, oltre alle sua simpatica e snella figura, sobria e misurata, con quei suoi occhi penetranti nei quali, sovente, balenava un accenno di furbesca malizia.

¹ D. Menozzi, *La grafica naïve nella Bassa Padania*, AGE, Reggio Emilia 1971.



LE TORRI DI SABATO RODIA A WATTS: UNA LUNGA LOTTA E UN'INCERTA VITTORIA

DOSSIER
PATRIMONI
CONTROVERSI

di Jo Farb Hernández



Watts Towers,
dicembre 2000

La storia di
un'ambiente
monumentale
straordinario,
della sua difficile
conservazione e
delle contraddizioni
dell'intervento
pubblico

Per molti versi le Torri di Sabato Rodia nella sezione Watts di Los Angeles incarnano il genere degli *environments* artistici e monumentali. Splendide da mozzare il fiato sotto il sole della California, le guglie brillano fino a un'altezza di 100 piedi [poco più di 30 metri], celebrando l'estetica peculiare ma elegante di un unico artista magistrale. Eppure la venerazione in cui sono tenute le Torri, la fama internazionale e il riconoscimento pubblico con cui sono celebrate, lo status di monumento storico nazionale con cui sono state onorate, mascherano una battaglia sulla loro conservazione - anzi, sul loro stesso valore - che si trascina da più di mezzo secolo¹.

A causa in parte della loro posizione in una delle più grandi città della nazione, in particolare una città in cui vivono numerosi artisti, registi, giornalisti e fotografi innamorati di trame donchisottesche e desiderosi di trarne vantaggio, le Watts Towers hanno ricevuto una straordinaria quantità di pubblicità, gran parte della quale, sfortunatamente, ha incluso errori significativi o interpretazioni errate.

Anche il nome del creatore stesso è stato messo in dubbio: i resoconti pubblicati lo hanno variamente chiamato Sabato, Sabatino, Sam, Simon, Simone o Don Simon Radilla, Roddia, Rodia o Rodilla, e la sua data e il suo luogo di nascita sono stati a lungo contestati. Sulla base delle ricerche fino ad oggi compiute, inclusi i resoconti in prima persona delle discussioni con Rodia e i membri della famiglia, la seguente sembra essere la cronologia legittima, anche se ancora un po' approssimativa, di questo straordinario sito e del suo creatore: **Sabato Rodia** è nato il 12 febbraio 1879 nel paese di Ribottoli nella regione meridionale italiana della Campania². Sebbene il paese si trovi vicino al fiume Sabato, la leggenda popolare sostiene che il suo nome, che significa Sabato ebraico, rivelava il desiderio della sua famiglia che questo figlio più giovane entrasse nel sacerdozio. Ma, a quanto pare non adatto per questa carriera, prima del suo quindicesimo compleanno, seguì invece un fratello maggiore negli Stati Uniti³.

Poco si sa con certezza sui primi anni di Rodia negli Stati Uniti, tranne che sbarcò sulla costa orientale, svolgendo vari lavori a bassa retribuzione nelle miniere di carbone della Pennsylvania, nelle cave, nei campi ferroviari e nelle costruzioni. Dopo che suo fratello fu ucciso in un incidente di miniera, Sabato, che ormai veniva chiamato Sam, si recò infine a Seattle, dove sposò Lucia (Lucy) Ucci nel 1902. Sam e Lucy ebbero



Binari della Red Line, ca. 1959, foto Seymour Rosen

due figli, e più tardi una figlia che morì abbastanza giovane. Trasferitosi da Seattle alla comunità, allora prevalentemente italiana, di Fruitvale (ora un distretto principalmente messicano-americano di Oakland, CA), costruì strade e lavorò come **muratore** di cemento, e si dice che dopo il terremoto del 1906 abbia lavorato come **operaio** edile nella ricostruzione di San Francisco. Ha presentato una dichiarazione di intenti per diventare un cittadino americano, ma non ha mai proseguito nel dimostrare il possesso dei requisiti legali⁴.

Rodia non fu un marito o padre perfetto; il matrimonio si sciolse presto, apparentemente a causa dell'alcol e delle sue infedeltà⁵, e il divorzio fu concluso nel 1912. C'è una successiva lacuna di informazioni su dove sia stato Rodia nei successivi cinque anni. Vari resoconti non corroborati lo collocano in Francia a combattere con gli Alleati durante la guerra o, in alternativa, a sfuggire alla leva trasferendosi in Messico. Altre teorie lo hanno collocato a lavorare nel Texas o nel Wisconsin, dove affermava di aver collaborato con Padre Mathias Wernerus alla costruzione del "Parco dello Spirito Santo" a Dickeyville⁶, un'altra straordinaria opera ambientale. Nel 1917 sposò Benita Chacón ad El Paso, Texas, tornando a Long Beach, California, con la sua giovane moglie nel 1919. Questo matrimonio fu di breve durata e presto sposò un'altra donna messicana, Carmen; quando lei lo lasciò subito dopo, a quanto sembra decise che il matrimonio non era per lui e non ci riprovò.



Particolare del decoro
con frammenti di
mattonelle, giugno 1976,
foto Seymour Rosen

Eppure, nonostante i continui sconvolgimenti della sua vita personale, Rodia era in qualche modo cambiato. Non era più il 'barbone ubriaco' che Lucy aveva conosciuto, ma si era calmato e stava cominciando a incanalare le sue notevoli energie in attività artistiche⁷. Un gazebo e alcuni ornamenti da giardino, scolpiti in cemento armato decorato, furono a quanto sembra i primi sforzi artistici di Rodia, creati per abbellire la casa a Long Beach che lui e Benita avevano affittato.

I registri fiscali mostrano che Rodia ha successivamente acquistato una proprietà a Compton, California, nel 1921, ma non l'ha mai utilizzata, trasferendosi invece in un piccolo cottage su un sito triangolare a Watts, villaggio urbano che è stato annesso alla città di **Los Angeles** nel 1926. Qui, al numero 1765 della 107th Street East, su un decimo di acro (400 metri quadrati) che costeggia i binari della Pacific Electric Railway Red Car, Rodia si stabilì tra il 1921 e il 1923; il titolo di proprietà gli fu assegnato nel 1929.

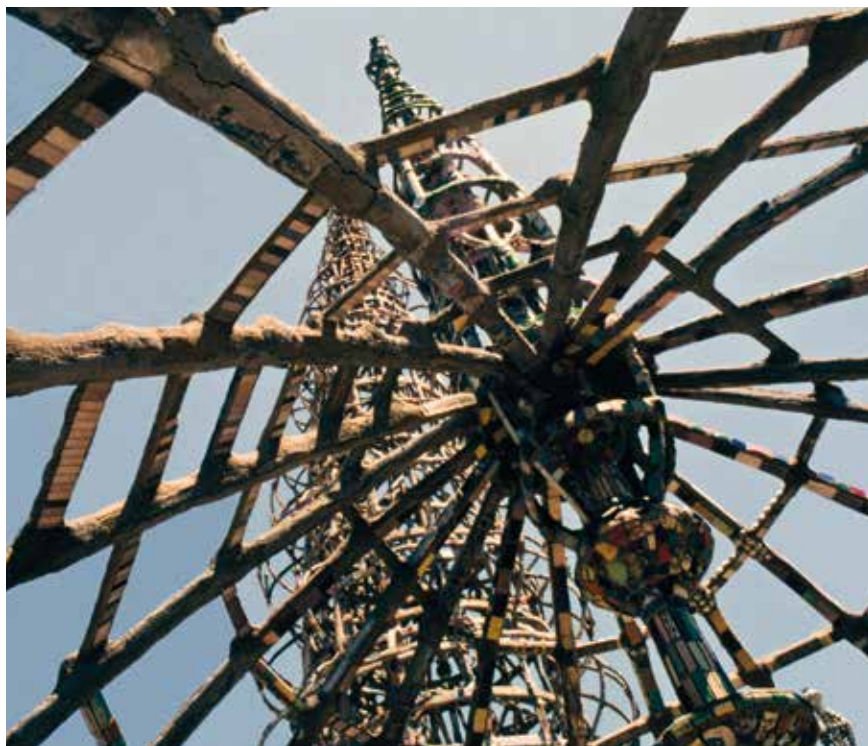
Sebbene le date del 1921 e del 1923 siano entrambe iscritte nella decorazione delle Torri, la data esatta dell'inizio della monumentale impresa di Rodia è sconosciuta. Si sa soltanto che a partire da poco più dei suoi

quarant'anni, vi lavorò per i successivi 30 e più anni, creando un capolavoro che è diventato la quintessenza del genere artistico ambientale. Ogni minuto in cui non lavorava nei suoi vari mestieri giornalieri⁸ - i vicini lo ricordarono mentre metteva le luci in modo che potesse lavorare fino a notte fonda⁹ - lo trascorse o costruendo e decorando le sue torri, o accumulando i materiali necessari per farlo. Setacciò i binari ferroviari vicini alla ricerca di frammenti di vetro e altri rifiuti scartati che poteva riciclare nel trattamento decorativo delle superfici. Le bottiglie verdi 7-Up e le bottiglie blu Milk of Magnesia erano per lui particolarmente attraenti per i loro colori forti e saturi. Prendeva la linea Red Car fino alla spiaggia per raccogliere conchiglie e rocce; ceramiche rotte, piastrelle, piatti, rocce, specchi e altri oggetti trovati completavano la sua 'tavolozza'. Intorno alla sua casa iniziò a prendere forma un ambiente complesso, completo di fontane, nicchie, tavolini all'aperto, gazebo, giardini 'stalagmitici', piazze e camminamenti; alla fine furono erette diciassette sculture separate. Faticando da solo, ogni giorno Rodia accresceva ciò che aveva costruito il giorno prima, costruendo, demolendo, ricostruendo, trasformando. Ha lavorato senza ponteggi, formando la sottostruttura in acciaio incuneando le estremità delle travi metalliche sotto i binari della ferrovia, appoggiandovisi e premendo su di esse e piegandole per soddisfare le sue necessità.

Un uomo piccolo e robusto, alto nemmeno un metro e mezzo, alzò lentamente le sue Torri un livello alla volta, costruendo dai livelli inferiori, usando la struttura stessa come una scala mentre sollevava i supporti che sembravano di pizzo, una cintura di lavavetri intorno alla vita, portando un secchio di cemento bagnato e i suoi semplici strumenti. Rinforzò i supporti verticali con fasce orizzontali che circondavano il nucleo, restringendo elegantemente i raggi mentre le guglie salivano in altezza, fino a quando la torre più alta, la più occidentale, salì ad un'altezza di 99 pollici e mezzo (poco più di 25 metri), a quel tempo **la più lunga e sottile colonna di cemento armato** del mondo¹⁰.



Veduta della parte interna, aprile 1972, foto Seymour Rosen



Parte interna della
torre, giugno 1976, foto
Seymour Rosen

A destra:
Watts Towers,
novembre 1964, foto
Seymour Rosen

Alternando travi a T e angolari, ha spaccato e sovrapposto le loro giunzioni, legandole insieme con filo metallico da pollaio che ha poi avvolto strettamente con rete metallica. I giunti non erano saldati, imbullonati o rivettati insieme in alcun modo, ma molti erano configurati nella struttura più economica ed efficiente possibile: i triangoli si trasformarono in tetraedri a quattro facce, ogni tetraedro con tre triangoli attorno ad ogni angolo. Queste innovative connessioni sono diventate note come **il giunto Rodia**¹¹. L'acciaio è stato quindi ricoperto con una miscela di malta di cemento armato, in cui sono stati pressati elementi decorativi in vetro colorato e ceramica che sono stati importanti elementi funzionali a pieno titolo: hanno protetto la sottostruttura dalla pioggia e dall'umidità, l'acme dell'essenziale semplicità e del formalismo funzionale della sua estetica. Questa tecnica di costruzione è stata **un'innovazione radicale** ed ha anticipato le strutture in cemento armato a guscio sottile di ferro-cemento degli architetti di professione di almeno cinque anni. La leggerezza di questo tipo di costruzione facilita la costruzione di strutture alte, supportando con successo i carichi di trazione e di compressione¹².

Rodia ha proceduto metodicamente, ma con creatività, a decorare il suo intero sito. Iniziò con il muro di cinta, poi la cosiddetta 'nave' Marco Polo, delimitata dal triangolo che si restringe nell'angolo più orientale



del complesso. Le stesse Torri sembrano essere state costruite da est a ovest, con ogni successiva guglia che si alza di più e mostra una maggiore economia di forma e una più sofisticata metodologia di costruzione. I motivi decorativi sono stati ben scelti per evidenziare e colorare la loro spettacolare *silhouette*; il cemento colorato con disegni incisi e pressati (comprese le impressioni dei suoi semplici utensili manuali) completa e contrasta con l'assemblaggio montante. Il film del 1954 dello studente William Hale¹³ mostra Rodia al suo banco di lavoro, che scruta attentamente pile di elementi decorativi separati; anche ai livelli più alti, le sue giustapposizioni di colori e forme erano magistrali. Chiaramente, sebbene il suo ambiente sia stato creato **in modo additivo**, non è stato affatto costruito a caso.

Tuttavia, ogni volta che a Rodia veniva chiesto (come spesso succedeva) perché non avesse mai avuto nessuno che lo aiutasse, la sua risposta era sempre la stessa, che lui stesso non sapeva cosa avrebbe fatto dopo, quindi non poteva assolutamente dirigere nessun altro nel processo¹⁴. Ciò è stato corroborato dai cambiamenti e dalle modifiche evidenti che ha continuato a fare per tutto il tempo in cui ha costruito, rielaborato, sostituito, rinnovato¹⁵. Oltre a queste riparazioni generalmente più limitate, i restauratori e gli ingegneri hanno stabilito che dopo il terremoto di Long Beach del 1933 – il quale, a 6,3 gradi della scala Richter, danneg-

Strutture esterne,
ottobre 2009



giò le fondamenta del nuovo municipio di Los Angeles, a cinque miglia in più dall'epicentro, ma ebbe scarso impatto sulle Torri – Rodia apportò modifiche significative per rafforzare il suo lavoro, aggiungendo colonne esterne, anelli intersecanti e contrafforti decorativi sulle torri più orientali e centrali, oltre ad allargare e aggiungere peso alle loro basi¹⁶.

Mentre Rodia lavorava negli anni '20, '30 e '40, la stessa Watts **stava cambiando**. Da un'area etnicamente diversificata di piccole case anglo, messicane e afroamericane alternate a orti giapponesi più grandi, gli anglosassoni se ne andarono, i giapponesi furono internati e le loro fattorie furono trasformate in un quartiere residenziale a densità più elevata e più omogenea. Durante la seconda guerra mondiale, nel quartiere girarono voci che le Torri fossero stazioni di trasmissione per inviare informazioni riservate ai nemici giapponesi, poiché si credeva che Tokyo Rose fosse di Watts¹⁷; in seguito, le Torri furono insultate come presunta fonte di segreti forniti ai comunisti. L'anziano Rodia stava diventando sempre più solitario, isolandosi dai suoi vicini, arrabbiato con il mondo per quelli che vedeva come i suoi valori disintegrati. I contemporanei hanno riferito che ha smesso effettivamente di espandere le sue strutture a metà degli anni '40, trascorrendo il decennio successivo a rifinire il sito e a riparare i danni che stavano già iniziando a comparire¹⁸. Alcuni bambini del posto sentivano dire dai loro genitori che era un vecchio pazzo, una caratterizzazione di cui Rodia era ben consapevole¹⁹, lanciavano pietre contro le vetrate e scalcavano i muri per fumare e bere. I cacciatori di tesori dissotterrarono alcune sezioni e fracassarono le stoviglie, convinti che sotto ci fosse una fortuna sepolta; i detriti e i rifiuti andavano accumulandosi. Alla fine, Rodia ne aveva avuto abbastanza.

Nel 1954 Rodia impacchettò le poche cose che possedeva, cedette la sua proprietà al vicino Louis H. Saucedo, il giorno successivo stilò il proprio testamento alla città²⁰, e se ne andò, per non tornare mai più. Quando gli è stato chiesto cosa se ne dovesse fare delle Torri, alzò le spalle, indicando che non gli importava. Saucedo vendette presto la proprietà



Stazione ferroviaria di Watts, ca. 1959, foto Seymour Rosen

Nella pagina a fianco: Le Watts Towers dalla parte est, 1962, foto Seymour Rosen

Cartello di protesta, 1959,
foto Seymour Rosen



per meno di \$1.000 a un altro vicino, Joseph Montoya, che aveva in programma di aprire un fast-food messicano. Il cottage di Rodia, situato all'interno del muro di cinta, fu distrutto nel 1955 o 1956, probabilmente a causa di un incendio doloso, e l'area all'interno continuò a deteriorarsi. Alla fine del 1958 o nella primavera del 1959, l'attore **Nicholas King** e il montatore **William Cartwright** stavano visitando il sito quando, vedendone il declino, incontrarono Montoya e proposero una vendita, per un anticipo di \$20, tutto ciò che avevano in tasca al momento, più una promessa di pagare un totale di \$3.000.

Speravano di preservare le Torri in quanto spettacolare *environment* artistico. Solo più tardi, quando hanno chiesto il permesso per costruire la casa di un custode sul sito per garantire una protezione continua, hanno scoperto il motivo per cui Montoya non aveva mai raggiunto il suo obiettivo ed era stato così ansioso di vendere: il 5 febbraio 1957 la città di Los Angeles aveva emesso un **ordine di demolizione**, condannando gli edifici come «un pericolo pubblico non autorizzato» e proibendo ulteriori sviluppi su quel sito fino a quando le Torri non fossero state rimosse. La città di Los Angeles basò la sua decisione di intraprendere la demolizione sulla convinzione che «non ci sono registrazioni

di queste torri progettate o costruite secondo un piano razionale o principi ingegneristici o che siano state ispezionate per procedure di costruzione valide o accettate²¹». Inoltre, ritennero che il deterioramento manifesto di varie parti indicasse una mancanza di stabilità e una presunta incapacità di sopportare forza o carichi di vento, terremoti e sollecitazioni come specificato nel Codice Edile Comunale. Secondo quel codice, un edificio di dieci piani avrebbe richiesto un basamento profondo 24 piedi (7,3 metri); nella struttura a dieci piani di Rodia aveva un'altezza di soli diciotto pollici (46 cm)²². Infine, il Dipartimento per l'edilizia e la sicurezza concluse che «le torri esistono come strutture pericolose e ostacoli pubblici e mettono in pericolo la vita, l'incolumità fisica, la proprietà, la sicurezza e il benessere generale del pubblico²³». Nella convinzione che la riparazione fosse impossibile, ne decretarono la distruzione²⁴.

Dato che Montoya aveva ignorato l'ordine di demolizione e aveva venduto la proprietà, il Comune si preparò a demolire le Torri a spese dei contribuenti. I negoziati per salvarle sembravano inutili: erano regolarmente indicati dal personale del Comune come un «mucchio di cianfrusaglie», e un funzionario del Dipartimento di Edilizia e Sicurezza avrebbe affermato che anche la Torre di Pisa sarebbe stata dichiarata pericolosa e demolita se fosse stata inclinata di un angolo così pericoloso a Los Angeles²⁵!

Fu lanciato un appello internazionale, guidato da King e Cartwright, Jim Elliott, allora curatore del Los Angeles County Museum of Art, e altri artisti, architetti, attivisti e membri della comunità, che si unirono per formare il **'Comitato per le Torri di Watts'** (CSRTW) di Simon Rodia'. Il Comitato acquistò le Torri da Cartwright e King, lavorò per estinguere il debito e, sollecitando lettere di lode delle Torri da professionisti delle arti a livello internazionale, si dette il compito di dimostrare che le Torri erano un capolavoro estetico anche strutturalmente solido. Coinvolsero personaggi famosi come il designer Buckminster Fuller, l'architetto Philip Johnson, il critico d'arte Clement Greenberg e il poeta Carl



Cittadini impegnati nella difesa delle Torri, 1959, foto Seymour Rosen



A sinistra:
Spettatori del test di
carico, ottobre 1959, foto
Seymour Rosen



A destra:
Giubilo dei sostenitori
dopo il superamento del
test, ottobre 1959, foto
Seymour Rosen

Sandburg. Telegrammi e lettere di sostegno furono inviati dal Museum of Modern Art, dal Guggenheim Museum, dall'International Association of Art Critics e da molti altri. I membri del comitato coinvolsero anche esperti tecnici per testimoniare a titolo gratuito.

All'udienza sulla demolizione, che si protrasse per tredici giorni, il CSRTW era rappresentato dal giovane ingegnere aerospaziale N.J. 'Bud' Goldstone, in congedo non retribuito dal suo lavoro alla North American Aviation, Inc., e dall'avvocato volontario Jack Levine. Alla fine la città accettò un **test di sollecitazione** laterale, guidato da Goldstone²⁶, a spese del Comitato. I cavi dovevano essere collegati alla torre più alta e la sollecitazione applicata con incrementi di 1.000 libbre [circa 500 kg], fino al carico massimo di 10.000 libbre [circa 5000 kg], equivalente a un vento di burrasca di 115 km/h. Se la torre fosse stata in grado di sopportare questo carico per cinque minuti, il Comune era disposto ad ammettere che le Torri erano abbastanza stabili da non dover essere demolite. Sebbene entrambe le parti si sentirono sollevate da questo compromesso, nessuna delle due ne fu particolarmente felice. Il compromesso e il test di sollecitazione furono, infatti approvati dal CSRTW con un solo voto in più, mentre coloro che all'interno del Comitato erano contrari, come la storica dell'arte Kate Steinitz, lo descrissero come «una misura barbara paragonabile a un processo alle streghe del Medioevo²⁷».

Il 10 ottobre 1959, il test fu avviato, con centinaia di sostenitori e detrattori in attesa, che trattenevano il respiro mentre il carico aumentava



Watts Towers Art Center, ottobre 2009

costantemente (gli elementi delle Torri erano pesantemente imbottiti per evitare danni ai punti collegati ai cavi) . Quando il carico ha finalmente raggiunto il livello di 10.000 libbre [circa 5000 kg], la trave d'acciaio che collega la torre all'apparato di prova ha cominciato a piegarsi, ma la torre è rimasta in piedi, senza mostrare segni di cedimento o tensione. Si dice che un singolo ornamento di vetro sia caduto a terra. Il Comune ha annullato l'ordine di demolizione e concesso un permesso di occupazione al comitato a seguito di alcune piccole riparazioni richieste dal Dipartimento per l'edilizia e la sicurezza.

Nel 1960 le Torri furono aperte al pubblico con una donazione di ingresso di \$0,50. Consapevole di non potersi ragionevolmente concentrare solo sulle Torri ignorando la povertà e la privazione della comunità locale, il comitato si è prefissato un obiettivo più ampio, quello di arricchire l'ambiente artistico generale del quartiere circostante, con una popolazione all'84% afroamericana mentre gli altri abitanti erano messicani o comunque provenivano dall'America Latina. Ciò ha preso forma tangibile nel 1961 con l'inizio di corsi d'arte gratuiti per bambini locali tenuti da Lucille Krasne, all'inizio nello spazio aperto un tempo occupato dalla casa e dal giardino di Rodia. È stata avviata una campagna di raccolta fondi, *One Square Inch*, un pollice quadrato del terreno, che il Comitato aveva acquistato adiacente alle Torri, per ogni dollaro donato, al fine di costruire il **Watts Towers Art Center**, un edificio completamente nuovo adiacente al sito delle Torri, che era da destinare a eventi culturali comunitari. L'Art Center, formalmente



Sabato Rodia
a Martinez, ca. 1960,
foto Seymour Rosen

inaugurato il 1 marzo 1970, continua oggi con un ampio programma di attività artistiche e culturali²⁸.

Nel frattempo, poiché le informazioni sulla proposta di demolizione delle Torri erano apparse sui giornali di tutta la California e oltre, il *Los Angeles Times* fu contattato dai parenti di Rodia a Martinez, California, a circa un'ora a est di San Francisco, che comunicarono che Sam stesso viveva vicino a loro, da quando aveva lasciato Watts nel 1954²⁹. I membri del comitato fecero diversi viaggi nel nord per incontrare, intervistare e fotografare Sam Rodia, anche se in genere non voleva parlare delle Torri («Quando qualcuno come tua madre è morto non ne vuoi parlare», ha detto)³⁰. Tuttavia, lo convinsero a partecipare a due eventi in onore del suo lavoro al San Francisco Museum of Art e all'Università della California-Berkeley nel 1961, dove guardò una presentazione preparata dai membri della CSRTW, rispose alle domande e ricevette una

standing ovation da centinaia di devoti. Continuò a ricevere i membri della CSRTW e i loro ospiti fino al 1965, quando subì almeno due infarti, e dovette trasferirsi dalla sua pensione in una vicina casa di convalescenza. Vi morì silenziosamente il 16 luglio 1965.

La drammatica rivolta civile che ebbe luogo a Watts il mese successivo bruciò e rase al suolo numerosi isolati della vicina South Central di Los Angeles, ma le Torri rimasero intatte.

Nell'ottobre 1975, gli sforzi combinati per supervisionare i programmi dell'Arts Center e tentare di tenere il passo con la manutenzione delle vecchie Torri esaurirono i membri del Comitato, che formalmente donarono **il sito alla città** di Los Angeles, «con la chiara intesa che generosi fondi sarebbero stati assegnati per la riparazione immediata e la manutenzione continua e la conservazione³¹». Tuttavia, il Comitato si è presto rammaricato di questa decisione. Un rapporto di un membro originale del Comitato, Jeanne Morgan, presentato al Comitato il 17 aprile 1976, descriveva l'evidente deterioramento del sito:



Sabato Rodia alla conferenza in suo onore a San Francisco Bay Area, 1961, foto Seymour Rosen

«Si è verificata un'enorme quantità di atti vandalici. Fila dopo fila di vetri e conchiglie in aree definite sono state sistematicamente distrutte. Grandi oggetti incastonati nelle pareti sono stati rimossi facendo leva su di loro e rompendoli. Grandi crepe si sono aperte ovunque negli elementi verticali delle stesse Torri e nei muri e nella zona di ingresso. Tutti i terminali della "Nave" sono distrutti. I "candelabri" che costellavano gli archi della Torre grande sono quasi del tutto distrutti. All'interno dell'area "armadio" sono apparsi dei graffiti. Almeno uno degli archi della Torre più piccola è stato completamente sfondato e sporgono due estremità frastagliate di metallo arrugginito Foglie, detriti, immondizia ricoprono i pavimenti e completano l'effetto di totale abbandono. L'ATMOSFERA ALL'INTERNO DELLE TORRI ORA È UN APERTO INVITO AL VANDALISMO³²».

Malgrado le rassicurazioni dell'allora sindaco Tom Bradley³³, il Comune non spese soldi per la conservazione e la riparazione fino a quando, su richiesta dei membri del Comitato, chiuse il sito al pubblico il 15 marzo 1978, adottando alcune misure minori che sono state paragonate all'atto di «mettere un cerotto su una ferita profonda³⁴». Poco dopo, la città trasferì le Torri allo Stato della California, ricevendo in cambio \$207.000



Evento culturale al
Watts Art Center,
ottobre 2009

per sostenere le spese di riparazione e restauro. Successivamente fu restituito in locazione al Comune per 50 anni (fino al 2028), ed infine fu autorizzata l'attuazione della prima fase di ristrutturazione delle Torri. Sebbene sia stato formalmente sviluppato un piano di conservazione a lungo termine, l'appaltatore ha ignorato le raccomandazioni. Il suo equipaggio mal addestrato usò i pioli della Torre per arrampicarvisi piuttosto che costruire impalcature attorno a essi, strappò via ornamenti e danneggiò elementi senza contrassegnarli o annotarne la posizione originale, lasciando che cadessero schiantandosi sul pavimento del patio, e furono messe in atto numerose altre pratiche negligenti e distruttive. Il 26 ottobre 1978, il Center for Law in the Public Interest ha intentato una causa per conto del Comitato contro il Comune, il suo Board of Public Works, e Ralph A. Vaughn, l'appaltatore indipendente assunto dal Board per ripristinare il sito, accusando tutti di contribuire alla sua distruzione. Hanno sostenuto che Vaughn fosse un imprenditore non autorizzato, non esperto nel restauro di opere d'arte, che in realtà stava «deturpando e danneggiando irreparabilmente le opere del signor Rodia³⁵», «intaccandone la stabilità strutturale» con un «**restauro selvaggio**³⁶».

Mentre la causa era ancora pendente, è intervenuto lo Stato, stanziando 1 milione di dollari nel bilancio del 1980 per lo «sviluppo» del «Watts Tower Simon Roddia [sic] Park Project». La Corte Suprema dello



Stato ha posto le Torri sotto la giurisdizione dell'Agenzia statale per le Risorse per quanto riguardava il processo di riparazione e ha dato al Dipartimento dei parchi e delle attività ricreative della California la supervisione del restauro, mentre all'Ufficio dell'Architetto Statale veniva assegnato il compito del recupero. Nel frattempo, la città di Los Angeles si è assicurata 497.000 dollari di fondi federali ed ha acquistato appezzamenti di terreno adiacenti alle Torri, utilizzando i fondi per l'acquisizione di terreni, l'abbellimento del paesaggio, i bagni pubblici, un ufficio di sicurezza e parcheggi. Sebbene non tutti questi elementi siano stati implementati, lo spazio di confine, circa cinque volte più grande del lotto originale di Rodia, è stato effettivamente progettato ed è stato costruito un anfiteatro di cemento, circondato a festa da striscioni dai colori vivaci.

Il **Gruppo Ehrenkrantz** di San Francisco si è aggiudicato il contratto per condurre lo studio di conservazione e proporre rimedi specifici. Le sue raccomandazioni sono state modificate a più della metà del processo, riflettendo le diverse opinioni di studiosi ed esperti³⁷ sulla decisione se

Veduta parziale dell'area dall'alto, maggio 1981
foto Seymour Rosen



le Torri dovessero essere 'ripristinate' alla loro condizione originale, o dovessero solo essere conservate e stabilizzate. Furono montate le impalcature e gli operai rimossero i pezzi danneggiati, riparandoli se era possibile, e sostituendoli se era necessario. Sono stati guidati da circa 5000 fotografie di riferimento che erano state scattate dal noto fotografo Marvin Rand di 'ogni centimetro' delle strutture prima dell'inizio del processo di restauro³⁸. Settantaquattro mesi dopo, con i soldi in esaurimento, il progetto incompiuto è stato concluso subito dopo la risoluzione della causa durata sette anni, con un conseguente stanziamento della città di ulteriori \$800.000 per un nuovo piano quinquennale di restauro e manutenzione. Da questo momento, le Torri furono finalmente ridefinite come '**scultura**', che imponeva la conservazione dell'arte, piuttosto che un 'edificio', che doveva essere conforme ai codici edilizi comunali, e la responsabilità finanziaria per le riparazioni fu riaffidata al Comune³⁹. L'accordo stipulato diceva che alla città di Los Angeles era stato «ordinato di fornire ... tra \$120.000 e \$150.000 all'anno per la manutenzione del monumento come stimato dal gruppo Ehrenkrantz [rapporto] allo Stato⁴⁰».

Alcuni restauri furono effettuati, con circa **100 crepe sigillate** nel 1992-3, sebbene Goldstone, tra molti altri, sia stato tagliente nella valutazione della competenza, abilità e sensibilità dei conservatori⁴¹. L'impalcatura è stata nuovamente eretta a metà degli anni '90 per riparare i nuovi danni causati dal terremoto di Northridge del 1994, pagata con una sovvenzione di 1 milione di dollari in base alle linee guida della Federal Emergency Management Agency per la conservazione, non necessariamente implementate. Sono ora a un livello molto più sofisticato, con la tecnologia informatica che traccia i progressi della conservazione in corso. Il ponteggio è stato definitivamente rimosso nel 2000.

Nel frattempo, nonostante le disposizioni di legge, i fondi del Comune non furono costantemente impegnati per sostenere la conservazione e la stabilizzazione delle Torri. Per un po' la città ha scelto di stanziare i finanziamenti dell'Arts Development Trust Fund no. 516, ma ci furono numerose e significative lacune inspiegabili tra il 1985 e il 2001 in questo presunto finanziamento annuale, e Goldstone ha monitorato da sette a venti anni di **manutenzione differita** subita da diversi aspetti del sito fino al 2001⁴². Jeanne Morgan, componente della CSRTW, ha anche continuato a perseguire ostinatamente l'assistente del procuratore della città Francisco Orozco per costringerlo a rispettare i termini dell'accordo. Sebbene in un primo momento Orozco avesse negato categoricamente e pubblicamente ogni responsabilità finanziaria della città per le Torri, il 19 settembre 2001 ha ammesso che la sua precedente lettura della transazione era stata errata, e ha scritto al Direttore

Nella pagina a fianco:
Interno di una delle torri,
dicembre 2000

Generale del Dipartimento per gli Affari Culturali e della Cultura Heritage Commission che la città di Los Angeles «ha un obbligo continuo di fare funzionare, mantenere e riparare le Watts Towers⁴³». Il sostegno del fondo generale è stato infine aggiunto al bilancio dell'anno fiscale 2001-2002 della città.

Tuttavia, la qualità del lavoro che veniva svolto non raggiungeva gli standard professionali. Nel 2006 il CSRTW ha pubblicato un piccolo documento, *Damage in Process*, che illustrava fotograficamente il «**falso restauro**» dei conservatori comunali in corso alle Torri. L'ispezione statale delle Torri avviata come risultato di questo documento ha rivelato che le Torri erano state oggetto di «interpretazione artistica» da parte dei conservatori, e un memorandum interno del 7 luglio 2006 dell'ufficiale per la conservazione dei beni storici dello Stato M. Wayne Donaldson a Ruth Coleman, capo del Dipartimento di Stato per i parchi e le attività ricreative, ha imposto al Comune di interrompere l'«interpretazione artistica» e di continuare le piccole riparazioni e la stabilizzazione strutturale necessarie⁴⁴. In risposta, il Comune ha interrotto tutti i lavori di conservazione delle Torri, nonostante i finanziamenti annuali che è tenuto a fornire per legge.

Nel luglio 2009, i due organi della città con responsabilità per le Torri – la Commissione per gli affari culturali, che consiglia la città sulla politica per le arti, e la Commissione per i beni culturali, che monitora i monumenti – hanno votato all'unanimità per chiedere all'allora sindaco Antonio Villaraigosa di creare un gruppo privato di cittadini senza scopo di lucro che sarebbe diventato responsabile della raccolta di fondi per le Torri (la tacita deduzione era che questo sarebbe stato un gruppo diverso dal CSRTW). Il tentativo delle Commissioni di sottrarsi ad alcune delle loro responsabilità previste era, almeno in parte, dovuta alle condizioni economiche depresse del Comune, che nei mesi precedenti aveva portato al licenziamento di tre conservatori e un impiegato, riducendo di fatto la spesa annuale per la Torri di un terzo. (Ciò senza dubbio era dovuto anche, almeno in parte, alla frustrazione dei membri dello staff - e, con ogni probabilità, al fastidio - per la continua valutazione delle loro attività condotta da continue critiche e-mail e interrogazioni dei membri della CSRTW.)

Allo stesso tempo, Olga Garay, Direttore Esecutivo del Dipartimento degli Affari Culturali, ha riconosciuto che delle dieci raccomandazioni formulate dai consulenti, Architectural Resources Group, incaricati nel 2005-06 dal Dipartimento dei parchi e delle attività ricreative dello Stato della California di studiare le condizioni e lo stato di conservazione delle torri, «una sola è stata completamente implementata, un'altra è stata in parte completata e le altre sono state disattese a causa di restrizioni di

budget, inclusi i test sui nuovi materiali per vedere se potevano essere più efficaci nel riparare le crepe rispetto alla resina epossidica che è in uso⁴⁵». C'era solo un vago piano strategico municipale per affrontare le esigenze di conservazione delle Torri che non includeva né orari né personale, e sfide economiche in corso che sembravano presagire il rinvio da parte della città della necessaria conservazione per un prossimo futuro⁴⁶. Infine, all'inizio del 2011, la responsabilità per la conservazione delle Torri è stata data in appalto al **Los Angeles County Museum of Art**, grazie a una sovvenzione di un anno di 500.000 dollari della James Irvine Foundation di San Francisco. Mentre una parte dei fondi era destinata a sostenere la programmazione presso l'adiacente Watts Towers Art Center, compreso l'ampliato Charles Mingus Youth Art Center, e per organizzare tour in autobus dal campus del LACMA alle Torri, la maggior parte dei fondi doveva essere utilizzata per lo sviluppo, collaudo ed avvio di una strategia di conservazione elaborata dallo scienziato principale del LACMA, Frank Preusser, e dal suo team. Inoltre, il professor Ertugrul Taciroglu del Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale dell'UCLA ha aderito al progetto, grazie ad una sovvenzione della National Science Foundation. Una serie di **sensori** fu collegata alle Torri per monitorare le variazioni di temperature, vento e vibrazioni, ed i risultati hanno supportato lo sviluppo di nuovi **protocolli** di trattamento per rallentare il deterioramento causato dalle forze naturali, comprese le radiazioni solari e le sollecitazioni sismiche.

I progressi nel settore delle costruzioni e nelle scienze dell'edilizia, rispetto ai precedenti sforzi di conservazione, erano molto promettenti, e le squadre hanno condotto test di esposizione, in laboratorio e all'aperto, su materiali come riempitivi a base di elastomero per crepe, malte modificate con polimeri, adesivi architettonici e idrorepellenti penetranti, prima dell'applicazione sperimentale dei nuovi materiali su scala limitata alle stesse Torri. Man mano che le loro conoscenze progredivano, gli esperti hanno stabilito che era meglio mitigare le sollecitazioni strutturali quotidiane sulle Torri dovute a fattori climatici tagliando chirurgicamente le fasce connesse sopraelevate e installando giunti flessibili in acciaio in grado di assorbire le sollecitazioni. Successivamente, una malta modificata con polimeri, migliorata con un silicone espandibile e flessibile ed un 'inibitore di corrosione migrante', che si sarebbe diffuso passivamente dalla guaina esterna in calcestruzzo verso l'armatura interna in acciaio, è stata applicata sui nuovi giunti e le parti riparate: così si è formato un **rivestimento protettivo** per impedire le infiltrazioni di umidità, che per anni avevano corrosato lentamente l'infrastruttura d'acciaio delle Torri. Infine, l'ultima delle venti serie di procedure operative è stata quella di colorare e testurizzare gli strati esterni per inte-



Recinzione esterna,
ottobre 2009

grarli visivamente con gli elementi esistenti. Il LACMA divenne anche responsabile del monitoraggio e della manutenzione continua delle Torri oltre alle principali attività di conservazione; telecamere montate su droni sono state utilizzate per guidare il lavoro, e per completare e aggiornare l'archivio fotografico.

Le stesse Torri, un **cantiere attivo**, non sono più accessibili al pubblico a meno che non ci si trovi lì un pomeriggio del fine settimana quando sono programmate visite guidate, alcune condotte da docenti poco informati. Altrimenti, è possibile vederle solo dalla strada o dal parco adiacente, e una **recinzione** in acciaio verniciato alta 8 piedi [due metri e mezzo] che distrae visivamente le circonda con una maglia così stretta che nemmeno l'obiettivo di una macchina fotografica può essere infilato attraverso le aperture. L'originale insegna in acciaio verniciato che accoglieva i visitatori è stata rimossa; la segnaletica di identificazione più recente apposta sulla nuova recinzione è difficile da leggere e contiene errori storici significativi. Anche il lavoro del personale del LACMA è stato reso più difficile a causa di una precedente storia di volontari ben intenzionati che avevano mescolato

frammenti decorativi, caduti dai livelli superiori, all'interno di aree di stoccaggio senza registrarli adeguatamente o documentarne le origini, rendendo così quasi impossibile la loro corretta sostituzione nel successivo processo di conservazione⁴⁷.

Tuttavia, per quanto il sito possa essere stato generalmente stabilizzato, la conservazione e la manutenzione in corso continueranno a essere costose e problematiche e il contratto del LACMA con il Dipartimento per gli affari culturali della città di Los Angeles dovrebbe terminare alla fine del 2020, anche se si intende presentare raccomandazioni per le fasi successive della campagna di trattamento e manutenzione. Nonostante lo status delle Torri di **monumento storico nazionale** e forse di ambiente artistico più famoso al mondo, con un totale di almeno 6 milioni di dollari versati per la sua sopravvivenza dai governi federale,



I Simpsons in visita
alle Watts Towers.
Episodio 478/ 22: *Angry
Dad: The Movie*, 2011

statale e municipale, dalle fondazioni private e da centinaia di sostenitori individuali, esse restano malinconicamente isolate non solo dalla loro comunità locale, ma anche dai loro sostenitori a livello internazionale. Dal 1978, le Torri, infatti, sono state chiuse la maggior parte del tempo al pubblico, e la loro potenza e il loro impatto sono stati diluiti.

Le Torri di Sabato Rodia a Watts - primo ambiente artistico negli Stati Uniti a ottenere lo status di sito di riferimento municipale, statale e nazionale, il primo ad essere al centro di una grande mostra museale⁴⁸ e di una lotta lunga sei decenni **'contro il municipio'**, - hanno avuto un'enorme influenza sul mondo dell'arte nel suo insieme, da numerosi artisti contemporanei all'intero campo dell'Outsider Art. In questo caso, la decisione di donare il sito al Comune non è stata la panacea sperata: anche dopo tutti i precedenti fiaschi, nel 2001 è stata lanciata la proposta di smantellare una porzione del muro nord di Rodia per creare una visuale migliore delle Torri dal nuovo anfiteatro⁴⁹. Nel 2009-10 è stata presa seriamente in considerazione l'idea di costruire un parco skateboard di quartiere a soli 40 metri a est delle Torri⁵⁰.

Nel 2014 le Torri hanno avuto la dubbia distinzione di essere incluse nella lista dei paesaggi più minacciati d'America⁵¹, e nel 2020 sono state nuovamente messe in pericolo dal progetto speculativo di costruire una serie di unità abitative a prezzi accessibili all'interno della 'Mezzaluna Culturale' che circonda il sito⁵².

In altre situazioni la proprietà governativa potrebbe forse essere una buona idea, e una serie di opzioni alternative per salvare gli *environ-*
ment artistici è in fase di sviluppo in tutto il paese e nel mondo⁵³. Ma la conclusione, come abbiamo visto nel caso delle Torri di Watts, è che,

poiché le opere d'arte di questa natura non possono essere conservate ermeticamente e protette, necessitano di una vigilanza continua e di uno sforzo concertato a lungo termine da parte di un'ampia base di membri della comunità - sostenuta da professionisti dell'arte e conservatori a livello internazionale - per garantire la loro sopravvivenza. Senza un'ampia accettazione di queste strutture idiosincratiche come opere d'arte, rischiamo di perderle per sempre.

© Jo Farb Hernández 2001, 2020

¹ Fonti tratte dagli archivi SPACES - Saving and Preserving Arts and Cultural Environments, un'organizzazione senza scopo di lucro nata dal Comitato per le Torri di Simon Rodia a Watts (CSRTW), hanno costituito la base per gli elementi storici di questo articolo. Questi materiali sono ora ospitati negli uffici della Kohler Foundation, Inc., a Sheboygan, Wisconsin, a cui sono stati trasferiti i beni di SPACES nel 2019; l'autrice è Direttore/Curatore Capo Emerita di SPACES. Parti di questo saggio sono state originariamente pubblicate in forma precedente in *Raw Vision* 37 (dicembre 2001): 32-39.

² Ci sono una miriade di date e luoghi contrastanti che sono stati assegnati alla nascita di Rodia; questa data proviene dai registri parrocchiali italiani, raccolti da Mae Babitz, membro del Comitato per le torri di Simon Rodia a Watts. La domanda di previdenza sociale scritta a mano da Rodia del 1937 – una copia della quale fa parte della collezione degli Archivi SPACES – afferma che è nato a Roma, in Italia, il 15 aprile 1886 dai genitori Frank Rodia e Angelina Rosen. Le ortografie alternative per Ribottoli includono Rivotoli e Rivottoli, e la pietra che segna la sua tomba a Martinez riporta la sua data di nascita come 1875, tratta da documenti di famiglia che elencano una nascita del 15 aprile 1875 nel villaggio di Serino (pubblicato altrove come Serena).

³ A quel tempo era pratica comune per le famiglie contadine dell'Italia meridionale inviare i loro figli in America dopo i dodici anni per evitare la coscrizione nelle forze armate italiane. Daniel Franklin Ward, *Authenticity in the Cultural Hybrid: A Critique of the Community Paradigm in Folk Studies*. Tesi non pubblicata, Bowling Green University, 1990: 164.

⁴ *Ibid.*: 166.

⁵ *Ibid.*: 167.

⁶ Rodia ha fatto questa affermazione a diversi intervistatori nel corso degli anni, e una fotografia della grotta di Dickeyville era tra le carte personali di Rodia, che sono state trasferite nella collezione di sua nipote a Martinez. *Ibid.*: 168. Ward crede che Rodia abbia appreso molte delle abilità e dei processi che ha usato sulle sue Torri mentre lavorava con Wernerus.

⁷ In seguito, infatti, sebbene Rodia abbia fornito una serie di risposte varie nel corso degli anni sul motivo per cui ha costruito le Torri, la seguente citazione potrebbe essere la più rivelatrice: «Un giorno ho iniziato a costruire una recinzione intorno a casa mia con le piastrelle. Trovo che sia molto [divertente], e costruisco così tanto la recinzione che mi dimentico di bere. Non ti prendo in giro, davvero». Bill Billiter, "Simon Rodia's Incredible Towers", *ARTnews* 78: 4 (aprile 1979): 93. Le citazioni di Rodia in questo articolo sono state adattate di seconda mano da Billiter da pubblicazioni precedenti.

-
- ⁸ Possedeva tessere associative nell'Amalgamated Meat Cutters and Butcher Workman's Union, e anche nell'International Hod Carrier's e nel Building and Common Laborer's Unions. Jeanne Morgan, "Rodia's Towers: Nuestro Pueblo, A Gift to the World", in Daniel Franklin Ward, *Personal Places: Perspectives on Informal Art Environments*. Bowling Green, KY: Bowling Green State University Popular Press: 81. Rodia ha anche lavorato per un po' alla Fabbrica di Piastrelle Taylor a Santa Monica, dove potrebbe essere stato in grado di raccogliere tessere scartate. N.J. "Bud" Goldstone. *Le torri di Watts di Los Angeles*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute e J. Paul Getty Museum, 1997: 68.
- ⁹ Calvin Trillin, "I know I want to do something", *The New Yorker*. 29 maggio 1965: 73.
- ¹⁰ Il Comitato per le Torri di Simon Rodia a Watts, Dossier di informazioni, documento inedito, Archivi SPACES.
- ¹¹ Morgan, *op. cit.*: 79.
- ¹² Goldstone, *op. cit.*: 22.
- ¹³ William Hale. *The Towers*. Los Angeles: Creative Film Society, 1954.
- ¹⁴ Altre volte ha anche notato che non poteva permettersi di assumere nessuno; i suoi magri guadagni furono spesi per un'esistenza frugale e quei materiali – come la malta e l'acciaio – che non poteva scroccare gratuitamente.
- ¹⁵ Il musicista jazz Charles Mingus, cresciuto nel quartiere, è uno di quelli che hanno visto Rodia costruire. Cfr. la sua autobiografia *Beneath the Underdog: His World as Composed by Charles Mingus*. New York: Vintage Books, 1991: 37.
- ¹⁶ Goldstone, *op. cit.*: 53.
- ¹⁷ Trillin, *op. cit.*: 74.
- ¹⁸ Daniel Franklin Ward. *Simon Rodia and His Towers in Watts: An Introduction and a Bibliography*. Monticello, IL: Vance Bibliographies, 1986: 5.
- ¹⁹ In numerose occasioni Rodia ha riconosciuto che alcuni locali pensavano che fosse 'pazzo'. Lo osserva specificamente lui stesso nel film di Hale, e alcuni dei suoi vicini erano più che disposti ad essere d'accordo. Cfr. per esempio, Robert S. Bryan, "Sam Rodia and the Children of Watts", *Westways* 59: 8 (agosto 1967): 6. Altri, ovviamente, contestarono enfaticamente questa caratterizzazione.
- ²⁰ Anche se si è creduto a lungo che Rodia avesse semplicemente dato via le Torri, apparentemente le ha 'scambiate' con Saucedo per il costo di un biglietto dell'autobus per Martinez nel nord della California. Daniel Franklin Ward, *Authenticity in the Cultural Hybrid: A Critique of the Community Paradigm in Folk Studies*. Dissertazione inedita. Bowling Green State University, 1990: 172.
- ²¹ W.G. Pearson, Principale Ispettore delle Costruzioni, lettera all'Honorable Board of Building and Safety Commissioners, Città di Los Angeles, 4 giugno 1959: 2. Documento non pubblicato, Archivi SPACES.
- ²² Goldstone, *op. cit.*: 53.
- ²³ Pearson, *op. cit.*: 4.
- ²⁴ La stabilità strutturale e la corrosione erano le due questioni in gioco; quest'ultima si è rivelata la più difficile da affrontare nel tempo. La malta di Rodia è stata compattata in modo improprio in alcuni punti, e la sua porosità si prestava ad un accumulo di umidità che, per azione capillare o infiltrazione, alla fine ha interessato le travi in acciaio. Quan-
-

do l'acciaio si corrode, può espandersi fino a 300 volte; ciò provoca lo scoppio dell'involucro in cemento e la dislocazione dei vetri superficiali, esponendo ulteriormente la sottostruttura agli agenti atmosferici. La spinta a raggiungere la stabilità strutturale nelle Torri ha oscurato il problema della corrosione, che era ciò che ha minacciato la loro stabilità strutturale dall'inizio. William Firschein, *Identification of the Problems in the Restoration of Simon Rodia's Towers in Watts*. Documento inedito, 5 settembre 1981, Archivi SPACES.

²⁵ Trillin, *op. cit.*: 78.

²⁶ Più di venti ingegneri e tecnici hanno collaborato per perfezionare i calcoli e il test, anche se i loro nomi sono andati persi e solo Goldstone è stato generalmente accreditato con la strategia. Accertandosi che Rodia avesse utilizzato un progetto più adatto agli aeroplani che alla costruzione di edifici, gli ingegneri aerospaziali capirono - come il personale della City non aveva fatto - che bisognava applicare un diverso insieme di principi strutturali. Goldstone, *op. cit.*: 94.

²⁷ Trillin, *op. cit.*: 82.

²⁸ Una nuova aggiunta all'Art Center, il Charles Mingus Youth Arts Center, con aule e spazi per mostre e riunioni, è stata completata nel 2008.

²⁹ Rodia aveva diversi parenti in questa città della Bay Area di San Francisco, compresi i suoi figli, ora uomini di mezza età, che avevano poco interesse per lui dopo tutti quegli anni di abbandono.

³⁰ Seymour Rosen, ricordi scritti inediti, SPACES Archives, senza data (2000). Questa risposta è stata confermata da altri, incluso Nicholas King.

³¹ CSRTW, *Comunicato stampa*, 27 marzo 1978. Documento non pubblicato, Archivi SPACES.

³² Jeanne Morgan, *Memo to Committee for Simon Rodia's Towers in Watts*. April 17, 1976. Documento non pubblicato, Archivi SPACES.

³³ Tom Bradley lettera a Jeanne Morgan. 24 maggio, 1976. Documento non pubblicato, Archivi SPACES.

³⁴ CSRTW, *Press Release*. March 27, 1978. Unpublished document, SPACES Archives.

³⁵ Center for Law in the Public Interest. Press Release. 26 Ottobre, 1978. Documento non pubblicato, Archivi SPACES.

³⁶ Lynn O'Shaughnessy, "Towering Frustration," *Los Angeles Times*. 2 maggio, 1988, Sezione Metro, Part II: 8.

³⁷ Tra coloro che si sono offerti volontari per aiutare a ideare e codificare le procedure di conservazione c'erano dei conservatori del J. Paul Getty Museum.

³⁸ Helen Dudar, "Saving the Watts Towers," *The Wall Street Journal*. 30 gennaio, 1984: 30.

³⁹ Jeanne Morgan, email all'autrice, 23 gennaio, 2010.

⁴⁰ Stipula dell'accordo, Los Angeles Superior Court Case no.C259603, October 22, 1985, dossier 71-33270-S3 e CF 85-1078.

⁴¹ Goldstone ha protestato a gran voce per l'ignoranza e l'incompetenza sia del lavoro che del management in numerose occasioni a varie fonti, ed anche in un numero significativo di e-mail all'autrice dal 2006 fino alla sua morte nel 2012.

-
- ⁴² Rapporto non pubblicato a CSRTW da Bud Goldstone a Jeanne Morgan, 26 aprile 2001. Documenti di Jeanne Morgan, inviati via e-mail all'autrice il 24 gennaio 2010.
- ⁴³ Lettera di Orozco a Jeanne Morgan, inoltrata da Morgan tramite e-mail all'autrice, 22 gennaio 2010.
- ⁴⁴ Questo memorandum interno è stato ottenuto dalla CSRTW attraverso la Legge sulla Libertà d'Informazione. Jeanne Morgan, e-mail all'autrice del 24 gennaio 2010.
- ⁴⁵ Mike Boehm, "Strapped city wants donors for Watts Towers conservation," *Los Angeles Times*.
- ⁴⁶ E-mail di N.J. "Bud" Goldstone al regista Seth Strongin, 11 gennaio 2010, inoltrata all'autrice 12 gennaio 2010.
- ⁴⁷ Lettera di N.J. "Bud" Goldstone a Jeanne Morgan, 4 maggio 2003; inoltrata all'autrice tramite e-mail l'1 giugno 2003.
- ⁴⁸ *Simon Rodia's Towers in Watts*, mostra fotografica di Seymour Rosen, al Los Angeles County Museum of Art, 1962.
- ⁴⁹ Seymour Rosen, comunicazione personale con l'autore, 11 marzo 2001.
- ⁵⁰ Mike Boehm, "Getting Rad at the Watts Towers," *Los Angeles Times*, 9 dicembre 2009. Vedi anche la newsletter elettronica del 16 dicembre 2009 del membro del consiglio comunale di Los Angeles Janice Hahn.
- ⁵¹ "Art and the Landscape: The Cultural Landscape Foundation's 2014 Landslide," *The Cultural Landscape Foundation*. <https://tclf.org/sites/default/files/microsites/art-landscape/index.html>. Postato il 22 ottobre 2014.
- ⁵² Timothy Watkins del Watts Labor Community Action Committee, lettera al sindaco Eric Garcetti, 10 novembre 2020.
- ⁵³ La Kohler Foundation, con sede a Sheboygan, Wisconsin, ha sviluppato una strategia per acquistare siti di ambiente artistico come il Wisconsin Concrete Park di Fred Smith a Phillips, e poi affidarli a un'entità governativa locale o senza scopo di lucro per la manutenzione a lungo termine o per sempre. In altri casi, organizzazioni senza scopo di lucro, college, centri culturali, gruppi di 'amici' non affiliati e persino individui si sono uniti per assumersi la responsabilità della conservazione degli environments della loro arte locale.

Traduzione dall'inglese di Denis Gailor

NdR. Si segnala che su quest'opera eccezionale la nostra rivista ha già pubblicato: Luisa del Giudice, *Le Watts Towers di Rodia: (Italian) Outsider Art a Los Angeles*, n. 7, 2014, pp.102-111; Gabriele Mina, *Per una comprensione antropologica delle architetture 'babeliche'*, n. 9, 2015, pp.124-129.

BONARIA MANCA E LA CASA DEI SIMBOLI. LA DIFFICILE TUTELA DEL 'GENIUS LOCI'

DOSSIER
PATRIMONI
CONTROVERSI

di Roberta Trapani



Bonaria e i suoi genitori
Paolo Manca
e Speranza Cossu

Nel 1951 Bonaria Manca (1925-2020) lascia Orune per migrare nell'alto Lazio insieme alla sua numerosa famiglia di pastori. Gli anni che seguono questa mobilità forzata sono segnati da un forte senso di perdita: perdita dei punti di riferimento che le avevano fino ad allora consentito di orientarsi nel mondo, e smarrimento di se stessa, della propria mappa mentale, di quel tessuto di criteri simbolici, metaforici ed emotivi in cui la sua personale identità si annodava a quella della sua terra d'origine. Si stabilisce in seguito a **Tuscania**, dove nel 1965 la famiglia acquista un casale e un vasto podere presso uno dei tanti rilievi tufacei oltre il fiume Marta. La storia dell'antica Tuscia e la suggestiva bellezza del paesaggio, percorso giornalmente per pascolare le sue greggi, riattivano la capacità di ambientamento e di radicamento di Bonaria, riorientando la sua bussola interiore.

La condizione di **smarrimento** provocata dalla migrazione è la condizione d'origine per una nuova mappa mentale in cui i luoghi della sua memoria si intrecciano ai territori del nuovo mondo da esplorare e abitare. Il sorgere di nuove associazioni emotive tra l'etnicità che si porta dietro e la cultura della terra in cui approda costituisce un momento fondamentale di quel processo creativo che segna la sua vita a partire dagli anni Settanta. Se le produzioni tessili, i canti (memori dei *mutos* dei pastori sardi) e i dipinti dei primi anni esprimono essenzialmente il bisogno nostalgico di ripercorrere e fissare la terra della sua fanciullezza e di affermare la propria diversità, molte delle opere realizzate a partire dal 1987 rispondono ad una necessità diversa, di identificazione con il luogo

Una pittrice-
cantastorie,
un incontro
determinante,
un percorso collettivo
per la salvaguardia
dell'opera e un
finale incerto



Adolescenza di Bonaria,
1992, arazzo

in cui ormai vive sola e di fondazione di un nuovo ordine esistenziale. Nate da un forte senso di solitudine, queste opere si configurano come una strategia di **autodifesa** da pressioni esterne e interne. L'artista ne fa risalire l'origine a delle visioni avute in seguito alla scoperta di alcune pietre incise, trovate fortuitamente nel suo terreno nel 1987 in seguito ad un'alluvione. Afferma: «Non sono pietre normali. Le sfreggi e ti esce un animale o un pesce o un personaggio che ha testa di persona. A me sembra che ci siano anche delle sculture e dei simboli».

Osservando le pietre e i reperti che raccoglie e ammucchia in ogni angolo della sua casa, Bonaria riconosce i segni di un mondo scomparso, i volti di una fantasmagorica stirpe di artigiani che popolava un tempo il luogo dove sorge oggi il suo casale e a cui lei sente di appartenere. Le figure imponenti, enigmatiche, nate da questo individuale totemismo s'impongono con forza sulle tele o sui muri. Esprimono il legame che



Divinità. L'artigiano,
1999, olio su tela

l'artista ha saputo instaurare con l'ambiente che la circonda, sono il particolare **genius loci** a cui ha saputo dar vita per tutelare se stessa e per addomesticare questo suo angolo di mondo.

Ho conosciuto Bonaria Manca grazie a Laurent Danchin, studioso generoso e punto di riferimento fondamentale per tutti quei giovani ricercatori che come me si sono avvicinati all'Art Brut in Francia negli anni 2000. Mi trovavo nel suo minuscolo studio di rue de la Gergovie, a Parigi, dove passava la maggior parte del suo tempo a scrivere e a tessere legami nell'universo dell'Outsider Art. Alla fine di una lunga discussione, proprio quando ero in procinto di andar via, mi fermò sulla porta dicendomi: «Dimenticavo, ho appena ricevuto un film interessante su un'artista italiana, dovresti vederlo». Così ci siamo seduti di fronte al computer e abbiamo guardato *La sérénité sans carburant*¹. Sono rimasta letteralmente incollata allo schermo sin dalla prima immagine

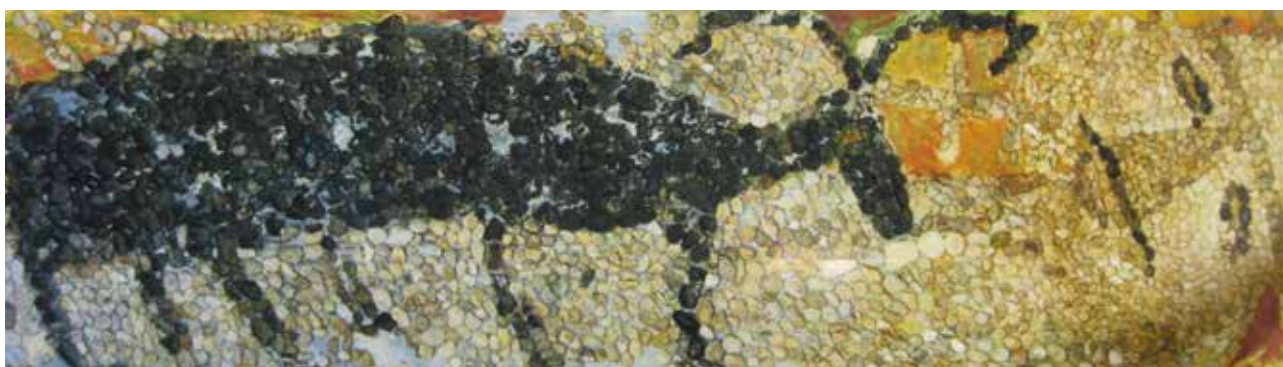
di quel documentario che rivelava con intelligenza e intensità l'universo poetico di Bonaria Manca. Lo sguardo fiero, profondo e vivo di questa **donna antica**, la ricchezza espressiva dei suoi dipinti, l'originalità dei suoi atteggiamenti, l'iridescenza dei suoi colori, il carattere magico-animista della sua personale mitologia, si sono impressi nella mia mente. Smaniosa di comunicare la sua verità, Bonaria indicava un cammino attraverso la sua pittura, le sue narrazioni, i suoi canti: quello tracciato dalla cultura di un mondo antico da opporre alla società dei consumi, della compulsività sterile e della dimenticanza. Dovevo conoscerla! Tornata a casa ho subito scritto alla regista Marie Famuliki e a **Claire Margat**, che per prima ha indagato con finezza l'opera di Bonaria Manca e a cui si deve il progetto del film. Claire aveva incontrato Bonaria nel 1994 e, su sua richiesta, si era dedicata alla valorizzazione della sua arte contattando il museo di Zwolle su consiglio di Michel Nedjar e Madeleine Lommel².

Mi ha indicato la persona da contattare se volevo andare a Toscana a trovarla: **Dominique Quelo**, restauratrice e amica di Bonaria dal 1980 residente a Roma, che aveva fatto parte di quei numerosi volontari che accorsero a Toscana da differenti paesi - lei dalla Svizzera - per collaborare ai lavori di ricostruzione successivi al terremoto del '71. Dominique conosceva profondamente Bonaria e la sua storia movimentata e mi ha introdotto affettivamente alla sua opera. In seguito, ha sempre sup-



Divinità, 1985-1990, mosaico e olio su tavola

In basso:
Aronne Bacalo fiorito, 2000- 2010, mosaico





Bonaria Manca e
Roberta Trapani,
Tuscania 2016

portato le mie ricerche, condividendo con me il desiderio di sostenere Bonaria, come artista e come donna.

Non mi dilungherò sul fascino che hanno esercitato su di me Bonaria e il suo mondo, fin da subito affidato al primo articolo che le ho dedicato in *Costruttori di Babele*³. Standole vicina, accolta per giorni nella sua casa, ho sviluppato una forte empatia con lei. Coniugava la vivacità di un'adolescente e la saggezza di una matriarca. Mi ha insegnato a guardare la natura attraverso il suo sguardo poetico, fornendomi le chiavi di lettura di una cosmogonia che mescolava sacro e pagano, realtà e invenzione. Ha stimolato in me riflessioni sul valore esistenziale dell'abitare e sulla nostalgia del paese natale, tematiche che mi toccavano intimamente essendo io stessa migrante.

Abbiamo stretto con gli anni un'amicizia profonda, ispirata da affinità di sentimenti e da stima reciproca, e abbiamo condiviso avventure indimenticabili. All' **"XI Festival International d'Art Singulier"** di Aubagne (2010) una sezione le è stata integralmente dedicata grazie non solo al mio intervento, ma soprattutto a quello di due amici di lunga data dall'artista, Armande Pignat e Michel Ferdinand, a cui si devono molte foto di archivio della casa di Bonaria. Era la prima volta che la sua opera veniva esposta in Francia e non ha perso l'occasione per



essere presente, conoscere la direttrice del festival Danielle Jacqui, visitare stupefatta la casa-museo di quest'ultima ed esibirsi durante il *vernissage* cantando.

Bonaria Manca in visita
alla casa di Danielle
Jacqui, Roquevaire 2010

A Aubagne abbiamo tra l'altro esposto per la prima volta alcune delle 2000 foto scattate nell'aprile dello stesso anno da Mario del Curto, sollecitato a correre a Toscana da Nora Quelo, sorella di Dominique residente in Svizzera e iniziatrice di questa straordinaria operazione fotografica⁴. Grazie alle foto di Mario e a quelle di Tore Bongiorno - che ho coinvolto in un progetto parallelo di catalogazione autofinanziato - la **'Casa dei simboli'** è diventata nomade. Parigi, Roma, Lione hanno avuto l'onore di accogliere tra le proprie mura questa singolare dimora d'artista. Un momento importante è stata l'esposizione *Brute ou naïve? La folie douce de Bonaria Manca* organizzata nel 2011 alla galleria Area a Parigi, in parallelo all'uscita del bel numero dell'omonima rivista dedicato all'Art Brut⁵. Lo è stata anche perché ha permesso di aprire il dibattito sull'arte di Bonaria e in particolare sull'ambivalenza del suo

Flyer della mostra
*Brute ou naïve? La
folie douce de Bonaria
Manca*, a cura di
R. Trapani, Area,
Parigi 2011.
La foto in copertina
è di Mario Del Curto



linguaggio. Erano i tempi del CrAB, il collettivo di ricercatori che avevo cofondato a Parigi per riflettere sulle questioni poste dall'Art Brut: una fucina di dibattiti e riflessioni. Difficile da categorizzare come brut o naïf, l'arte di Bonaria «pose question», fa discutere. È su questa ambivalenza feconda che sono stati invitati a riflettere artisti, critici e amici dell'artista che hanno avuto modo di incontrarsi e confrontarsi. Tra questi, **Jean-Marie Drot**, scrittore, poeta, specialista di arte vudù haitiana e appassionato d'arte naïf, che scopre Bonaria nei primi anni della sua direzione di Villa Medici a Roma (1985-1994) e che per primo rico-

nosce il valore della sua arte. Per Drot Bonaria è uno **spirito medianico** comparabile a quelli incontrati nelle società non occidentali e la sua arte non è classificabile. Per definirla preferisce utilizzare un termine evocativo: 'cosmica'. Scrive:

«...nei suoi dipinti Bonaria non si accontenta di riprodurre, arricchendoli, i paesaggi che circondano il suo villaggio; no, perché Bonaria ha l'orecchio fine e possiede un'immaginazione feconda, il che le permette di ascoltare i popoli della preistoria che le parlano da sotto terra e delle cui ceramiche raccoglie religiosamente i cocci intorno alla sua casa. A volte, con la punta del suo pennello, riesce a tracciare il ritratto di questi giganti che si accampavano - Bonaria ne è certa - ai bordi del fiume che pigramente scorre in fondo al suo giardino. Pittrice naïf Bonaria? Sì! Visionaria, a volte. Mistica addirittura. Cugina imprevista di un Marc Chagall nato molto lontano da Witebsk? Forse. Ma soprattutto mi sembra che i quadri di Bonaria mi proteggano contro il malocchio, perché nella mia meravigliosa Bonaria si nasconde una fata Mélusine dal cuore grande ...»⁶.

Da questi confronti è nato il desiderio di dedicare a Bonaria un libro. Dapprima in dialogo con un grande amico di Claire Margat, Gustavo Giacosa che con la sua associazione ContemporArt ha programmato una presentazione a Genova del progetto 'Costruttori di Babele' e del lavoro di Bonaria in particolare⁷. Gustavo avrebbe volentieri seguito il progetto editoriale. I tempi, però, non erano maturi. Lavoravo ad un progetto espositivo con un'amica di lunga data, Claudia Casula, archeologa di formazione, a cui avevo presentato Bonaria proprio perché anche lei

migrante sarda residente nel viterbese. Al progetto Claudia ha dedicato l'elaborato finale di un master in *management* delle risorse artistiche e culturali (IULM, Roma, 2012): un progetto di una quarantina di pagine che prevedeva un articolato percorso monografico dedicato a Bonaria, da allestire nella sede espositiva dei Mercati di Traiano – Museo dei Fori imperiali, e che per difficoltà istituzionali non è stato ancora realizzato. Di poco successiva è la scelta di far dialogare l'opera ambientale di Bonaria con quella di Giovanni Cammarata e Luigi Lineri attraverso gli scatti di Alberto Ferrero, Rodolfo Hernandez e Salvatore Bongiorno. Grazie all'intervento di Dominique Queloiz e di Rossella Faraglia dell'associazione 'L'arte della memoria', nel 2012 la mostra *Costruttori di Babele, un percorso fotografico nell'arte di Giovanni Cammarata, Luigi Lineri e Bonaria Manca* ha trovato la sua sede nel museo Carlo Bilotti, Aranciera di Villa Borghese a Roma. Uno spazio espositivo *mainstream* per alcuni poco consono al soggetto, ma che suggeriva a mio avviso stimolanti confronti tra le eterodosse creazioni dei tre 'margivaganti', la villa di delizie dei Borghese e gli spazi metafisici di De Chirico, esposti nelle sale adiacenti.

Il giorno del vernissage è stato un momento di festa e incontri inediti. Il situazionista Gabriele Mina, accompagnato da uno spaventapasseri, ha presentato il suo progetto 'Costruttori di Babele', Pier Paolo Zampieri la casa di Cammarata nel contesto messinese e Daniela Rosi la 'ricerca' di Luigi Lineri che, emozionatissimo, ha letto alle numerose persone presenti un meraviglioso poema. Con la sua eleganza eccentrica Bonaria spiccava tra i presenti e uno dei suoi dipinti più potenti, *Tepio Enkoe* - olio su tela del 2000 di due metri per due, raffigurante uno dei suoi personaggi-nuraghi - campeggiava tra le foto esposte.

Per **Daniela Rosi** il viaggio a Roma ha rappresentato l'occasione di conoscere Bonaria, di innamorarsi della sua arte e di stringere con lei una duratura amicizia. La splendida installazione espositiva delle creazioni pittoriche, tessili e sonore che la Rosi ha ideato nel 2013 nell'ambito del Festival di Pergine *Homo Narrans* resta a oggi una delle mostre più suggestive dedicate all'artista⁸. Al Bilotti, Daniela aveva posto un interrogativo comune a tutti i 'babelici': «Queste opere, così improbabili e così necessarie, che diritto di cittadinanza hanno? Quale il *telos* di questa impresa?» L'interrogativo riguardava naturalmente la conservazione, una problematica su cui l'esposizione intendeva porre l'accento. Oltre a suggerire l'alta efficacia poetica delle opere fotografate, le immagini di Bongiorno, Ferrero ed Hernandez costituivano infatti una testimonianza preziosa in grado, se non di sottrarre questi fragili universi alla distruzione, quanto meno di archiviarne la memoria.

Delle questioni legate alla salvaguardia di siti outsider iniziavo a





Bonaria a cavallo, 1985
ca., olio su tela.
Coll. Jean-Marie Drot

Nella pagina a fianco:
Tepio Enkoe, 2000,
olio su tela

comprendere tutta la complessità in dialogo con gli amici di PiF (Patrimoines irréguliers de France), associazione dedita alla protezione di siti d'arte irregolare che avevo co-fondato un anno prima con Déborah Couette, Danilo Proietti e Chiara Scordato. Convinti che un riconoscimento internazionale avrebbe giocato un ruolo importante, abbiamo trasformato *Costruttori di Babele* in una mostra evolutiva e itinerante⁹. Le belle foto di Tore Bongiorno hanno quindi ripreso a viaggiare alla ricerca di nuovi sguardi e nuovi interlocutori. Il significato del viaggio non manca infatti nel 'paesaggio statico' che lega le creazioni babeliche a una geografia locale, come scrive Gabriele Mina:

«Non è solo l'incessante movimento dei costruttori babelici all'interno del proprio universo e sul territorio, in cerca di materiali di recupero, oppure il viaggio che alcuni ricercatori e appassionati intraprendono per i vari siti, una sorta di pellegrinaggio fatto di rotte irregolari (come fa chi scrive, da ormai diversi anni, in Italia). Il viaggio è anche parte integrante di questi mondi. [...] Bonaria Manca [...] da anni dipinge i muri della sua casa a Tuscania. Un viaggio, reale e determinante per la sua vicenda esistenziale, lo fece da ragazza, quando insieme alla famiglia lasciò la Sardegna per trasferirsi nell'alto Lazio. Ma il viaggio non è concluso, se è vero che nei ricami e nei dipinti Manca racconta ripetutamente un tragitto di ritorno, un itinerario della memoria che non di rado assume contorni onirici e mitici. Strade, mappe, uomini e animali in marcia... i segni descrivono un cammino che ricompone le distanze e il tempo»¹⁰.

Sopra e nella pagina
a fianco:
Ambienti con pitture
murali nella casa
di Bonaria Manca,
Tuscania 2010



L'universo fragile di Bonaria necessitava però non solo una contestualizzazione nel mondo dell'arte contemporanea e una valorizzazione internazionale, ma soprattutto un progetto di tutela specificamente pensato. La salute di Bonaria si andava deteriorando insieme alla sua opera. Non interveniva più sulle pareti della sua casa, i suoi murali erano in uno stato di conservazione allarmante.

Stentava a cedere o vendere i suoi dipinti perché, per lei, questi erano parte di un tutto che abbracciava le opere, la casa, il territorio. Il suo sogno era che diventasse un vero e proprio museo, ma come fare? L'esemplarità **antropologica** della sua esperienza e il valore artistico della sua testimonianza costituivano certo un motivo forte per la sua tutela, ma il casale e il terreno appartenevano alla sua numerosa famiglia e l'artista non poteva dunque decidere autonomamente del futuro della propria opera. Il suo sommesso grido d'allarme e i ripetuti scambi con Dominique, sensibile non solo alle difficoltà esistenziali della sua amica ma anche a questioni di tutela, mi hanno spinto concepire il libro a cui pensavo come uno strumento di sensibilizzazione.

L'incontro di Bonaria con il collezionista ceco **Pavel Konečný** ha permesso la realizzazione di questo progetto editoriale. Si era recato a Tuscania per lavorare con Mario Ciccio¹¹ sull'opera scultorea di Pietro Moschini (1923-2011). Ho avuto modo di incontrarlo e di immaginare con lui il quarto numero di una collana da lui diretta e dedicata all'arte outsider. Grazie al contributo di studiosi dagli approcci diversi (Jean Marie Drot, Claire Margat, Gabriele Mina e Daniela Rosi) e un ricco apparato



iconografico, *Bonaria Manca. Rinascere ogni giorno* (2014) illustra in quattro lingue (italiano, inglese, francese e ceco) le diverse sfaccettature di un'opera singolare e costituisce sin da subito uno strumento utile alla sua tutela¹². Ha destato immediatamente l'interesse di un'appassionata il cui ruolo 'tutelare' sarà essenziale: **Maria Rita Fiasco**, presidente dell'associazione locale Assotuscania. Grazie soprattutto al suo intervento e all'associazione 'Costruttori di Babele', cinquanta critici, studiosi e amanti dell'opera della pittrice sarda si sono riuniti a Tuscania in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio 2014, al convegno *Bonaria Manca. Un patrimonio da proteggere*¹³. L'occasione era data dal volume appena uscito, ma si è anche presentato il progetto *Arte irregolare nella Tuscia* ideato l'anno prima da Mario Ciccio e Gabriele Mina. Volevamo sensibilizzare la popolazione e le istituzioni locali sul valore dell'arte irregolare e sulla bellezza di itinerari possibili tra arte colta e creazione autodidatta. Del resto, Bonaria ha concepito la sua abitazione come uno spazio legato in maniera inestricabile all'ambiente in cui sorge: la Tuscia. La sua 'casa dei simboli' gode inoltre di una posizione strategica in questo vasto territorio in cui i tradizionali itinerari



Il viaggiatore, 1995 ca.,
olio su tavola.
Coll. R. Trapani

Nella pagina a fianco:
Fotoritratto di Salvatore
Bongiorno, 2010

storico-archeologici etruschi si intrecciano a percorsi d'arte moderna e contemporanea dove si incontrano il Sacro Bosco di Bomarzo, il Giardino dei Tarocchi di Niki de Saint Phalle (Garavicchio), la Serpara di Paul Wiedmer (Civitella d'Agliano), il Rivellino, giardino sonoro su cui lavora Mario Ciccio (Tuscania), il Giardino di Daniel Spoerri alle pendici del Monte Amiata¹⁴. Insieme a questi percorsi sperimentati si intendeva promuovere gli **itinerari babelici**: «attraversare il territorio muovendo dalle emergenze irregolari, dagli artisti autodidatti, dalle esperienze marginali»¹⁵.

In occasione di questo incontro, Paola Manca, nipote di Bonaria e sua erede, prende per la prima volta la parola pubblicamente per affermare il suo interesse per l'opera della zia. Insieme a Maria Rita Fiasco e Dominique Queloz, tra gli altri, abbiamo dunque dato vita a un gruppo di lavoro informale che ha gettato le basi di un **progetto di tutela** in dialogo con l'Università della Tuscia¹⁶ e con il MIBACT (Ministero per i Beni e le Attività culturali e il Turismo)¹⁷. Pochi giorni dopo, però, mentre Bonaria era ricoverata in ospedale per una seconda frattura a un femore, abbiamo scoperto che sulla sua abitazione pendeva una procedura di messa all'asta imminente. Era dovuta a un importante debito con una banca da lei contratto nel 1999 a favore di un suo corregionale.

Il 20 ottobre 2014 il nostro gruppo di lavoro ha quindi fondato d'urgenza l'Associazione per Bonaria Manca, il cui scopo iniziale è stato quello di reperire i fondi necessari per evitare la vendita coattiva dei beni,





Colle Civita,
1993-1995, olio su tela

brava concorrere alla realizzazione del sogno di Bonaria. Il 19 novembre 2015 il **MIBACT** ha infatti dichiarato l'interesse culturale del suo 'studio d'artista' e dei beni presenti al suo interno grazie all'intervento della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Lazio. In seguito, le occasioni di valorizzazione (convegni, mostre, pubblicazioni, premi e produzioni cinematografiche) non sono di certo mancate, grazie anche all'eco mediatica del **riconoscimento istituzionale**.

Un momento particolarmente importante per Bonaria, animata da un desiderio costante di riannodare un legame con la sua terra d'origine, è stato il convegno *L'arte di Bonaria Manca dai nuraghi alla terra etrusca*

obbiettivo che abbiamo raggiunto grazie alla vendita lampo di numerose copie del libro e di alcuni straordinari dipinti di Bonaria selezionati con il suo consenso¹⁸. Molti amatori hanno avuto così la fortuna di acquisire dei lavori di Bonaria ed *Il viaggiatore* ha raggiunto la mia personale collezione che contava già alcuni bei dipinti che Bonaria mi aveva regalato o venduto a poche lire come *La cittadina*.

In seguito alla cancellazione del pignoramento, l'associazione ha assistito per diversi anni l'artista nelle sue personali vicende di ordine economico e patrimoniale, seguendo la pratica del MIBACT, diffondendo la conoscenza della sua opera e consentendole un regime di vita dignitoso¹⁹. Paola Manca - che ha per un certo tempo aderito in qualità di vice-presidente - si è dedicata ad assistere materialmente Bonaria nella quotidianità. Ha svolto anche un minuzioso lavoro di catalogazione fotografica e di trascrizione dei racconti di Bonaria relativi alle sue opere, molte delle quali hanno un carattere autobiografico e narrativo²⁰. Nonostante le consuete difficoltà nate dal confronto tra un'associazione di tutela, istituzioni ed eredi, tutto sem-

organizzato dai circoli sardi per creare un sito web che documentasse e valorizzasse le sue opere²¹. All'incontro ha partecipato tra gli altri l'antropologo **Pietro Clemente** descrivendo Bonaria come «una pittrice 'cantastorie' che canta per immagini un'epica pastorale tragica e insieme gioiosamente francescana, una vita dolorosa e piena di senso sacro del mondo e di ricerca di libertà»²².

Le condizioni di salute già precarie di Bonaria si sono però col tempo aggravate. Non riacquisterà più la sua autonomia fisica e il suo potere decisionale ne risulterà compromesso. Privata di quella libertà che si era coraggiosamente conquistata, schiacciata da una situazione divenuta per lei ingestibile, Bonaria ha gradualmente perso le sue straordinarie energie, affidando alla nipote Paola la cura del suo universo artistico. Trascorrerà gli ultimi due anni di vita lontano dalla sua casa magica, in una Residenza Sanitaria Assistenziale dove resterà tenacemente attaccata alla vita fino al 17 ottobre 2020.

¹ *La sérénité sans carburant* è un film documentario ideato da Claire Margat e girato nell'estate del 2003 dalla giovane regista francese Marie Famulicki (Stella Production, 2004, 52 minuti, DV Cam).

² Il De Stadshof Museum, museo d'arte naïve e outsider di Zwolle (Paesi Bassi), ha acquistato alcune importanti opere di Bonaria Manca, presentate nell'ambito dell'esposizione *Masters of the Margin* (9 Ottobre 1999 - 6 Marzo 2000). Oggi la collezione De Stadshof si trova al Musée Dr Guislain, a Gand (Belgio), museo che ha acquistato un grande olio su tela intitolato *"Il giardino della vita"*. Una sala del museo di Gand è oggi dedicata interamente a Bonaria Manca. Dal 17 settembre 2014 al 4 gennaio 2015 alcuni dipinti di Bonaria della collezione De Stadshof sono stati esposti a Parigi al Musée de la Halle Saint Pierre.

³ Roberta Trapani, *Bonaria Manca e la casa dalle pareti di vento*, in Gabriele Mina (a cura di), *Costruttori di Babele. Sulle tracce di architetture fantastiche e universi irregolari in Italia*, elèuthera, 2011, pp. 77-89.

⁴ Le foto di Mario del Curto saranno esposte in seguito in occasione della mostra *Des Rives* (L'Auberge, Baulmes, 2011; Villa Piaggio, Genova, 2011; Vide-Poches, Marsens, 2012).

⁵ *Brute ou naïve ? La folie douce de Bonaria Manca*, fotografie di Mario del Curto e Salvatore Bongiorno, a cura di Roberta Trapani, Aréa, Parigi, 16-22 aprile 2011. In occasione del vernissage si è svolta una tavola rotonda a cui hanno partecipato Laurent Danchin, Mario del Curto, Jean-Marie Drot, Claire Margat, e una proiezione di *La sérénité sans carburant* in presenza di Marie Famulicki. Cfr. anche Claire Margat, *Bonaria Manca. La folle du logis*, « AreaRevue », 24, « Art, folie et alentours », 2011, pp. 89-90.

-
- ⁶ Cfr. anche Jean-Marie Drot, *Per la mia amica Bonaria Manca, pastora e «pittrice dalle mani abbaglianti»*, in Pavel Konečný e Roberta Trapani (a cura di), *Bonaria Manca. Rinascere ogni giorno*, Olomouc, Marginálie, 2014, pp. 89-100.
- ⁷ Presentazione del libro *Costruttori di Babele. Architetture fantastiche e universi irregolari*, in presenza di Gabriele Mina e Roberta Trapani, organizzata da ContemporArt, Villa Piaggio, Genova, 29 gennaio 2012.
- ⁸ *Io che ne sapevo*, a cura di Daniela Rosi (Spettacolo Aperto, Pergine, 2013).
- ⁹ La mostra è stata presentata alla Cathédrale de Jean Linard, a Neuville-deux-Clochers, dove le opere di Cammarata, Lineri e Manca sono state accostate a quelle di alcuni costruttori babelici italiani migrati in Francia: Giuseppe Barbiero, Luigi Buffo, Josef Donadello e Angelo Conficoni: *Costruttori di Babele, bâtisseurs italiens d'univers insolites*, organizzata in collaborazione con l'Osservatorio Outsider Art (Palermo), il Museo della Fabuloserie (Dicy), la galleria X3 (Palermo), *Costruttori di Babele*, 14 luglio. – 30 settembre 2013. In seguito, le foto dei tre siti babelici sono state presentate insieme ai lavori di Mr. Imagination, C. Lucas, K. Sampson, L. Holley, nell'ambito di *Folk Babel. Dai Costruttori di Babele alla Black Folk Art*, organizzata da Rizomi Art Brut, Torino, 7 febbraio. – 2 marzo 2013. Le foto di Salvatore Bongiorno saranno esposte inoltre in *Banditi dell'arte*, Halle Saint Pierre, Parigi, 2013.
- ¹⁰ Si tratta di un estratto del testo inedito *Babele in viaggio*, scritto in occasione dell'inaugurazione di *Costruttori di Babele, bâtisseurs italiens d'univers insolites* (La Cathédrale de Jean Linard, Neuville-Deux-Clochers, 2013).
- ¹¹ Pittore, scultore e performer locale, nel 1982 Mario Ciccio (1953) cura *Le mani di Bonaria*, prima mostra dedicata all'artista organizzata in collaborazione con il Centro culturale "La pugnacara" e con il patrocinio dell'Amministrazione Comunale di Tuscania (Tuscania, 5-15 agosto 1982). Insieme a Gabriele Mina cura inoltre il progetto *Arte irregolare nella Tuscia*, di cui la casa di Bonaria fa parte integrante, che sarà presentato a Tuscania l'11 e 12 maggio 2013 (*Percorsi di "arte irregolare" a Tuscania*, Tuscania, Teatro Rivellino), e quello della casa-museo Pietro Moschini inaugurata in quell'occasione.
- ¹² Cfr. Konečný, Trapani, *op. cit.*
- ¹³ *L'arte di Bonaria Manca, un patrimonio da proteggere*, Ex-Chiesa di Santa Croce, Tuscania, 20 settembre 2014, giornata di riflessioni, dibattiti e proiezioni organizzata da Costruttori di Babele, dalla Casa Museo Pietro Moschini e da associazioni locali (Assotuscania, Vera Stasi, Associazione Culturale La Chiocciola) a cui hanno partecipato tra gli altri: Mario Ciccio, Pavel Konečný, Bonaria e Paola Manca, Gabriele Mina, Dominique Que- loz, Daniela Rosi, Roberta Trapani e Salvatore Vacanti dell'Università della Tuscia.
- ¹⁴ Cfr. Elisabetta Cristallini, *Giardini d'artista nella Tuscia*, Gangemi, Roma 2005.
- ¹⁵ La frase è tratta dal progetto *"Altri" etruschi. Percorsi di arte irregolare nel viterbese* a cura di Mario Ciccio e Gabriele Mina. Tra i babelici individuati: Sante Bassanelli (Gradoli), Domenico Brizi (Piansano), Vincenzo Lucchesi (Viterbo), Bonaria Manca (Tuscania), Pietro Moschini (Tuscania). Cfr. a questo proposito il blog: <http://babeleviterbo.blogspot.com/2013/04/sguardi-irregolari.html>
- ¹⁶ Grazie agli scambi avvenuti in occasione dell'incontro, l'università della Tuscia (Dipartimento DISBEC) in accordo con la Soprintendenza, ha pianificato nel 2017 un intervento di restauro sulle opere murali in degrado, grazie in particolare all'interessamento di Salvatore Vacanti e Elisabetta Cristallini.
-

-
- ¹⁷ Sulla tutela della casa cfr. Rossella Faraglia, *La casa dei simboli di Bonaria Manca e il dibattito sulla sua tutela*, «Rivista dell'Osservatorio Outsider Art», 10, 2015, pp. 166-171; Alessandra Acconci, *La salvaguardia della "casa dei simboli" di Bonaria Manca, narratrice di miti*, in Antonella Di Marzo, Lorenzo Madaro, Brizia Minerva, Tina Piccolo (a cura di), *Leandro unico primitivo*, Grenzi 2016, pp. 107-111.
- ¹⁸ Fondata da Maria Rita Fiasco, Maurizio Fiasco, Maria Emanuela Vesci, Dominique Queloz e Roberta Trapani, l'Associazione per Bonaria Manca vedrà la partecipazione di Paola Manca, Rossella Faraglia, Rosalba Mereu, Maria Grazia Migaleddu, Nora Queloz e Chiara Scordato.
- ¹⁹ La prima manifestazione organizzata dall'Associazione per Bonaria Manca è stata la giornata di studio *Bonaria Manca e la sua casa dei simboli: un patrimonio da proteggere* (Giornate europee del Patrimonio 2015, Ex-Chiesa di Santa Croce, Tuscania), con il patrocinio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Roma, Frosinone, Latina, Rieti e Viterbo. Tra i partecipanti: Massimo Ammaniti (Università di Roma La Sapienza), Bonaria e Paola Manca, Maurizio Fiasco (sociologo), Maria Elena Piferi (storica dell'arte), Dominique Queloz, Ulderico Santamaria (Università della Tuscia), Roberta Trapani e Maria Vittoria Migaleddu, rappresentante della Federazione Associazioni Sarde in Italia e presidente dell'Associazione Culturale dei Sardi a Roma.
- ²⁰ Questo lavoro è in parte accessibile sul sito web curato da Paola, un ottimo strumento per avvicinarsi all'opera di Bonaria Manca a cui si rimanda inoltre per una biografia dettagliata, una bibliografia e per una lista esaustiva di eventi dedicati all'artista: <https://www.bonariamanca.it>
- ²¹ *L'arte di Bonaria. Dai nuraghi alla terra etrusca* (Tuscania, 21-22 maggio 2016), giornate organizzate da Sarda Domus in collaborazione con Regione Autonoma della Sardegna, Regione Lazio, Comune di Tuscania, Comune di Orune, F.A.S.I.. Hanno partecipato tra gli altri: Pietro Clemente, Giacomo Mameli, Paola Manca, Ettore Serra, Daniela Rosi, Roberta Trapani.
- ²² Cfr. Pietro Clemente, *Bonaria Manca, note antropologico-artistiche su una pastora-pittrice*, "Palaver", 5, 2016, pp. 71-102. URL: <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/palaver/article/view/16361>
-

PAUL AMAR E IL MIRACOLO DELLE CONCHIGLIE

di Philippe Lespinnasse

APPROFONDIMENTI



Paul Amar, 2007

Nella pagina a fianco:
La donna animale, 2002,
scultura-assemblaggio
di conchiglie laccate.
Collection de
l'Art Brut, Losanna

Storia di un
uomo dai molti
mestieri e della
sua ossessione
esclusiva per il
meraviglioso

La visita¹

Un inebriante profumo di cucina orientale inonda il pianerottolo. Rose apre la porta. Il corridoio ad angoli retti è quello di un appartamento di edilizia sociale molto ben tenuto. Tappezzerie, piccoli dipinti su tela, uno specchio per darsi un colpo di pettine prima di uscire. 'Il miniatore dei gasteropodi' è concentrato sul suo banco di lavoro. È qui che ha avuto inizio la favola rococò-kitsch di Paul Amar (1919-2017). Autore di duecento opere esuberanti, di ricchezza e sofisticazione inaudite, che utilizzano come materia prima esclusivamente conchiglie, Amar ci riceve con una pistola da colla in mano. Allestimenti giganteschi che includono carillon e luci, l'opera sconfinava nell'ornamentazione parossistica. Nei lavori di Amar, al contrario di quelli di Pascal-Désir Maisonneuve², la conchiglia non è vincolante e non determina la figurazione. Sarà materiale lavorato e mischiato alla colla per creare una roccia, un fondale marino tanto quanto un ventre di pesce, la fronte di un mostro o un

dettaglio architettonico. Raccolte sulle spiagge, acquistate in pescheria o in negozi specializzati³, le conchiglie vengono molate, assemblate, poi verniciate e dipinte con colori eccessivi in sfrenata competizione con le sgocciolature dorate, che idealizzano scene sapientemente orchestrate. La sovrabbondanza ornamentale rasenta la vertigine, la seduzione e la composizione molto tradizionale potrebbero anche uccidere l'immaginazione, sconfinando nell'oscenità per l'eccessivo desiderio di abbagliare. Ma ciò non accade, per quel tanto di candore e di gioia sincera dell'artista che traspaiono da questo dispiegarsi di efflorescenze.

Alle quattro pareti di ogni stanza dell'appartamento, quadri di dimensioni imponenti, *La città vaticana*, *Le Folies Bergères*, *I fondali marini*, *La spiaggia*, *L'Opéra di Parigi* o *La Tour Eiffel* occupano tutto lo spazio. Paul li ha dotati di una illuminazione individuale e ha definito l'altezza ideale per presentarli «bisogna guardare un po' dal basso», e precisa subito: «come quando si arriva al Sacro Cuore dalle scale». L'opera di Amar cita volentieri gli stereotipi architettonici. Mi ha mostrato spesso un libro sull'arte barocca, consumato dall'uso, confidandomi di ispirarsi volentieri all'estasi di Santa Teresa del Bernini⁴. Le sue creazioni si declinano in più





L'acquario, 1979,
bassorilievo di conchiglie
assemblate e pittura.
Collection de
l'Art Brut, Losanna

Nella pagina a fianco:
Janus, 2004, scultura,
assemblaggio e pittura.
Collection de
l'Art Brut, Losanna

gruppi, architetture incorporate in casse di legno anch'esse intagliate con sculture, così come opere più piccole⁵. Rose pensa che Paul abbia una mania di grandezza, *La donna-fiore* e *La bella e la bestia* sono le sue sculture preferite. Il dolore per la perdita di un figlio non è mai stato superato, la creatività non si è mai prosciugata. I coniugi Amar sono innamorati come il primo giorno, e quando fa il giro dell'appartamento, Paul è felice al centro dell'enfasi dorata delle sue architetture chimeriche.

'Les Yaouled'

Paul designa con il termine *Yaouleds*⁶ le piccole sculture, personaggi, animali, fiori ed elementi decorativi, composti da molte conchiglie, che prepara in serie e installa nelle sue grandi composizioni. *La donna animale*, ad esempio, non contiene meno di 32 conchiglie, di cui ben 17 sul suo cappello. Una scimmia gusta una banana, una rana con cravattino a farfalla se la spassa, e un panda, dei barboncini, dei maiali, un elefante, degli uccelli compongono un bestiario esuberante e chiassoso. Lo sguardo non sa dove fermarsi.

Dall'opera nel suo insieme al dettaglio vociante nel suo angolo, c'è in tutti i quadri questo controcanto urlato da un popolo in miniatura che nessuno osa ridurre al silenzio. In *Fondale marino*, costoro hanno preso il potere, la folla delle creature acquatiche occupa tutto lo spazio. Amar battezza come *Yaouleds* anche le sue prime creazioni, piatti decorati e cofanetti per gioielli. Si può supporre che, nominandoli in questo modo, ne intenda sottolineare il carattere equivoco, bizzarro, contorto, uscito da non si sa quale immaginario capriccioso. La parola deriva dall'unione







della locuzione *ya*, vieni, con *ouled*, figlio di, bambino. La contrazione risale all'epoca coloniale, quando *yaouled* viene impiegato per chiamare i ragazzini di strada per proporre qualche lavoro. L'interiezione diventa così un sostantivo per indicare questo sottoproletariato infantile che vive e lavora per strada. Nelle rappresentazioni coloniali, gli *yaouled* sono esseri stupidi e violenti, con problemi identitari, che vivono in bassifondi malfamati parassitando sui marciapiedi cittadini. Vittime dell'esodo rurale, hanno lasciato l'educazione tradizionale per subire in pieno i modi di vita più occidentali della città. Il vocabolo assimila così i termini giovane e matto, giovane e violento, giovane e degenerato.

Paul si ricorda della spavalderia con cui costoro si precipitavano al porto all'arrivo dei transatlantici provenienti dagli Stati Uniti. Con smorfie, grida e urla, per farsi lanciare dai passeggeri monete che recuperavano in acqua prima che andassero a fondo, per poi mettersi a servizio dei viaggiatori e trasportare le valigie fino al taxi⁷. Al volante della sua lucidissima automobile nera a undici cavalli, Paul imbarcava i signori per una visita della Casba o per una sosta corroborante, dopo la lunga traversata, in qualche casa che lui stesso raccomandava. Così, nei recessi dei suoi quadri munifici ridacchia qualche tipo scalzo

Il Grande Capo con i sei totem, altorilievo di conchiglie laccate. Collection de l'Art Brut, Losanna

Nella pagina a fianco: *Il guerriero-negriero*, 2002, scultura assemblaggio di conchiglie laccate. Collection de l'Art Brut, Losanna



Sopra e nella
pagina a fianco:
Particolari di
assemblaggi di
conchiglie laccate,
ca. 2007

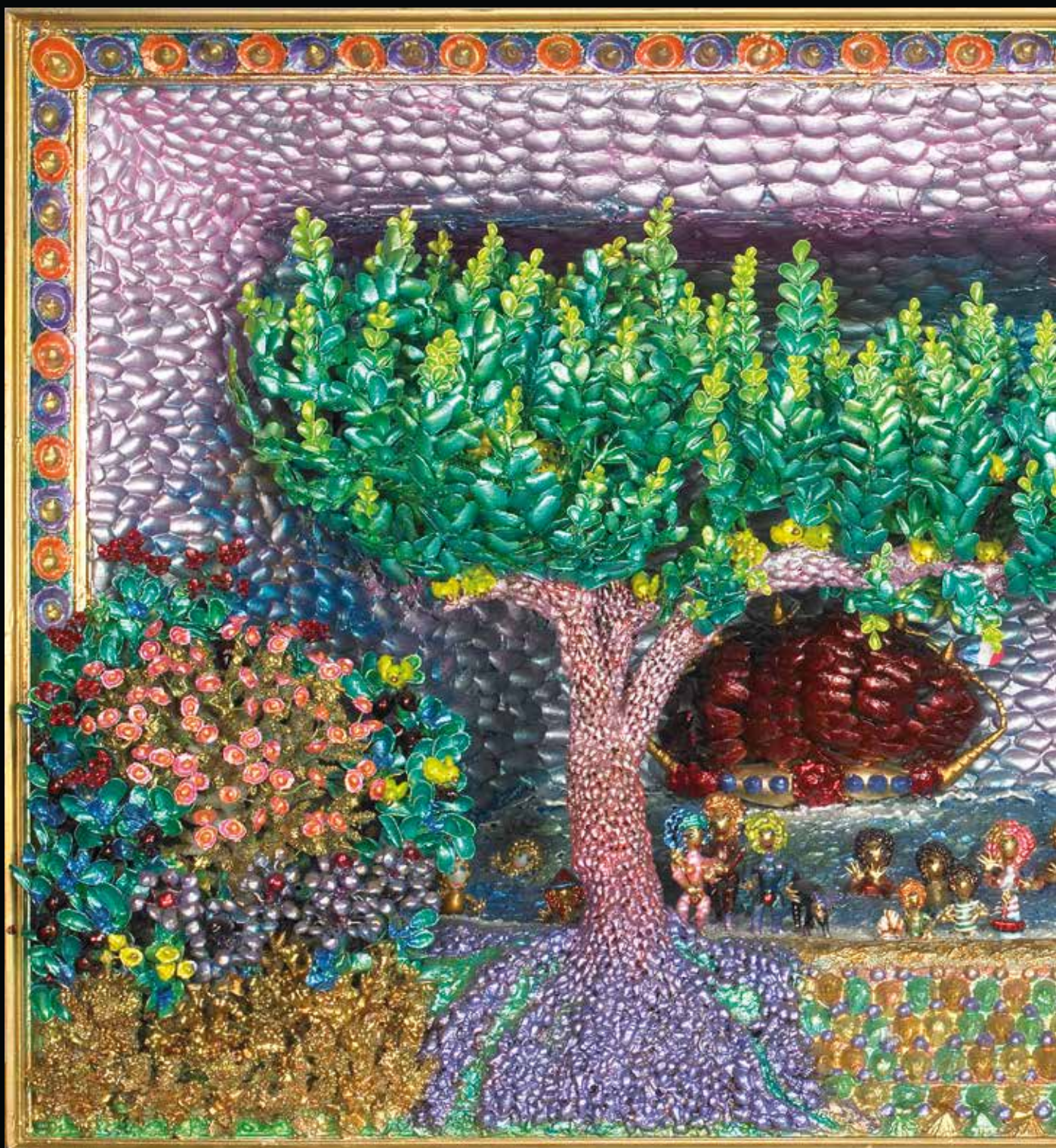
Nelle pagine seguenti:
La spiaggia e i bagnanti,
1974, bassorilievo di
conchiglie e pittura.
Collection de
l'Art Brut, Losanna

e arguto. Amar dice spesso che i suoi «*tizi*» sono folli tanto quanto lui. I suoi *yaouleds* sono anche fanfaroni, bizzarri, temerari. Lui insiste sui dettagli, toglie denti a qualche personaggio, accentua l'inarcarsi dei corpi, aggiunge difetti ai volti, foruncoli, verruche, cicatrici. Sovraccarica di gioielli orecchie e nasi, di maquillage estremo, di gesti e posture oscene. La sua opera convoca tutti gli attori della città, senza distinzione di religione o casta. La corte dei miracoli nella mente di Paul Amar rende onore ai quartieri malfamati della sua infanzia.

Monsieur Paul

Paul amava appassionatamente il suo mestiere di tassista ad Algeri⁸. «Rendeva bene. Avevo la mia clientela. Non dovevo mai aspettare. Trasportavo i turisti americani, le prostitute e i papponi. Amavo quest'ambiente. Si può dire perfino che ero specializzato nel trasporto di prostitute». Ad Algeri prima dell'indipendenza, il porto era molto attivo, il commercio fioriva, Mac Orlan e Cendrars lodavano la qualità







dell'ospitalità e le agevolazioni offerte ai viaggiatori, così come la relativa tolleranza delle autorità. Ad Algeri e Orano si poteva fare ciò che non si poteva fare altrove. Una ventina di bordelli vi avevano sede alla luce del sole. Le Chat noir, Le Moulin Rouge, Le Palmier e altri stabilimenti chiamavano direttamente «Paulo» per trasportare le ragazze una volta al mese al dispensario. La sua automobile a sei posti con strapuntino si ferma davanti agli indirizzi più belli, interessanti, l'autista ritira da Guerlain i loro ordinativi di rossetti e ciprie. Autista di fiducia dei magnaccia, pagato sull'unghia dai tenutari ai quali consegna su un piatto turisti danarosi, è l'amico fidato delle ragazze. Quando nasceranno i suoi figli Jackie e poi Richard, Rose sarà ricoperta di regali. Un enorme mazzo di fiori da parte di Renée. Gioielli d'oro da parte di Chantal. Altre offerte e piccole attenzioni di Fernande, Simone, Lucienne, Monique. «Pace all'anima loro, se non sono più al mondo», dice Amar, «Rose e io amavamo molto le puttane», aggiunge.

Nel 2006, nel suo appartamento parigino, Rose indossava sempre un braccialetto offerto da una delle ragazze quando aveva partorito il primo figlio. All'epoca Le Sphinx detronizza tutti gli altri stabilimenti. Tende di velluto rosso, nappe a profusione, ghirlande, lampadari e personale in sintonia, fanno di questo indirizzo l'élite dei lupanari. Nessun dubbio che nelle opere di Paul si ritrova la scintillante proliferazione di questi bordelli di lusso che ha frequentato assiduamente per ragioni professionali. «Avresti dovuto vedere come era bello. Poltrone dappertutto. Vetrate. Bar magnifici. Musicisti, danzatrici. C'erano musulmane, ebrei, cristiane, ragazze che venivano dall'Italia o dalla Grecia. Tutti se ne infischiarono di sapere la religione degli uni o degli altri». Ma, bisogna insistere per fargli ammettere un'influenza. «Le danze moresche di *Fantasio* o di *Shéhérazade* erano davvero qualcosa di speciale. Aspettavo nel mio taxi o nel vestibolo, e sbirciavo all'interno. Ero amico di tutti». «Ho vissuto e visto talmente tante cose che non posso neanche metterle nel mio lavoro», aggiunge. Non resta che dubitarne. C'è dappertutto nelle sue opere un erotismo candido, una mirabolante soavità. «Sei di fronte all'Eden», ci sussurrano. Davanti a questo dispiegamento, siamo soli, intrappolati nella nostra intimità, scossi e sovvertiti⁹. Paul si ricorda di tutto, date, luoghi, soprannomi dei portieri, pseudonimi delle ragazze. Tuttavia, non tace sulla segregazione di cui era vittima la clientela araba all'ingresso di alcuni stabilimenti.

«Ad ogni modo c'erano bordelli per tutti». Le opere *Moulin-Rouge*, *Moulin de la Galette* e per estensione gli ori profusi di *La città vaticana*, *La grande sinagoga*, *La grand Opéra di Parigi*, *Il palazzo delle mille e una notte* o del *Castello di Versailles* celano dettagli architettonici e ricordi sepolti nella memoria dello zelante tassista. Le scatole sapientemente



lavorate, gli scrigni realizzati per ospitare le sue scene di genere, il principio spesso utilizzato della tavola intermedia come bocscena fanno dell'artista un sapiente regista del proprio lavoro.

«Ne ho visti di spettacoli, di teatri. E di quelli veri. Quelli della strada, della gente». Non si trattava di ispirarsi coscientemente a un qualcosa in vista di un futuro progetto, ma di assorbire istintivamente le sottili meraviglie che animeranno più tardi la commedia umana delle sue duecento opere. Non c'è alcun dubbio che il lato romanzesco dell'Algeri prima dell'indipendenza, mitizzato da un'inevitabile nostalgia post-coloniale, rende Amar il goloso spettatore del proprio inconscio barocco. Autore d'arte irregolare, certamente, ma dietro la stravaganza delle sue madreperle colorate si aggira tra le quinte lo scenografo esperto. La schiettezza dell'uomo e l'eccedenza dell'artista non devono oscurare l'estremo rigore con cui intraprende qualsiasi approccio. Il senso del dettaglio, le cose ben fatte, « il lavoro curato e la graziosità» restano il suo marchio di fabbrica. «Sono un rompicoglioni. Il maniaco della perfezione. Sto male quando non riesco, quando qualcosa va storto. Posso rompere tutto e ricominciare da capo».

Pesce pilota, 2004,
assemblaggio di
conchiglie e pittura.
Collection de
l'Art Brut, Losanna

La guerra

Paul trascorre sei anni e mezzo sotto le armi, mentre la fidanzata Rose lo attende. Arruolato nella "classe 39", la guerra gli piomba addosso insieme alle leggi Pétain. Come introduzione, 'l'ebreo' Amar passa i primi due anni e mezzo da prigioniero del proprio esercito, sorvegliato dai teppisti della Legione Straniera e dai miliziani fascisti in diversi campi



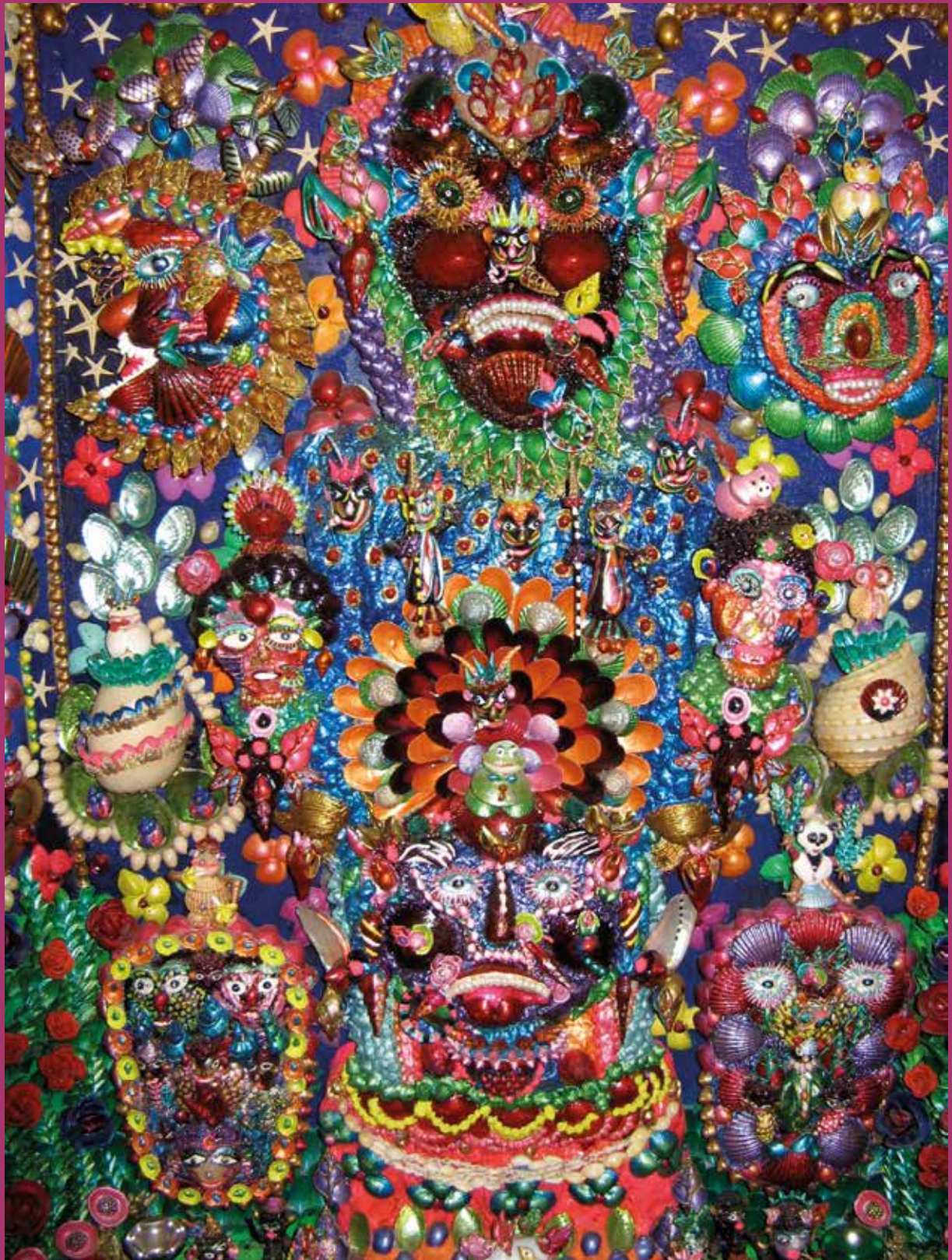
Sopra e nella
pagina a fianco:
Particolari di
assemblaggi di
conchiglie laccate,
ca. 2007

di lavoro forzato dell'Algeria di Vichy. A El Aricha, Bossuet e in altri campi francesi di prigionia frequenterà altri prigionieri, comuni, ebrei, militanti comunisti d'oltremare con cui forgia il suo spirito antiautoritario scivolando verso un rabbioso agnosticismo. Raggiunge in seguito l'esercito regolare per combattere su diversi fronti. La famosa battaglia di Monte Cassino (1944) - si trattava di sottrarre terreno all'esercito di Mussolini - vale al soldato Amar una menzione sulla sua scheda militare, dove viene annotato « Ha servito la zuppa durante i bombardamenti di Monte Cassino». I *goumiers* (soldati marocchini), di cui il governo francese riconoscerà la partecipazione sessant'anni dopo, sono i suoi fratelli d'armi¹⁰. Il soldato Amar finisce la guerra con due medaglie, quelle del coraggio e della tromba. Prigioniero, evade e torna al fronte unendosi alla Prima Armata¹¹ che dalla Provenza risale fino in Germania. Tornerà a casa nel settembre del '45, quattro mesi dopo la capitolazione. Il matrimo-

nio con la bella Rose viene celebrato ad Algeri nell'ottobre dello stesso anno. «Cominciavo a trovare lungo il tempo dell'attesa», sorride lei. Il primo figlio nasce nel 1946.

L'ebreo Amar

«Non sono né ebreo né cattolico, né credente, né praticante», precisa Amar. «Tutto ciò mi ha solo procurato due anni e mezzo di campo di concentramento sotto Pétain. Io sono un francese d'Algeria, un *pied-noir*, ed è tutto. Il resto sono sciocchezze». Ma, ce n'è voluto del fervore, della fede fai-da-te, dell'ispirazione sacra per comporre *La città vaticana*, il suo quadro più grande. Lui lo ammette, le scene religiose lo ispirano, sia per il mistero e la solennità che per il loro fasto mitizzato. Il quadro anti-iconoclasta *Interno di una sinagoga*, che lui chiama anche *Matrimonio religioso*, ostenta una tale sovrabbondanza ornamentale che non troveremmo mai in un luogo di culto, nemmeno in quelli degli adoratori di immagini. Il soffitto dell'Opéra a Parigi, dipinto da Chagall,





Particolare
di un assemblaggio
di conchiglie laccate,
ca. 2007

le sculture di animali. Conigli, canguri, gatti, cani... non si ferma più. I primi lavori vengono donati ai bambini del suo condominio, o scambiati con tubi di colore a guazzo. Piatti decorati e cofanetti per gioielli principalmente. Il suo primo grande quadro è *Spiaggia con bagnanti*, probabilmente ispirato alle scene a cui assiste sulle spiagge della Vandea. Seguono *Il castello di Versailles*, *Il palazzo delle mille e una notte*, *Caccia con segugi*, *La sinagoga* e multipli *bouquets* di fiori realizzati con le conchiglie, imitando perfettamente i petali dei tulipani o delle rose. Rose li adora, perché i fiori di Paul non appassiscono mai. Nel frattempo, la famiglia fa costruire un capanno a Les Sables d'Olonne, e la tribù si converte alla pesca da riva.

Migliaia di cozze, ostriche selvatiche, patelle, lumache di mare e granchi finiranno macinati, verniciati, incollati e illuminati da lampadine da 25 watt in castelli, palazzi episcopali, o su abiti da sirena. Dopo qualche anno, il presidente di Havas, invitato per un couscous, si ferma davanti alle

o quello della Cappella Sistina, così come la parete di fondo con il *Giudizio Universale* di Michelangelo, sono di inesauribile ispirazione, sempre nello stesso libro prediletto. «Mi piacerebbe fare altrettanto, ma con le conchiglie». Il barocco è la sua via, l'arte religiosa il suo viatico.

Il gran *mamamouchi*¹² degli invertebrati marini, dei molluschi e dei gasteropodi colorati

Rose e Paul concordano, è nel 1969 che ha inizio l'avventura con le conchiglie. All'epoca lavorava come centralinista presso la società pubblicitaria Havas, a Parigi, nella quale Rose lo aveva fatto assumere. In vacanza a Les Sables d'Olonne, la coppia si ferma davanti alle vetrine che espongono oggetti di conchiglie, l'arte modesta e popolare che invade le bancarelle delle località balneari. Piatti decorati, pale d'altare in miniatura, animali vari, barboncini e gatti come polene. Paul compra alcune conchiglie, poi rientrato a Parigi crea picco-

creazioni di Paul, che è diventato il suo autista privato. Contribuirà alla sua prima mostra nei saloni dell'aeroporto di Orly, insieme ad altri artisti.

Le origini

Come per molti creatori ci si chiede che cosa abbia motivato e messo in moto la macchina. In particolare, nel caso di Paul Amar, che comincia nel 1969 con una implacabilità che non si smentirà mai, si è in diritto di interrogarsi su questo entusiasmo improvviso. Lui risponde candidamente di essere sempre stato un artista; il salone di parrucchiere misto che ha tenuto nel quartiere di Ménilmontant a Parigi lo testimonia: era uno dei grandi specialisti del taglio con il rasoio. Coscienzioso e virtuoso, il suo impegno faceva meraviglie. La sua scienza del capello attirava «tutta Parigi». «Era già arte. Non avevo bisogno di niente altro. Se fossi rimasto parrucchiere, non avrei mai avuto bisogno di esprimermi con dei quadri».

Per curare Rose che doveva restare in ospedale, l'attività viene venduta nel 1967 e Paul da titolare diventa un semplice aiutante stipendiato. Qualche tempo dopo, con l'efficace intercessione della moglie, la raggiunge in seno alla ditta Havas. Va notato che i genitori di Paul furono artigiani di reputazione, ciascuno nel proprio ambito. Il padre, pellettiera d'arte, lavorava a sbalzo il cuoio disegnandovi scene orientali – cammelli, palme e oasi – per oggetti vari: portafogli, cartelle, sottomani da scrivania, ma realizzava anche dei “moreschi”, piccole bambole in cuoio sbalzato guarnite di *paillettes*. La madre, ricamatrice emerita, utilizzava tutti i riflessi del cotone perlato e del filo dorato per creare copriletti sontuosi. «L'impronta dei miei genitori su di me è stata fortissima. Avverto qualcosa di sacro in loro» dice Paul.

Buccine, patelle e lumache di mare

Mollusco della classe dei gasteropodi prosobranchi, di crescita lenta, la buccina può raggiungere una misura da 6 a 8 cm. in dieci anni. Il corpo occupa una conchiglia a forma di tubo conico calcificato che, nel corso della crescita, si arrotola attorno a un asse.

La conchiglia cresce assieme al corpo. L'altezza della conchiglia si misura dall'apice (la punta) alla base. Dalle informazioni che ho potuto raccogliere nel corso di numerose conversazioni, è proprio osservando più attentamente una buccina schiacciata, verso il 1977, che Paul si accorge dell'esistenza di un'architettura interna alla conchiglia. Vi scopre «*dei piccoli appartamenti*» e comincia di nuovo a molarla a mano. Ne estrae una spirale dal disegno evidenziato dal taglio.

Questa spirale in sezione sarà la sua rivelazione e la liberazione fulminea della sua inventiva. L'arabesco sofisticato e regolare della conchiglia

diventerà uno dei principali elementi decorativi, in frattali a volte fuori misura. Niente gli è impossibile. Non c'è un quadro senza buccina molata. L'artista perfeziona in un secondo momento la sua scoperta, molando la conchiglia sia dal lato esterno che interno. La materia ridotta a una sfoglia di due millimetri di spessore evoca una forma perfetta, trasparente, una coda di pesce, un merletto. Il motivo ricorda anche le maglie delicate dei *moucharabieh* (griglie di legno) dell'architettura araba. In seguito, quando Paul si dota di una smerigliatrice elettrica, il guscio viene inciso longitudinalmente, con una o più scanalature, strette, larghe, o a spirale a seconda dell'umore. Il guscio della buccina diviene così l'epifania di Paul, l'incontro sognato tra una materia e un creatore. Lo manipola come un virtuoso per ornare le sue cornici, imitare il fogliame, un vestito di pizzo a sbuffo, un copricapo eccentrico, un orecchino o un anello labiale, una barba da orco. Dettaglio architettonico, è l'elaborato drappaggio del suo teatro tanto quanto i corpi dei personaggi che vi recitano. È **la buccina-mondo**. Rose mi confiderà spesso di « essere stufa di mangiare buccine », pur ammirando l'appetito gargantuesco del marito per l'animale.

Va osservato che la buccina, oltre agli organi del tatto (due tentacoli), del gusto e dell'odorato (organi chemiorecettori), dell'equilibrio e dell'orientamento (statocisti) dispone di due occhi. Con una cornea e un cristallino perfetti, la buccina vede. I gasteropodi, che Paul compra vivi in pescheria e porta a casa, hanno il tempo di ammirare, attraverso le porte aperte del corridoio che conduce in cucina, qualcuno dei mausolei in fabbricazione che contribuiranno ad erigere con il calcare del loro esoscheletro, più tardi quando la loro carne sarà consumata. Non abbiamo la prova, ma è probabile che si abbandonino più volentieri alla bollitura fatale, riconciliati con la morte dall'incredibile attenzione che un uomo avrà per la loro spoglia, rasserenati di contribuire con il proprio sacrificio a una delle più inattese sepolture e tributo alla storia dell'arte. Una variante della buccina molata è la patella (*patella asprea*). La forma a cappello cinese passata dalla molitura di Paul dà come risultato un piccolo anello conico, di cui lui si serve principalmente per orecchini e anelli labiali.

Animale erbivoro dal guscio spiraliforme e arrotondato, la lumaca di mare viene utilizzata nella sua interezza. Essendo la conchiglia troppo fragile per venire lavorata, le lumache di mare fanno da materia prima non trasformata, in funzione della loro misura. La loro forma convessa si presta perfettamente, le pupille di personaggi e animali sono conchiglie di lumache di mare, come alcuni dettagli ornamentali. Anelli alle dita di regine e cortigiane, gioielli sui risvolti degli abiti, spille tra i capelli, ghirlande, denti di strega etc.

Succubi e incubi

Se c'è un tema che Rose non sottoscrive, è quello del sesso, che Paul inserisce maliziosamente in una parte molto sfrontata del suo lavoro. «Le sue cose sporcaccione mi disgustano. Le nasconde nel suo atelier. Io non voglio vederle » si schermisce Rose. «Anche Picasso ha fatto del porno», risponde lui ridendo. Ispirandosi ai piccoli meccanismi erotici, in alcune opere uomini di conchiglie scopano ben bene dame dalle tette di lumache di mare verniciate¹⁴. Sono le sole creazioni animate, destinate a un pubblico di collezionisti privilegiati. Per Amar il munifico, il soldato coperto di gloria, non esistono avventure triviali o opere minori. Questa è la sua forza per riportare lo sguardo ai suoi fluenti deliri. « Il sesso mi interessa molto », gli piace ricordare. Quali siano i temi o le dimensioni dell'opera in via di realizzazione, c'è sempre in Amar « l'ossessione del meraviglioso », per i secoli dei secoli.

Il presente testo è una versione modificata e arricchita dall'autore di un articolo precedente, pubblicato sul n. 22 di "L'Art Brut", Losanna (2007).

¹ NdR. Le foto che illustrano il testo sono state scattate a casa di Paul Amar in gennaio e aprile del 2007. In precedenza l'autore di questo testo ha realizzato con Andress Alvarez il film documentario *Sa Sainteté Paul Amar, pape des coquillages* (30 min., Bordeaux/Lausanne, Dynamo Films/Collection de l'Art Brut, 2004). Le dichiarazioni di Amar contenute nel presente testo sono tratte dalle numerose conversazioni tra l'autore e l'artista.

² Pascal-Désir Maisonneuve (1863–1934), rigattiere a Bordeaux e autore di assemblaggi di conchiglie non trasformate in forma di viso umano. «Maisonneuve ingiunge al volto di insediarsi in forme già pregnanti in se stesse come lo sono le conchiglie », scrive Michel Thévoz. (M.Thévoz, *L'Art Brut*, Genève, Skira, 1980)

³ Paul Amar acquista da mercanti specializzati conchiglie europee ed esotiche al dettaglio e all'ingrosso, secondo la dimensione e il costo. In un primo tempo lavora esclusivamente sui gusci di ciò che ha mangiato, ostriche, buccine, molluschi, etc., ma le sue esplorazioni strutturali lo obbligano ad integrare conchiglie 'esotiche', abaloni madreperlacei, cipree, burgot, nautilus, etc., che gli aprono altre possibilità.

⁴ Cappella Cornaro di Santa Maria della Vittoria, a Roma: celebre scultura di Gian Lorenzo Bernini, che rappresenta l'estasi di S. Teresa d'Avila.

-
- ⁵ Tra queste opere si possono citare *Bal à la Cour de Versailles*, *Lumière de Paris*, *Bergers avec moutons*, *Prairie*, *Arbre en corail et bosquets fleuris*, *Grand totem* per il primo gruppo; *La sirène*, *La femme animale*, *Le poisson-pilote*, *La série des sorciers*, per il secondo; *Bouquets de fleurs en coquilles*, *Petits personnages*, *Coquillages ouvragés abritant des paysages*, *Masques*, per il terzo.
- ⁶ NdR. Termine, spiegato subito dopo nel testo, con cui nell'Algeria coloniale venivano indicati i ragazzini arabi di strada, spesso lustrascarpe o fattorini improvvisati. Cfr. anche nota 7.
- ⁷ Gli *yaouleds* hanno partecipato attivamente alle rivolte anti-coloniali nel corso delle manifestazioni del gennaio 1952 in Tunisia, ai moti e alla repressione di Casablanca, o alla battaglia di Algeri del 1957. Trattati come canaglie dalla stampa dell'epoca, sono i dimenticati della storia della decolonizzazione. Lasciati indietro, vittime di retate, sono stati comunque dei protagonisti. Sotto gli orpelli mirabolanti di Amar risuona in sordina un'infamia che resiste, una durezza storica alla quale l'artista rende omaggio.
- ⁸ Nel 1955, la famiglia effettua una prima traversata del Mediterraneo e si insedia a Parigi. Dopo tre anni, Rose chiede di rientrare ad Algeri. A partire dal 1962, dopo il loro rimpatrio definitivo in Francia in seguito all'indipendenza ottenuta dall'Algeria, trascorrono un anno a Marsiglia, un altro anno a Pierrefitte, per riapprodare a Parigi dove Paul lavora come tassista per cinque anni. Anche se non è più specializzato nel trasporto di peripatetiche, tuttavia incrocia alcune figure della notte, che ricorda con nostalgia. Quarant'anni dopo, Rose non riesce ancora ad abituarsi al clima parigino. Nato il 23 agosto 1919, Paul lavora inizialmente come calzolaio, prima di diventare tassista al ritorno dalla guerra. Rose ricorda il loro primo incontro, nel 1937, quando lui indossa un grembiule di cotone grezzo, la bocca bardata da una decina di chiodi con cui risuola le scarpe dei clienti.
- ⁹ Caroline Bourbonnais, direttrice della Fabuloserie, museo privato a Dicy, in Francia, mi confidava nel 2012: « Gli spettatori restano stupefatti quando entrano nella sala che ho dedicato a Paul Amar. Rasentano lo svenimento. Emettono delle grida. Uomini e donne, indifferentemente hanno reazioni strane».
- ¹⁰ Paul Amar racconta: « Passavano davanti con le loro greggi di pecore e saltavano sulle mine. Le pecore finivano in aria. Bum! Bum! E noi seguivamo, terrorizzati. Ce la facevamo nei pantaloni talmente avevamo paura. [...] Io facevo oscillare le mie granate. C'erano corpi in ogni direzione. Era disgustoso. I nostri cannoni tiravano e ci ritrovavamo le bombe del nemico sul muso. Non si capiva più da dove arrivavano».
- ¹¹ Come altri sopravvissuti nord-africani alla campagna d'Italia, Amar si riunisce all'armata B- precedentemente chiamata la Seconda Armata, a cui si congiungono le forze del FFI (forze interne di resistenza francese) per formare la Prima Armata sotto il comando del generale Lattre de Tassigny. Dall'agosto '44 al maggio '45, la Prima Armata combatte a Marsiglia, Lione, nei Vosgi, in Alsazia fino in Germania dove trasferisce 200.000 prigionieri tedeschi consegnandoli alle autorità americane.
- ¹² NdR. *Mamamouchi* è l'ironico titolo onorifico per un dignitario turco, inventato da Molière in *Il borghese gentiluomo*.
- ¹³ Paul va in pensione nel 1979. La SEMA (Società di incoraggiamento ai mestieri dell'arte) gli organizza la prima retrospettiva dal 13 aprile al 10 maggio 1985, nella hall della Sala Pleyel, dove il grande direttore tedesco Herbert Von Karajan dirige per un mese l'orchestra, e Paul assiste a tutti i concerti. Nell'intervallo o alla fine, l'artista spiega
-

con infinita gioia ragioni e condizioni delle sue prime opere. Sono esposti sette quadri. Il giornalista Jean Bertho scrive: «A mezza strada tra il doganiere Rousseau e il postino Cheval, questo creatore delirante e rigoglioso non deve niente a nessuno. Le sue opere scuotono il nostro sguardo, lo aggrediscono, ma in pochi minuti - un vero miracolo- il visitatore resta affascinato, totalmente ammaliato. Grazie Paul Amar».

¹⁴ Dopo il decesso di Rose (2012), Paul si dedica per qualche tempo ai suoi meccanismi erotici, poi riprende fino alla morte, il 29 novembre 2017, le sculture che ricopre di paillettes. Le sue opere sono esposte alla Collection de l'Art Brut (Losanna, Svizzera), al Musée des Arts Buissonniers (St Sever du Moustier, Francia), al LAM di Villeneuve d'Ascq, presso la Fabuloserie (Dicy, Francia) e la Collezione Treger - Saint Silvestre, Lisbona.

GIOVANNI BATTISTA PODESTÀ: LA MORTE 'ADDOMESTICATA'

di Lucienne Peiry

APPROFONDIMENTI



Giovanni Battista Podestà, *Sento in me un grande sgomento*, s. d., tecnica mista, Collection de l'Art Brut, Losanna

Nella pagina a fianco:
Giovanni Battista Podestà, *Testa di diavolo rosso*, 1950 ca., tecnica mista (segatura, colla, gesso e pigmenti su legno), coll. Antoine de Galbert, Parigi

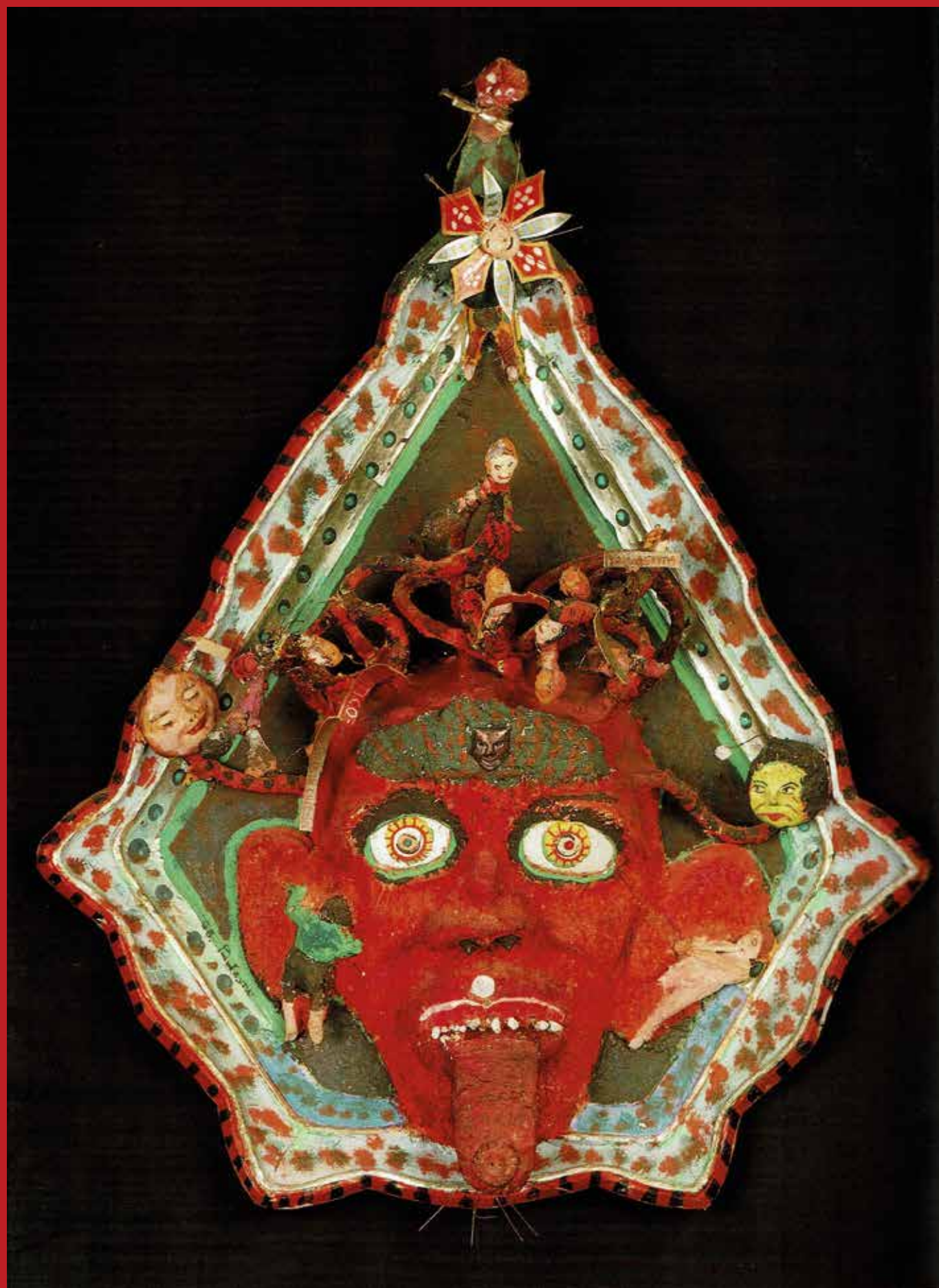
Il suo 'memento' da predicatore medievale è un atto d'accusa contro il disagio della modernità

«CON PIÙ TI GUARDO E TI COMMENTO NEI RIFLESSI DEL MIO INTIMO MI SENTO UN GRANDE SGOMENTO»: sono le parole declamate dal vescovo (o re) di fronte al teschio che tiene tra le mani. Onnipresente, tanto verbalmente che figurativamente, la morte si manifesta con enfasi nelle sculture e pitture di Podestà, anche quando lui fa del proprio corpo un strumento privilegiato di espressione. In nessun caso considerata come un tabù, la morte viene 'addomesticata': certamente Podestà la teme, ma la dipinge, la scolpisce, la nomina. Lo scheletro e il teschio – simboli tradizionale della morte – appaiono in maniera ricorrente sugli accessori con cui l'artista si adobba per le sue uscite quotidiane (bastone, cravatta, spilla), o sui costumi (mantello, copricapo, ombrello, scarpe) che si confeziona e che sfoggia il giorno di Carnevale.

Il corpo del Cristo crocifisso è raffigurato sulla croce che Podestà ha creato e che trasporta ogni Venerdì Santo in cima a una collina. L'immagine della morte, declinata al plurale, viene associata al corpo che diventa supporto di espressione e

d'azione. Associata all'Ultimo Giudizio, la morte è rappresentata anche da personaggi in preda alle pene e ai supplizi dell'inferno, alla putrefazione della carne. Questi fantasmi si traducono in un'infinita varietà di insetti e vermi che divorano e allo stesso tempo decorano i defunti. Presente nella sua iconografia, la morte lo è anche nelle sue azioni e affermazioni, nel suo modo di essere e di vivere. Podestà assiste a ogni funerale di Laveno, anche quando non conosce il defunto. Si piazza in coda al corteo funebre e al momento della sepoltura, pronuncia qualche parola di estremo saluto.

I propri funerali costituiscono una delle sue principali preoccupazioni. A mille miglia dalla tradizione occidentale, dove l'individuo delega ai propri parenti l'organizzazione e la preparazione dei suoi funerali, Podestà si sente direttamente implicato nelle proprie esequie, desidera intervenire personalmente e perfino presidiarle. Nonostante l'opposizione della moglie, tiene a fabbricare la sua bara, a dipingerla e decorarla in modo speciale. Realizza pure un'opera dove figurano alcuni scheletri che lo depositano nella bara, mentre altri tengono sollevato il coperchio. La somiglianza è impressionante; l'autore è giunto al punto di utilizzare i propri capelli e i peli della barba per confezionare il suo







autoritratto. In seno alla moderna società capitalista, l'atteggiamento di Podestà è antropologicamente una risposta simbolica alla rimozione della morte che tende a divenire imbarazzante e intollerabile. Con questo creatore di Art Brut, assistiamo all'epifania del corpo in un registro mortuario. Podestà lo adorna, lo esibisce lo magnifica, formulando così una prodigiosa risposta alla morte.

Nota biografica

Giovanni Battista Podestà (1895-1976) fa molto presto l'esperienza del lutto. Il padre muore quando è ancora un ragazzino. Tredicesimo figlio di una famiglia contadina lombarda, viene allevato dalla madre, circondato da dodici sorelle, di cui sei moriranno negli anni seguenti. Lascia la scuola a dieci anni e si impiega come aiuto muratore per provvedere

Giovanni Battista Podestà, *L'inferno*, s.d., tecnica mista, Collection de l'Art Brut, Losanna

Nella pagina a fianco: Podestà, *il ponte e la morte*, s.d., tecnica mista, coll. Jean Tinguely, Musée d'art e d'histoire Fribourg (MAHF)



ai bisogni dei suoi parenti. Quando scoppia la Prima Guerra Mondiale, Podestà ha vent'anni: viene mobilitato e parte per il fronte. Il giovane uomo vedrà soccombere al suo fianco, sotto i suoi occhi, un gran numero di compatrioti. Al termine del conflitto, il suo ritorno è problematico e il reinserimento sociale difficile. I terreni di proprietà della madre non bastano a mantenere la famiglia, e la campagna dell'Italia settentrionale non offre lavoro. Podestà è costretto all'esodo rurale. Si trasferisce a Laveno, cittadina sul lago Maggiore, dove trova un impiego come carabiniere, in seguito si farà assumere come operaio in una fabbrica. Quando viene dichiarata la Seconda Guerra Mondiale, Podestà viene richiamato e si arruola nuovamente. La violenza emozionale di questa seconda esperienza militare riattiva il trauma della prima. Adesso vive la morte non soltanto in un faccia-a faccia diretto e individuale, ma anche sul piano collettivo e sociale.

Gli anni del dopoguerra segnano in Italia un profondo cambiamento. Lo sviluppo della penisola, tardivo e accelerato, sconvolge ritmi e strutture economiche. Proiettato in un universo urbano in piena espansione, Podestà viene consegnato alla proletarizzazione: diventa anonima forza-lavoro e si ritrova privato della propria individualità. Inoltre la riforma agraria trasforma la società rurale. Si ravviva in lui lo choc dell'esodo rurale, vissuto a suo tempo come uno strappo violento dalla struttura familiare, dalla cultura contadina e dal patrimonio tradizionale. Lacerato, sradicato dalla sua giovinezza, Podestà assiste a distanza all'agonia dell'antica comunità di provenienza. Non cesserà di esaltarne i valori, denunciando quelli dell'universo industriale moderno.

Questo testo è stato parzialmente pubblicato nel libro di François Jauvion, *L'imagier singulier*, Paris, lelivredart, 2020, pp. 60-61. Per uno studio monografico è ancora reperibile: L. Peiry, *Giovanni Battista Podestà*, "L'Art Brut" n. 15, Collection de l'Art Brut, Losanna 1987.

Nella pagina a fianco:
Giovanni Battista
Podestà, *Il sarcofago*,
s. d., tecnica mista,
Collection de l'Art Brut,
Losanna

LA 'S' GRAND ATELIER E LE VIE DELL'ART BRUT NEL XXI SECOLO

di Anne-Françoise Rouche

APPROFONDIMENTI



Nel cuore delle Ardenne belghe, un centro d'arte sostiene le persone con disabilità intellettive nella loro pratica artistica da oltre venticinque anni. Lontano dal cliché dell'artista isolato, sofferente e anonimo, La "S" Grand Atelier difende un'arte brut e contemporanea esigente, gioiosa e aperta al mondo. Un posizionamento unico nel suo genere, che convalida la crescente notorietà dei suoi artisti in Belgio e all'estero.

[Usbek et Rica magazine - sept. 19/Art brut]

Un'esperienza atipica, un percorso di vita e un progetto in divenire, che sperimenta pratiche inclusive, apre all'arte contemporanea e difende la fragilità

Mentre lavoro ardentemente alla preparazione di una mostra al Museo Internazionale delle Arti Modeste (Sète, F)¹ - di cui Hervé Di Rosa e Françoise Adamsbaum (rispettivamente fondatore e direttrice) mi hanno affidato la curatela - degli amici intimi mi aprono gli occhi su una posizione che per lungo tempo non ho preso in considerazione: «La 'S' Grand Atelier² è la tua creazione, la tua storia, è arrivato il momento di difendere la tua sensibilità, la tua soggettività, la tua passione per le opere e soprattutto il tuo attaccamento agli artisti che da quasi trent'anni hanno dato forma a questo progetto».

Potrebbe essere giunto il momento di raccontare questa storia, in effetti, la mia storia... E questo è tanto più necessario nell'ambito di una curatela espositiva, per non cadere nella trappola dell'intellettualizzazione,



nell'adattamento a concetti teorici che risulterebbero falsi poiché la mia costruzione identitaria e intellettuale si basa innanzitutto sulla mia esperienza di autodidatta, sul campo, in connessione quotidiana con artisti disabili. La realizzazione del progetto La 'S' Grand Atelier è, prima di tutto, un'articolazione tra le peculiarità di un **territorio** e quelle di una parte dei suoi abitanti. Vielsalm, il villaggio che ha visto nascere il centro d'arte, è un tranquillo borgo immerso nella foresta delle Ardenne, in prossimità del confine tedesco e lussemburghese. Una foresta che ritma le esistenze e porta la pesante eredità della battaglia delle Ardenne, terreno finale degli scontri tedesco-americani alla fine della Seconda guerra mondiale. Un luogo apprezzato dai turisti in cerca di natura, ma isolato e lontano da strutture culturali importanti.

La storia più recente di **Vielsalm** è segnata dalla creazione nel 1961 di una scuola dedicata ai bambini portatori di handicap mentale, poi di un atelier protetto e di strutture dedite all'accoglienza di queste persone 'diverse' che, ospitate in campagna, potevano così sfuggire allo sguardo dei più. È in una di queste residenze - il **foyer La Hesse** - che sono arrivata all'inizio degli anni Novanta con un diploma di Belle Arti e un'abilitazione all'insegnamento in tasca, per proporre attività artistiche ad adulti con disabilità intellettive. Studentessa alle Belle Arti,

Joseph Lambert al lavoro nell'atelier di pittura

Nella pagina a fianco: Atelier di tecniche grafiche, Dominique Theate al lavoro per una collaborazione con Antoine Marchalot

Barbara Massart
e la sua animatrice
Anaïd Ferte nell'atelier
di disegno tessile



avevo visto una mostra di artisti del *Créahm*³ di Liegi e ingenuamente, tornata a casa, mi ero detta che forse anch'io avrei potuto condividere la mia passione per l'arte con persone rese fragili da deficienze mentali. Sono arrivata in questa residenza come si arriva in una terra sconosciuta: non avevo mai frequentato persone con disabilità intellettiva prima di allora. L'elemento capitale che ha determinato tutta la mia carriera professionale è stato l'incontro con queste persone la cui alterità mi era estranea, ma per le quali non avevo assolutamente pregiudizi.

L'incontro è un elemento fondamentale dei rapporti tra gli esseri umani, condiziona il modo in cui ci relazioniamo agli altri. Cosa succede durante un incontro? L'altro è identificato come simile e, reciprocamente, ci identifica come simili. È una forma di riconoscimento, di attrazione verso l'altro che ci rimanda alla nostra identità. Tuttavia, percependo una persona disabile, non possiamo riconoscerci attraverso questo individuo il cui comportamento sociale è diverso dal nostro e la cui capacità di adattamento all'ambiente è generalmente compromessa. L'attrazione mimetica non può avvenire immediatamente, il che ostacola l'incontro e quindi la relazione.

Superata la paura primaria dell'ignoto, personalmente, ho sentito appena questo ostacolo: l'espressione artistica costituiva il punto di attacco, il campo di riconoscimento possibile tra due esseri umani. Ho visto in queste persone abilità speciali, una libertà di espressione che non avevo... E questo ha suscitato in me una forma di ammirazione che entrava in risonanza con i miei gusti artistici. Potrebbe sembrare

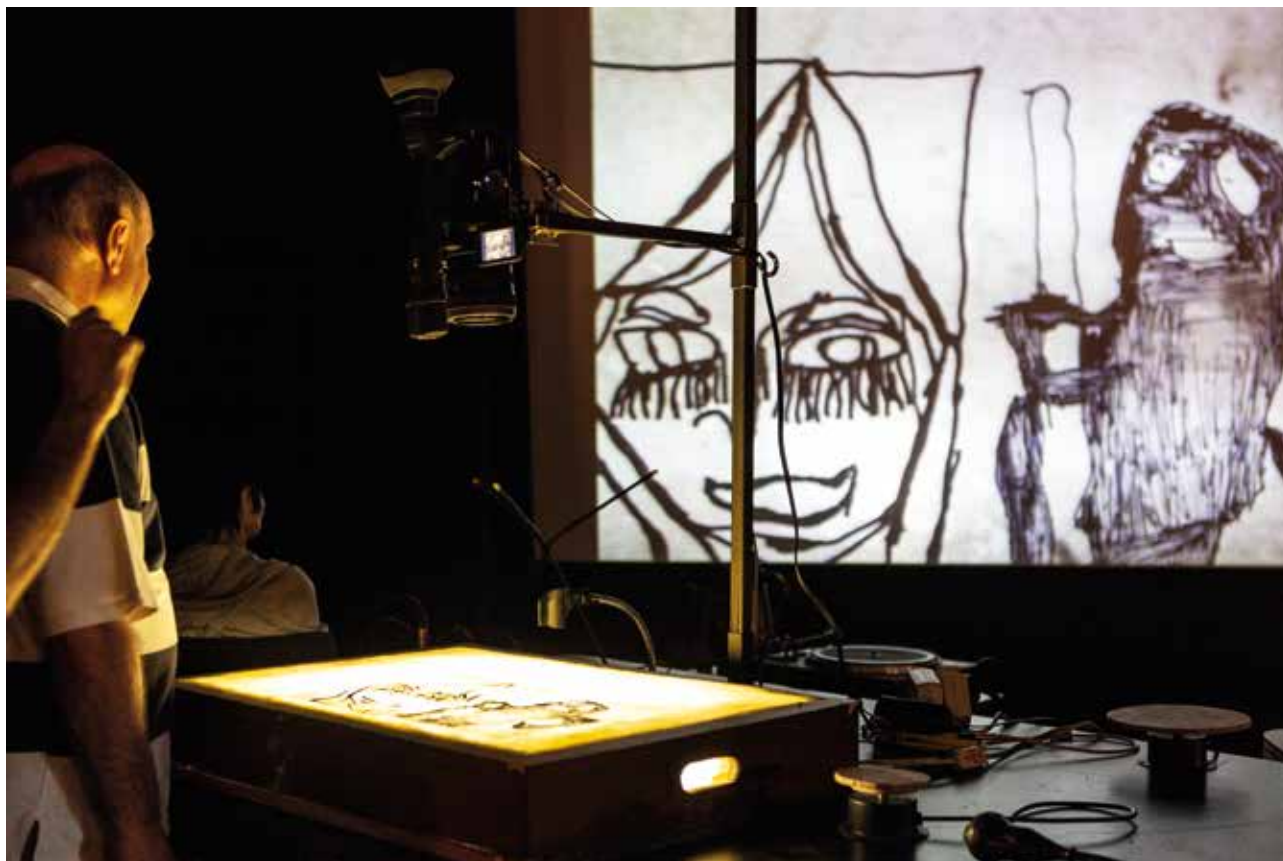


romantico, ma guardando indietro penso che sia proprio questo che ha innescato in me la decisione di lavorare per queste persone con cui dovevo relazionarmi. Il progetto de La 'S' Grand Atelier è prima di tutto un'avventura umana.

Subito dopo, è sorta la questione del **progetto artistico**: ho dovuto riflettere rapidamente alle questioni etiche sollevate della creazione di un atelier. Senza una formazione preliminare, ho fatto semplicemente riferimento ai diritti fondamentali di ogni essere umano: essere valorizzato nelle proprie competenze, essere riconosciuto agli occhi degli altri, essere apprezzato e responsabilizzato dagli altri. Il disabile come essere umano deve poter godere di questi diritti fondamentali, ma la sua differenza, ostacolando l'incontro, gli impedisce di accedervi. Sarebbe questa, dunque, la mia missione professionale: consentire ad artisti vulnerabili di ottenere un giusto riconoscimento del proprio talento. Inizialmente si è trattato di un piccolo laboratorio di disegno organizzato all'interno della residenza stessa.

Dopo alcuni mesi è arrivato però un nuovo direttore. Si è trattato di un evento decisivo perché costui ha capito subito che era fuori discussione

L'atelier di cinema di animazione e arti digitali



Jean-Michel Bansart,
artista in residenza
per le sperimentazioni
digitali

per me di approcciare il laboratorio da un punto di vista occupazionale o terapeutico: mi ha infatti incoraggiato a lasciare la residenza e mi ha offerto il mio primo laboratorio *extra-muros*, sempre a Vielsalm.

Ecco, torniamo a Vielsalm, questo territorio rurale vasto e scarsamente popolato che ha condizionato anche il futuro dell'atelier. Priva di strumenti culturali, referenti e artisti con cui dialogare, una delle mie prime preoccupazioni è stata quella di non rinchiudermi in atelier e di evitare a tutti i costi di ricreare una sorta di ghetto artistico. Ho subito capito i miei limiti di fronte al talento delle persone che imparavo a conoscere, avevo bisogno di nutrimento, di rinnovamento, di incontri, di confronti... Era essenziale aprirsi al mondo e provocare un **dialogo** riguardo al progetto. Allo stesso tempo era necessario rivendicare un'**indipendenza** finanziaria per non essere totalmente tributari di una grande istituzione a vocazione sociale, che non avrebbe compreso granché di questo processo artistico senza precedenti in una regione in cui l'arte resta un enigma o un privilegio riservato alle élite.

Alla fine questo isolamento geografico è stato anche una grande opportunità per la mia carriera poiché, quando ho presentato le mie

prime domande di sovvenzione al Ministero della Cultura, i funzionari dell'epoca hanno guardato la mappa e hanno stimato che vivevo nella *'no-man's land'* culturale della Vallonia! Grazie all'atelier di La Hesse (come si chiamava allora) il ministero avrebbe potuto mettere un nuovo segnaposto sulla sua cartografia di sviluppo culturale. Il *'deserto delle Ardenne'* avrebbe finalmente avuto un laboratorio creativo sovvenzionato! Un piccolo sussidio ovviamente, ma ancora una volta ebbi la possibilità di essere seguita da un responsabile di settore profondamente convinto dal progetto, che lo avrebbe sostenuto costantemente guardandolo crescere con affetto. Da quel momento in poi, i partecipanti ed io abbiamo iniziato anche a viaggiare, ad incontrare altri artisti, responsabili d'atelier e di musei... Una voglia incessante di comunicare, di confrontarsi, di partecipare a progetti collettivi vedendo contemporaneamente svilupparsi la qualità delle produzioni di queste persone fragili, ma impegnate a portare avanti la propria carriera artistica all'interno dell'atelier.

All'alba degli anni 2000 si è verificato un altro evento fondamentale: l'ex caserma militare dei Chasseurs Ardennais de Vielsalm, allora in disuso, fu restituita al comune che affidò all'istituzione una serie di edifici. Ed eccomi quindi obbligata a trasferirmi in una caserma! Poco convinta da quei locali immensi e freddi, mi trasferii lì con riluttanza. Ma presto, di fronte a così tanto spazio e con l'aumentare delle sovvenzioni, ho potuto immaginare una quantità di progetti e circondarmi dei miei primi collaboratori⁴... Le vere avventure di La 'S' Grand Atelier hanno preso vita in questo ambiente smilitarizzato che non ha mai smesso di sollecitare o influenzare tutti gli artisti che l'hanno frequentato. Nacque a quei tempi l'idea di realizzare progetti di incontro e di **eterogeneità sociale** tra gli artisti dell'atelier e artisti contemporanei di ogni genere. Far spostare un collettivo di artisti mentalmente ritardati resta una cosa complicata e visto che avevamo spazio (avevamo appena allestito uno spazio espositivo, grandi laboratori e un teatro) e dei bei paesaggi, perché non invitare piuttosto degli artisti contemporanei a venire a soggiornare e a lavorare nella nostra caserma? Ancora una volta la questione del territorio e delle sue singolarità ha condizionato l'evoluzione del progetto 'S'.

Nel 2005 nascono le prime **residenze d'artista** con l'unico obiettivo di generare incontri ed esperienze creative inedite. Con l'avvento di questa politica della diversità, costruita come sempre su un'intuizione e in maniera del tutto empirica, sono emersi tanti progetti che hanno dato parte del loro DNA a La 'S'. I primi artisti invitati in residenza hanno pagato il prezzo della nostra inesperienza e dei miei incessanti dubbi sulle possibili derive di tali collaborazioni: strumentalizzazione?



FranDisco, installazione
di Marcel Schmitz
(in partenariato con
Thierry Van Hasselt)

recupero da parte del mondo dell'arte contemporanea? perdita di identità degli artisti con disabilità mentali? trasformazione della loro creazione intima? alterazione della 'purezza' della loro arte? Sono questioni che vanno tenute sempre presenti.

Fu l'inizio di un'epoca esuberante che ha visto nascere progetti incredibili come *Match de Catch à Vielsalm*⁵, che ha segnato l'inizio di una lunga e fruttuosa collaborazione con il collettivo di autori di fumetti Frémok⁶; *L'Army Secrète*⁷, con l'artista francese Moolinex⁸ che ha coinvolto un battaglione di creatori sulle vestigia della Battaglia delle Ardenne o ancora il gruppo musicale hip hop Choolers⁹, che continua a battere i palchi europei.

Questo periodo ha visto anche nascere numerose collaborazioni con l'Italia e in particolare con Riccardo Bargellini, il talentuoso mentore dell'atelier Blu Cammello di Livorno che ha consentito a GIPI di partecipare alle residenze *Match de Catch à Vielsalm* e ha avviato diverse collaborazioni sul suolo italiano. Successivamente, i legami di La 'S' con l'Italia non si sono smentiti grazie a numerosi partenariati e coproduzioni con Gustavo Giacosa e la sua compagnia SIC12 (Roma). Gustavo Giacosa che, nell'ambito della sua attività di curatore



indipendente, ha favorito l'ingresso anche del primo artista de La 'S' (Eric Derkenne¹⁰) nella Collection de l'Art Brut di Losanna.

Sarebbe inutile voler essere esaustivi nell'enumerazione delle residenze miste orchestrate a Vielsalm; ovviamente alcune di queste esperienze si sono concluse con battute d'arresto di per sé non drammatiche fintanto che il fallimento sta nel risultato e non nella qualità dell'incontro. Non produrre opere inedite non è un problema se il rapporto umano è di buona qualità e in uno spirito di rispetto reciproco. Questa è una condizione essenziale per una residenza mista che si configura come uno scambio di competenze e di cultura tra due artisti, uno dei quali è reso fragile da una disabilità o da una malattia psichica; non si tratta mai di un artista 'colto' che viene a istruire un artista 'deficiente'.

E poi, naturalmente, era impensabile rimanere bloccati *ad vitam* nelle Ardenne. Le residenze si sono svolte in tutta Europa, con **partnership** durature come quella con Pakito Bolino e la sua struttura *Le Dernier Cri* a Marsiglia¹¹. Pakito è l'esempio stesso di una *partnership* di qualità: un universo artistico certamente a cento leghe dai miei riferimenti estetici, ma un'apertura al mondo senza precedenti e un rispetto senza uguali per gli artisti mentalmente ritardati. Quindi sì, gli artisti di La 'S'

Sculptura tessile di
Barbara Massart per il
progetto di performance
Post Animale

frequentano regolarmente artisti cosiddetti punk a Marsiglia e scoprono nuove competenze e un riconoscimento schietto e sincero.

Molte polemiche sono sorte nella sfera dell'Art Brut riguardo a questa politica inclusiva. L'Art Brut era per me un concetto vago, anche se in modo naturale e sensibile ero innamorata dei suoi grandi classici; mi ha sempre affascinata con le sue produzioni che conoscevo ben prima di conoscere il suo fondatore, la sua collezione a Losanna e l'evoluzione della sua storia.

Prima di immergermi in questo campo che mi attrae sempre di più, sono rimasta interdetta da queste **reazioni controverse** poiché, ripeto, ho intrapreso l'avventura dell'inclusività avendo come unici punti di riferimento la mia personale esperienza con gli artisti e la famosa convenzione dei diritti umani che ha sempre animato le mie azioni. Sono stata criticata per aver 'pervertito' la creazione di artisti brut (e quindi considerati 'puri'), per aver contaminato la mia anima (e la loro) aprendo loro le porte all'arte contemporanea da sempre percepita come un'estrema minaccia per un cenacolo ben protetto da qualche guardiano del tempio.

Le perplessità di alcuni, le critiche di altri non hanno intaccato la mia motivazione, anzi, mi hanno permesso di riflettere e affermare la **missione centrale** di La 'S' Grand Atelier. Lavoro con e per gli esseri umani prima di lavorare con delle opere. Consentire a persone, che ne sono escluse, di avere incontri e collaborazioni mi è sempre sembrato un diritto fondamentale, e il mio ruolo è sempre stato quello di abbattere gli ostacoli che l'handicap mentale pone nella vita dei miei artisti.

Era fuori discussione per me perpetuare la reclusione e il mito del 'buon selvaggio'. E poi ero profondamente convinta che queste collaborazioni non avrebbero minato la qualità intrinseca delle opere individuali e intime dei miei artisti, ho sempre avuto fiducia nel loro talento e nella qualità delle produzioni che avremmo scelto di mostrare! Il tempo finalmente mi ha dato ragione, perché allora stavo sperimentando e liberando nuovi territori e l'Art Brut dal canto suo andava incontro a un'evoluzione importante orientata da tutta una nuova generazione di teorici, collezionisti, direttori di musei e galleristi.

Il primo ad aver permesso a La 'S' di inserirsi nel campo dell'Art Brut del XXI secolo è stato **Bruno Decharme**, grande collezionista di Art Brut che, con Barbara Safarova, contribuisce al suo studio attraverso l'associazione *abcd* (Parigi). Visitando Vielsalm, quando venne a scegliere opere di diversi artisti per la sua collezione, Bruno passò per le nostre sale espositive e rimase in silenzio davanti a *l'Army Secrète* che vi era esposta. Avendomi chiesto spiegazioni, gli risposi che non poteva interessarlo poiché è un progetto inclusivo...«Al contrario»



risponde! «Vorrei integrare tutti questi lavori nella mia collezione!» Ed ecco dunque la prima collezione di Art Brut, una delle più importanti al mondo, che integra opere nate dall'incontro tra Art Brut e arte contemporanea. Per noi si stava aprendo una nuova strada.... In seguito, Bruno Decharme ha continuato a sostenere la dinamica di La 'S' promuovendo i suoi artisti individualmente, ma anche acquisendo, questa volta con il fondatore della **Maison Rouge** (Parigi), il prestigioso collezionista Antoine de Galbert, tutte le opere prodotte nell'ambito di un progetto collettivo: *Avé Luia*¹². **Avé Luia** è l'esempio stesso della magia degli atelier, di un collettivo di artisti in cui uno vede una collega disegnare suore e decide di disegnare preti, mentre una terza decide di articolare il suo lavoro tessile attorno ai crocifissi... Un soggetto indotto dagli artisti stessi attorno a un tema fortemente ancorato alla cultura popolare delle Ardenne. A seguito di questa acquisizione da parte di due collezionisti, uno specialista d'Art Brut, l'altro di arte contemporanea, ho avuto una nuova intuizione: l'Art Brut del XXI secolo è in movimento e stiamo per vivere un periodo di **evoluzione** del suo concetto. L'Art Brut si rivela come uno strumento per pensare l'arte e il mondo, ed è

Scultura in legno
di Rémy Pierlot



L'atelier di incisione

quindi arrivato il momento, per me, di prendere posizione e partecipare a questa dinamica che alla fine riconosce il mio lavoro come parte di questa evoluzione.

Fortificata da questi eventi, nel 2018 ho quindi presentato ufficialmente una domanda di riconoscimento al Ministero della Cultura per una designazione di 'centro di arte brut' e contemporanea. Una prima in Belgio, che conta tre musei dedicati, ma nessun centro di creazione che integri questa specificità "Art Brut". Per procedere e per rispetto incondizionato nei confronti di Jean Dubuffet, ho chiesto preliminarmente alla Collection de l'Art Brut, ma anche al LAM (l'unico museo francese con una sezione di Art Brut) e a vari collezionisti e teorici cosa pensassero del mio approccio. Con mia grande sorpresa hanno risposto tutti positivamente e mi hanno scritto bellissime lettere di sostegno, riconoscendo le specificità della 'S' e il suo desiderio di abbattere le barriere. Una legittimazione essenziale per un ministero che si è trovato di fronte a una richiesta senza precedenti. Così, dal 2019 La "S" Grand Atelier è diventato il primo centro belga di **Art Brut** e **Arte Contemporanea** con, ai miei occhi, la vittoria più bella: gli artisti

di La 'S' sono ormai considerati alla stregua degli artisti professionisti e fanno parte a pieno titolo dell'arte attuale.

La 'S' Grand Atelier è quindi riconosciuta come parte di un movimento di **decostruzione** dei confini dell'arte. Gli artisti permanenti sono noti nel campo dell'Art Brut e i progetti di creazione inclusiva con artisti contemporanei hanno trovato il loro posto in entrambi gli ambiti culturali (brut e contemporaneo).

Inoltre, La 'S' continua più che mai a collaborare con la sfera *underground*, l'attuale scena grafica e il campo delle arti digitali. Aumentano anche le esperienze di integrazione e apertura dell'Art Brut oltre i propri confini ontologici, a livello delle istituzioni culturali, in parallelo all'evoluzione dell'arte contemporanea che sembra voler trovare nuovi nutrimenti, aprirsi e rinnovarsi. Ci ancoriamo perciò ad un più ampio fenomeno di incrocio e ibridazione culturale in cui la nostra politica dell'inclusione assume il suo pieno significato.

Nel 2011, in occasione del convegno *Grand Slam Champion*¹³ il cui tema principale era quello di fare un passo indietro rispetto a queste pratiche sperimentali di inclusività, La 'S' Grand Atelier ha scelto di frantumare e fare saltare le categorie (in quanto potevano agire come stigma per artisti mentalmente ritardati) e successivamente ha sviluppato una piattaforma per la diffusione e la riflessione sulle nuove pratiche di art brut, chiamata *Knock Outsider*¹⁴.

Per spiegare l'importanza che questa piattaforma ha assunto nella storia de La 'S', dobbiamo tornare indietro nel tempo alle prime residenze di **sperimentazione fumettistica**. Il collettivo di autori Frémok, progetto editoriale di alta qualità, è stato invitato a La 'S' nel 2007, e nel 2009 ha deciso di pubblicare il libro *Match de catch à Vielsalm*, testimonianza di questi primi 'Confronti' di letteratura grafica. Anche in questo caso il destino del progetto de La 'S' è stato profondamente modificato dalla qualità di un incontro, quello con Thierry Van Hasselt¹⁵, storico autore nel rinnovamento dei fumetti d'autore ma anche fulcro delle edizioni Frémok. Thierry è entrato in punta di piedi a La 'S', con la mente che oscillava tra paure e perplessità, poi ha scoperto la forza espressiva dei suoi artisti e... non se n'è mai andato! Thierry Van Hasselt è diventato un artista in residenza pressoché permanente, il nostro editore e un caro amico che segue da vicino tutti gli sviluppi di un progetto in cui investe anima e corpo: uno degli angeli custodi di La 'S'.

Dalla pubblicazione di *Match de catch à Vielsalm*, abbiamo deciso di sviluppare un'**attività editoriale** che ci consenta di aprire il campo delle possibilità in termini di diffusione e riconoscimento. Dalla partnership Frémok/La 'S' sono nati ben quindici libri e abbiamo quindi deciso di creare una raccolta editoriale specifica che va ben oltre i confini del

fumetto: *Knock Outsider*. E poiché questi lavori, tanto quanto le esperienze su cui si basano, hanno suscitato riflessioni e interrogativi, è del tutto naturale che la raccolta editoriale sia diventata una vera e propria piattaforma. Tra le sue ultime applicazioni vi è *Knock Outsider Magazine*, recentemente trasformato in un blog digitale dalla pandemia che ha scosso le nostre vite¹⁶.

Knock Outsider interroga il territorio dell'Art Brut all'epoca attuale, evidenziando le testimonianze della ricchezza di questa forma d'arte e rivendicandone l'ispirazione essenziale per la storia dell'arte. Difende l'autenticità del concetto contro le derive opportunistiche, ma esplora anche la ricchezza di progetti in cui si intersecano varie pratiche artistiche come l'inclusività ("*artistes bruts & contemporains*"), le arti digitali ("*art brut 2.0*"), le arti dello spettacolo, la *performance*, ma anche le pratiche di narrazione grafica e le espressioni popolari contemporanee. Infine, *Knock Outsider* mira a uno spirito di apertura e di transdisciplinarietà pubblicando libri e producendo progetti artistici, mostre e altri eventi al servizio dei creatori e dei propri valori.

Ma, se questo processo, che mira ad abbattere le barriere artistiche, può favorire una legittimazione delle opere al di là delle categorie di appartenenza, attraverso la loro estetizzazione (a differenza di un approccio antropologico che ho sempre voluto evitare, basato su una visione paternalistica o peggio voyeurista), e se promuove un ampio riconoscimento al di fuori delle nicchie culturali, questa dissoluzione delle frontiere artistiche comporta il rischio di cancellare l'identità e la specificità degli artisti brut. Volendo integrare l'Art Brut nell'arte contemporanea senza tener conto delle **specificità** dell'una e dell'altra, si andrà incontro ad una diluizione che prenderà la forma di un livellamento igienizzato, un apocrifo in fin dei conti devastante per qualsiasi creatore. Resta dunque più che mai indispensabile considerare gli artisti de La "S" Grand Atelier con le loro alterità, le loro fragilità, il loro particolare rapporto con il mondo e con la creazione.

Questa è una delle sfide de La 'S' Grand Atelier: essere identificato come un centro di arte brut e contemporanea, un laboratorio di sperimentazione e sovversione che può permettersi di scrivere la propria storia dell'arte con gli artisti che difende. Un centro che può promuovere sia i suoi creatori, resi fragili dalla loro alterità, che i creatori contemporanei in residenza, così come tutti quei progetti inclusivi che ci portano verso nuovi orizzonti e mettono costantemente in discussione l'arte oggi. Mentre nelle nostre società costrittive tendiamo verso una normalizzazione e asetticizzazione del sintomo di alterità, La 'S' Grand Atelier rivendica il principio di individuazione e difende la fragilità come elemento indissociabile da tutta l'umanità.



La mia missione professionale, saldamente ancorata al mio percorso di vita, è semplicemente cambiare la mentalità riguardo alla disabilità, mettere in discussione la norma e riabilitare **il valore della fragilità**. Se l'arte può contribuire a questo cambiamento di mentalità e se il progetto La 'S' Grand Atelier fa parte di questa costruzione, allora forse un giorno potrò dirvi che questo lavoro non è stato vano.

Nell'attesa vorrei intraprendere un nuovo grande progetto, a mio avviso essenziale per la sostenibilità delle opere e il rispetto degli autori: la creazione di una fondazione. Oltre all'attuale politica di donazioni a beneficio dei migliori musei e collezioni, il mio desiderio è quello di costituire un corpus inalienabile di opere che la fondazione possa conservare, studiare e diffondere. La fondazione garantirà inoltre la valorizzazione del talento di tutti gli artisti che hanno visitato questa famosa caserma delle Ardenne belghe.

Gustavo Giacosa e
Kostia Botkine nello
spettacolo *En Chemin*,
prodotto da SIC12
& La "S" Grand Atelier

-
- ¹ NdR. Su questo museo si veda l'articolo di Sara Ugolini, *infra*.
- ² NdT. Sui progetti, le pubblicazioni, gli atelier (di pittura, musica, incisione, serigrafia, creazione tessile, arti digitali, fotografia analogica, ceramica) e i numerosi artisti del Centro d'art brut e contemporanea La "S" Grand Atelier, cfr. il sito web dedicato: <http://lasgrandatelier.be>
- ³ Creato a Liegi nel 1979 da Luc Boulangé, il Créahm è un'associazione il cui obiettivo è rivelare e sostenere forme d'arte prodotte da persone con disabilità intellettiva attraverso laboratori creativi condotti da professionisti di arti visive e arti dello spettacolo. Cfr. http://www.creahm.be/fr/programmation-6&actualite_40.html
- ⁴ La "S" conta oggi una decina di impiegati, animatori d'atelier e collaboratori amministrativi e culturali.
- ⁵ NdT. Nel corso del progetto di sperimentazione grafica e narrativa *Match de catch à Vielsalm* organizzato nel laboratorio di incisione de La "S", i fumetti sono stati trattati secondo un approccio multidisciplinare (disegno, incisione, monotipo, foto...) vicino alle nuove forme di creazione contemporanea apparse all'inizio degli anni Novanta grazie allo sviluppo di edizioni indipendenti. Cfr. AA.VV., *Match de catch à Vielsalm*, in collaborazione con Blu Cammello, Bruxelles: Frémok, 2009.
- ⁶ NdT. Frémok è una casa editrice di fumetti d'avanguardia con sede a Bruxelles, nata dalla fusione nel 2002 dell'associazione belga Fréon - creata dagli artisti Thierry Van Hasselt, Vincent Fortemps, Olivier Poppe, Olivier Deprez e Denis Deprez - e l'editore francese Amok. Cf. <https://www.fremok.org>
- ⁷ NdT. Il progetto *Army Secrète* si è svolto nel 2011 nel laboratorio tessile diretto all'epoca da Florence Monfort.
- ⁸ NdT. Illustratore, pittore, disegnatore, scultore, tappezziere, ricamatore, designer e musicista, Moolinex (1966) è un artista autodidatta underground francese.
- ⁸ NdT. È possibile ascoltare gli album del gruppo belga *Choolers Division* su Bandcamp: <https://choolersdivision.bandcamp.com>
- ¹⁰ NdT. Affetto da una grave trisomia, Eric Derkenne (1960-2014) disegna sin da piccolo, incoraggiato e valorizzato dalla sua famiglia. Nel 1983 entra a far parte del centro diurno di Vielsalm per persone con disabilità mentali e nel 1995 inizia a frequentare La "S" Grand Atelier. Un'esposizione curata da Gustavo Giacosa gli è stata dedicata alla Collection de l'art Brut di Losanna dal 13 febbraio al 15 maggio 2015.
- ¹¹ NdT. 'Le Dernier Cri' è un laboratorio di serigrafia e una struttura editoriale indipendente con sede a Marsiglia, focalizzata sull'editoria di libri, stampe, serigrafie, poster e opere di artisti visivi underground. È fondato nel 1992 da Pakito Bolino e Caroline Sury. Cf. <http://www.lederniercri.org/catalog.html>
- ¹² NdT. Realizzato tra il 2013 e il 2015, il progetto artistico *Avé Luïa* ruotava attorno alla religione cattolica. Un'esposizione ha avuto luogo nei locali del Museum Dr. Guislain a Gand dal 24 giugno al 15 ottobre 2017.
- ¹³ NdT. *Grand Slam Champion, essai d'intelligence collective #1* si è tenuto nei locali de La "S" Grand Atelier il 9 e 10 novembre 2011. Ha visto la partecipazione, tra gli altri, di Messieurs Delmotte (artista visivo), Bruno Pequignot (sociologo), Jan Baetens (scrittore), Olivier Deprez e Thierry Van Hasselt (autori di fumetti), Barnab Mons (musicista) e ancora Gustavo Giacosa, François De Coninck, Erwin Dejasse, Gilles Rion, Teresa
-

Maranzano, Anne Brun, Stephan Eliez, Véronique Simar.

¹⁴ NdT. Per le pubblicazioni *Knock Outsider*, cfr. il cyber-catalogo: <https://catalog.knockoutsider.org>

¹⁵ NdT. Thierry Van Hasselt, classe 1969, è un editor, scenografo, installatore e grafico belga contemporaneo.

¹⁶ NdT. Cfr. <https://knockoutsider.org>

UMORISMO E SCHIZOFRENIA. CONVERSAZIONE CON THOMAS FUCHS

di Thomas Röske

APPROFONDIMENTI



Copertina del catalogo
*Wahnsinnig komisch-
Follement drôle. Humor
in der Psychiatrie,*
Musée d'Art et d'Histoire
de l'Hôpital Sainte-Anne,
Parigi, e Sammlung
Prinzhorn, Heidelberg,
In Fine éditions d'art,
Parigi 2020

Come si manifesta
il senso del
comico nella
malattia mentale?
Umorismi volontari
e involontari nei
disegni della
collezione Prinzhorn
in mostra tra Parigi
e Heidelberg

Thomas Fuchs, psichiatra e filosofo, successore della cattedra di Karl Jaspers all'Università di Heidelberg, è uno degli esponenti più autorevoli nel panorama internazionale della psicopatologia fenomenologica. Questo dialogo-intervista condotto dal direttore del Museo Prinzhorn (interventi in neretto) su alcune opere della collezione ha avuto luogo ad Heidelberg il 31 luglio 2020.

Persone con una diagnosi di 'schizofrenia' hanno senso dell'umorismo? O non si può affermare?

In generale si può affermare che hanno senz'altro senso dell'umorismo. Ma c'è in loro anche una forma di umorismo che non scaturisce intenzionalmente, come nel suo o nel mio caso, ovvero che è intesa in una maniera diversa da come ci appare. Ci ritornerò più avanti. Innanzitutto si deve distinguere tra umorismo in generale e quella forma specifica di umorismo che contraddistingue i motti di spirito. Una forma generale di leggerezza, di giocosità, si può senz'altro riscontrare

in alcuni schizofrenici, dunque un atteggiamento umoristico o divertito di fronte a quello che succede.

Spesso individui affetti da una crisi psichica danno addirittura l'impressione che niente venga inteso seriamente e che tutto sia una finzione.

Proprio così. Nella forma di esistenza schizofrenica, parlando in una prospettiva fenomenologica, l'ancoraggio nelle abitudini consuete, nel senso comune e nel buon senso, che regolano la nostra vita collettiva, è allentato. Persone schizofreniche si sentono spesso fondamentalmente diverse, pensano di non essere adatte al normale svolgersi della vita quotidiana. Talvolta hanno fin dall'infanzia la sensazione di una loro diversità, per cui l'assetto del mondo normale gli appare strano e a volte osservano il tutto addirittura con spirito quasi beffardo.

Una tale condizione non dovrebbe suscitare però piuttosto insicurezza e ansia?

Sì, vorrei aggiungere subito anche che questa assenza di ancoraggio può andare anche in un'altra direzione, più inquietante, anche di isolamento esistenziale: «Questo non è il mio mondo, io non vi appartengo, vengo da Marte e chissà come sono atterrato qui». La sensazione di non appartenenza può essere anche molto angosciata.

Se ho – nel senso di una ossessiva follia - la certezza che dietro tutto quello che costituisce il nostro mondo e quello che viviamo, c'è qualcosa di completamente diverso, allora quello che gli altri pensano della realtà mi può sembrare naturalmente anche ridicolo.

Giusto. Sigmund Freud ha studiato il 'caso Schreber' molto attentamente. Daniel Paul Schreber descrive nelle sue *Memorie di un malato di nervi* (1903)¹ un sistema compiuto di paranoia e follia schizofrenica, con una vena di grandiosità: «Gli psichiatri, le persone normali, non sono in grado di capire veramente qual è il mondo particolare in cui vivo – questa particolare relazione con il divino e questa trasmutazione sessuale che ho vissuto». È sempre presente la consapevolezza: io vivo qualcosa di così straordinario e così fantastico che le persone normali non sono in grado di comprendere realmente.

E così gli altri diventano per lui ridicoli.

Sì, diventano, per così dire, i 'conformisti' incapaci di accedere a tali altezze. E pertanto sono trattati con irrisione o appaiono ridicoli.

Nel trattare il nostro tema gli psichiatri menzionano spesso il fenomeno del 'concretismo' nella malattia schizofrenica. Che cosa si intende?

Qui tocchiamo la questione della comprensione da parte di individui schizofrenici delle metafore, le quali hanno un ruolo importante anche nei motti di spirito. Alcuni studi mostrano che gli schizofrenici hanno difficoltà a distinguere p. es. vignette davvero umoristiche da vignette semplicemente assurde o neutrali². Ciò che noi, in senso tradizionale, intendiamo quale comprensione di un motto di spirito appare dunque limitato. La capacità di riconoscere vignette spiritose e di riderci sopra è ridotta. Questo potrebbe dipendere da una limitazione cognitiva. In una vignetta si deve capire istantaneamente il senso inteso. Dall'altra parte, pazienti schizofrenici trovano spesso divertenti proprio barzellette e vignette assurde. Il che probabilmente dipende dal fatto che in loro l'inclinazione a stabilire connessioni sorprendenti o singolari tra ambiti del tutto differenti è più sviluppata.

La forma in cui ciò avviene è spesso quella del 'concretismo'. Che significa? Molti pazienti schizofrenici hanno difficoltà a intendere metafore, perché queste giocano su due piani. Loro intendono le metafore letteralmente, concretamente. E così si producono talvolta anche affermazioni che suonano umoristiche. Nella metafora 'avere un cuore freddo' – faccio ora un esempio che proviene da un paziente schizofrenico – cuore sta in senso figurato per sentimento e calore umano, cioè qualcosa che ha una qualità psichica. Tipico per il concretismo è che questa distinzione 'implode', viene meno, e la metafora viene intesa letteralmente.

Tutte le opere che illustrano questo testo sono nella Collezione Prinzhorn di Heidelberg

Paul Goesch (1885-1940)
Tre porcellini, 1919, matita
e gouache su carta



Per cui il paziente dice: «Mia madre ha un cuore freddo», aggiungendo: «ha un difetto cardiaco, dovrebbe andare dal medico». Abbiamo l'impressione che la metafora sia stata intesa in senso umoristicamente concreto: qualcuno si è permesso uno scherzo, facendo cadere i due livelli della metafora, cioè prendendola letteralmente, e per noi diventa una battuta spiritosa. Ma per il paziente non è affatto una battuta spiritosa, lui la intende seriamente. Un altro esempio: un paziente inghiotte un anello. Quando gli viene chiesto il motivo per cui l'ha fatto, risponde: «Volevo avere finalmente qualcosa di valore dentro di me». O al contrario: un paziente prende un lassativo perché vuole liberarsi dei 'pensieri sporchi' che l'hanno assalito.

Questo suona come le tipiche 'barzellette sui pazzi'! L'assenza di una tale incomprensione dell'umorismo, l'assenza di un concretismo, depone allora contro la diagnosi di 'schizofrenia'?

Non mi spingerei fino a questo punto. Quest'assenza non basterebbe a mettere in discussione la diagnosi. Esiste inoltre un legame tra la mancanza di comprensione di battute spiritose e una alta disorganizzazione cognitiva. I pazienti che non capiscono le metafore, hanno spesso anche problemi di carattere cognitivo o disturbi mentali e linguistici. Il concretismo risponde al quadro comportamentale più generale. L'assenza di un concretismo in un paziente meno affetto da disturbi cognitivi non sarebbe però necessariamente un indizio contro la diagnosi di una schi-

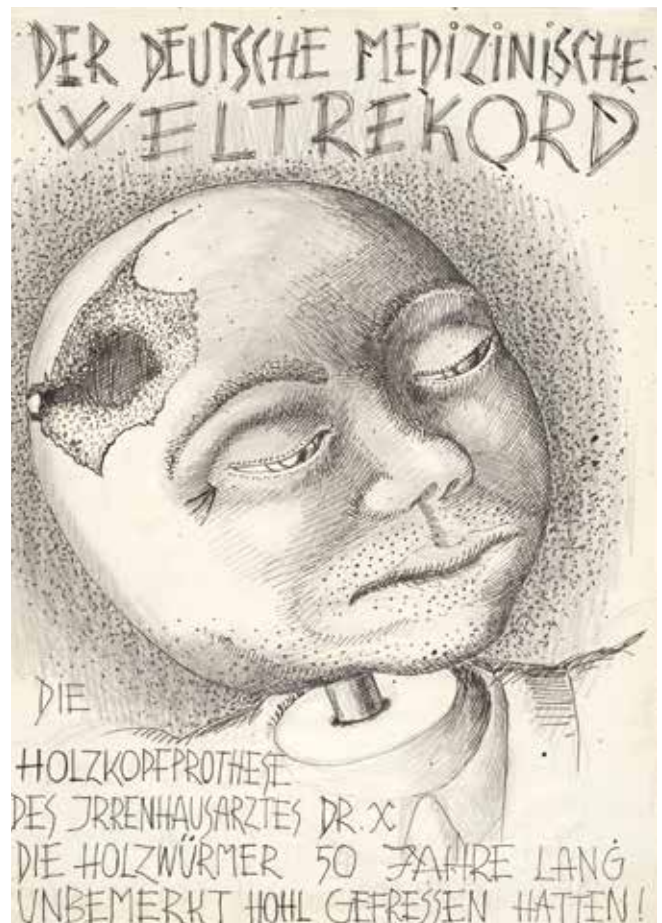
zofrenia. Tuttavia durante il procedimento diagnostico si possono porre ai pazienti, e noi lo facciamo di solito qui a Heidelberg, domande di comprensione su proverbi, per vedere se sono in grado di spiegare il loro contenuto. La comprensione di proverbi non ha in senso stretto niente a che fare con l'umorismo, ma mostra se vi è un disturbo di fondo nello 'switch' tra un livello e l'altro come nel caso della comprensione delle metafore. Se si domanda per esempio a un paziente: «Che cosa si intende quando si dice: troppi cuochi rovinano il brodo?», pazienti schizofrenici non sono spesso in grado di interpretare questo proverbio metaforicamente. Rimangono piuttosto vincolati al livello concreto e dicono per esempio: «Se in cucina c'è troppa gente, non va bene, nasce confusione».

Anche se si tratta di un proverbio noto a cui loro stessi sono sicuramente ricorsi prima nella vita?

Sì, anche se si tratta di un proverbio noto. O ancora viene chiesto che cosa significa: «Le bugie hanno le gambe corte». Il paziente comincia a spiegare: «È vero, non si cammina bene se si è detta prima una bugia». Allora ci si rende conto che qualcosa qui non funziona, che manca la capacità di passare da un piano all'altro, dunque la mobilità della prospettiva. Ciò può supportare la diagnosi come un sintomo relativamente tipico. D'altra parte una buona comprensione dei proverbi non esclude di per sé la diagnosi di 'schizofrenia'.

Vorrei guardare adesso con lei alcune opere dell'esposizione e domandarle se vi si può osservare un particolare umorismo eventualmente relazionato alla situazione specifica di un individuo affetto da una crisi psichica. Come vede lei per esempio questo disegno di Erich Spießbach, *Il record mondiale tedesco di medicina*?

A prima vista questo disegno può apparire umoristico. A me viene per prima cosa in mente che si tratta di un umorismo basato sull'esperienza di un'esclusione, una stigmatizzazione. Il disegno è il risultato di una sorta di controaggressione, contiene un che di derisorio, di sprezzante.



Erich Spießbach (1901-1954) *Il record mondiale della medicina tedesca*, 1952, matita e penna su carta. In basso è scritto: La protesi di legno nella testa del dott. X, medico del manicomio, che i tarli hanno divorato e svuotato inosservati per cinquant'anni!



Ich bin der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke
Du bist der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke
Du bist der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke

Ich bin der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke
Du bist der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke
Du bist der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke

Ich bin der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke
Du bist der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke
Du bist der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke

Ich bin der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke
Du bist der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke
Du bist der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke

Ich bin der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke
Du bist der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke
Du bist der Saileige
Du bist gaffminkt, jocke wacke

L'umorismo può avere anche la funzione di prendersi gioco di qualcuno, di innalzarsi sopra di lui, e dunque esprimere aggressione. In secondo luogo, vedo un'esagerazione nell'effetto umoristico, un'assenza di differenziazione. Manca l'aspetto giocoso e la raffinatezza. E in effetti i disegni di Erich Spießbach tematizzano sempre di nuovo la stessa derisione della stupidità degli altri. Qui dunque si può constatare una esasperazione e una rozza semplificazione di quanto costituisce un umorismo raffinato.

Palesamente qui, come spesso nella critica dei medici da parte dei pazienti, l'impulso creativo sta nel senso d'impotenza contro cui Spießbach tenta di ribellarsi.

L'umorismo o la satira sono spesso le armi di chi è in una posizione d'inferiorità. Molte satire scaturiscono dall'impotenza di un individuo oppresso o maltrattato da un sistema dominante, che non può difendersi altrimenti. Questo è comprensibile. Ma nel caso di Spießbach l'umorismo ha piuttosto tratti meccanici, come quelli di un martello di legno.

Effettivamente ci sono suoi disegni, come lo sono la santa Giu-stizia, così aggressivi, che non si può più realmente ridere. Si percepisce l'enorme pressione che vi sta dietro e che non consente più al disegnatore di tenere conto della reazione dell'osservatore. Normalmente si opera una valutazione del contesto prima di raccontare una barzelletta. Ci si domanda per esempio: posso in questa situazione raccontare una barzelletta sulle bionde? Rideranno gli altri e condivideranno la mia aggressione? Se io valuto erroneamente la situazione, farò con la mia barzelletta una cattiva figura.

Sì, ci vuole una comprensione del contesto, della situazione in cui ci si trova, perché la barzelletta o battuta spiritosa appaia agli altri adeguata e dunque accettabile. Questa comprensione manca spesso nei pazienti schizofrenici, anche qui un difetto di senso comune, di intuizione o sensibilità sociale per ciò che è di volta in volta adeguato. Inoltre, un



Ernst Altmann
(date ignote)
Il dott. Wirth su Pegaso,
s. d., matita su carta

Nella pagina a fianco:
Erich Spießbach
Sono la santa Giu-stizia,
1952, matita e penna su
carta



Julius Ahorn (1864-1907)
Senza titolo, 1904-1907,
 matita su carta

Ma il dottor Wirth si libra al di sopra dei pazienti che stanno in basso.

Vero. Si potrebbe anzi vedere una particolare componente umoristica nel fatto che Pegaso, una figura alata, che ha qualcosa di mitico, superiore, sublime, venga per così dire trascinato giù, straniato, dall'individuo bovino che lo cavalca. In questa antitesi c'è un notevole effetto satirico. Da questo punto di vista si può ascrivere il foglio all'umorismo satirico, avendo anche qualcosa di giocoso.

Enigmatico è l'atteggiamento che sta dietro questo disegno di Julius Ahorn

Il guardiano seminudo, con un mazzo di chiave e una sciabola, agisce in un contesto d'internamento. Orina e defeca. A sinistra c'è un vaso da notte, a destra un cane se la svigna dalla porta non prima però di avere fatto i suoi bisogni.

Il guardiano sembra letteralmente spandersi, orina e defeca, a destra in alto un pene eretto spruzza seme, i capelli gli si rizzano e dagli occhi spalancati si dipartono raggi diretti verso sinistra...

Si potrebbe pensare ad un orgasmo. Il guardiano non è comunque in

atteggiamento pervaso di umorismo verso gli altri presuppone sempre anche una certa autoironia, una relazione giocosa con se stessi. Anche questo manca spesso nell'umorismo schizofrenico. C'è troppa serietà. Non riesce a intendere l'intera situazione in modo giocoso, come sarebbe spontaneo nel caso di un umorismo genuino o di un 'buon' umorismo. Presumo che Spießbach non fosse in grado di prendersi in giro.

Anche il disegno di Ernst Altmann *Il dottor Wirth cavalca Pegaso* mostra una critica dei medici.

Classificherei il disegno nella categorie delle ingiurie. Naturalmente è disegnato in modo umoristico. Ma il dottore che cavalca Pegaso è raffigurato con le corna e dunque è oggetto di derisione. Non è un buon esempio di spirito umoristico, perché la mortificazione è usata innanzitutto come mezzo per elevarsi al di sopra degli altri.

grado di assolvere al suo compito, perché è occupato nelle sue pulsioni digestive e sessuali. Per cui apre addirittura la cella del paziente internato. I raggi degli occhi sono diretti verso le sbarre. Non riesco a trovare tuttavia niente di umoristico nel disegno. Ha qualcosa di grottesco, bizzarro, anche caricaturale nella testa sovradimensionata. È interessante che la figura faccia, in alto, un'impressione estatica e, per la testa gigantesca, anche poderosa, anzi imperiosa, mentre nella parte inferiore è presentata assai miseramente. È costretta a orinare senza freno e la nudità e la posizione delle gambe le danno un aspetto meschino. Un contrasto piuttosto forte.



Ahorn sembra ironizzare e criticare qui che il guardiano, una figura altrimenti di potere, sia in balia di determinati impulsi elementari. In altri disegni la sessualità viene mostrata come qualcosa di animalesco, se non addirittura diabolico. In questo modo si arriva alle gag oscene. In effetti ci sono nella collezione Prinzhorn alcune raffigurazioni sessuali assai crude, come per esempio il *Portacenere* di Adalbert Frickenhaus Qui viene raffigurata molto chiaramente una scena di dominazione. L'uomo che porta una buffa parrucca, libidinoso e consapevole del proprio potere, trattiene la donna, raffigurata come una signora della borghesia benestante, che ha perso nell'accoppiamento del tutto il controllo di sé e tira fuori la lingua nell'eccitazione, cosa di cui a sua volta l'uomo consapevole della propria potenza gode. Anche se sembra un po' distante dal basso ventre della donna.

Julius Ahorn
Senza titolo (Coito), 1906
ca., matita su carta

D'altra parte il basso ventre o il vestito hanno anche un senso ulteriore, tanto più che si tratta del bozzetto di un portacenere. Il vestito di lei potrebbe essere una specie di astuccio per il suo enorme fallo.

Sì, l'atto sessuale potrebbe venire nascosto dal vestito. Oppure l'uomo si accoppia con i piedi della donna? Si potrebbe trattare di un atto feticista che eccita così tanto la donna che non c'è bisogno di una penetrazione in senso stretto. Difficile a dirsi. In ogni caso la raffigurazione appare grottesca.



Julius Ahorn
Senza titolo (Coito), 1906
ca., matita su carta

In antitesi a questa raffigurazione insolitamente cruda, se non già quasi brutale di un incontro fra uomo e donna, si presenta questo quadro di Sievers con coppie danzanti in un salone delle feste. È umoristico?

Viene da pensare naturalmente alla caricatura e al suo principio di esagerazione e di derisione, perché qui le forme del corpo sono raffigurate in maniera esagerata, deformata. Non ritengo però che in questo caso si tratti di deformazione caricaturale.

Le donne vengono intralciate nei loro movimenti dalle misure sovradimensionate del loro seno.

È così, ma nel suo insieme non appare come una caricatura. Si ha piuttosto l'impressione che qui sia raffigurata una normale danza di gruppo, seppure un po' rigida nei movimenti. I volti non appaiono particolarmente sorpresi né infervorati, eccitati o emozionati, ma

neutri, sembrano imperturbabili, quasi indifferenti. Insieme alle deformazioni, il tutto produce l'impressione di grottesco, ma non si ha l'idea che le donne siano qui ridicolizzate o siano oggetto di caricatura.

Forse Sievers prediligeva semplicemente donne con grandi seni?

Proprio così, direi. Lui accentua grottescamente la figura femminile, che viene ridotta al seno e al bacino. E vi appartiene anche la piccola testa. Al suo sguardo la donna non appare come persona, ma come incarnazione ipertrofica del femminile. Vengono in mente le figure di dee arcaiche dai seni sovradimensionati, come la Venere di Willendorf.

Oppure Robert Crumb!

In ogni caso un'accentuazione grottesca dei caratteri sessuali secondari quale incarnazione del femminile nella sua potenza sessuale. La Venere di Willendorf è non a caso una dea della fecondità. E quale ruolo hanno gli uomini in questo quadro? Non si capisce bene: sono gli uomini a possedere le donne o sono le donne a essere più potenti? Di fronte a donne così l'uomo si fa piccolo piccolo e comincia ad avere paura.



Adalbert Frickenhaus
(1862-1909) *Portacenera*,
25-2-1899, matite e
penna su carta

Gli uomini appaiono qui come appendici, quasi come di fronte a una mantide religiosa che divora il maschio durante l'accoppiamento. Qui, credo, si potrebbe parlare dell'apoteosi della potenza della donna.

Un umorismo più lascivo che aggressivo.

Sì, aggressiva la raffigurazione non lo è certamente. Ma è umorismo? Si potrebbe comunque immaginare che Sievers abbia riso sotto i baffi nel disegnare.

August Klett è un artista della collezione, di cui lei si è occupato a lungo. Che ne pensa di questo suo disegno intitolato *Mostrare il membro al medico?* Che specie di umorismo vi vede espresso?

In Klett opera una creatività strabocchevole. Le figure emergono l'una dall'altra, si sovrappongono e si incastonano l'una nell'altra riproducendosi a vicenda. Qui tutto è dominato dal piacere della varietà delle forme, del proteismo, con cui una figura è la premessa della seguente. Vi vedo un piacere della metamorfosi nel senso di Ovidio. Ciò ha naturalmente anche qualcosa di dinamico, di giocoso, di allegro. Non si deve scorgervi per forza sempre qualcosa di umoristico.

Ci sono però anche incontri spiritosi. Per esempio, a sinistra, quel naso comico che si infila sotto una parrucca e al centro un incontro con l'organo genitale maschile. Qui c'è in ogni caso un effetto comico.

Sì, l'organo genitale viene baciato da una donna, la cui pettinatura ricorda quella di una faraona, un'acconciatura egiziana. La donna è



Gustav Sievers
(1865-1941)
Senza titolo (Ballo), ante
1921, matita e acquarello
su carta velina

Nelle pagine successive:
August Klett (1866-1928)
*Mostrare il membro
al dottore*, 20-2-1924,
matita, acquarelli,
gessetti su carta da
disegno

evidentemente intenta a una fellatio. Anche il cappello a forma di corno a destra in primo piano attira l'attenzione. E il naso, a sinistra, sembra effettivamente deformato, storto, come un naso a patata.

L'aspetto umoristico sembra consistere nel fatto che gli incontri sono resi inevitabili dall'ambiguità dei contorni che appartengono contemporaneamente a due figure.

Si può interpretare il disegno come la raffigurazione di una vicinanza troppo grande. Le figure non hanno quella distanza necessaria perché si possa realizzare un vero incontro, ma sono schiacciate l'una all'altra. A una distanza così minima non si può vedere e percepire realmente l'altro. Gli intrecci e le sovrapposizioni di questo gomitolino umano non consentono più ai singoli di avere un contatto normale, per esempio di stringere la mano dell'altro o di comunicare a distanza con lui.

Un'intimità forzata!

Sì, un'intimità forzata. Per questo il disegno ha solo parzialmente qualcosa di umoristico o comico.

Lo stesso fenomeno emerge nei testi di Klett dominati da mostruosi composti come "Fischmaulharnröhrenöffnungshelm" (elmodapertura-tubiorinaboccadipesce). La si potrebbe pure definire un'intimità forzata tra le parole.

Sì, anche qui diverse raffigurazioni si sovrappongono e si amalgamano formando un gomitolo, analogamente ai corpi schiacciati l'un l'altro nel disegno. Un'assenza di distanza tra le parole. Le due cose concordano.

Ciò ricorda la predilezione dei surrealisti per metafore composte da elementi il più possibile distanti, come in quel passo dei 'Canti di Maldoror' (1869) da loro continuamente citato, in cui il conte di Lautréamont compara la bellezza di un giovane all'incontro casuale tra un ombrello e una macchina da cucire su un tavolo anatomico. Per i surrealisti era un cortocircuito della razionalità, per trasportare il lettore o l'osservatore su un altro piano. Questo cortocircuito è forse qualcosa di tipico per persone con una crisi psichica?

Sì, avrei dovuto introdurre il termine 'cortocircuito' già prima. Ho parlato di, 'implosione', ma 'cortocircuito' è più adeguato. In generale anche i motti di spirito si basano su cortocircuiti. Due sfere o due livelli di realtà vengono spesso accostati in un modo sorprendente e imprevedibile. Si deve creare un collegamento, altrimenti il motto di spirito non funziona, ma questo collegamento è inusitato, cortocircuita a sorpresa due ambiti di realtà o due prospettive del tutto differenti. Questo produce l'effetto comico. Un esempio: due pinguini camminano nel deserto. Uno dei due dice: «Dio mio, qui ne hanno sparso di sabbia!»

Su che cosa poggia l'effetto comico della barzelletta? I pinguini vivono normalmente tra i ghiacci, ma adesso si trovano nel deserto, e avviene un cortocircuito: il pinguino vede la sabbia del deserto come se fosse stata sparsa al polo sud per evitare di scivolare sul ghiaccio. Dunque, la sabbia sparsa fa da fermaglio che tiene insieme o cortocircuita inaspettatamente due realtà diverse e in ciò consiste la sorpresa, – naturalmente – solo se la barzelletta è raccontata bene e senza lungaggini. Il semplice accostamento non basta, deve essere cortocircuitato 'in un sol colpo'. Ne parlo adesso perché là dove nelle parole e immagini di Klett vengono associate cose eterogenee in modo inatteso, si produce perlomeno un'impressione di comicità e si pensa: oplà, sono cose che io normalmente non accosto insieme. E adesso sono improvvisamente unite come in "Fischmaulharnröhrenöffnungsheim".

Ora abbiamo però visto che l'implosione e il cortocircuito di metafore è una caratteristica frequente del modo di pensare schizofrenico, così che non deve sempre supporre un'intenzione umoristica. Può trattarsi di un effetto umoristico non intenzionale.





E lei ha affermato che individui con una diagnosi di 'schizofrenia' reagiscono più facilmente di fronte a battute assurde.

Sì, perché per loro gli elementi da cui sono composte non sono così distanti come lo sono spesso per noi.

Klett prova un vero piacere nell'associare cose lontanissime tra di loro, tra cui forse solo lui scorge un ponte. Così nei suoi agglomerati verbali e visivi produce forse uno slittamento di significato. Ma per noi la maggior parte è troppo remota...

Sì, a partire da un certo punto per noi ciò diventa assurdo, va al di là del comico. Per riassumere, l'ipotesi di fondo sarebbe: gli individui schizofrenici possiedono un'inclinazione maggiore ad associare cose molto distanti in una maniera che percepiamo come umoristica, anche se spesso lo fanno senza 'un'intenzione umoristica'. Allo stesso tempo, come ho detto all'inizio, la comprensione di barzellette e battute umoristiche da parte di persone schizofreniche è piuttosto limitata. Ma proprio l'accostare, l'unire e il generare cose che stanno insieme solo alla lontana è l'aspetto creativo e fantastico specifico nelle opere di autori schizofrenici, dunque anche umoristico – anche là dove lo troviamo assurdo, o proprio per questo.

Il presente testo è stato già pubblicato in una versione ridotta nel catalogo bilingue *Wahnsinnig komisch-Follement drôle. Humor in der Psychiatrie*, Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne, Parigi, e Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, In Fine éditions d'art, Parigi 2020. La mostra relativa, dopo Parigi, è in programma al Museo Prinzhorn, Heidelberg, dal 13 maggio al 26 settembre 2021.

¹ NdT. L'edizione italiana è stata pubblicata da Adelphi, Milano 2007.

² Cfr. ad esempio, Polimeni, J., Reiss, J. P. (2006). *Humor perception deficits in schizophrenia*. *Psychiatry Research*, 141, 229-232; Daren, A., Adamczyk, P., Błądziński, P., & Cechnicki, A. (2020). *Humor perception in schizophrenia appears to be related to disorganization syndrome*. *Comprehensive Psychiatry*, 96, Artikel 152149.

DAI 'FOLLI LETTERARI' AI 'MATTOIDI': TRA FRANCIA E ITALIA

di Marc Décimo

APPROFONDIMENTI

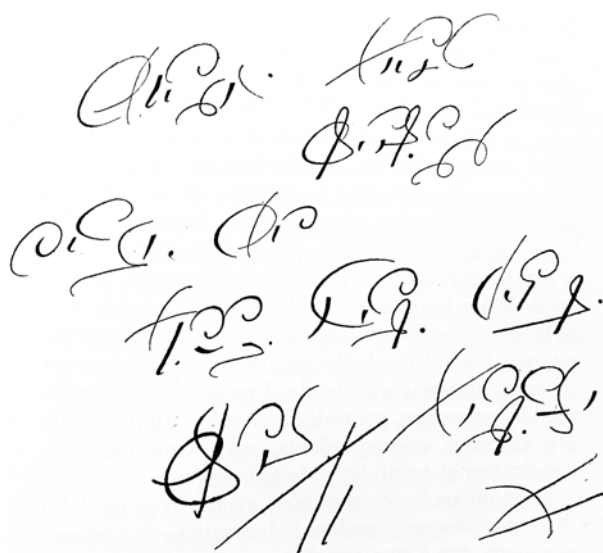
È lo scrittore Charles Nodier (1780-1844) a forgiare nel 1835 la terminologia 'folli letterari'. L'elevazione a questa dignità risponde a criteri rigorosi. È imperativo che i manoscritti, che si tratti di un'opera in più volumi, di un libro, di un opuscolo o di un foglio, siano stati rifiutati ovunque, che le pubblicazioni siano stampate dall'autore stesso. È importante vigilare che in nessun caso queste generino degli adepti. Fare setta esclude dalla categoria. Inoltre, un soggiorno in manicomio è sempre gradito.

Costituire una 'biblioteca speciale'¹ è nel gusto dell'epoca: si tratta di ingegnarsi a raccogliere tutti i libri su un tema piuttosto singolare. Poiché la biblioteca dei 'folli letterari' non è ancora stata realizzata, Nodier si affretta a fornire qualche pietra miliare, una breve lista di esempi utili a determinare gli autori che associa a questo termine. Così, i 'folli letterari', secondo Nodier, attaccano tre istituzioni: lo Stato (da intendere come monarchia), la religione cattolica (Nodier ha gli eretici nel mirino) e, infine, la lingua francese. Essi si compiacciono di creare facezie linguistiche d'ogni tipo a partire dal significante, dispiegando a iosa giochi di parole, anagrammi, palindromi, rebus, versi maccheronici e ogni sorta di combinazioni della stessa natura. In altri casi, i 'folli letterari' tendono ad attaccare invece le scienze.

La questione degli 'eccentrici' affascina l'Ottocento e la letteratura ha abbondantemente illustrato il panorama evocando in quantità personaggi grotteschi, illuminati, refrattari, svitati, gente singolare, negletta, etc. E i 'folli letterari' suscitano un po' ovunque in Europa l'entusiasmo di eruditi, tra cui, in particolare, Gabriel Peignot (1767-1849) detto Philomneste, che aveva preceduto il nostro autore, poi Octave Delepierre (1802-1879) e Pierre-Gustave Brunet (1805-1896) detto Philomneste junior, che si affrettano ad estendere l'elenco abusivamente a tutti quegli scrittori, anche dell'Antichità, i cui argomenti sembrano derogare tanto alle regole del decoro quanto alle loro idee politiche e sociali (sono infatti alquanto reazionari).

Questa classificazione caotica è distante dagli studi condotti dal professore del Collège de France che introduce in Francia l'idea di **letteratura comparata**: Philarète Chasles (1798-1873), impegnato ad importare dall'Inghilterra i lavori di Benjamin Disraeli (1804-1881) sull'eccentricità². Ovviamente la questione non è estranea alle preoccupazioni semio-logiche degli alienisti: i comportamenti eccentrici sono infatti la loro specialità. Estenderanno il loro interesse alla grafia e alle produzioni plastiche e letterarie. Trovare tra tutti questi elementi ciò che fa sintomo, migliorare la griglia nosologica, fissare una diagnosi esatta, consente infatti di trattare meglio i pazienti. Ma delimitare la follia obbedisce anche a finalità igieniste e profilattiche: la posta in gioco sociale è crucia-

La fascinazione, dall'Ottocento al postsurrealismo, per filosofi dilettaanti, scrittori eccentrici, poeti lunatici, grafomani bizzarri

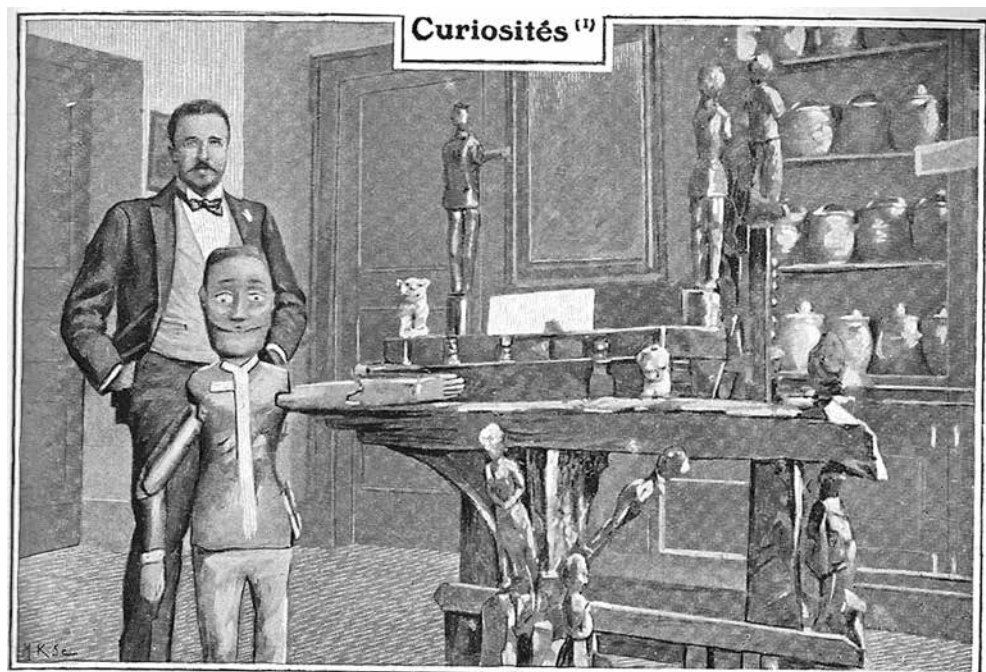


Scrittura crittografica di una donna demente vesanica che mantenne nel contempo la scrittura normale, in A. Marie, *La Démence*, Parigi: Octave Doin, 1906, p. 253

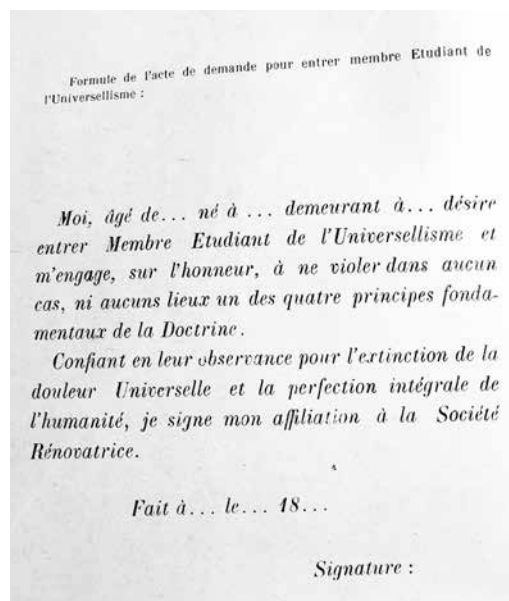
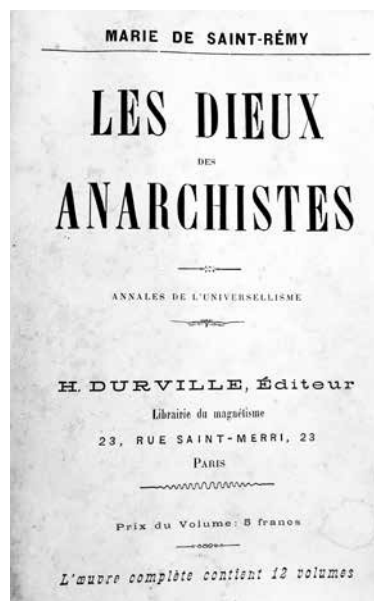
A destra:
Asilo di Villejuif: il Teatro, cartolina d'epoca, 1900 ca.

le. Delimitare la follia significa anche accerchiarla. La sorte riservata ai folli commuove, non solo per le condizioni giuridiche di internamento, ma anche per le disastrose condizioni di soggiorno nei manicomi. Dal dottor **Henri Sentoux** (1835-1880) ad Albert Londres (1884-1932), prima e anche dopo, si registra la volontà di far evolvere questa situazione. Il primo, alienista e umanista, intende convincere il pubblico del fatto che i 'pazzi' hanno probabilmente dei talenti, che sono osservatori migliori del loro mondo rispetto ai giornalisti autorizzati, male informati e scribacchini. pubblica quindi *Figaro et Charenton. Les Fous journalistes et les Journalistes fous. Littérature comparée* [Figaro e Charenton. Folli giornalisti e Giornalisti pazzi. Letteratura comparata] (1867), che mette a confronto modesti articoli di *Le Figaro* e scritti sagaci tratti dal foglio pubblicato a Charenton³, intitolato *Le Glaneur, journal de Madopolis*⁴. Il secondo, giornalista investigativo, pubblica nel 1925 *Chez les fous*. Da far rabbrivire. Su questa linea, intorno al 1900, si sviluppa a **Villejuif**, non lontano da Parigi, intorno a Edouard Toulouse (1865-1947), quello che si potrebbe definire un servizio sanitario d'avanguardia, al quale partecipano gli psichiatri Auguste Marie (1865-1934) e Paul Meunier (1873-1957), alias Marcel Réja, e Nicolas Vaschide (1874-1907), un freudiano. Marie è uno dei brillanti allievi di Charcot ed è lui che aprirà a Villejuif il 'Museo della follia' nel 1905. Alcune cartoline di questo periodo mostrano che, nell'atrio dell'ospedale, era stato allestito un teatro; vi si facevano venire artisti; dei pazienti preparavano le scene, realizzavano i costumi, recitavano; c'erano un pianoforte e dipinti alle pareti realizzati dai degenti. Le attività erano dunque diversificate; non ci si occupava semplicemente di giardinaggio e di rastrellare i viali.

A. Marie, *Il museo della follia*, in «Je sais tout», n° 9, 15 ottobre 1905, sezione "Curiosità".



Questo '**Museo della Follia**' precede di un anno l'apertura del museo di antropologia criminale a Torino. Una fotografia pubblicata mostra Marie in una delle sale del museo, davanti a lui una scultura a sua immagine⁵, che donò a Cesare Lombroso (nella cui collezione si trova ancora oggi). Marie ha partecipato alla traduzione francese di due opere di Lombroso: nel 1897, sugli anarchici⁶; nel 1899, sull'antisemitismo⁷ e, nel 1908, Lombroso scrive la prefazione del libro di Marie sulla pellagra⁸. Nel 1907, Paul Meunier con lo pseudonimo di **Marcel Réja** pubblica *L'Art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*⁹, volume che segna un'epoca per aver privilegiato un approccio estetico. Il libro di Marcel Réja presenta casi di creatori e alcuni 'folli letterari', tutti resi anonimi, ma che oggi possiamo a volte identificare a colpo sicuro. Ci sono Jean-Pierre Brisset, Eulalie-Hortense Jousset, Alphonse Aubertin detto Lelorrain, Fortuné Roustan, Fulmen Cotton (i cui disegni figurano nella Collection de l'Art Brut di Losanna), Marie de Saint-Rémy (un'anarchica!), etc. Spicca sicuramente in questa lista **Brisset**, celebrato nel 1913 'principe dei pensatori' per l'insieme della sua opera profetica che consiste nello stabilire l'origine batraciana dell'uomo attraverso giochi di parole¹⁰: il paronimo principale correla il grido della rana *coa* [koa] alla presunta domanda iniziale in francese: "*quoi?*" [Kwa]. Questi testi conosceranno un'eccezionale fortuna letteraria (il che, tecnicamente, dovrebbe sottrarlo alla categoria dei 'folli letterari'), apprezzati come sono dalle **avanguardie**: Apollinaire, Max Jacob, Marcel Duchamp in particolare,



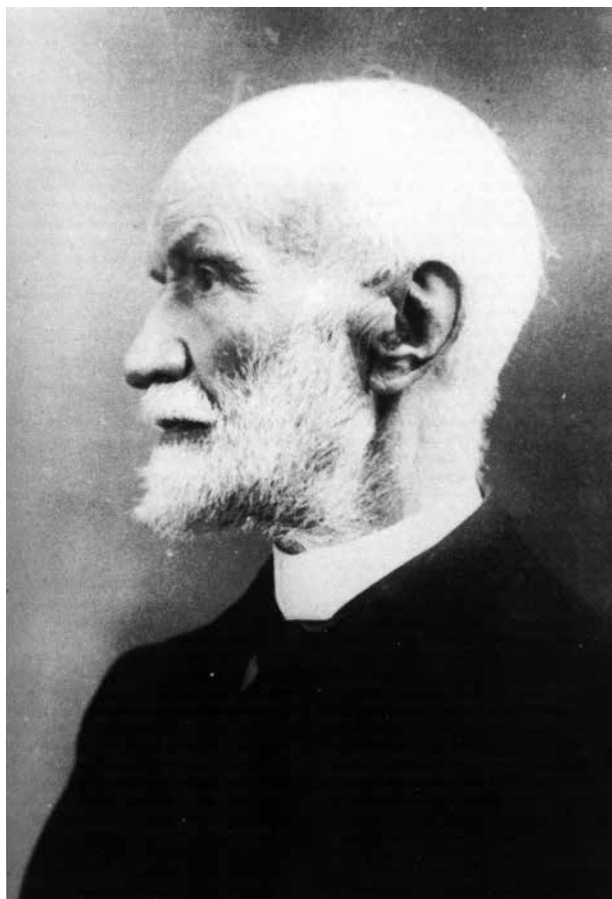
Robert Desnos, André Breton e così via¹¹. Quanto alle opere riprodotte nel libro di Réja (di Albert Ravallet, Abdalla, Fulmen Cotton, Laureys [*Le Voyageur français*], Hodinos¹², Théophile Leroy), esse provengono dalle collezioni di Paul Sérieux, Marius Ameline, Ed. Toulouse, Joseph Rogues de Fursac, Léon Thivet-Luys, Auguste Marie – e quest'ultima raccolta, grazie all'impegno di Jean Dubuffet, raggiungerà in parte il museo di Losanna. Albert Gorey (1867-1922), un giornalista ben informato (è a conoscenza di raccolte simili a Ville-Evrard e a Sainte-Anne), nel 1908 visita il Museo di Antropologia Criminale di **Torino**. Descrive gli 800 teschi catalogati ed etichettati 'ladro', 'prostituta', tutti i corpi di reato, le brocche decorate, le armi dissimulate.

E, soprattutto, riferisce che esiste «un'intera vetrina - una sorta di armadio di ferro - con opuscoli, memorie, opere in cui eminenti studiosi hanno dato prova di stramberie manifeste [...] Quale subdolo piacere, continua, avremmo nello sfogliare questa collezione unica dove, a quanto pare, i nostri connazionali sono molto ben rappresentati. Ma, poiché si tratta di opere recenti di autori per la maggior parte ancora in vita, il veto del segreto professionale ci è stato opposto»¹³. Tuttavia, attraverso l'edizione francese di *Genio e follia*¹⁴ che risale al 1909, è ancora possibile farsi un'idea sulle fonti da cui **Lombroso** ha tratto le sue informazioni sui 'folli letterari'. Non provengono da Nodier, che tra l'altro cita, ma essenzialmente da Pierre-Gustave Brunet (1805-1896) detto Philomneste junior (ma 'junior' è omissso) e Octave Delepierre (1802-1879) (spesso trascritto in modo errato). Lombroso cita Sentoux, il *Journal de Madopolis* (è inevitabile¹⁵) e ne riprende l'idea di «sovraccitazione intellettuale».

A sinistra:
Ritratto di Marie de Saint-Rémy.
Les Dieux des anarchistes. Annales de l'universellisme, Parigi: H. Durville, 1899

Al centro:
Copertina anteriore.
Marie de Saint-Rémy. *Les Dieux des anarchistes. Annales de l'universellisme*, Parigi: H. Durville, 1899

A destra:
Copertina interna.
Marie de Saint-Rémy. *Les Dieux des anarchistes. Annales de l'universellisme*, Parigi: H. Durville, 1899.



A sinistra:
Ritratto di Jean-Pierre
Brisset 'principe dei
pensatori', 1913 ca.

A destra:
Draner, *Brisset è stato
incoronato a Parigi
principe dei pensatori*,
vignetta pubblicata su
"Le Petit Journal",
supplemento
domenicale,
4 maggio 1913, p. 3

Nella pagina a fianco:
Scrittura crittografica
di una donna demente
vesanica, in A. Marie, *La
Démence*, op. cit., p. 60



— Elle est bien bonne celle-là ! le « Prince
des Penseurs » qui prétend que l'homme
descend de la grenouille !
— Pour lors, celui qui en mange commet-
trait un parricide ?

Nella terza parte, al capitolo III intitolato *I mattoidi letterari ed artistici*, laddove Lombroso fornisce la sua definizione di coloro che presentano «la livrea del genio e la sostanza dell'uomo volgare», «l'anello di passaggio tra i pazzi di genio, i sani»¹⁶, sono citati un certo numero di presunti folli italiani e altri «semi-folli» francesi o «semi-responsabili» (come talvolta sono stati anche designati): Bluet d'Arbères, Gleizès (scartato dai puristi perché 'faceva setta'!), Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, Le Bardier (più precisamente Pierre-Louis Le Barbier e la *Dominatosphérie*), Sovbira (per Jacob-Abraham Soubira), Démons (per Jean Demons, il cui caso è più complesso di quanto sembri¹⁷), Hécart (che non è un 'folle letterario' ma uno che pratica l'anagramma), etc. Va menzionata anche l'Appendice I, alla fine di questo volume¹⁸: smonta letteralmente lo studio di Edouard Toulouse su Emile Zola¹⁹. Agli occhi di Lombroso, infatti, Toulouse aveva prudentemente evitato di situare lo scrittore da qualche parte sulla scala della degenerazione degli esseri (dove invece, secondo Lombroso, andava collocato per molte ragioni). Dal canto suo, Marie invece sembra aver fatto molti passi avanti. Anche

சென்னை
பெருமாள்

பெருமாள்
பெருமாள்

பெருமாள்

பெருமாள்

பெருமாள்

Handwritten signature or initials, possibly reading "H. S. Co." or similar, with a large flourish below.

Handwritten signature or initials, possibly reading "J. P." or similar, with a large flourish below.

se nel 1912 presenta ancora uno studio (con Léon Mac-Auliffe) alla Lombroso, di cui la stampa rende ampiamente conto per deriderlo²⁰, nel 1928 scrive un'opera didattica sulla psicoanalisi²¹. Organizza a Parigi nel 1927 e nel 1929 due mostre che riscuotono un gran successo: vi sono esposte opere di malati di mente; scrive anche articoli di giornale, tiene conferenze: condivide la stessa preoccupazione umanista di Henri Sentoux. Valorizzare queste creazioni avrebbe consentito di riconciliare l'opinione pubblica con i suoi alienati in modo da poter rendere migliori le loro condizioni di vita. Lo stesso termine lombrosiano *mattoïde* (francesizzato) avrà il suo momento di gloria anche in Francia: a quel tempo sarà d'uso corrente. L'espressione italiana 'è matto' darà luogo a una trascrizione mimofonica (fenomeno che i linguisti qualificano come etimologia popolare), e sarà ricondotta all'espressione, in francese, *'il est marteau'* [letteralmente è martello, ndt], ancora oggi in uso. Tuttavia, questo modo di dire ha solo una fortuita analogia con espressioni come *recevoir un coup de marteau (sur la tête)*, *avoir un coup de marteau* o *avoir un petit coup de marteau* [ricevere un colpo di martello in testa, etc.], che significano 'avere qualche mania', 'qualche stranezza'²².

Dal punto di vista del significato, la parola '**mattoide**' corrisponde a « una specie di matto ma non abbastanza matto da poter essere collocato in un manicomio: non scandalizza i passanti, non è immediatamente pericoloso, non ha il cervello in ordine, non pensa come tutti gli altri; ha spesso una lingua sciolta, è capace di sedurre, di convincere, di soggiogare gli 'uomini normali' che, secondo le teorie di Lombroso, non sono i più astuti. L'uomo normale, infatti, non è né il letterato né l'erudito; è l'uomo che lavora e che mangia' (capitolo XXLIV)»²³. La situazione del 'mattoide' si trova quindi al limite dell'alienazione mentale, ma non appartiene all'alienazione mentale. Forse non è inappropriato mettere in relazione questa diagnosi con l'attuale parafrenia.

Quando negli anni '30 **Raymond Queneau** riprende la questione dei 'folli letterari', ha in mente di trovare 'geni' sconosciuti²⁴. Ma quando, al termine di alcuni anni di lavoro, porta a termine la ricerca, confessa un fiasco senza precedenti: centinaia di pagine sono state accumulate senza speranza di poter essere pubblicate²⁵. Ne ricicla però alcune in un romanzo, *Les Enfants du limon*, pubblicato nel 1938²⁶; altre saranno messe a disposizione nel 2002, in previsione del centenario della sua nascita²⁷. La concezione della letteratura che si matura in lui attraverso questa avventura, lo allontana decisamente dalle sponde dell'assenza di controllo, in radicale opposizione ai surrealisti che rivendicano, al contrario, la possibilità di una poesia dell'inconscio. In un testo, forse di prefazione all'antologia non pubblicata, Queneau scrive che i 'folli letterari' sono:

Nella pagina a fianco:
Scrittura crittografica
di una donna demente
vesanica, in A. Marie, *La
Démence*, op. cit., p. 61

«coloro la cui vita psichica, realmente anormale, differisce dai modi di pensare della maggioranza dei loro contemporanei e si differenzia ugualmente dal sogno, dalle turbe psicasteniche e altre bazzecole patologiche. Gli psichiatri non si sforzano molto a questo proposito; parlano di autismo.... perdita di contatto con il reale etc.- [...] e soprattutto biasimano. Talora si fanno beffe. Per esempio della risposta alla domanda “Dove si trova l’Egitto?”: “Tra l’Assiria e il Congo”. Siccome è esatta, questa risposta li infastidisce. La trovano bislacca, ma non cercano di approfondirla. C’è in essa tuttavia un’intuizione reale sull’Egitto in quanto transizione fra l’Africa e l’Asia. Non meglio capirebbero che la Francia si trova tra l’Alsazia e la Bretagna»²⁸.

¹ M. Décimo e T. G. Tremblay, *De l'exercice de la bibliographie comme genre littéraire*, in Id., *Le texte à l'épreuve de la folie et de la littérature*, Digione: Les presses du réel, collezione Les Hétéroclites, 2017, p. 9-99. (NdR. Il volume di C. Nodier, *Bibliografia dei folli*, è stato pubblicato in Italia da Quodlibet, Macerata 2015, lo stesso editore ha pubblicato nel 2012 il repertorio recente di P. Albani, *Mattoidi italiani*).

² Ivi, *De quelques amateurs de libricité : Gabriel Peignot, Octave Delepiere, des Philomneste et de quelques autres*, p. 100-199.

³ NdR. Charenton è un antico manicomio fondato nel 1645 nella cittadina di Saint Maurice. Agli inizi del XIX secolo vi si praticavano trattamenti d'avanguardia. Famoso perché vi fu rinchiuso il marchese De Sade.

⁴ *Littérature et psychiatrie*, in M. Décimo, T. G. Tremblay, op. cit. , pp. 200-325.

⁵ A. Marie, *Le musée de la folie*, in « Je sais tout », n° 9, 15 ottobre 1905, rubrica « Curiosités », pp. 353-360.

⁶ C. Lombroso, *Les anarchistes*, tradotto dalla 2a ed. italiana da M. Hamel e A. Marie, Flammarion, Parigi 1897. Cfr. Id., *Gli anarchici*, 2a ed. con aggiunte, Torino: Fratelli Bocca, 1895.

⁷ Id., *L'antisemitismo*, tradotto dalla 2a ed. italiana da A. Marie et M. Hamel, con prefazione del Dr. Paul Brousse, Parigi: V. Giard et E. Brière, 1899. Cfr. Id., *L'antisemitismo e le scienze moderne*, Torino: L. Roux et C. 1894.

⁸ Dr Auguste Marie, *La Pellagre*, con prefazione del Professor Lombroso, Parigi: V. Giard et E. Brière, 1908.

⁹ M. Décimo, *Des fous et des hommes avant l'Art Brut*, ed. critica e ampliata, Digione: Les presses du réel, coll. Les Hétéroclites, 2017.

¹⁰ J.P. Brisset, *Œuvres complètes*, pref. e cura di M. Décimo, Digione: Les Presses du réel, 2001.

¹¹ M. Décimo, *Jean-Pierre Brisset, prince des penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Digione: Les Presses du réel, 2001.

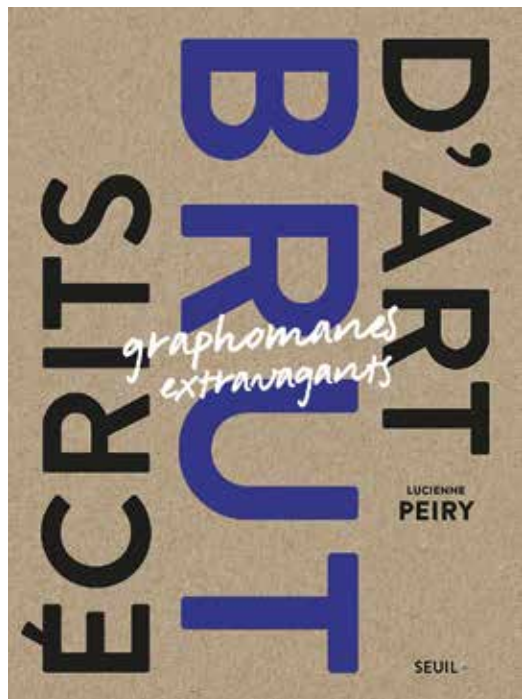
¹² NdR. Nella nostra rivista: L. Maurer, *Ritorno a Hodinos*, n. 5, 2012, pp. 146-159.

-
- ¹³ Albert Gorey, *Le Musée Lombroso. Une collection unique. Le point de départ. Quelques crânes. Les cervelles dans la glycérine. Céramiques historiées. Des fous qui ont du génie et des génies qui ont une fêlure*, in «Le Radical», n° 252, 8 settembre 1908, pp. 1-2.
- ¹⁴ C. Lombroso, *L'homme de génie*, trad. dalla 6a ed. italiana da Fr. Colonna d'Istria e M. Calderini ; e preceduto da una prefazione di Charles Richet, 4. ed., Parigi: Alcan, 1909. Cfr. Id., *L'Uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica. 5a edizione del "Genio e follia", completamente mutata...*, Torino: fratelli Bocca, 1888.
- ¹⁵ Ivi, pp. 267-272.
- ¹⁶ Ivi, p. 344.
- ¹⁷ M. Décimo et T. G. Tremblay, *Le texte à l'épreuve de la folie et de la littérature*, op. cit., pp. 42-50.
- ¹⁸ C. Lombroso, *L'homme de génie*, op. cit., p. 561-582.
- ¹⁹ E. Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. I, Introduction générale: Émile Zola*, Parigi: Sté. d'éd. scientifiques, 1896.
- ²⁰ Per esempio: *Gare aux Géants ! Ecoutez le Docteur Auguste Marie, Directeur de l'asile de Villejuif. Le Bon Petit Diable devient parfois s'il monte en graine, un fort méchant petit Diable*, in «La Petite République», 2 gennaio 1912, p. 1 ; *De haute taille et d'envergure exceptionnelle sont généralement les assassins. C'est du moins ce qui ressort des travaux des docteurs Marie et Mac-Auliffe*, in ivi, 19 febbraio 1912, p.1.
- ²¹ Dr A. Marie, *La Psychanalyse et les nouvelles méthodes d'investigation de l'inconscient, étude des problèmes de l'inconscient au point de vue du déterminisme psychologique et de la psychanalyse*, Parigi: E. Flammarion, 1928.
- ²² *Dictionnaire de l'Académie française*, 6a edizione, 1835.
- ²³ J. Mesnil, *Le phénomène Lombroso*, in «Mercure de France», 1 giugno 1900, p. 645-646.
- ²⁴ M. Décimo e T. G. Tremblay, *Raymond Queneau au pays des fous littéraires*, in *Le texte à l'épreuve de la folie et de la littérature*, op. cit., p. 326-405.
- ²⁵ G. d'Aubarède, *Raymond Queneau l'ami des fous et des mots*, in «Gavroche», 18 aprile 1946, p. 4.
- ²⁶ NdR. edizione italiana: R. Queneau, *Figli del limo*, trad. B. Pedretti, Einaudi, Torino 2003.
- ²⁷ NdR. R. Queneau, *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires du XIXe siècle*, a cura di M. Velguth, Gallimard, Parigi 2002.
- ²⁸ NdR. La citazione proposta in chiusura è tratta dall'introduzione di G. Magrini al volume: R. Queneau, *Romanzi*, Einaudi - Gallimard, Torino-Parigi 1992, p. L.

L'AVVENTO DEI GRAFOMANI STRAVAGANTI

di Eva di Stefano

LETTURE



"Io/Sono/un/Astronautico/Ingegnere/Minerario/nel/sistema/mentale... sono/anche/un/colonnello dell'Astronautica Mineraria/Astrale/e/Terrestre", scrive, scandendo ogni parola, Ferdinando Nannetti (1927-1994) nell'autobiografia fantastica incisa sul muro del cortile del manicomio di Volterra, dove scava ogni lettera con la fibbia della sua cintura. Un'immagine di sé che può essere definita delirante, ma alla quale dobbiamo riconoscere anche genialità poetica: l'ingegnere, che vola tra gli astri e allo stesso tempo scava nel profondo della mente, è una bella metafora di quel processo di riappropriazione di un diritto alla parola negato dalle circostanze sociali e psichiche. Esiste, infatti, una letteratura aliena e una **poesia selvaggia**, assimilabile all'Art Brut: pazienti psichiatrici scrivono lettere e suppliche che mai verranno spedite o reinventano la propria storia plasmando altri liberi mondi; grafomani stravaganti scrivono i loro monologhi acrobatici o mettono a punto sistemi filosofici e parascientifici inauditi; al-

cuni invece in preda alla 'vertigine della lista'¹ si limitano ad elencare nomi e oggetti seguendo una personale tassonomia; altri giocano con la lingua proponendo spiazzanti anomalie lessicali o praticano esorcismi e intimi scongiuri; altri ancora scrivono in stato di *trance*, apparentemente guidati da entità spirituali che dettano loro l'inesprimibile. Molti autori tendono a inserire disegni e figure o a trasformare la stessa grafia in immagine, come già faceva l'ingegnere Nannetti che nel suo alfabeto graffito reiventava la forma delle lettere quasi a creare un codice segreto dal forte impatto visivo.

A quest'uso pittografico della scrittura è dedicato l'ultimo volume di Lucienne Peiry: **Écrits d'Art Brut. Graphomanes extravagants** (Seuil, Parigi) uscito alla fine del 2020, che presenta 30 creatori di Art Brut. Alla pubblicazione è collegata anche una prossima mostra al Musée Tinguely di Bâle (dal 20/10/2021 al 23/1/2022). Non è la prima volta che la studiosa affronta questa tematica, alla quale ha già dedicato nel 2004 la mostra *Écriture en délire* presso la Collection de l'Art brut di Losanna, che allora dirigeva, sviluppando inoltre un interesse speciale per il succitato Nannetti, esposto a Losanna nel 2011 e oggetto di preziose pubblicazioni².

Una pratica molto frequente tra gli artisti brut e outsider consiste infatti nell'inserimento di parole, numeri, lettere in un disegno o dipinto, o perfino ricamo, con risultati di grande valenza estetica. Non si tratta

Il libro di Lucienne Peiry sugli scritti brut, il crescente interesse per i testi anomali e il progetto italiano Parole alate

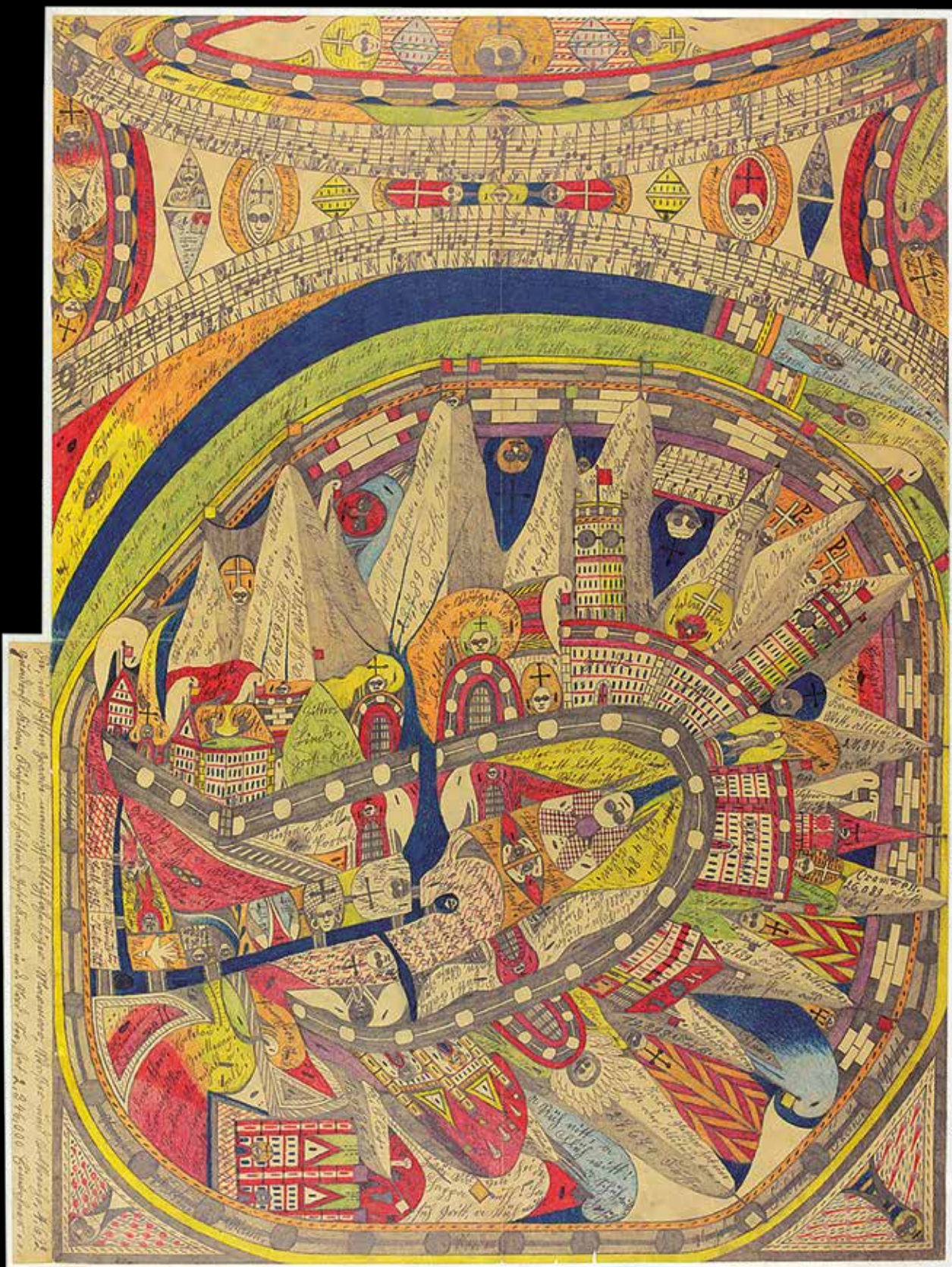


di illustrazioni, ma di una fusione tra parola e immagine, dove la parte scritta è visivamente protagonista, anche quando accompagna la figura con funzione narrativa o elencale. In alcuni autori il grafema può presentarsi del tutto scollato dal senso, almeno di quello che a noi fruitori è dato percepire, acquistando quindi un valore puramente visuale.

Opere libere dal logocentrismo della nostra cultura: potremmo definirle veri e propri **Iconotext**³, ovvero unità indissolubili e non illustrative di parola e immagine. Una medesima pulsione della mano produce segni e figure, reintegrando istintivamente ciò che la nostra cultura normalmente dissocia, ma che è naturale per l'infanzia così come per le culture non occidentali: «Scrivere e disegnare sono identici nel loro fondamento», affermava Paul Klee.

Si discute spesso della relazione tra arte contemporanea e art brut ma, se una stringente tangenza va individuata, essa consiste precisamente nella sorprendente analogia tra questa pratica grafica istintuale e l'operare concettuale delle avanguardie artistiche del Novecento: si pensi ai calligrammi di Apollinaire, alle parolibere futuriste, al dadaismo, alle consonanti isolate incastonate nelle griglie pittoriche di Klee, agli elementi verbali che compaiono nelle opere cubiste ma anche nella pop art, ai pittogrammi di Henri Michaux, alle iscrizioni sfatte nella pittura informale di Twombly, per arrivare alla poesia visiva, detta anche 'nuova scrittura', protagonista dell'arte sperimentale italiana dei tardi anni

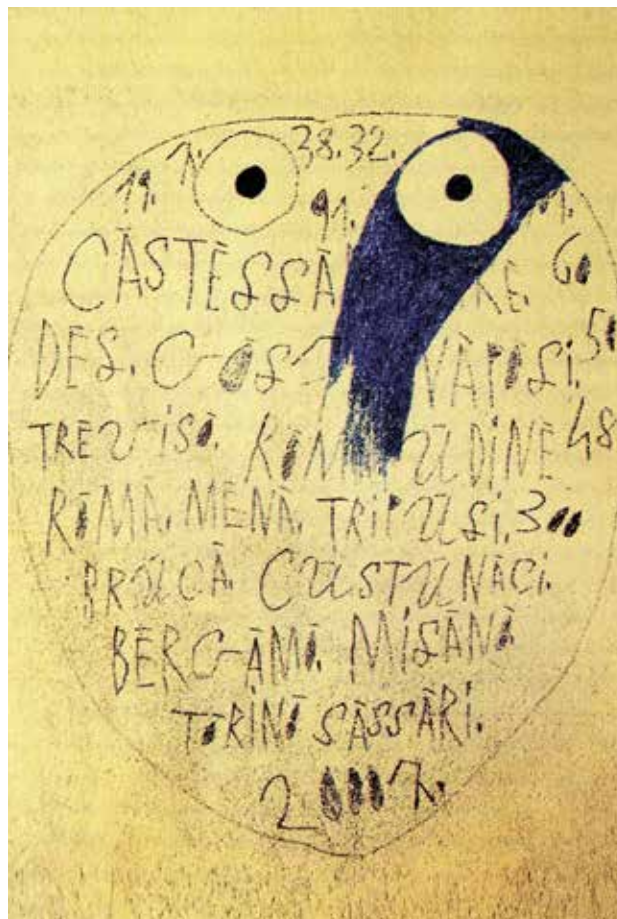
Fernando Oreste Nannetti, graffiti su muro, cortile dell'ospedale psichiatrico di Volterra, 1980 ca.. Foto Pier Nello Manoni



'60 e degli anni '70, e alla pratica ancora attuale della 'scrittura asemica'⁴.

In questi artisti 'colti', così come nei nostri 'outsider', domina la tensione ancestrale a superare la dimensione comunicativa e semantica della scrittura per riappropriarsi liberamente del segno grafico nella sua dimensione creativa e immaginativa. Non stupisce che Jean Dubuffet progettasse nel 1971 un'antologia di scritti brut, poi mai realizzata: l'artista canonico della sua collezione, tra le prime e più ispiranti acquisizioni, fu infatti **Adolf Wölfli**, autore di una sorta di autobiografia immaginaria in forma di mirabile codice miniato che conta migliaia di pagine, 'opera d'arte totale' che combina prosa, poesia, disegno, partiture musicali, collage⁵. Scrive Lucienne Peiry: «.....la scrittura rappresenta la parte dominante della sua produzione, ma non può essere dissociata dalle invenzioni grafiche e musicali. Gli scritti si dispiegano su 19.340 pagine e si articolano a tre voci dove chi scrive è simultaneamente autore, narratore ed eroe»⁶. Nella maggior parte dei casi, sotto il *label* Art Brut prevale il regime scopico:

le parole, le onomatopее, i grafemi colmano gli interstizi tra le figure, danno ritmo alla composizione o assumono una funzione ornamentale. Ad esempio, **Giovanni Bosco** (1948-2009) elenca, nello spazio attorno alle sue sagome incisive, date, nomi di città e di persone, numeri e oggetti: come un calendario dalla temporalità differente, non lineare come lineare non è il tempo psichico, e un libero inventario, e ancora una geografia del suono e del sentimento. «Scrivo i numeri perché sono belli – dice Giovanni -, e i nomi delle città perché mi piace il suono». Questa libera pratica della scrittura non esclude qualche dedica o le tracce cifrate di un ricordo, come accade nelle opere di August Walla o Carlo Zinelli. Per tutti gli autori, a cui è dedicato il volume, la filigrana di segni rappresenta una difesa contro la vertigine della pagina bianca e dello spazio vuoto fuori e dentro di sé; una cartografia fantastica della propria estraneità a se stessi e una barriera contro la difformità del mondo. **Eterotopie di carta** – aggiunge la Peiry- cioè spazi che ospitano l'immaginario e accolgono l'utopia⁷.



Giovanni Bosco,
Disegno murale, 2007,
Castellammare del Golfo
(Tp)

Nella pagina a fianco:
Adolf Wölfli, *Dalla culla
alla tomba*, 1911, grafite
e matite colorate su
carta di giornale, 1911,
Fondazione Adolf Wölfli,
Kunstmuseum, Berna



Laddove il testo sembra prevalere, il più delle volte resta indecifrabile risolvendosi in puro ritmo grafico come nelle illeggibili lettere alla madre di Harald Stoffers, o è di difficile trascrizione come le scritture medianiche di Laure Pigeon e Jeanne Tripier. I creatori come Charles Steffens, i cui testi sono facilmente leggibili, sono più l'eccezione che la regola.

Ne consegue uno squilibrio tra il proliferare dei saggi votati all'aspetto artistico e una più limitata bibliografia specialistica dedicata ai testi, tra i quali ricordiamo gli studi di Marc Décimo in Francia e di Vincent Capt in Svizzera⁸. In questo iato si inserisce il volume della Peiry, che proponendo una selezione di grande intensità estetica e visuale, dedica un breve e catturante saggio all'analisi dei testi di ogni creatore. Probabilmente le opere più toccanti sono quelle che riguardano la scrittura ricamata sul lato interno degli indumenti in modo che, indossandoli, le parole siano a contatto con

la pelle in un rapporto intimo e protettivo: nomi di donne per lo sciamanico Bispo do Rosario, date e ricordi nel giubbino di Agnes Richter. Il libro esce in un momento in cui sembra essersi diffuso l'**interesse** per questi testi anomali: nel 2020 ha avuto luogo presso il Centre d'Art Contemporain di Ginevra la mostra *Scrivere disegnando*⁹. E lo stesso anno in Francia è stata pubblicata anche un'antologia di scritti brut e irregolari, dal titolo suggestivo: *Et pourquoi moi je dois parler comme toi?* [e perché io dovrei parlare come te?], curata dall'attrice Anouk Grimberg e preceduta da un recital degli stessi testi in vari teatri da Parigi a Strasburgo. Ma l'ineludibile vocazione teatrale di molti di questi testi era già stata evidenziata dalla stessa Peiry, che ne aveva curato in precedenza alcune letture pubbliche. E da Gustavo Giacosa, attore e curatore, che da anni porta in scena con la Compagnia SIC.12 un intenso spettacolo dedicato a Nannetti.

Anche in Italia, dove l'interesse è stato finora circoscritto all'attività curatoriale di Giacosa e di Daniela Rosi¹⁰, sembra essersi recentemente accesa l'attenzione con il progetto **Parole alate** della storica compagnia teatrale Chille de la Balanza (con sede a Firenze nell'ex ospedale psichiatrico San Salvi), coordinato dal neurologo Alfio Cantini. L'obiettivo,



Jeanne Tripier, *Pittura medianica*, 1937, inchiostro su carta; Collection de l'Art Brut, Losanna

Nella pagina a fianco: Giovanni Bosco, *Figura nera con rosso e verde su fondo bianco*, 2008 pennarelli su cartoncino bristol; coll. Osservatorio Outsider Art



[illegible][illegible][illegible]

100. The thickness of the claspings
 may well be the same as the
 thickness of the claspings.

very early about midnight. I felt
very good in the morning but
little to sleep. I felt very tired



Giovanni Battista Podestà, *La cura dimagrante*, s. d., tecnica mista, Le Cyclope, Milly-la Forêt (Francia)

Nelle pagine precedenti a sinistra:
Laure Pigeon, *Laure, Pierre*, 1954, inchiostro su carta, Collection de l'Art Brut, Losanna

A destra:
Charles Steffen, *A little nude resting*, 1990, grafite e matita colorate su carta, Collection de l'Art Brut, Losanna

attorno al quale è nato un gruppo di lavoro interdisciplinare composto da linguisti, antropologi, psicologi, storici dell'arte, è ambizioso e apre una nuova e concreta prospettiva. Anche in questo caso l'avvio è stato dato da un monologo teatrale messo in scena da Matteo Pecorini, sulla base di un testo 'irregolare' recuperato da Alfio Cantini. Si trattava in realtà di una trascrizione della registrazione di un discorso tenuto a voce dall'autore (di cui si protegge l'anonimato) che il teatro ha restituito alla sua originaria oralità. In quanto '**oggetti culturali multi-dimensionali**' questo ed altri testi richiedono - afferma Cantini - un approccio interdisciplinare. Il programma di *Parole alate* prevede una messa a punto degli aspetti teorici attraverso l'attivazione di seminari dove esperti di Art Brut possano confrontarsi con studiosi di semiotica, della teoria letteraria, dell'antropologia, psicologia cognitiva, neuroestetica. Inoltre, il progetto si propone in futuro di rendere accessibili i testi recuperati negli archivi attraverso la loro trascrizione e conversione digitale. La leggibilità dei testi è, infatti, la preconditione per restituire

quel diritto alla parola originariamente negato e trovarne possibilmente la chiave. «A cosa rinuncia la nostra cultura - si chiede Alfio Cantini - se non apre quei testi?»¹¹. Una prima risposta la suggerisce l'antropologo Pietro Clemente: «Scritture segrete, rendiconti paradossali, surrealismi involontari o deliberati, gesti elementari (scrivere come arare), scritture ritualizzate, arricchiscono la nostra visione della vita e dei modi umani di esprimerla»¹².

-
- ¹ U. Eco, *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009
- ² L. Peiry, *Nannetti, "colonel astral"*, Collection de l'art brut, Losanna 2010, con la trascrizione integrale del testo e le foto di Pier Nello Manoni, che oggi persi i graffiti a causa del tempo e dell'incuria rappresentano l'unica documentazione completa dell'opera. Nel 2020 la Peiry è tornata sull'argomento con il volumetto *Le livre de pierre. Fernando Nannetti*, Allia, Parigi 2020.
- ³ «Iconotext refers to an artifact in which the verbal and the visual signs mingle» in P. Wagner, "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s)", *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, European Cultures - Studies in Literature and the Arts, de Gruyter, Berlin/New York, 1996, p.16.
- ⁴ Cfr. F. Aprile, C. Caggiula (a cura di), *Asemic writing. Contributi teorici*, Archimuseo Adriano Accattino, Ivrea 2018
- ⁵ Cfr. nella nostra rivista: P.Goutain, *Dall'autofiction all'utopia individuale: Adolf Wölfli*, n.5, ottobre 2012, pp. 174-187.
- ⁶ L. Peiry, *Écrits d'Art Brut*, Seuil, Parigi 2020, p.246.
- ⁷ Ivi, p. 63.
- ⁸ M. Thévoz, *Écrits bruts*, PUF, Parigi 1979; V. Capt, *Poétique des écrits bruts*, Lambert-Lucas/Collection de l'Art Brut, Limoges/Losanna, 2013, e sulla nostra rivista: Id., *Quando il linguaggio diventa straniero a se stesso. Pensieri dell'alterità e 'scritti brut'*, n. 5, ottobre 2012, pp. 130-145; M. Décimo, *Sciences et pataphysique: Savants reconnus, érudits aberrés, fous littéraires, hétéroclites et celtomanes en quête d'ancêtres hébreux, troyens, gaulois, francs, atlantes, animaux, végétaux...*, tomo 1, Les Presses du réel, Digione, 2014; Id., *Le Texte à l'épreuve de la folie et de la littérature* (con T. G. Tremblay), Les Presses du réel, Digione, 2017, e infra: Id., *Dai "folli letterari" ai "mattoidi": tra Francia e Italia*, 2020. Cfr. anche il catalogo a cura di A. Bellini, S. Lombardi, *Écrire en dessinant. Quand la langue cherche son autre*, (Centro d'Arte Contemporanea, Ginevra), Skira, Ginevra 2020.
- ⁹ Cfr. nota precedente. Il titolo della mostra era dato anche in versione italiana e inglese.
- ¹⁰ Gustavo Giacosa ha curato la mostra e il catalogo *Noi, quelli della parola che sempre cammina*, Genova 2010; Daniela Rosi ha curato nel 2016 con Peter Assman a Mantova, Palazzo Ducale, la mostra *ARTE-ALTRA LETTERATURA-EPOI -PER-SEM-PRE-LUMANITA*.
- ¹¹ E-mail di Cantini all'autrice del 18/2/2020.
- ¹² Intervento alla tavola rotonda virtuale *Parole alate*, su ZOOM, 19 novembre 2020.
-

UNA VALIGIA AZZURRA E ALTRE STORIE

di Eva di Stefano

LETTURE

Bianca Tosatti

Con il senno di poi

Nulla rimane fermo. Nulla rimane nostro



In copertina disegno di
Michele Munno

Frammenti di vita
e trame d'arte
nell'ultimo libro di
Bianca Tosatti

Questo non è un libro sull'arte irregolare, ma riguarda più in generale lo sguardo, il metodo e il rapporto con l'arte di una delle massime esperte di arte irregolare: Bianca Tosatti¹. *Con il senno di poi. Nulla rimane fermo. Nulla rimane nostro* (Prinp, Torino 2021) raccoglie una serie di testi scritti nel tempo e riemersi durante un trasloco, tenuti assieme da un sottile filo autobiografico che attraversa le pagine. Non un libro sistematico, ma rapsodico, dove ogni discorso, ogni racconto è come un palazzo dalle cento finestre attraverso cui rimemorare, divagare, guardare altrove, scoprire altre storie. Coincidenze significative, immagini come segnali chiaroveggenti disseminati sul percorso esistenziale, incidenti fisici che rispondono a una fascinazione visiva pregressa che ha messo radici nella propria interiorità. Così, un grave taglio incidentale all'arteria del polso consegue o richiama, tramite una misteriosa cartolina, la mano deformata dalla convessità nell'autoritratto del Parmigianino, lungamente contemplato al Kunsthistorisches Museum di Vienna: una mano impressa per così dire nell'anima.

Il libro è una narrazione discontinua di incontri, coincidenze, e **traversate visive** che tolgono il fiato, come quando si passa da una Napoli quasi archetipica, vista dal tetto del MADRE tra le zampe dell'altissimo cavallo guerriero di Mimmo Paladino, alla potenza arcaica del cavallo con cavaliere di Marino Marini detto *L'angelo della città*, esposto sulla terrazza di casa Guggenheim a protezione del Canal Grande e di Venezia. E con un audace salto indietro nel tempo la memoria torna al Morello dipinto da Giulio Romano per Federico Gonzaga al Palazzo del Te di Mantova, per approdare infine a una narrazione di famiglia, un ricordo non vissuto ma ascoltato e sospeso nell'aria di casa: la struggente vicenda di Messere, il bellissimo cavallo amato dal padre, razziato dai nazisti in fuga nel 1945 e ritrovato morto di stenti. Coloro che amano davvero le immagini non seguono un percorso lineare, ma procedono per salti temporali e spaziali avanti e indietro con la guida della **memoria affettiva**, nel senso dato da Georges Didi Hubermann, che la Tosatti cita: «La memoria è psichica nel suo processo, anacronistica nei suoi effetti di montaggio, di ricostruzione e di 'decantazione' del tempo»². Il pensiero va anche all'atlante di Aby Warburg, il cui fantasma



La valigia di Rino Ferrari,
coll. Casa dell'Art Brut,
Mairano di Casteggio
(Pavia)

in filigrana si aggira in queste pagine, coabitando con un metodo rigoroso e un esercizio di lettura analitica ed empatica delle opere appresa alla scuola bolognese di Francesco Arcangeli. L'autrice descrive così il suo procedere: «ricerca storica, metodi accademici, visionarietà: modellare con l'immaginazione un'ipotesi di vissuto pur rispettando un rigoroso apparato scientifico; dare forma a un modo privato ed intimissimo dove poter esercitare a briglia sciolta i sentimenti più fondi, le fantasie più sfrenate, le visioni...»³, e ci regala subito un esempio nel primo capitolo in cui racconta la storia di Palazzo Aliprandi in via Bigli, a Milano, e del progetto umanistico del suo anziano proprietario e costruttore, Ambrogio Aliprandi. Documenti alla mano, empatia e immedesimazione, l'autrice ci conduce così attraverso la cultura neoplatonica nella Milano del Rinascimento temporaneamente in mano ai francesi, restituendo (o ricreando) il sentimento esistenziale del suo personaggio. Via Bigli ha un ruolo anche nella vita di Bianca che la percorre ogni giorno durante i dieci anni in cui si occupa della collezione di arte contemporanea di Carlo Monzino, collezionista svizzero con ufficio a Palazzo Belgioioso. Vivida è anche la Milano del dopoguerra - fabbriche, strade, stazioni, rotaie etc- e le istituzioni decentrate per la cura di malattie mentali, anche dovute a traumi bellici.

Tutto questo sta dentro una scalcinata **valigia azzurra**, che viene consegnata all'autrice e contiene disegni e appunti di Rino Ferrari, nel quale lei riconosce lo zio ammattito di cui le narrava trent'anni prima la migliore amica della sua adolescenza. Ancora una coincidenza! che la induce ad esplorare gli istituti psichiatrici della provincia di Milano, dove

CIÀ CHE FAC UN BASIN AL SIGNOR A N G E L O ANGELO SPESA

TUTTO
E CHI TUT
QUANDO
S E

SCOTTI MORTO

CECCHINI MORTO

MOTO SCOOTER
IN MOVIMENTO
SUONO - CHI

A N G E L O

S U O R A

MASCALZONE
MACCARENOME
SARA L'U.
SPESA

SPESA

A ME
TE
MEL
DISE

COLOM

P A N T E R A

E APPUN
QUAND
A VEGNI

SUORA!

VA LÃ
SÙ

DOVE CHE
IE

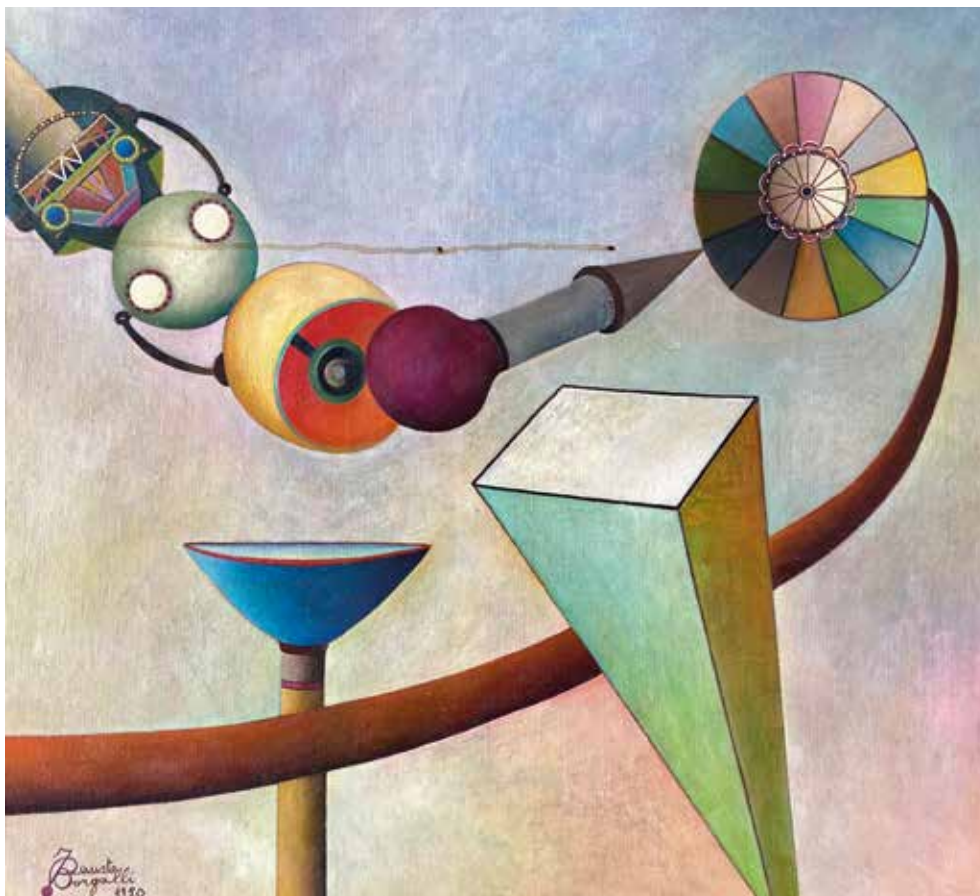
AEREO
IN
MOVIMENTO
SUONO

DI MOTORI SPESA!
SUL CIELO SPESA!
CELESTE
SOLATO
ANIMA SPESA!
M I A NIENTE

ISTIT. PSICHIATRICO PARV. MILANO
REPARTO CURA MONBELLO
26 AGOSTO 1955

SPESA!
SPESA!





Faustino Borgalli,
Elementi surreali,
1970, olio su tela; Casa
dell'Art Brut, Mairano di
Casteggio (Pavia)

Nella pagina a fianco:
Rino Ferrari, S.t. (*Scotti
morto*), 1959, penna
e matite colorate su
carta; Casa dell'Art Brut,
Mairano di Casteggio
(Pavia)

si provava a risanare i traumatizzati di guerra nel medesimo periodo in cui si sgombrava la città dalle macerie. Soprattutto il Mombello, dove era stato ricoverato Ferrari, affidato alle cure del dott. Gabrici, che ormai novantasettenne consegna a Bianca, oltre ai propri ricordi, alcuni filmati che documentano i metodi curativi in uso. Tra questi un documento particolare sul "pittore mistico" Ferrari, dedito a ritrarre i volti dei suoi compagni moribondi, in un perenne dialogo con quella morte a cui è scampato prima nel massacro di Cefalonia e poi in campo di concentramento. La sua è la follia di chi non si dà pace, il disegno è il percorso di espiazione e testimonianza del sopravvissuto.

Al capitolo su Ferrari, aperto sul contesto, segue la monografia su Faustino Borgalli, che mette a fuoco la lettura analitica delle opere (la biografia in questo caso è solo in nota), quel '**saper vedere**' che ha caratterizzato la sua formazione di storica dell'arte, e che lei applica senza soluzione di continuità da Bernardino Luini al Parmigianino, da Giulio Romano al Canova, da Baselitz a Lucien Freud, e ai suoi 'irregolari' del margine, con continue incursioni nell'arte contemporanea così a lun-



Ida Maly,
Mostro verde, 1933 ca.,
inchiostro e acquarello
su carta; coll. priv.

Nella pagina a fianco:
Ida Maly, *Autoritratto*,
1928, inchiostro e
acquarello su carta;
coll. priv.

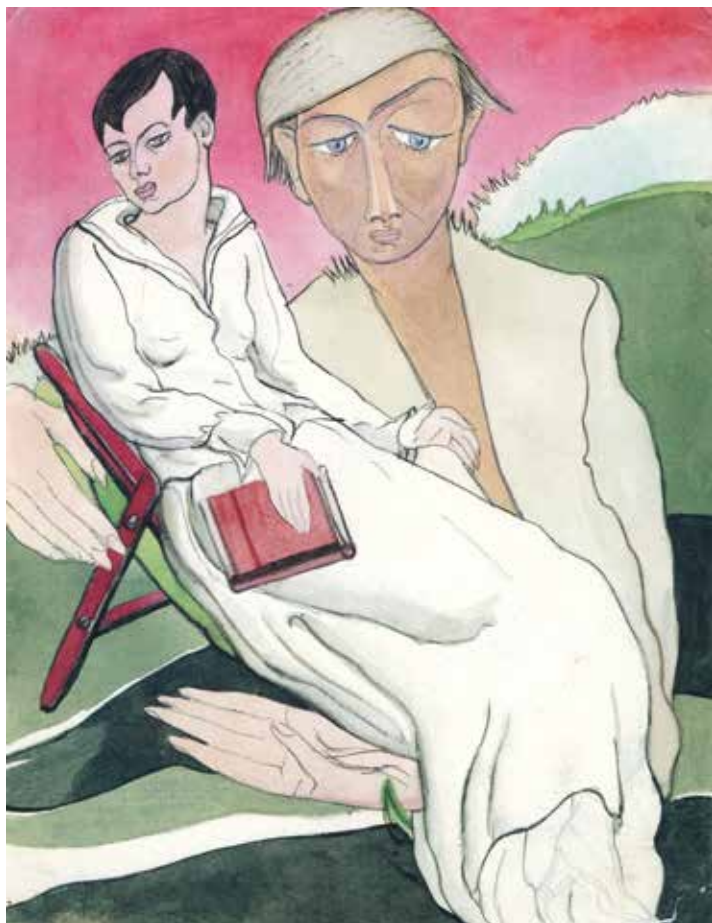
go frequentata come curatrice della collezione di Monzino. Sempre cercando «l'impronta di un **pensiero inquieto** che dà vibrazione alla cultura del novecento»⁴. Conseguente è all'inizio degli anni '90 l'approdo attivo all'Art Brut e Irregolare, da affrontare con gli strumenti di una cultura artistica solida ma non convenzionale, portata a «inglobare nel sapere impurezze fantasmatiche, erranza, trasversalità, amore per l'eccentrico e per la deriva...»⁵. Un'apertura a uno sguardo anche psicologico sull'arte, maturato nel tempo a partire da un incontro casuale con Mary Barnes, artista schizofrenica, nel corso di una mostra rapsodica, indimenticabile per la nostra generazione, di Bianca e mia: *La ricerca dell'identità* nel 1974⁶.

Nel libro, e non potrebbe essere altrimenti, la presenza degli artisti irregolari è tutt'altro che trascurabile. Ci si interroga sulle rare presenze femminili nella Collezione Prinzhorn, si ripropone un testo di presentazione dedicato a un bestiario visionario disegnato dai ragazzi dell'Atelier dell'Errore⁷, gui-

dato da Luca Santiago Mora.

La triste storia di **Ida Maly** (1894-1941) è l'esemplare paradigma della marginalizzazione progressiva di una vita anticonvenzionale e assetata di libertà, che comporterà la follia e la morte. Nata a Vienna, frequenta scuole d'arte e di design, e si lega profondamente all'amica Marta Newes. La raggiungerà in seguito a Monaco, dove la bella Marta, che si è sposata con un regista ed è cognata dello scrittore Franz Wedekind, fa l'attrice. Ida frequenta così l'ambiente vivace della bohème monacense, ma per mantenersi si arrangia con lavoretti precari e bizzarri. Nel 1920 resta incinta di uno studente, ma decide di non sposarlo. La vita faticosa da giovane madre *single* senza indipendenza economica la costringerà però ad arrendersi e prendere la decisione dolorosa di affidare la bambina di due anni a una famiglia di contadini di Graz. Lei si trasferisce a Parigi, installandosi al caffè "La Rotonde" dove ritrae gli avventori. La vita notturna diventerà consuetudine, e tornata poi a Vienna continuerà a vivere di notte e di ritratti nei caffè, mentre il suo stile realista nel frattempo ha assorbito l'aria del proprio tempo, diventando più sintetico e sempre più stilizzato. Nel 1928 i suoi nervi, messi alla prova dalla vita errabonda e precaria, oltre al mai sopito dolore per l'abbandono della figlia, crollano e sarà internata con una diagnosi di schizofrenia al manicomio di Graz, per venire poi uccisa nel 1941 nell'ambito del





Ida Maly, *S.t.*, 1930-1940,
inchiostro e acquarello
su carta; coll. priv.

programma eugenetico nazista. Durante gli anni di internamento continua a disegnare con i materiali portati dall'amica Marta che le resta vicina e salverà le opere superstiti.

Storie e personaggi che sarebbero dovuti confluire in un museo, il **MAI** (Museo Arte Irregolare), il progetto di una vita, presso l'ottocentesca Villa Cattaneo a Sospiro, vicino Cremona, inaugurato nel 2013 per chiudere due anni dopo⁸. La Tosatti, raccontando del complesso allestimento della mostra inaugurale dedicata a Armand Schulthess⁹, l'autore svizzero del bosco enciclopedico, la cui vicenda è pure narrata in queste pagine, dedica alla sconfitta del MAI solo poche parole malinconiche: «Un museo periferico, tra i vapori del bacino del Po, non sostenuto dai necessari finanziamenti e dalla fiducia culturale e morale dei cittadini, un museo di questo genere non ha trovato le ali».

Il nostro paese non era pronto a recepire un'iniziativa di questo spessore, e

non potrebbe essere altrimenti dato che qui latitano anche da qualche tempo i programmi di arte contemporanea e il relativo mercato. La collezione destinata al MAI è adesso al sicuro, confluita nella Casa dell'Art Brut che, istituita da una fondazione privata, dà maggiori garanzie di continuità e dove sta nascendo un centro studi¹⁰.

Un epilogo sintetizzato nel sottotitolo eracliteo *Nulla rimane fermo. Nulla rimane nostro*: le opere proseguono la loro storia, altri ascolteranno la voce degli artisti, altri raccoglieranno le nostre parole. Scriviamo per questo, perché qualcun altro sappia appropriarsi con intelligenza dei 'frammenti del (nostro) discorso amoroso'.

-
- ¹ Bianca Tosatti ha organizzato mostre di Arnulf Rainer, Andy Warhol e altri protagonisti dell'arte moderna-contemporanea, ha costruito grandi collezioni, ha insegnato. Dagli anni '90 si è dedicata allo studio sistematico dell'arte irregolare, coniando questa definizione, e ha organizzato diverse importanti mostre istituzionali su questo tema: *La normalità dell'arte*, Milano 1992; *Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa*, Pavia, Genova 1998; *Oltre la ragione. I maestri dell'arte irregolare*, Bergamo 2006. Ha lavorato dal 2013 al 2015 alla progettazione del MAI, museo di arte irregolare, presso Cremona, aperto e chiuso dopo due anni per mancanza di risorse economiche. La sua collezione è stata acquisita dalla Casa dell'Art Brut (Mairano di Casteggio). Per maggiori notizie si veda sulla nostra rivista: E. di Stefano, "L'arte è arte". *Intervista a Bianca Tosatti*, n. 16, autunno 2018, pp.140-149.
- ² Cfr. G. Didi Hubermann, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Milano 2007.
- ³ B. Tosatti, *Con il senno di poi*, cit., p. 9.
- ⁴ *Ivi*, p.91.
- ⁵ *Ivi*, p.197.
- ⁶ *Ivi*, p. 178-179. *La ricerca dell'identità*, a cura di Gianfranco Bruno, si tenne a Milano, Palazzo Reale dal 16/11/1974 al 15/1/1975 (catalogo Electa).
- ⁷ Laboratorio di arti visive nato come complemento all'attività clinica della neuropsichiatria infantile di Reggio Emilia.
- ⁸ Cfr. nella nostra rivista: E. Iovino, *Il primo museo italiano dell'arte irregolare. MAI work in progress*, n. 7, aprile 2014, pp.124-129.
- ⁹ Cfr. nella nostra rivista: L. Peiry, *L'universo fantasmatico di Armand Schulthess*, n. 8, ottobre 2014, pp.88-101; R. Comensoli, *Anarchivi e coincidenze: Aby Warburg e Armand Schulthess*, n. 14, autunno 2017, pp.82-95.
- ¹⁰ A Mairano di Casteggio (Pavia). Cfr. nella nostra rivista: L. Zaietta, *Una casa italiana per l'Art Brut*, n. 16, autunno 2018, pp.150-155.
-

LA GEOGRAFIA DELL'ARTE SECONDO IL MIAM

di Sara Ugolini

MUSEI



Facciata del MIAM,
Sète (Francia)

Un museo pop,
ideato da artisti,
espone i piccoli
oggetti d'affezione,
privi di utilità,
valore, e autore,
che attraversano
giocosamente le
nostre vite

Quest'anno il Musée International des Arts Modestes (MIAM) festeggia vent'anni di attività e una nuova direttrice, Françoise Adamsbaum. Qui in Italia il MIAM, come del resto i suoi fondatori, Hervé Di Rosa e Bernard Belluc, sono poco noti, se non totalmente sconosciuti. Eppure questa realtà ha un innegabile fascino e attraverso la mediazione dell'idea di *art modeste* mostra un legame speciale con l'Art Brut.

Andiamo per gradi. I fondatori sono artisti, collezionisti e originari entrambi del sud della Francia, il primo di Sète, il secondo di Montpellier. Nel 1991 Di Rosa e Belluc fondano l'Association de l'Art Modeste e nel 1997 viene allestita a Bois una prima mostra sull'*art modeste* che prefigura la nascita del futuro museo¹.

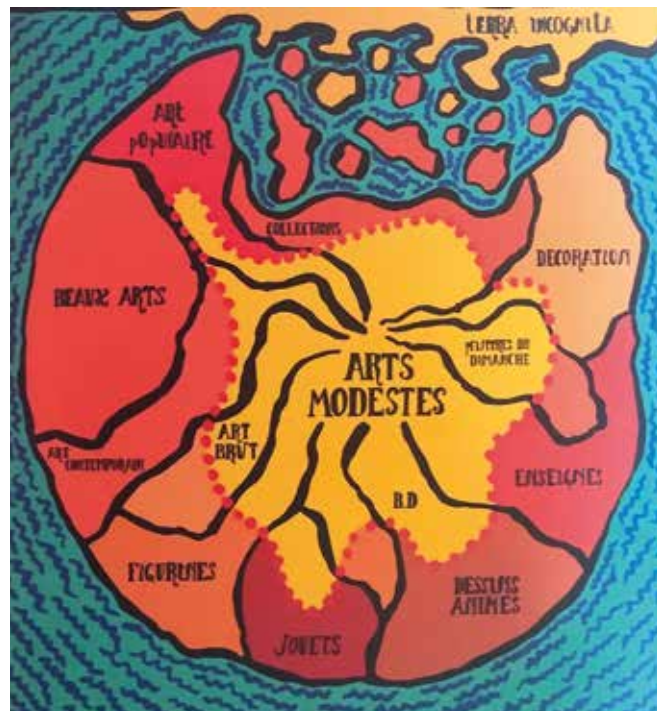
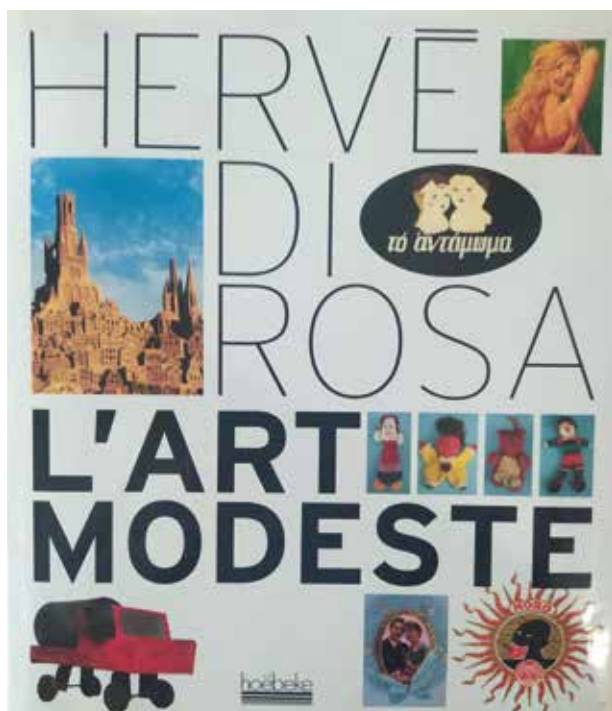
Situato a **Sète**, lungo un canale, il MIAM occupa uno spazio soppalcato che in precedenza era una vecchia cantina. Il primo piano, che corrisponde alla collezione permanente, ospita diverse grandi vetrine disseminate di oggetti colorati che spiccano nella penombra dell'ambiente. Sono gli allestimenti realizzati da Bernard Belluc a partire dai pezzi della sua collezione e sono anche esempi di *art modeste*, il territorio creativo

collegato alla formula introdotta da lui e da Di Rosa.

Specie negli ultimi anni non sono mancati gli interventi di Di Rosa per spiegare l'essenza dell'*art modeste*, dichiarazioni e lunghi discorsi su pubblicazioni cartacee, programmi radio, riviste ma anche carte geografiche che descrivono multiformi territori artistici e diagrammi bizzarri che illustrano alcuni capisaldi della disciplina.

Si scopre che la nozione comprende manufatti e prodotti industriali, pezzi unici e in serie realizzati in Europa e nei più diversi paesi extraeuropei. Sappiamo che gli stessi oggetti sono senza valore, di rapido consumo e che hanno i loro luoghi d'elezione. In una delle tante illustrazioni realizzate da Di Rosa, il MIAM è localizzato sulla punta di un'alta montagna circondato da altri luoghi dove alberga l'*art modeste*: "mercati delle pulci", "parchi-divertimento", "vetrine dei negozi", "gabinetti delle curiosità", "fiera del giocattolo", "negozi degli aeroporti"...

Le manifestazioni d'*art modeste* sono pressoché infinite e includono giocattoli, *action figures*, souvenir, cartoline, gadget di prodotti alimentari, locandine cinematografiche, mezzi di trasporto personalizzati, statuette di culti religiosi, decorazioni natalizie, insegne di ogni tipo, figurine, incarti di caramelle, etichette, canovacci stampati, copie di



opere famose e relativo *merchandising*, dipinti di pittori della domenica, trofei, medaglie. In una carta disegnata da Di Rosa, in corrispondenza ai territori dell'*art modeste*, vengono indicate sessantasette voci, tra le quali leggiamo anche "Arte del corpo" e "Carnevale", segno che, oltre che con immagini e oggetti, abbiamo a che fare anche con pratiche, eventi popolari, iniziative commerciali.

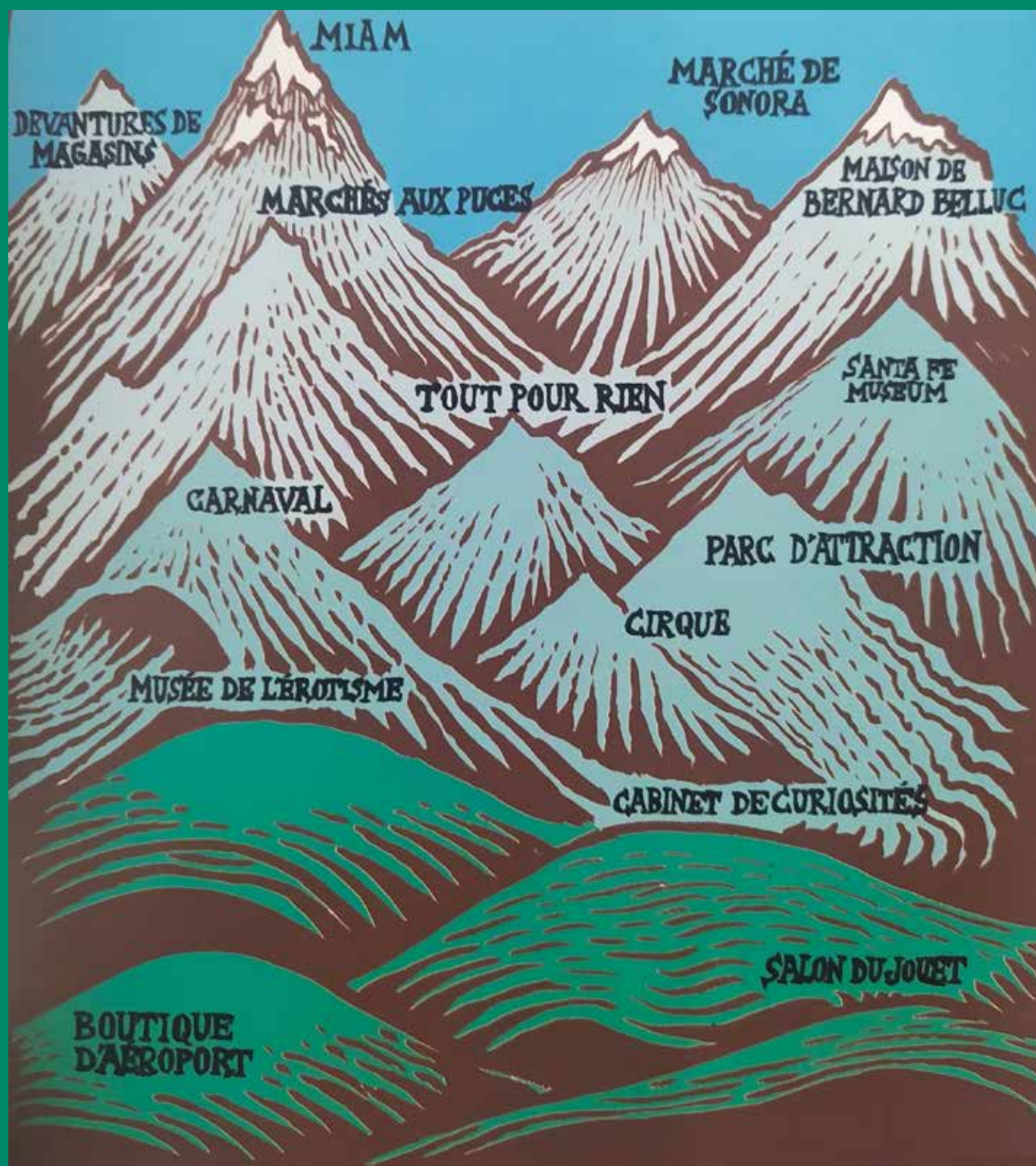
Lo sguardo dietro all'*art modeste*

Dicevamo che Di Rosa non lesina nelle spiegazioni: il suo progetto è «un'impresa di valorizzazione di ciò che è marginale e di ciò che è disprezzato, qualcosa che «è intorno a noi ma non sapevamo come vederlo», «un territorio mobile, che permette di riunire espressioni invisibili».

L'*art modeste* non è un concetto, né un movimento: «tutto è questione di sguardo. È un nuovo modo di guardare. Provo ad aprire gli occhi, a prendere in considerazione i margini, le periferie»². Uno sguardo peculiare, che non si sofferma sul valore sociologico o storico dell'oggetto, sulla capacità di quest'ultimo di raccontare epoche o di raccogliere informazioni su riti collettivi come il turismo, bensì sulla capacità di custodire un ricordo, di risvegliare un sentimento, di farsi tramite di un'emozione. È ciò che sottintende Belluc quando riferisce di aver collocato gli oggetti della sua collezione dentro le vetrine del

A sinistra:
Copertina del volume
monografico pubblicato
nel 2007

A destra:
Hervé Di Rosa,
*La scoperta dell'art
modeste*, 2016





MIAM in modo che potessero stabilirsi tra loro nuove relazioni e quando allude alla possibilità di sperimentare **“un’oggetto-terapia”**. Di fronte a oggetti fortemente connotati dal punto di vista emotivo, probabilmente collegati al ricordo di una persona scomparsa, Belluc dichiara di aver trovato una strategia di autoprotezione nel «selezionarli, metterli in scena come gli sembrava stessero meglio»³.

Nessun criterio cronologico guida l’organizzazione degli oggetti dentro le teche, semmai il filo conduttore è di tipo tematico. La disposizione appare libera e particolarmente suggestiva. Lunghe file di tappi, soldatini, piccoli animali in plastica colorata, pile di decorazioni per dolci, scatole illustrate, figurine appuntate tra ombrelli, ananas e giostrine in miniatura: gli oggetti di volta in volta si assestano e si diradano come nelle diverse sessioni di un gioco infantile.

Mentre Belluc sottolinea il valore psicologico dell’oggetto, Di Rosa ne evidenzia le implicazioni estetiche. L’invenzione formale, i meccanismi ingegnosi, i materiali inediti propri dell’*art modeste* sono secondo lui una fonte inesauribile di proposte estetiche.

Non è un caso che l’*art modeste* sia d’ispirazione per gli artisti. Ci informa sempre Di Rosa che numerosi autori contemporanei, Cattelan, Koons,

Particolare di una delle vetrine allestite da Bernard Belluc

Nella pagina a fianco: Hervé Di Rosa, *Rilievi e vette dell’art modeste*, 2007



Vetrine (particolari)

Murakami, prendono spesso le mosse dagli oggetti dell'*art modeste* per giungere a elaborare le loro opere, e che se spesso l'intervento è minimo e l'autore si limita a realizzare una versione ingrandita dell'oggetto di partenza, raramente viene citato o reso omaggio al creatore originario⁴. Le produzioni d'*art modeste* dunque affascinano perché belle ma anche perché presenze familiari nel percorso di formazione di molti artisti, la cultura visiva dei quali, più che di originali, si è spesso nutrita di fotografie stampate nei manuali di storia dell'arte, di fumetti, di poster, di immagini televisive e cinematografiche.



Henry Darger, s.t., s.d.,
matita, acquarello,
gouache su carta

art brut - art modeste

L'Art Brut è un riferimento essenziale per la nascita dell'*art modeste*. Lo dichiara senza mezzi termini Hervé Di Rosa: «Senza l'esperienza dell'*art brut* non ci sarebbe l'*art modeste*». L'*art modeste* è dunque una diretta emanazione dell'*art brut*, un capitolo successivo alle formulazioni di Jean Dubuffet: «Dubuffet mi ha dato lo stimolo a interessarmi a tutto ciò che è periferico, decentrato, rispetto a ciò che viene definita arte colta - afferma Di Rosa e procede - ma, rispetto all'*art brut*, l'*art modeste* integra un universo più vasto»⁵.

A fare da *trait d'union* tra i due ambiti è la **necessità**, necessità che avvicinerebbe gli artisti bruts, per esempio, agli artigiani camerunensi impegnati a vendere macchinine di metallo ai turisti o a un *fast food* che regala giocattoli assieme agli *hamburger*⁶. Suggestisce però Di Rosa che tale necessità va declinata a seconda dei contesti, e che nel caso dell'Art Brut riflette una spinta all'espressione di sé, non di rado dettata da un travaglio interiore, mentre, per quanto riguarda l'*art modeste*, prevale semmai l'intento di comunicare un messaggio in modo efficace o quello di creare un oggetto accattivante, anche ai fini della commercializzazione.

Che l'Art Brut abbia fatto da tramite per giungere a teorizzare l'Art Modeste non implica un suo declassamento. L'Art Brut è presente nelle mostre temporanee allestite al MIAM e il fine ultimo di Di Rosa è proprio quello di assicurare una convivenza intellettualmente stimolante tra manifestazioni creative diverse. Nel 2004 il museo ha ospitato una





monografica su Carlo Zinelli; nella mostra *En tout modestie: Archipel Di Rosa*, una esposizione-ritratto di Di Rosa curata da Jule Crenn, troviamo lavori di bruts riconosciuti, Henry Darger, Judith Scott, Willem Van Genk, assieme ad altrettanti autori riconosciuti e storicizzati, Enrico Baj, Jean Dubuffet assieme a David Hockney e a Orlan, e la stessa formula si ritrova in *Bang! Bang!*, dedicata alle armi, che ha visto la partecipazione di Alexander Lobanov e André Robillard.

Ma la vocazione espositiva del MIAM è ancora più **radicale**: *Mondo DERNIER CRI* racconta tre decenni di produzioni editoriali e d'animazione del noto collettivo underground; *SHADOKS!* una serie animata francese trasmessa nel 1968; *Evasions* riguarda la creatività in condizione di reclusione, in carcere, nei centri d'accoglienza, nei campi di concentramento, e ancora *Manila Vice* le produzioni visive contemporanee filippine ed *Heta-Uma* il fumetto underground giapponese... Ad alimentare questa incessante spinta ad attraversare i generi non mancano poi le mostre monografiche: i ritratti di Carmelo Zagari, un pittore vivente avulso dal sistema dell'arte contemporanea e, tra le altre, la mostra dedicata alla famiglia Biascamano, due generazioni di artisti locali con un'originale produzione a tema marittimo.

Opera tessile dell'artista Benoît Huot esposta nella mostra *En toute modestie*, 2017

Nella pagina a fianco: Installation view della mostra *En toute modestie: Archipel Di Rosa*, 2017

Sul pubblico

Il MIAM è programmaticamente un museo per tutti, a partire dai bambini. Difficile che questi ultimi rimangano indifferenti di fronte alla «fragile archeologia degli anni cinquanta e sessanta»⁷ che occupa le vetrine e che per quanto lontana nel tempo conserva intatto il suo potenziale. Come prevedibilmente risulterà gradita ai più giovani la vivace e fumettistica grafica del Museo, e il nome, che ricorda un'onomatopea.

«Vera arte. Fatta da e per voi» dichiara De Rosa a commento della sezione permanente⁸, alludendo a un **patrimonio comune**, a radici condivise, a ideatori sconosciuti che si nascondono tra la gente comune, non in ultimo alla possibilità di una fruizione immediata.

Proprio alla collezione permanente sembra poi delegato un compito essenziale, dovendo quest'ultima gettare un ponte tra il visitatore e l'arte contemporanea che trova spazio nelle temporanee che si avvicinano al MIAM. Afferma Di Rosa: «Il mio scopo è trovare dei mezzi scenografici che leghino l'arte contemporanea agli oggetti dell'*art modeste* [...] questi oggetti guidano i neofiti verso opere cosiddette 'difficili'»⁹.

Ai conoscitori d'arte invece il MIAM intende aprire l'orizzonte e a partire dal territorio imprevedibilmente articolato che compare loro di fronte, stimolare una riflessione sulle classificazioni che il mondo dell'arte contemporanea ha adottato, sulla loro arbitrarietà, sui meccanismi di inclusione e di esclusione, sulle fonti nascoste degli artisti contemporanei. Il MIAM ha insomma un'identità molteplice e interlocutoria. In modo analogo alla Fabuloserie e al Musée de la Création Franche è uno spazio ideato da artisti e rappresenta un'estensione del concetto di Art Brut di Dubuffet. Rispetto a questi ultimi, il MIAM è però più prossimo al **"museo di idee"**¹⁰ perché il suo programma espositivo è teso a indagare un concetto in divenire, quello di *art modeste*, contemplando la presenza di opere importanti e con alte quotazioni di mercato ma anche, e soprattutto, di materiali del tutto privi di valore economico e sprovvisti, fino a questo momento, anche di qualsiasi tipo di riconoscimento artistico. Per orientarci tornano sempre utili le mappe colorate citate all'inizio. In esse dobbiamo pensare che si condensino più rimandi: la storia personale di Di Rosa, la cui famiglia emigrò, approdando a Sète da Torre del Greco, alla fine del XIX secolo, la sua poetica di artista nomade, che negli anni ha girato mezzo mondo, dall'Africa al Vietnam, dal Portogallo a Cuba, da Miami alla Russia, condividendo con gli artigiani e con gli artisti locali esperienze e tecniche artistiche. All'abilità come viaggiatore, Di Rosa aggiunge quella di cartografo. In quanto tale egli conosce infatti l'intima vocazione delle carte geografiche, che non soltanto stabiliscono e delimitano la superficie terrestre, bensì inventano nuovi spazi, creando, come il MIAM, connessioni e percorsi inaspettati.

-
- ¹ Per le congiunture politico-amministrative che hanno permesso l'apertura del MIAM si rimanda al podcast con la quinta intervista, parte della serie dedicata a Di Rosa da Radio France: <https://www.franceculture.fr/emissions/series/herve-di-rosa>
- ² Hervé Di Rosa, *Les arts modestes, un pavé dans la mare*, «art press», 437, octobre 2016, 2e cahier, IX.
- ³ *Bernard Belluc et le pays de l'objectothérapie*, consultabile all'indirizzo <https://miam.org/>
- ⁴ Hervé Di Rosa, *L'Art Modeste*, Hoëbeke, Paris 2007, p. 18.
- ⁵ *Hervé Di Rosa*, Fage editions, Lyon 2016, p. 38.
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ Bernard Belluc, *Avant le MIAM histoires d'un ramasseur*, «art press», 437, octobre 2016, 2e cahier, XIV.
- ⁸ Hervé Di Rosa, *L'Art Modeste*, cit., p. 16.
- ⁹ *Hervé Di Rosa et Antoine de Galbert en conversation avec Julie Crenn, in Plus jamais seul. Hervé Di Rosa et les arts modestes*, Fage La maison rouge, 2016, p. 97.
- ¹⁰ Per una definizione più estesa di "museo di idee" si consulti Massimo Negri, *La grande rivoluzione dei musei europei. Museum Proms*, Marsilio, Venezia 2016, p. 53 e sgg.

GLI AUTORI DEI TESTI

NOTE INFORMATIVE

Marc Décimo, scrittore, linguista e storico dell'arte, è professore di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Parigi-Nanterre; ha pubblicato numerosi saggi, principalmente su Duchamp, sull'Art Brut (*Les Jardins de l'Art Brut*, Digione 2007), sui 'folli letterari' curando in particolare gli scritti di Jean-Pierre Brisset.

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; tra le molte pubblicazioni sull'arte del Novecento, si segnala il volume *Irregolari. Art Brut e Outsider art in Sicilia* (Kalòs, Palermo 2008).

Jo Farb Hernández, direttrice di SPACES, il maggiore archivio mondiale di documentazione degli *outsider environments* fondato nel 1978 in California, è considerata una delle grandi esperte in questo campo; tra le sue cinquanta pubblicazioni su questi temi il poderoso *Singular Spaces. From Eccentric to the Extraordinary in Spanish Art* (Raw Vision, San José State University, 2013).

Thomas Fuchs, filosofo e psichiatra di orientamento fenomenologico, professore all'Università di Heidelberg, è noto per la sua ricerca d'avanguardia sulla psicopatologia e l'impegno interdisciplinare; tra le sue pubblicazioni l'importante *Ecology of the Brain: The phenomenology and biology of the embodied mind* (Oxford University Press, 2017).

Philippe Lespinasse, reporter, documentarista, regista, insegnante francese; collabora da anni con la Collection de l'Art Brut e ha realizzato una quarantina di film su artisti outsider.

Dino Menozzi (Reggio Emilia), dagli anni '60 uno dei principali promotori e divulgatori in Italia dell'arte *naïve* prima e in seguito dell'arte irregolare, ha fondato e diretto dal 1974 al 2002 la rivista "L'Arte Naïve" aprendola a tutte le espressioni di arte marginale.

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 e il blog *Notes d'Art Brut*; tra i suoi numerosi libri l'imprescindibile *L'Art Brut* (Flammarion, Parigi 1997; 2° ed. ampliata 2016) tradotto in diverse lingue.

Colin Rhodes, artista, scrittore, curatore, è professore presso la Hunan Normal University, Cina; in precedenza ha vissuto 12 anni in Australia dove ha insegnato arti visive presso l'Università di Sidney, attualmente vive nel Regno Unito. Tra le sue pubblicazioni: *Outsider Art: Spontaneous Alternatives* (Londra 2000, anche in ed. francese).

Thomas Röske, storico dell'arte, dirige dal 2002 il Museo Prinzhorn a Heidelberg, dal 2012 è presidente dell'EOA (European Outsider Art Association), insegna regolarmente storia dell'arte presso le università di Heidelberg e Francoforte. L'ambito delle sue ricerche riguarda principalmente la relazione tra arte e psichiatria.

Anne-Françoise Rouche (1968) è fondatrice e direttrice del Centro d'Art Brut & Contemporanea La "S" Grand Atelier di Vielsalm (Belgio), co-fondatrice e co-direttrice della raccolta editoriale *Knock Outsider* per le edizioni Frémok (Bruxelles) e autrice di articoli, in particolare per il blog *Knock Outsider Magazine*.

Roberta Trapani, storica dell'arte specializzata in *outsider environments* e architetture visionarie (PhD presso le Università di Paris-Nanterre e Palermo), vive in Francia dove ha insegnato a contratto presso alcune università parigine e co-fondato diverse associazioni dedicate all'Outsider Art, tra cui il PIF (Patrimoines Irréguliers de France) e il CrAB (Collectif de réflexion autour de l'Art Brut).

Sara Ugolini, PhD in storia dell'arte presso l'Università di Bologna, attualmente insegna in una scuola superiore della stessa città; si occupa da anni di Outsider Art curando mostre, corsi e seminari; ha pubblicato nel 2019 il testo *Usi e abusi del trauma nell'arte irregolare* (in "Psicoterapia Psicoanalitica", Milano).

CREDITI FOTOGRAFICI

NOTE INFORMATIVE

I numeri si riferiscono alle pagine della rivista

- 14, 15:** courtesy degli artisti
16: © collezione privata; courtesy Colin Rhodes
17: courtesy dell'artista
18: © collezione privata; courtesy Colin Rhodes
19: courtesy dell'artista
20: © Colin Rhodes, Callan Park Gallery, Sydney, 2010
21: © Estate Kevin Meagher
22, 23: © Colin Rhodes, Callan Park Gallery, Sydney, 2011
24: Art Unlimited, Geelong, courtesy Colin Rhodes
25: © collezione privata; courtesy Colin Rhodes
26, 27: © Colin Rhodes
da 30 a 38: Courtesy Turhan Demirel
da 40 a 47: Courtesy Dino Menozzi
48: © Jo Farb Hernandez; SPACES archives
da 49 a 52: © Seymour Rosen: SPACES archives
53: © Jo Farb Hernandez; SPACES archives
da 54 a 58: © Seymour Rosen: SPACES archives
59: © Jo Farb Hernandez; SPACES archives
60, 61: © Seymour Rosen: SPACES archives
62: © Jo Farb Hernandez; SPACES archives
63: © Seymour Rosen: SPACES archives
65, 67: © Jo Farb Hernandez; SPACES archives
69: <https://simpsonswiki.com>
da 74 a 76: © Salvatore Bongiorno
78: © Dominique Queloiz
79, 80: © Roberta Trapani
82: © Guido Votano
83: Courtesy Collezione Jean-Marie Drot
da 84 a 87: © Salvatore Bongiorno
88: © Guido Votano
92: © Philippe Lespinasse
-

da 93 a 97: © Atelier de numérisation, Comune di Losanna; courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna

98, 99: © Philippe Lespinasse

da 100 a 103: © Atelier de numérisation, Comune di Losanna; courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna

da 104 a 106: © Philippe Lespinasse

112: © Claude Bornand; courtesy Collection de l'Art Brut, Lausanne

113: courtesy Collezione Antoine de Galbert, Parigi

114: courtesy MAHF, Musée d'art et histoire, Friburgo (Svizzera)

115: © Claude Bornand ; courtesy Collection de l'Art Brut, Lausanne

116: © Morgane Détraz, Atelier de numérisation, Comune di Losanna; courtesy Collection de l'Art Brut, Losanna

da 118 a 131: © La "S" Grand Atelier, Belgio

da 136 a 148: courtesy Sammlung Prinzhorn, Heidelberg

da 151 a 156: courtesy Marc Décimo

161: © Pier Nello Manoni

162: © Fondazione Adolf Wölfli, Kunstmuseum, Berna

163: © ZEP, Associazione Outsider Art Giovanni Bosco, Castellammare del Golfo

164: © Osservatorio Outsider Art, Palermo

165: © Olivier Laffely, Atelier de numérisation, Comune di Losanna; Collection de l'Art Brut, Losanna

166: © Marie Humair, Atelier de numérisation, Comune di Losanna; Collection de l'Art Brut, Losanna

167: © Maina Loat, Atelier de numérisation, Comune di Losanna; Collection de l'Art Brut, Losanna

168: © Claude Bornand, Archivi della Collection de l'Art Brut, Losanna

da 171 a 173: courtesy Casa dell'Art Brut, Mairano di Casteggio (Pavia)

174: da Flying High, Künstlerinnen der Art brut, Kehrler, Kunstforum Wien, 2019

175: © collezione privata, Graz

176: courtesy Bianca Tosatti

da 178 a 185: courtesy Nicola Cameruccio

ABSTRACTS AND AUTHORS

ENGLISH ANNEX

EXPLORATIONS

Colin Rhodes

Outsider Art in Australia

This is an aesthetic category that, says the author, began to be discussed and to circulate in the 1980s. In this land without great artistic traditions, however, Outsider Art has taken on some peculiarities: the break between *inside* and *outside* in exhibitions and collectings is not rigid; Outsider Art is generally identified with the expressive production of studios without the reservations that persist among European scholars.

Colin Rhodes, an artist, writer and curator, is a professor at Hunan Normal University, China; he previously lived for 12 years in Australia, where he taught Visual Arts at the University of Sydney, and currently lives in the UK. Among his publications is Outsider Art: Spontaneous Alternatives (London 2000, also published in French).

Turhan Demirel

The artist with plastic bags: citizen Kolb

Ernst Michael Kolb (1927-1993) was a regular and well-known presence at all public events in his city, Mannheim, both because of his plastic bags stuffed with bits of paper collected on the street, and because he gladly asked to be allowed to speak regardless of protocol. On the bits of paper he collected, flyers, menus etc. he also drew imaginative and humorous figures with a biro, inspiring a story by the writer Rolf Bergmann and the works of the Berlin-based artist Gerhard Kehl.

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

Dino Menozzi

The human comedy by Andrea Mozzali

Andrea Mozzali was a painter-storyteller, attributable rather to popular art and the rural world of the Po region, in the 60s-70s a true centre of naive painting, promoted by the director and writer Cesare Zavattini. Mozzali (1895- 1977) was a friend of the more famous Ligabue, whom he protected and hosted, also making him a characteristic figure of his paintings. Capable of technical virtuosity in paintings with a crowd of characters, he preferred a satirical, grotesque, allegorical and sometimes fantastic vein as in the works dedicated to the circus theme.

Dino Menozzi (Reggio Emilia) since the 1960s has been one of the main promoters and popularizers in Italy of naïve art first and later of irregular art. He founded and from 1974 to 2002 edited the magazine L'Arte Naïve, opening it up to all expressions of marginal art.

DOSSIER – CONTROVERSAL HERITAGE

Jo Farb Hernández

A Struggle to Prevail: A Brief History of Sabato Rodia's Towers in Watts

The author documents and reconstructs 50 years of struggle around the famous Towers of Sabato Rodia, one of the most famous monuments in the USA, demonstrating that the intervention of institutions is often unreliable and that recognition of value in itself is not sufficient for protection of monuments. The fact is that these environmental works require continuous vigilance and a long-term concerted effort by a large base of community members – supported by art professionals and conservators – to ensure their survival.

Jo Farb Hernández directs SPACES, the world's largest archive of documentation on outsider environments founded in 1978 in California, and is considered one of the greatest experts in this field; among her fifty publications on these issues is the impressive Singular Spaces. From Eccentric to the Extraordinary in Spanish Art (Raw Vision, San José State University, 2013).

Roberta Trapani

Bonaria Manca and the House of Symbols. The difficult protection of the 'genius loci'

Bonaria Manca (1925-2020), a Sardinian shepherd girl who emigrated to Tuscania (Lazio) in 1951, also decorated her home with her visionary paintings. While in a first phase nostalgia and recollection of her homeland prevail, starting from 1987 the artist was instead inspired by the place where she lived, where she heard the voices and presences of a vanished ancient people. But, despite ministerial recognition and the commitment of a group of volunteers, who came up against the lack of financial resources and the presence of different sensibilities within the group, the problem of protection has not yet found a solution.

Roberta Trapani, an art historian specializing in outsider environments and visionary architecture (PhD at the Universities of Paris-Nanterre and Palermo), lives in France, where she has taught under contract at some Parisian universities and co-founded several associations dedicated to Outsider Art, including PIF (Patrimoines Irréguliers de France) and CrAB (Collectif de réflexion autour de l'Art Brut).

IN-DEPTH

Philippe Lespinasse

Paul Amar and the miracle of the shells

The author, photographer and director, takes us on a visit to the home of Paul Amar (1919-2017), the Arcimboldo of shells, with which he created extraordinary extremely decorative assemblages, and through direct testimony tells us the story of a man, a Frenchman from Algeria, with many trades and existential changes, but always obsessed with the marvellous and his explosive Baroque taste fuelled by a constant erotic sense of life.

Philippe Lespinasse, a French reporter, documentary maker, director and teacher; has been collaborating for years with the Collection de l'Art Brut and has made about forty films on outsider artists.

Lucienne Peiry

Giovanni Battista Podestà: 'tamed' death

About this Italian author, with roots in folklore and rural craftsmanship and a medieval preacher attitude, and well known thanks to his presence in the 'Collection de l'Art Brut' and other important collections, the author chooses to highlight the recurring theme of death, which is staged as if to tame it by contrasting its social repression. It is a memento that has the value of an indictment against the uneasiness of modernity.

Lucienne Peiry, an art historian and international Art Brut specialist, directed the Collection de l'Art Brut in Lausanne from 2001 to 2011, after which she was responsible for the museum's international relations; she currently teaches a course on Art Brut at the University of Lausanne and runs the Notes d'Art Brut blog; among her numerous books is the fundamental L'Art Brut (Flammarion, Paris 1997; 2nd enlarged ed. 2016) translated into several languages.

Anne-Françoise Rouche

The 'S' Grand Atelier and the pathways of Art Brut in the 21st century

This is the lively testimony of the founder and animator of the art centre which, in the heart of the Belgian Ardennes, has been supporting people with intellectual disabilities in artistic practice for over 25 years, experimenting with new inclusive models, in the name of human rights, and relationships with professional artists. The project of an art far from clichés, joyful and open to the world, traces the contemporary evolution of the concept of Art Brut.

Anne-Françoise Rouche (1968) is the founder and director of the Centre d'Art Brut & Contemporanea La "S" Grand Atelier in Vielsalm (Belgium), co-founder and co-director of the Knock Outsider editorial collection for the Frémok editions (Brussels) and the author of articles, in particular for the Knock Outsider Magazine blog.

Thomas Röske

Humour and schizophrenia. Conversation with Thomas Fuchs

This dialogue-interview was conducted, in July 2020, by the director of the Prinzhorn Museum in Heidelberg with the psychiatrist-philosopher Thomas Fuchs, on some drawings exhibited in the exhibition *Wahnsinnig komisch – Follement drôle. Humor in der Psychiatrie*, in 2020 at the Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne (Parigi), and currently running at the Prinzhorn Museum. Through an analysis of the voluntary and involuntary humour present in the works, an attempt is made to define how the sense of the comic manifests itself in mental illness.

Thomas Röske, an art historian, has directed the Prinzhorn Museum in Heidelberg since 2002, has been president of the EOA (European Outsider Art Association) since 2012, and regularly teaches art history at the universities of Heidelberg and Frankfurt. The area of his research mainly concerns the relationship between art and psychiatry. Thomas Fuchs, a philosopher and psychiatrist with a phenomenological orientation, is a professor at the University of Heidelberg. He is known for his pioneering research on psychopathology and interdisciplinary engagement; among his publications is the important Ecology of the Brain: The phenomenology and biology of the embodied mind (Oxford University Press, 2017).

Marc Décimo

From 'literary fools' to 'madmen' ('mattoidi'): France and Italy

The author traces the story of an authentic fascination, from the nineteenth century to post-surrealism, with 'literary fools', thus defined in 1835 by the writer Charles Nodier, that is, amateur philosophers with the most bizarre theories, eccentric writers, lunatic poets, and extravagant graphomaniacs. They are the ones that Cesare Lombroso was later to call 'literary madmen', that is, "the link between the mad geniuses and sane people." Some of them, like Jean-Pierre Brisset, were to be highly appreciated by the avant-gardes, by Apollinaire as well as by Marcel Duchamp, and in the 1930s Raymond Queneau prepared an anthology of them, which, however, was only published in 2002.

***Marc Décimo**, a writer, linguist and art historian, is a professor of Contemporary Art History at the University of Paris-Nanterre; he has published numerous essays, mainly on Duchamp, on Art Brut (Les Jardins de l'Art Brut, Dijon 2007), and on 'literary madmen', dealing in particular with the writings of Jean-Pierre Brisset.*

BOOKS

Eva di Stefano

The advent of extravagant graphomaniacs

The new book by Lucienne Peiry, *Ecrits d'Art Brut. Graphomanes Extravagantes* (Seuil, 2020), dedicated to the pictographic use of writing, which is very frequent in irregular creators, has been published at a time when, through exhibitions and conferences, there seems to be growing interest, a linguistic one too, in anomalous texts, forgotten in the depths of psychiatric and museum archives. The scholar proposes a selection of thirty creators of Art Brut, with great aesthetic and visual intensity, dedicating an acute and sensitive essay to each of them. The interpretation is often enlightening, and the precious transcription of some difficult-to-read texts enriches the volume.

***Eva di Stefano** taught History of Contemporary Art from 1992 to 2013 at the University of Palermo; she founded the Outsider Art Observatory in 2008, which she directs together with the magazine of the same name published since 2010; among the many publications on twentieth-century art, we can note the volume *Irregolari. Art Brut and Outsider art in Sicilia* (Kalòs, Palermo 2008).*

Eva di Stefano

A blue suitcase and other stories

The blue suitcase is the one that one day ended up in the hands of Bianca Tosatti, the greatest scholar and pioneer promoter of Irregular Art in Italy. It is full of touching drawings, also showing great graphic quality, by Rino Ferrari, an artist who is still largely unknown. It is one of the stories, the coincidences, the discoveries, which Tosatti recounts in her very recent book *Con il senno di poi. Nulla rimane fermo. Nulla rimane nostro* (Prinp, 2021), in which she puts together a series of texts published over time, where the encounter with art (historical, contemporary and 'irregular') generates a sensitive combination of 'critical eye' and narration, bringing subjectivity into play.

MUSEUMS

Sara Ugolini

The geography of art according to MIAM

The Musée international des Arts Modestes, in Sète (France), born of the pop taste of two artists, Hervé Di Rosa and Bernard Belluc, is dedicated to 'modest art', that is, to all those objects, figurines and images without artistic status, utility, value or creator, which playfully run through our lives, and which constitute the daily aesthetic fodder of ordinary people in consumer society. It is a collection of the new serial icons that activate emotional memories and new myths in all of us, fully entering the imagination of the contemporary artist as well as that of outsiders.

Sara Ugolini, a PhD in art history at the University of Bologna, currently teaches at a high school in the same city; she has been involved in Outsider Art for years, curating exhibitions, courses and seminars; in 2019 she published the text *"Usi e abusi del trauma nell'arte irregolare"* (in *Psicoterapia Psicoanalitica*, Milan).

