Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Arte irregolare: analisi e proposte per una considerazione espositiva

Relatore
Ch. Prof. Stefania Portinari

Laureando
Giulia Ficco
Matricola 813196

Anno Accademico
2012 / 20013

INDICE

INTRODUZIONE p.1

CAPITOLO 1. L'EVOLUZIONE TEORICA E CRITICA DELL'ARTE IRREGOLARE

1. La parola all'alienista: Cesare Lombroso p.4
   1.1 Cesare Lombroso e la teoria fisiognomica del Genio p.5

2. La parola agli psichiatri: Walter Morgenthaler, Hans Prinzhorn e Vittorino Andreoli p.11
   2.1 L'esperienza di Walter Morgenthaler e di Adolf Woelfli: *Eingastkrank als Künstler* (1921) p. 11
   2.2 Hans Prinzohorn a Heidelberg: *L'Arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali* (1922) p. 13
   2.3. Vittorino Andreoli e Carlo Zinelli: *Il linguaggio grafico della follia* (2012) p. 19

3. La parola agli artisti p. 29
   3.1 Il contesto artistico, l'espressionismo, il cubismo, il surrealismo p. 29
   3.2 Jean Dubuffet: *Asfissiante cultura* (1968) p. 35

4. La parola ai curatori di arte contemporanea: Bianca Tosatti, Massimiliano Gioni e Lucienne Peiry p. 41
   4.1 Bianca Tosatti e l'arte irregolare in Italia p.41
   4.2 Massimiliano Gioni e la 55ma Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia p.44
   4.3 Lucienne Peiry e la collezione di Art Brut di Losanna .p. 47

CAPITOLO 2. LE ISTITUZIONI PIONIERISTICHE NELLA CONSIDERAZIONE DELL'ARTE IRREGOLARE. DUE NAZIONI A CONFRONTO: SVIZZERA E ITALIA

1. Una breve premessa p. 50
2. La Svizzera p. 53
   2.1 La fondazione Adolf Woelfli a Berna (1975) p.53
   2.2 La collezione dell'Art Brut di Losanna (1976) p. 58
   Scheda riassuntiva della Collezione di Art Brut a Losanna

3. L'Italia p. 69

3.1 L'atelier “La manica lunga” presso la Fondazione istituto ospedaliero di Sospiro onlus (1995) p. 69

CAPITOLO 3. ALLESTIMENTI TEMPORANEI DI ARTE IRREGOLARE: ALCUNI CASI DI STUDIO

1. Una rivoluzione concettuale sull'arte irregolare p. 81

1.1 Harold Szeemann, “Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens”, Kunsthalle di Berna, (1963) e la partecipazione di Adolf Wölfli a Documenta 5 a Kassel, (1972) .p. 81

2. Il ruolo centrale di Bianca Tosatti nell'arte irregolare italiana p. 90

2.1 BiancaTosatti, “Figure dell’anima”, Palazzo Ducale, Genova (1998) p. 91

2.2 Bianca Tosatti, “Oltre la Ragione”, Palazzo della Ragione, Bergamo (2006) p. 93

3. Il lavoro curatoriale di Halles Saint Pierre in Francia, una collaborazione tra gli atelier italiani e l'estero p.98

3.1 Le esposizioni di Halles Saint Pierre p. 98

3.2 Gustavo Giacosa e Martine Lusardy, *Banditi dell’arte*, Les Halles Saint Pierre, Parigi (2012) p. 100

Scheda riassuntiva del museo di Halles Saint Pierre

4. L'internazionalità dell'arte irregolare .p. 111

4.1 Massimiliano Gioni, *Il Palazzo Enciclopedico,* Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia, Venezia (2013) .p. 111

Scheda riassuntiva della sede espositiva dell’Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia

CONCLUSIONI p. 125

BIBLIOGRAFIA p. 128

INTRODUZIONE

L'obiettivo di questa tesi di laurea è vagliare come si siano evolute le teorizzazioni e le considerazioni sull'arte irregolare, indagando le varie modalità espositive che hanno caratterizzato i passaggi verso una sempre maggiore considerazione di questa espressione, per poter dimostrare che è possibile considerare coloro che sono chiamati "artisti irregolari", o anche *outsider*, artisti tout court.

Gli aggettivi *brut, singulier, cru, folk, outsider* a mio parere tendono a richiamare direttamente il mondo della psicosi e lo stigma, per questo motivo privilegio il termine italiano "irregolare". Questa definizione nasce in ambito italiano, mentre gli altri termini sono più utilizzati, nonostante siano internazionali, nei paesi francofoni o anglofoni. Arte irregolare invece è una denominazione introdotta dalla storica dell'arte Bianca Tosatti, la quale pensa a questo termine per suggerire semplicemente una sovversione del linguaggio ufficiale, regolare. Art brut, invece molto più diffuso, è direttamente collegato al pensiero di Jean Dubuffet che l'ha coniato per la prima volta in una lettera indirizzata a René Auberjonois del 28 agosto 1945. Il termine Brut deriva dal linguaggio enologico, di cui Dubuffet aveva gran conoscenza data la sua precedente professione, lo Champagne brut indica che nel processo di produzione le uve non sono state sottoposte alla seconda fermentazione facendo in modo che il residuo zuccherino nel liquido sia quasi pari allo zero, dando un gusto, appunto, "primitivo" alla bevanda. Dubuffet con questa parola fa riferimento a un tipo di arte che non ha subito un processo di raffinamento da parte del sistema accademico, ma che piuttosto è una forma espressiva spontanea e direttamente espressione di sé. Altri termini usati dai critici francesi sono: *art singulier* e *cru*. Il primo è tratto dal titolo della mostra "Les Singuliers de l'art" curata da Michael Ragon e Alain Bourbonnais presso il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, nella quale i due curatori mettono in risalto l'unicità e la condizione particolare in cui gli artisti producono arte (in inglese è tradotto marginal art). Il secondo è la traduzione di *row*, termine usato nei paesi angolfoni, e quasi il sinonimo di brut ma è poco usato.

In America, dove queste ricerche si sono sviluppate a inizio degli anni Settanta, non viene usato il termine introdotto dal pittore francese ma si preferiscono i termini *row*, che deriva dal nome della rivista "Row Vision" pubblicata per la prima volta nel 1989, e *folk*, che sottolinea che il materiale utilizzato è quello più facilmente reperibile. In ultimo, *outsider*, si ricollega direttamente all'artista che per qualche ragione è un emarginato sociale, introdotto da Roger Cardinal[1] nel suo libro "Outsider Art" del 1972, anno in cui le ricerche in questo campo si sono diffuse in America.

Il punto di partenza di questa tesi è una ricerca preventiva sulle teorie del passato che si sono occupate di questo argomento e dunque all'approfondimento di figure che hanno teorizzato il rapporto tra arte e malattia mentale. Si discute dunque di Cesare Lombroso e delle sue teorie fisiognomiche sul genio, ovvero un soggetto che soffre di un malessere che deriva dalla follia morale di cui studia anche l'espressione grafica, e del salto teorico a cui gli psichiatri storici, quali Walter Morgenthaler e Hans Prinzhorn, hanno contribuito affinché si valorizzassero le qualità artistiche dei ricoverati. Il primo ha scoperto e studiato da vicino l'artista Wölfli. Il secondo teorizza nel suo testo *L'arte dei folli* (1922) l'impulso creativo e ha anche il merito di aver creato una collezione molto importante di opere composte solo ed esclusivamente

[1] Roger Cardinal è professore di letteratura e "visual studies" all'università del Kent, Canterbury. La sua ricerca si concentra sul surrealismo e sull'art brut.

da artisti ricoverati in istituiti mentali. È proprio il suo testo sopracitato, che ha permesso all'irregolarità l'ultimo e più rilevante passaggio nell'ambito dell'arte grazie a Dubuffet, che attratto dalle immagini contenute in questo testo ha potuto sviluppare una sua teoria artistica, e ha potuto identificare nell'artista irregolare "l'uomo comune" di cui tanto si interessava.

Tutte queste teorie hanno in comune il modo di vedere la produzione artistica dei malati mentali con una caratteristica in più, ovvero la capacità di poter accedere a contenuti inconsci in modo più diretto, cosa che un artista regolare può raggiungere solo con l'alterazione del suo stato cosciente (droghe, alcool e qualsiasi altra sostanza "annienta barriere dell'Io"). Si tralascia, però, che l'immediatezza dei contenuti dell'arte irregolare nasce da una sofferenza e che quindi dà i contenuti ma di certo non dà la forma espressiva artistica per esprimerli. La malattia non può creare un artista. L'inclinazione a un'espressività grafica di una certa qualità non viene dal semplice fatto che il soggetto sia diagnosticato come depresso cronico, per far sì che il disagio diventi espressione artistica con quel qualcosa in più, c'è bisogno di una qualità di carattere aprioristica. Senza la sensibilità preesistente alla malattia mentale, non ci sarebbe contenuto espressivo artistico. Un artista è un soggetto dotato di sensibilità artistica che in combinazione con dei processi di rielaborazione del tutto personali produce forme d'arte".

Grazie alla creazione di atelier nei centri di salute mentale e allo sviluppo delle teorie dell'arte terapia, il loro linguaggio artistico viene incanalato e raffinato, ma tutto nel rispetto dell'istinto espressivo del paziente, che anzi diventa un elemento imprescindibile da preservare se si usa quella produzione come "testo" di analisi psicoanalitica. Se la malattia non fa diventare artisti i pazienti ma dà i contenuti della loro opera, allora questa può essere utile alle letture psichiatriche, come per i sogni, alla lettura dell'Es. Ed è alla luce di questa riflessione, maturata solamente nell'ultimo secolo, che è possibile affermare quanto la chiave interpretativa di uno psicoanalista sia importante per creare un "vocabolario" simbolico delle "figure dell'inconscio" (come fece il Dr. Morgenthaler con Wölfli).

Un'altra perplessità di questo approccio riguardava il fatto che l'espressività della malattia secondo alcuni fosse "vergine", senza nessun contatto con la cultura (Dubuffet rappresenta l'apice di questo approccio). Sicuramente questa contrapposizione ha portato alla luce un mondo artistico sommerso, ma dall'altra gioca su termini che mettono l'espressività degli affetti dalla malattia mentale in netto svantaggio. Ovviamente nessuno pensa che in questa società un analfabeta sia avvantaggiato o fortunato, di conseguenza ci si avvicina alle loro opere con compassione e compatimento, due sentimenti che vengono sfruttati fin troppo nelle esperienze espositive. Questo è sicuramente sintomo della nostra cultura che ancora fa fatica ad accettare queste figure nella società, emarginandole (un tratto distintivo dell'art brut), e che è alimentata dallo stigma e da un ignoranza sull'argomento. Pensare al malato come a un soggetto pericoloso, inguaribile, non produttivo e irresponsabile è uno stigma, un pregiudizio che bisogna provare a cambiare.

Un approccio antistigma e riappropriativo dell'identità artistica indipendente dalla malattia è una via critica e museale che si sta percorrendo solamente da tempi recenti: "Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens" (1963), ad esempio, è la mostra curata da Harold Szeemann presso la Kunsthalle di Berna che riprende direttamente le teorie dello psicoanalista tedesco Prinzhorn e attinge direttamente alle opere della collezione. L'attività curatoriale di Bianca Tosatti a partire dagli anni novanta cerca di dissipare la differenza intellettuale tra artisti irregolari e regolari con accorgimenti come il confronto di dettagli dei due mondi per dimostrare quanto non siano diversi e l'altro e con lo

stratagemma di un' asta delle opere irregolari in concomitanza con la mostra organizzata a Genova intitolata "Figure dell'anima" (1998) (dato che spesso queste opere non riescono ad entrare nel mercato contemporaneo dell'arte in quanto gli artisti irregolari non riescono a conferire quel tipo di valore monetario alle loro opere, che nei centri diventano per loro materiale di scambio per oggetti che loro desiderano - disegni per sigarette per esempio).

Il contesto curatoriale odierno, dopo un'attenta analisi, ha dimostrato che i tempi sono maturi per dare al mondo dell'arte irregolare una dignità che lotta contro i pregiudizi e la classificazione di questa produzione. E ora è il momento di fare, o quanto meno progettare, il passo successivo.

CAPITOLO 1
L'EVOLUZIONE TEORICA E CRITICA DELL'ARTE IRREGOLARE

1. LA PAROLA ALL'ALIENISTA: CESARE LOMBROSO

Cesare Lombroso (1835 – 1909), medico alienista italiano, è uno specialista in malattie mentali. All'epoca in cui frequenta il corso di medicina all'università di Pavia, nel 1851, le malattie mentali iniziavano ad essere studiate e teorizzate secondo un nuovo punto di vista. I maestri di Lombroso, con i quali entra in contatto in questi anni di formazione, sono il prof. Bartolomeo Panizza e Luigi Porta. Entrambi credevano nelle teorie della fisiognomica, il primo le applica nell'ambito fisiologico e il secondo nella chirurgia. La fisiognomica è una teoria secondo la quale esiste una corrispondenza tra il carattere e i tratti fisici (sopratutto quelli facciali) e quindi può essere studiata ed utilizzata nella diagnosi di alienazioni. È una scienza nota fin dagli antichi greci che però si sviluppa nella seconda metà dell'ottocento, in un clima di ricerca radicato nelle teorie dell'evoluzione darwiniana e nelle teorie degenerazionali. Questo significa che si intendevano le malattie mentali frutto dello sviluppo di menomazioni o deformazioni cerebrali incurabili, che causavano scompensi e atteggiamenti psicotici.

Lombroso non appena entra in contatto con queste teorie nel periodo universitario ne rimane talmente colpito da farne non solo il pilastro centrale della sua carriera ma anche ampliandole negli anni dell'insegnamento presso l'università di Torino. Nel 1964 ritorna a Pavia, dove tiene un corso dedicato alla clinica delle malattie mentali e antropologiche, con particolare attenzione al tema del genio e della follia e pubblica il libro *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica* (1864)[2]. La pubblicazione gode di molta fortuna e diffusione: nel giro di trent'anni vede almeno 14 edizioni. La studiosa Delia Frigessi scrive a proposito dell'importanza di Lombroso nello sviluppo teorico del genio: "Nessuno più di Cesare Lombroso ha contribuito a formare la concezione popolare del genio artistico. Senza dubbio egli fu l'esponente ottocentesco più noto della teoria patologica del genio"[3].

A partire dalla seconda metà dell'800 anche in Francia vengono pubblicati i primi studi sull'arte dei folli e create le prime collezioni di queste opere. Ad esempio Jean Etienne Dominique Esquirol (1772 – 1840), psichiatra e direttore della clinica di Salpêtrière, Parigi, era solito visitare i pazienti con il pittore Ambroise Tardieu, che ne eseguiva i ritratti su richiesta del medico. La raccolta di oggetti sui e creati dai malati e anche di loro ritratti sono sistemi di supporto diagnostici abbastanza diffusi in quest'epoca nell'ambiente medico. Lo stesso Lombroso inizia la sua raccolta di crani e

[2] "L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica" è il titolo originale del testo, di norma abbreviato per comodità in "L'uomo di genio". Si trova talora riportato anche come "Genio e follia", ma in riferimento solamente alle prime quattro edizioni. C.Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica (1864),* Roma 1888.

[3] D. Frigessi, *Cesare Lombroso,*Torino 2003, p. 362.

di oggetti di criminali nel 1956 e cresce talmente tanto da formare nel '99 il Museo Psichiatrico Criminale nei laboratori biologici dell'Università di Torino.

Un altro studioso di riferimento per Lombroso è Max Simon (che in alcuni casi era diventato anche intermediario per l'acquisizione di pezzi da istituti francesi per la collezione torinese), che nel suo lavoro intitolato *Les ècrits et le dessins des aliénées* (1888) tratta del significato clinico che è possibile attribuire ai prodotti grafici dei malati di mente. La differenza tra questo testo e *L'uomo di genio* (1864) è l'approccio: Lombroso conferisce una sfumatura più "artistica", rispetto a quella di Simon che è più clinica. Il medico francese divide in soli due gruppi il materiale. Da una parte, immagini che raffigurano ossessioni e idee deliranti, dall'altra quelle di carattere allucinatorio. Inserire un'opera grafica all'interno di una o l'altra significa, dunque, confermare la diagnosi già effettuata secondo criteri medici. Lombroso invece valuta le qualità artistiche del "reperto grafico" tramite il confronto con artisti "normali", non limitandosi a due categorie patologiche. Ne approfondisce il processo di creazione, collegandolo al vissuto del soggetto, riporta stralci di biografia per spiegare meglio il significato dell'opera ad esempio.

Le teorie fisognomiche verranno abbandonate nel momento in cui la malattia mentale diverrà di competenza del campo emotivo, e quindi una malattia dell'anima. Ovvero grazie alle teorie della psicoanalisi a metà degli anni ottanta del XIX Secolo, ad opera di Sigmur Freud (1856 – 1939).

1.1 Cesare Lombroso e "la fisiognomica del Genio"

Ciò che differenzia quella di Lombroso da altre teorie è il segno positivo che egli assegna al genio. Quest'ultimo ha uno spirito "altruistico" per il medico torinese, è colui che sente come un imperativo il desiderio di cambiare le cose. La maggior parte dei geni riesce ad "aprire gli occhi" alla gente comune in quanto percorre vie diverse da quelle tradizionali e "normali". In poche parole il genio porta inconsapevolmente il fardello di essere diverso, ma grazie a ciò la civiltà progredisce. Lombroso chiama questa categoria di persone "rivoluzionario nato", proprio per queste caratteristiche. Il genio è una persona eccezionale: "la genialità esprime il massimo dei poteri umani e dello sviluppo mentale"[4]. Si può quindi dire che se il concetto di degenerazione comunemente porta con sé l'idea di una regressione negativa, non è così per Lombroso che vede in questa lo sviluppo verso altre direzioni produttive, come eventualmente anche quella creativa. Egli scrive infatti: "Vi hanno individui di genio, che sono o diventano pazzi; vi ebbero pazzi che diedero lampi di genio; ma il volere dedurne, che tutti i geni debbano essere pazzi, è uno storpiare, per troppa fretta, i giudizi, rifacendo l'errore dei selvaggi"[5], ecco le sfumature che introduce Lombroso tra il genio e il genio alienato. Non è detto che un genio per essere tale debba soffrire di malattie mentali, ma è vero che alcuni sono già patologici quando scoprono l'arte ed altri impazziscono dopo aver iniziato la loro attività artistica. Esistono però personalità geniali senza malattie mentali ed è per questo che la genialità non si può considerare una varietà di alienazione.

Ciò che differenzia queste tre casistiche, cioè i geni post malattia, i geni anche pre malattia e i geni, secondo lo studioso, è una causa biologica. Gli squilibri fisici provocherebbero un'eccessiva attività cerebrale causando, in combinazione con la sensibilità dei soggetti, dei momenti creativi e dei comportamenti tipici facilmente confondibili con quelli dell'alienato; "Gli uni, i pazzi ci danno la sostanza o l'eccitazione, almeno geniale, senza la forma"[6]. Per esempio notiamo in comune

[4] Ibidem.
[5] Ibidem, p. 293.
[6] C. Lombroso, *Delitto Genio Follia; scritti scelti*, a cura di Delia Firgessi, Torino 1995, p. 460.

tra pazzi e geni l'alternanza e l'esagerazione di stati d'animo, la confusione tra simbolo e realtà. Genio e mattoide (le altre due casistiche) sono spesso impulsivi.
La linea di confine tra malattia e sanità è molto sottile ed è per questo che Lombroso conduce uno studio di confronto tra arte dei geni e degli alienati per definire le caratteristiche dell'arte irregolare.
E' importante notare che queste conclusioni sono tratte a partire dall'analisi condotta da un alienista sulle opere di pazienti psichiatrici usando un criterio interpretativo che parte dal tipo di alienazione del soggetto malato (il cosiddetto metodo comparativo). Ad esempio se il malato soffre di depressione, i suoi disegni saranno caretterizzati da colori cupi e tratti ossessivi. Solamente quando cambierà il valore dato al paziente e alle sue opere prevarrà l'aspetto artistico rispetto a quello diagnostico, dando così un diverso valore a queste produzioni grafiche.
La lista delle caratteristiche contenuta in *L'uomo di genio* (1896) contiene originalità e bizzarria: essendo il soggetto senza freni nell'immaginazione, la sua produzione sfocia nell'illogico e nell'assurdo, Lombroso cita come esempio Walt Whitman, che ha creato poesie senza rima e apparentemente senza ritmo, dando secondo lui allo scritto un'impronta selvaggia e originale. Oppure sottolinea la tecnica di una paziente di Pesaro che dipingeva e ricamava, come scrive l'autore, "sfilacciando i fili sulla carta colla saliva"[7]; e anche "un'altra ricamatrice, già beona ideava delle farfalle che parevano alitare. Essa aveva applicato il metodo del ricamo a colori al ricamo in bianco, in cui faceva risaltare i chiaroscuri, come fossero tinte diverse"[8]. Egli prosegue con questo esempio, dimostrando come l'originalità degradi in bizzarria:

"La bizzarria non é altro che la degenerazione inevitabile dell'originalità nel tempo. Quest'ultima può sicuramente notarsi nelle rappresentazioni di animali con più di quattro zampe. Ne è però un esempio più particolare quello che riguarda il paziente di nome M.L.[9], il quale aveva grande desiderio di ritornare a casa che si costruì un mezzo tutto suo per spostarsi dal manicomio al luogo dove risiedeva la sua famiglia: un carro a quattro ruote con sopravi un palo, sulla cui estremità libera fornita d'una carrucola scorreva una cordicella fissata all'asse delle ruote posteriori per un capo e per l'altro a quello delle ruote anteriori: alla fune, poi per un tratto di 4 o 5 cm, stava unito un cordoncino elastico con cui stava sul carro, traendo da un lato all'altro capo, facevalo scorrere"[10].

Anche la genialità dunque è in questa lista e Lombroso purtroppo non la definisce in modo sistematico, ma riporta altri esempi che sono accomunati dall'abbondanza di particolari e dettagli, come quando analizza plastici e modellini creati da ricoverati che non avevano avuto nessuna formazione architettonica. Qui in realtà la genialità diventa secondo le sue teorie sinonimo di prodigiosità, cioè capacità che si manifestano senza avere ricevuto apparentemente nessuna educazione a proposito, come nei pazienti che hanno creato un modellino del manicomio di Reggio che si scompone in modo che, aprendolo si possano esaminare le stanze, i mobili, le scale, con persino gli alberi riprodotti in maniera fedele.

---

[7] C.Lombroso, *L'uomo di genio (1864), vol. 2,* op.cit., p. 69.
[8] Ibidem.
[9] I nomi reali dei soggetti non erano usati per non esporre il soggetto all'opinione pubblica. Potevano essere abbreviati con le iniziali, come riportato in citazione. È possibile fare un'altra annotazione a tale proposito ovvero che Lombroso sceglie di non dare identità ai pazienti emarginandoli a casi di studio.
[10] C. Lombroso, *L'uomo di genio,* op.cit., pp. 69.-70.

Quando vi è oscenità nei soggetti disegnati è sia esplicita, ovvero vengono disegnate delle vere e proprie scene di atti sessuali, che implicita. Riporta Lombroso: "é curioso che due artisti, uno di Torino e l'altro di Reggio, tutti megalomaniaci, concordassero nell'avere istinti sodomiaci, ch'essi fondevano coll'idea delirante d'esser Dei, padroni del mondo, cui creavano ed emettevano dall'ano come dalla cloaca degli uccelli; in tale attitudine uno di essi che aveva un vero senso artistico si dipinge escerando in piena erezione, nudo fra donne, il mondo, mentre era circondato da tutti i simboli del potere. Ciò riproduce e spiega il dio Itifallo egli Egizi"[11].

Un altro tratto distintivo della produzione del genio alienato è il mischiare segni grafici, cioè qualcosa che assomiglia alle lettere dell'alfabeto, con il disegno. Questo processo viene chiamato simbolismo. E in particolare le opere appaiono come "mescolanza dello scritto col disegno, e, nei disegni stessi, la ricchezza di simboli, di geroglifici"[12] e ancora "questo miscuglio di lettere, geroglifici e di segni figurativi costituisce una scrittura interessante, perché ricorda il periodo fono-ideografico per cui passarono certamente i primi popoli"[13]. Il caso di G.L. illustra esattamente questo. Il paziente era anche chiamato "il padrone del mondo", un malato megalomane: un contadino di 63 anni "dal portamento sicuro, zigomi prominenti, fronte spaziosa, sguardo espressivo, e penetrante, capacità cranica 1544. Indice 82, temperatura 37, 6º. [...] era caratteristica la manifestazione grafica del delirio. Egli aveva imparato da giovane a leggere e scrivere, ma ora sdegnava l'uso della scrittura volgare. Vergava spesso lettere, ordini cambiali, ora al sole, ora alla morte, ora alle autorità civili e militari, ed aveva sempre una tasca piena di questi fogli [...] la firma poi é sostituita da un'aquila con una faccia in mezzo, che é uno dei suoi prediletti stemmi, che porta anche sul cappello e sugli abiti."[14]. La spiegazione di Lombroso riconduce questi suoi segni a una sorta di scrittura: "é chiaro che , oltre il salto di alcune lettere, specie vocali, come normalmente fanno i semiti, vi é qui l'uso di quelli che nei geroglifici egiziani si chiamano determinativi. La morte per esempio, é segnata con le ossa da morto"[15]. Questo carattere in particolare verrà sviluppato in una teoria più ampia dallo psichiatra Hans Prinzhorn, ad Heidelberg, di cui si tratterà nel prossimo capitolo.

L'uniformità e la ripetizione quasi ossessiva dei simboli, altri caratteri distintivi del genio, pervadono le opere degli alienati. Questi tratti sono dovuti alla permanenza di un problema irrisolto (psicologico) che provoca disagio nel malato e che si nasconde sotto le sembianze del simbolo. La persistenza fa nascere il bisogno di esprimere il disagio del soggetto, che trova in questo gesto sollievo.

Ciò che Lombroso chiama minuzie è quello che oggi più comunemente è definito con il termine *horror vacui* e cioè la ricchezza esagerata di dettagli nel tentativo di riempire ogni spazio disponibile. Egli annota e annovera tra i tratti tipici quello che al giorno d'oggi è la caratteristica quasi necessaria per essere definito irregolare, ovvero il "non avere pubblico". L'inutilità, come la chiama l'alienista, indica esattamente la noncuranza nel preservare o nel mostrare a terzi le opere prodotte. È questo il caso della paziente M. che impiega tempi lunghissimi per creare le sue opere su uova e limoni ma non le mostra a nessuno.

"L'atavismo" inoltre è un elemento che ritorna sempre nella descrizione di produzioni irregolari e si collega a quell'apparente semplicità di forme e approccio poco naturalistico degli elementi che ricorda la rappresentazione spaziale "intuitiva" e anche simbolica dei primitivi e dei bambini.

---

[11] Ibidem, p. 87.
[12] C. Lombroso, *L'uomo di genio, op.cit.* , p. 206.
[13] Ibidem, p. 210.
[14] Ibidem ,p. 74 - 76.
[15] Ibidem, p. 76.

L’importanza del lavoro di Lombroso dunque sta nell’aver diffuso e portato all’attenzione di un vasto pubblico i suoi studi sulla personalità del genio con una prima e importante distinzione tra il malato con manifestazioni di genialità e il genio stesso.

2.LA PAROLA AGLI PSICHIATRI: WALTER MORGENTHALER, HANS PRINZHORN E VITTORINO ANDREOLI

La psichiatria alla fine dell'Ottocento si basava su due teorie: quella organicista, cioè quella dello psichiatra tedesco Whilhelm Griesinger (1817 – 1868) che teorizza che la malattia mentale sia frutto di una lesione o di un difetto nel cervello (teoria seguita anche da Lombroso), e quella pulsionale del francese Jean E. D. Esquirol (1772 - 1840), che invece rintraccia nell'emotività e negli eccessi passionali (intesi come pulsioni) l'origine della follia. In modo particolare quest'ultima impiega i ritratti dei pazienti per osservare e illustrare nei trattati quali tratti del viso di un folle siano dettagli che aiutano a confermare una diagnosi. Esempio di questo approccio è la raccolta di incisioni realizzate dal medico Ambroise Tardieu (1818 – 1879) intitolata *Étude médico –legal sur la follie* (1872), riutilizzate da Esquirol che le impiega con finalità diagnostiche.

La ricerca psichiatrica inizialmente si concentra sull'isteria, una grossa parte della ricerca è condotta dal Dr. Jean-Martin Charcot (1825 – 1893) che scopre in questa malattia, considerata fino ad allora immaginaria e dovuta a un malfunzionamento dell'utero, un'origine psicologicamente traumatica, definendola appunto isteria traumatica. Tramite esperimenti ipnotici, in cui induce una suggestione traumatica, riesce a provare che i sintomi dell'isteria nascono e sono controllati dalla psiche. Questo lavoro rivoluzionario in Francia non è accolto positivamente, visto che all'epoca la malattia mentale in Francia non era considerata una "malattia dell'anima". Anche il lavoro di Sigmund Freud (1856 – 1939) inizia dalle ricerche su questa patologia, quando nel 1885 si reca a Parigi a studiare presso il prof. Charcot gli sono affidati compiti di ricerca anatomica per trovare cause fisiologiche all'isteria. Il medico austriaco si discosta subito da questa impostazione preferendo e dirigendo i suoi interessi sulle teorie che riguardano il condizionamento mentale alle quali lavora anche un suo vecchio collega, Joseph Breuer (1842 -1825). Freud inizia una collaborazione con questo psichiatra al rientro in Austria.

Breuer aveva trattato il famosissimo caso di Anna O., che aveva subito un crollo psichico mentre assisteva instancabilmente giorno e notte il padre ammalato. I sintomi erano vari, ad esempio disturbo della vista, stati alternati di coscienza, tosse nervosa... Breuer convince la paziente a farsi raccontare i contenuti delle sue allucinazioni, la narrazione di questi stati fanno giungere la paziente a ricostruire l'evento traumatico che ha causato il suo stato. L'effetto benefico di questo processo è evidente: durante le sedute spariscono i sintomi e lei ritorna allo stato normale.

La collaborazione tra i due psichiatri viennesi porta alla stesura dell'importantissimo testo *Studi sull'isteria* (1892-95). I due nel testo spiegano come la terapia che avevano scoperto potesse essere efficacie sui soggetti con diagnosi isterica: lasciare che i pazienti raccontino il loro mondo interiore, proprio come succede nella produzione grafica, fino a quando riescono a rintracciare l'origine del loro trauma e una volta fatto questo trattarlo. Le loro strade si dividono quando Freud concentra le sue teorie sulla sfera sessuale, ovvero facendo risalire i traumi che causano le patologie mentali, non solo quella isterica, a quel territorio. È da questa teoria che sviluppa i concetti della repressione, della sublimazione, del tabù, della divisione della psiche tra Es, Ego e Super Ego… che portano all'importantissimo libro "L'interpretazione dei sogni" (1899). La carriera di Freud avanza, diventando uno degli studiosi della sua epoca più conosciuti e segnando un'era. Le

sue teorie hanno influenzato molti ambiti della cultura ad esempio per quanto l'arte i surrealisti ne hanno assorbito avidamente le teorie.

Un altro sviluppo importante, nato in seno agli studi di Freud, sono le teorie portate avanti dal suo allievo svizzero Carl G. Jung (1875 – 1961) e in particolare quelle sull'archetipo e sulla coscienza collettiva. Quest'ultima, in particolare, è un patrimonio ereditario comune a tutti gli uomini formato da simboli universali che si ritrovano anche nella mitologia (esempio di espressione e manifestazione di questa realtà psichica, come la stessa produzione grafica). Gli archetipi invece sono gli stessi simboli inconsci di un individuo ma anche quelli collettivi, e sono proprio questi che formano i contenuti dell'arte irregolare.

Contemporaneamente continuano ad essere accumulati disegni di pazienti in collezioni e raccolte[16], ovviamente si continua a guardare a questi reperti con gli occhi da psichiatra, occhi non allenati a vedere qualità artistiche, ciò avverrà solamente quando le teorie psicoanalitiche saranno diffuse. Nonostante debba ancora svilupparsi la sensibilità nella psichiatria, ci sono delle esperienze da tenere presenti, come quella di Parigi che vede la creazione da parte dello psichiatra francese Auguste Marie (1829 -1912) del "Museo dei Folli" (1905)[17], aperto anche al pubblico, che diventa un esempio di queste raccolte a livello europeo, ma ancora più importante un display di nuove ispirazioni per gli artisti surrealisti. Questa collezione riunisce artisti come Emile Josome Hodinos, il Compte de Tromelin... Sempre a inizio novecento nella Svizzera francese quest'onda collezionistica ha un interessante esponente in Charles Ladame[18] (1871 – 1949) che durante la sua carriera aveva collezionato in una specie di mostra permanente presso la clinica psichiatrica di Bel-Air opere di pazienti come Joseph Heu e Bertha Ura, o scriti di Jean Mar e Robert Gie. Tra i visitatori di questa collezione si annovera anche l'artista francese Jean Dubuffet, che intorno al 1945, cioè all'epoca della visita, stava frequentando e conoscendo gli appassionati svizzeri di arte irregolare[19].

Il 1907 marca un altro passo storico: viene pubblicato *L'art chez les fous* (1907) di Paul Meunier sotto lo pseudonimo di Marcel Réja[20]. Quest'opera parte dal materiale del "Museo dei Folli" ed è considerata come il primo passo verso il riconoscimento estetico delle opere dei pazienti, in quanto l'autore crede che il processo artistico del malato e quello

---

[16] Continua ad essere una pratica diffusa in Francia, Germania e in Svizzera. Ricordiamo ad esempio che la collezione che amplierà Hans Prinzhorn quando ne diventerà responsabile nel 1917 del "Museo d'arte dei matti" creato dal direttore della clinica di Heidelberg, Emil Kraeplin (1856 -1926).

[17] Le opere di questa raccolta nel 1966 vengono incorporate alla collezione di Dubuffet di art brut.

[18] Charles Ladame (1871 – 1949) studia medicina all'Univ. di Losanna. Dirige la clinica psichiatrica di Bel-Air (Ginevra) dal 1925 fino al 1939, credendo nell'importanza del rapporto con il malato per il suo trattamento. A partire dal 1918 raccoglie una collezione di pitture, disegni e sculture realizzate dai pazienti e nel 1927 allestisce un piccolo museo in un padiglione della clinica psichiatrica. Nei suoi articoli e nelle sue conferenze sostenne che la malattia mentale può stimolare le potenzialità artistiche. Divenne un punto di riferimento per l'artista Jean Dubuffet.

[19] Jean Dubuffet, inizia la sua ricerca di artisti irregolari solamente nel 1945 quando compie i primi viaggi in Svizzera e fa la conoscenza di veri appassionati quali Charles Ladame, psichiatra ginevrino. I loro rapporti erano abbastanza significativi da spingere Ladame a donare alla collezione di Dubuffet alcune delle opere di arte irregolare collezionate a sua volta. Grazie alle conoscenze del medico ginevrino, Dubuffet conosce l'artista Aloise e raccoglie la testimonianza del suo medico curante, Hans Steck.

[20] Paul Meunier, di cui si hanno poche informazioni perché ha sempre cercato di tenere separata la sua vita da medico e quella da estimatore di arte irregolare, celandosi sotto lo pseudonimo di Marcel Réja nella pubblicazione di testi riguardanti l'arte irregolare. Ciò che è noto è che era stato l'assistente di un importante psichiatra francese di nome Auguste Marie presso l'ospedale parigino di Villejuif. Secondo lo studioso Michael Thévoz, la necessità del doppio nome deriva dall'impossibilità che il medico incontrava nel conciliare la patologia psichiatrica con le qualità artistiche delle opere prodotte dai suoi pazienti, e ciò che questo comportava nella sua carriera di medico.

dell'artista siano paragonabili, e che quindi per essere analizzati abbiano bisogno dello stesso sistema[21]. l'arte irregolare dunque sta muovendo i primi passi per il suo riconoscimento artistico.

Walter Morgenthaler (1882 - 1965) e Hans Prinzhorn (1866 – 1923) si inseriscono temporalmente in questo panorama, che ha fornito le basi per un nuovo approccio all'arte dei malati di mente, cioè più artistico. A questi due studiosi ho affiancato una voce più vicina ai tempi moderni, Vittorino Andreoli (1940) per completare il percorso poiché l'importanza di questi tre psicoanalisti sta nell'aver sistematizzato l'approccio all'arte cosiddetta "irregolare". I loro interventi sono diventati delle linee guida per l'approccio a questo tipo di arte. I lavori di Morghenthaler e Prinzhorn si riferiscono in particolare agli anni Venti del secolo scorso, mentre Vittorino Andreoli rappresenta la voce sugli sviluppi contemporanei.

Un ulteriore merito è quello di aver riconosciuto nei loro pazienti le qualità artistiche necessarie che li hanno portati ad essere collezionati ed approfonditi (l'esperienza di Prinzhorn ad Heidelberg), e infine nei musei (Adolf Wölfli, ad esempio, grazie a Morghentaler e il suo testo *Ein Geistkranker als Künstler* (1921) si è visto riconoscere, ancora in vita, il merito artistico che desiderava e pensava di meritare).

2.1 L'esperienza di Walter Morgenthaler e di Adolf Wölfli, *Ein gastkrank als Künstler* (1921)

Morgenthaler, psichiatra svizzero presso la clinica di Waldau, pubblica una monografia nel 1921 su Adolf Woefli, *Ein Geistkrank als Kuenstler* (*Un malato di mente come artista*). La struttura del libro prevede una prima parte dedicata alla storia personale dell'artista e alla sua esperienza nel manicomio, quest'ultima suddivisa nelle fasi di inattività e attività pittorica. Le note cliniche non vengono tralasciate ma sono inserite nel testo come informazioni aggiuntive. Nella seconda parte c'è tutto il corpus artistico suddiviso per tipologia: prosa, poesia, composizioni e disegni (l'attività di Wölfli era molto ampia).

Qui il medico si "limita" a fare una ricerca artistica critica: sulla base degli elementi che ricorrono, colori, parole e le loro variazioni. Morgenthaler rivela nel paziente una produzione "forzata", come se non fosse sua la volontà di produrre ma gli venisse dettata. Quella di Wölfli è un'estetica che non bada ai rapporti tra singole forme se non esclusivamente a livello estetico, infatti colori, segni e immagini, vengono messe una accanto all'altra seguendo un accordanza visiva, e qualora si cercasse di guardare gli oggetti con occhio particolaristico si noterebbe che sono elementi senza altre connessioni. Un'altra novità nell'approccio a questo tipo di produzione è la riappropriazione del nome dell'artista: l'uso e la diffusione dell'immagine del paziente nel libro operano in questo senso. Non si cerca più di nascondere l'identità del paziente, ma si riconosce l'artista tramite quel tipo di riaffermazione post medioevale che fa passare l'artista dall'anonimato alla firma sulla propria opera e quindi di un nome. Inoltre gli elementi bibliografici del malato vengono rivisti alla luce degli sviluppi dei disturbi in seguito al ricovero. I lavori a cui era costretto da piccolo, i passaggi da una famiglia all'altra, le difficili e impossibili relazioni emotive, il mancato tentativo di conversione da parte di un vicino di casa mistico, le malattie, i tentativi di abuso su minori e il carcere. Ovviamente lo sviluppo di patologie partono dal paziente, che le manifesta in determinate situazioni e che col tempo peggiorano e si cronicizzano. Il rapporto con la sessualità

[21]Bisogna ricordare che ancora negli anni cinquanta del novecento si fa ricerca per dimostrare senza alcun dubbio che il malato di mente non ha un difetto cerebrale e che quindi il processo sia come quello di un soggetto sano. Quindi l'accostamento di arte manicomiale e normale a inizi del secolo è un fatto straordinario che apre la strada alla teoria secondo cui la malattia è un semplice scompenso chimico e fonte delle esperienze di un individuo.

disturbata che ha come oggetto ragazze minorenni è strettamente legato all'incapacità di creare un rapporto affettivo con altre persone che lo porta all'isolamento. Da questo stato, Wölfli arriverà all'auto assegnazione del compito di dover produrre storie (in effetti le varie forme di espressione riguardano e sono accomunate dallo scopo di raccontare qualcosa, quel qualcosa che avrà il suo culmine nel suo romanzo autobiografico di 25.000 pagine), Morgenthaler scrive: "non è raro che aggiunga di non essere stato lui a inventare tutte quelle figure nell'universo, per ordine di Dio"[22] : indicando cosi che il suo delirio schizofrenico consisteva anche in allucinazioni auditive.

Vengono individuate varie fasi della pedofilia di Wölfli che si riversano nella produzione artistica e vanno di pari passo con la fissità e il rafforzamento di alcuni meccanismi di elaborazione e schemi nel simbolico, ma come lui stesso dichiara nel libro, si limita a riferire questi fatti poiché sarebbe impossibile prendere in esame tutte le correlazioni con la psicologia e la psichiatria. Da questi segni artistici Morgenthaler può classificare il soggetto "artista schizofrenico". La classificazione del segno in modo imprescindibile dalla malattia è strettamente legato a come il malato vede e percepisce la realtà. Ed è una classificazione che permette di individuare delle costanti estetiche (meglio verranno esposte nella parte dedicata a Prinzhorn) estetiche. Queste costanti sono possibili da identificare se si pensa alla malattia mentale come una qualsiasi malattia che provoca uno scompenso fisico precisamente definibile nelle sue manifestazioni. Come delle leggere alterazioni causate da alcool e droga (pensiamo anche solo al mito dell'assenzio, che veniva usato dagli artisti come Toulouse Lautrec per creare opere più "ispirate") fanno vedere quello che ci sta davanti con una diversa prospettiva, allo stesso modo dobbiamo pensare che il disagio mentale (causando lo stesso scompenso per tutti coloro che ne soffrono) è altamente plausibile che provochi una ben individuabile percezione alterata della realtà (la sua prospettiva per esempio) e che sia alterata ugualmente per tutti (anche se con intensità e frequenze diverse). Ed è pensando a questa sistematicità di causa effetto che si può catalogare secondo criteri estetici e di malattia mentale.

Quello che si nota a proposito della costante nella produzione particolare di Woelfli è che non c'è sviluppo ma solo infinite combinazioni, che quindi portano alla tendenza seriale. Questo accade perché i suoi contenuti sono fermi al momento dell'esplosione della malattia. In questo caso possiamo dire che la serialità è lunga un'intera vita ed è così che la descrive il medico:

"la personalità è malata, rivolta verso l'interno e può elaborare le impressioni esterne solo quando corrispondono integralmente alla sua interiorità: di contro, non è in grado di accogliere ed elaborare il nuovo e l'estraneo, adattandosi alla nuova situazione e maturando a partire da essa. Wölfli continua a consumare l'eccesso di capitale psichico che possedeva nel momento in cui è esplosa la malattia, e da allora non è stato in grado di acquisire niente di nuovo. [..] per cui non possiamo parlare nemmeno nei disegni, di vera e propria evoluzione, di perfezionamento legato all'esprimersi e approfondirsi della personalità. Le infinite variazioni dei suoi disegni sono tutte riconducibili a pochi temi base, pressapoco invariate da decenni."[23]

[22] Walter Morgenthaler, *Arte e follia in Adolf Wölfli*, Padova 2007, p. 58.
[23] Ibidem p.195.

Come in Lombroso, anche in Morgenthaler non manca il confronto del paziente-artista con altri artisti non malati e non schizofrenici[24]. Con questi ultimi lo psichiatra svizzero trova questi elementi in comune: l'introversione (una sorta di guardarsi dentro per poi arrivare a una completa smaterializzazione delle cause patologiche che si risolvono in una specie di misticismo), infantilismi (l'aspetto dei malati che li accomuna ai bambini, senza filtri e che guardano alla realtà senza preconcetti – caratteristica amata dagli artisti espressionisti e surrealisti) e la fantasia debordante. La differenza tra la produzione regolare e irregolare però sta, per prima cosa, nella capacità di concepire l'opera come un tutto armonico e, in secondo luogno, nella motivazione della produzione.

In conclusione l'elemento fondamentale nella ricerca sull'arte irregolare di Morghenthaler è l'accostamento dell'analisi psichiatrica e dell'analisi dei processi creativi dell'artista, come ad esempio la parte del testo dedicata a spiegare le varie fasi di confusione del soggetto e come grazie alla produzione grafica l'energia psichica di Wolfli sia sta incanalata. La novità in questo tipo di approccio è che porta all'analisi della produzione grafica di Wölfli dal punto di vista dell'artista quale è e non quello del paziente. Come scrive lo stesso psichiatra a proposito dell'inclinazione artistica innata del soggetto:

"I suoi disegni vanno accostati agli stereotipi, automatismi, manierismi, ecc. catatonici. Tuttavia, la malattia può solo scatenare tali fenomeni motori, ma la modalità di decorso (oltre a molti altri fattori) è determinata da qualcosa di già presente nella personalità. Da una precisa predisposizione."[25]

2.2 Hans Prinzohorn a Heidelberg, *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali* (1922)

Un passo in più lo fa Prinzhorn nella sua stesura teorica di *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali* (1921)[26] fa un'analisi più filosofica che scientifica a proposito della creazione delle forme eseguite da pazienti-artisti rifacendosi alla scuola critica di interpretazione artistica purovisibilista sulla scorta delle interpretazione di Alois Riegl e Heinrich Woelfflin. Questo testo, e studi successivi come ad esempio quello sull'arte dei delinquenti contenuti in *Bildnerei der Gefangenen* (1926), hanno avuto molto successo sopratutto tra gli artisti surrealisti, grazie a Marx Ernst che regalò il testo a molti suoi compagni artisti.

Prinzhorn ha una formazione universitaria di storico dell'arte e filosofica (Università di Monaco), questo particolare contribuisce a dargli una sensibilità e delle chiavi di lettura diverse rispetto agli semplici psichiatri. Si avvicina alla psichiatria quando la moglie, Erna Hoffmann inizia a soffrire di disturbi mentali. Nel 1917 ottiene la laurea in medicina ed entra nella clinica psichiatrica di Heidelberg, dove diventa assistente del prof. Karl Wilmanns, che lo invita ad occuparsi dei disegni e delle pitture dei pazienti e di ampliare la collezione iniziata da Emil Kraepelin, noto psichiatra, ed è proprio in questo periodo che matura l'idea di un libro, che uscirà nel 1922. Quando Prinzhorn lascerà la collezione, questa

[24] Nel testo di Morgenthaler, come in quello di poco successivo di Prinzhorn, non sono riportati specifici casi di confronto tra artisti regolari e irregolari, ma semplicemente delle osservazioni generali riguardanti le caratteristiche dei due prodotti grafici. Questa generalizzazione si applica anche nel caso, ovviamente, dei pazienti, per proteggerne l'identità. Nel testo dello psichiatra di Heidelberg, *Bildnerei der Geistkranken* (1922) l'apparato grafico raccoglie disegni, una breve biografia e riassunto patologico, a volte anche il nome abbreviato nelle iniziali o il soprannome.

[25] Ibidem, p. 143.

[26] In tedesco *Bildnerei der Geistkranken*: il termine *Bildnerei* ha una connotazione diversa rispetto alla parola *Kunst*, cioè arte. Indica il processo di creazione di immagini e in questo modo Prinzhorn mette l'accento sull'involontarietà e la non consapevolezza del malato di mente che disegna.

conta circa 5.000 opere di 450 artisti diversi. L'importanza che questa collezione ha avuto anche nel campo dell'arte è nota, si sa ad esempio che Max Ernst conoscesse la collezione già nel 1911, periodo in cui era studente a Bonn[27].

Prinzhorn , pur lavorando ad Heidelberg, continua la sua formazione in campo psicoanalitico ed entra nella cerchia degli esponenti più importanti in questo campo come Bleuler e Jung, per citare i più importanti. Il suo libro *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali* (1922) uscito a poca distanza da quello del collega svizzero è un testo che analizza e teorizza tre tematiche fondamentali: la *Gestaltung* ovvero il processo creativo e costruttivo, il confronto con le correnti contemporanee che ammirano l'arte dei malati e infine un analisi dettagliata della *Gestaltung* schizofrenica.

La parte sul processo creativo è un tema che risente dalle prime esperienze teoriche sull'argomento. La parola *Gestaltung* significa costruzione, creazione. É un postulato metafisico universale, un punto di partenza irriducibile, un nucleo sovra indivuduale essenziale del soggetto (qualsiasi soggetto) che crea. Un'altra caratteristica molto importante è che nasce da un bisogno senza finalità e questo spiega l'urgenza di espressione dei contenuti interiori in manifestazioni plastiche in soggetti con tendenze artistiche, le pulsioni. Lo stesso Prinzhorn descrive il processo in questo modo: "un processo che a partire dal possesso psichico globale di un individuo e attraverso il gioco d'insieme di più tendenze singolari, realizza una messa in forma priva di scopo e che non ha in sè alcun specifico valore". È quindi un "unico processo nucleare, comune a tutti gli uomini [...] nel più eccellente dei disegni di Rembrant come nel misero scarabocchio di un paralitico: è espressione unica della psiche" [28].

Questo processo rappresenta un riflesso della psicologia del soggetto, infatti come riporta direttamente Prinzhorn, da uno studio eseguito dal prof. Ludwig Klages (1872 – 1956) che aveva individuato dietro ai movimenti espressivi (come l'arrossire) una motivazione psicologica (vergogna) da cui si ricava che qualsiasi espressività (intrinseca a qualsiasi produzione artistica) intravede un'influenza psicologica. Per quanto riguarda l'espressività plastica c'è sempre una connessione psicologica. E grazie a questo collegamento è possibile indagare la ragione inconscia che l'ha prodotta.

Prinzhorn fa uno schema delle tendenze della *Gestaltung* e lo polarizza in sei punti fondamentali. Il bisogno di espressione è a capo di tutte le tendenze, produce la pulsione al gioco e quella ad ornare. Ad un altro livello si aggiunge il bisogno di ordinare (dare una struttura agli scarabocchi), altre due tendenze ovvero quella di riprodurre e di ornare e quella dell'imitazione. Al livello successivo si inserisce il bisogno di creare simboli, o meglio la "significazione simbolica". Prinzhorn cerca di spiegare questo passaggio con teorie antropologiche: il simbolo si crea quando c'è bisogno di rappresentare una forza o un "idolo". Questo idolo ne rappresenta lo spirito anche se non raffigura direttamente l'immagine di questo idolo. È in questo modo che poi si creano dei codici, un dato oggetto significa una determinata cosa per tutti coloro che ne condividono il contenuto. Questo processo nasce dal bisogno di espletare una funzione comunicativa e quindi con un ulteriore sviluppo si arriva alla scrittura (il sesto impulso), che è un insieme di simboli combinati insieme per dare definizione ad un dato oggetto.

Sostanzialmente questi bisogni hanno dei riferimenti anche nei movimenti artistici contemporanei che trattano infatti tematiche come l'impulso al gioco, l'ornamento, l'ordine, l'imitazione, il simbolo. Prinzhorn si confronta infine con la teoria

---

[27] "In a similar vain, Max Ernst became intrested in the work of the mentally ill before Prinzhorn's work appeard. As a student in Bonn before World War I, he often visited the collection at an asylum near his university." Da L. Peiry, *Art Brut. The origins of outsider art*, Parigi 2001, p. 31. "Con un simile spirito, Max Ernst si interessò al lavoro dei malati di mente, ancora prima che il testo di Prinzhorn fosse pubblicato. Essendo studente a Bonn prima della prima guerra mondiale, ebbe modo di visitare spesso la collezione al manicomio vicino la sua università" (tradotto liberamente dalla scrivente).

[28] Hans Prinzhorn, *L'arte dei folli*, Milano 2011, p 10, 26.

critica, quella che lui chiama "immagine visuale" e che equivale alla rappresentazione sensibile di Fieldler. Per spiegare questo concetto egli si appoggia a quello di *Kunstwollen* (ovvero la volontà dell'arte) di Riegl[29] e in generale ai purovisibilisti. Secondo l'ottica di questi critici non esistono più tendenze "decadenti", ma ogni espressione artistica ha la sua dignità e le sue radici vanno ricercate in una prospettiva diversa dal nostro modo di vedere e dai nostri parametri di cos'è bello o non lo è. In questo modo si relativizza il modo di intendere l'arte. Il valore artistico si evidenzia nella forza creatrice che ha fatto nascere una determinata opera, e questa concezione teorica è esattamente quello che gli espressionisti apprezzano nella una ricerca di una "nuova arte", di una nuova espressione artistica autentica e vitale. Le teorie di Wörringer sono ancor più decisive poiché implicano come punto di partenza le esigenze e le pulsioni psichiche[30]. Ci sono due pulsioni che compartecipano al *Kunstwollen*, il sentimento di partecipazione e influenza che hanno gli eventi esterni sul soggetto, l'altro è il senso di inquietudine e disagio che il soggetto prova nei confronti dell'esterno, che porta alla produzione artistica che in un certo senso da sollievo e modo di sfogarsi a questo disagio, grazie all'autoalienazione offerta dal mezzo espressivo.

Il medico fa inoltre altre specificazioni riguardo ai concetti chiave che secondo lui sono diretta espressione della *Gestaltung*, ovvero la pulsione al gioco e quella all'ornamento. La prima delle due appartiene sia ai bambini che agli adulti, la produzione di entrambi avviene senza un fine e senza avere precedentemente una forma in mente. Questo tipo di pulsione nell'adulto produce lo scarabocchio, che viene realizzato sotto stress ma anche in rilassatezza e ha delle caratteristiche: ripetizione, simmetria, concentricità e un numero tipico di forme per ogni soggetto. Il senso alle forme viene dato a posteriori, e questa è un attitudine psicologica che vale per tutti: nelle nuvole viene spontaneo cercare delle forme che si possono riconoscere. Sullo stesso principio si basano le macchie di inchiostro di Justinius Kerner (1786 – 1872)[31] (citato direttamente da Pronzhorn nel suo testo) e visto che c'è un collegamento tra forme e significati psicologici, i risultati diventano uno strumento ausiliario di interpretazione (basti pensare al test proiettivo di personalità messo a punto dallo psichiatra svizzero Hermann Rorschach nel 1921). Sull'argomento dell'influenza che forme, colori e materiali hanno sull'artista, lo psichiatra dice che si ammette che esistano delle sensazioni che questi possano suscitare indipendentemente dal significato che gli diamo (quindi la forma indipendetemente da noi che la guardiamo ci predispone in un certo modo) ma grazie all'immaginazione l'artista riesce a coglierla ed utilizzare queste proprietà per la sua espressione. È così che scrive a tale proposito:

"Nella sua teoria Hölzel afferma, a ragione, che gli 'strumenti' fondamentali dell'artista (linea, forma e colore) "possono" in sé qualcosa, ossia è insita in loro una cera energia potenziale, non appena si presentano in una qualche combinazione e vengono in uno sguardo interpretati – e ciò in vista di una certa coerenza plastica. È facile considerare questo approccio come una sorta di

[29] In particolare si fa riferimento al testo scritto da Alois Riegel, *Problemi di stile* (1963).

[30] Per Wörringer il *Kunstwollen* è qualcosa di più della definizione riegeliana; è "indice di qualità" di due pulsioni psichiche. Una si manifesta con un sentimento di partecipazione e penetrazione delle cose esterne l'altra con una sensazione di inquietudine e disagio. Quest'ultima in particolare si attenua nel momento in cui l'aspetto mutevole delle cose cessa, fissandole astrattamente. Identificando in questo processo l'auto alienazione di qualsiasi processo estetico. Queste tesi sono contenute nel suo libro intitolato *Astrazione ed Empatia* (1907), nato come tesi di dottorato presso l'università di Berna. Cfr. W. Worringer, *Astrazione ed empatia,* Roma 1975.

[31] Justinus Kerner (1786 – 1872) poeta e scrittore medico, è uno dei primi a creare delle forme tramite le macchie di inchiostro chiamate con il termine tedesco *Klecksographie*.

fantastica mitologia dei mezzi artistici, che ultilizza personificazioni piuttosto grossolane; ciononostante, qui riposa una verità profonda, che introduce più ai processi fondamentali della Gestaltung, che a deduzioni razionali".[32]

Prinzohorn definisce così l'impulso ad ornare: "Là ha inizio ciò che si designa con il termine di ornare: una spontanea elevazione dell'oggetto, uomo o cosa inanimata, attraverso l'elemento che lo arricchisce. Ovunque si ricerchi la ragione psicologica – nell'inclinazione personale, nella significazione magica, nel voler fare effetto sugli altri -, a livello visuale il senso resta sempre lo stesso: la valorizzare dell'oggetto attraverso l'abbellimento"[33]. Ci sono tre ragioni psicologiche per questa procedura: abbellimento fisico personale, abbellimento di utensili e strumenti di difesa, istanze magico-animistiche (ovvero un motivo sovraindividuale , come ad esempio le decorazioni rituali primitive). Tutte vengono dalla spinta ad abbellire il proprio ambiente. Al primo posto Prinzohorn annovera il ritmo: poiché la creazione è una composizione governata da un moto espressivo che ha un suo sistema, il ritmo appunto:

"il ritmo di un disegno consiste, allora, in un movimento costante di linee, che permette a quest'ultime di avvicinarsi a non importa quale determinato genere. Se le linee significano o meno qualcosa non fa alcuna differenza; il flusso ritmico uniforme è in grado di conferire loro un potere molto più forte di tutte le altre componenti di Gestaltung – secondo noi perché i movimenti espressivi si esprimono allo stato puro, senza alcuna finalità."[34]

La tendenza all'imitazione della realtà è un altro impulso aprioristico dell'artista. È una tendenza che prevale in modo diffuso nelle civiltà, ma Prinzhorn critica il naturalismo come metro di giudizio nel momento in cui si cerca di studiare il contenuto, poiché l'aspetto (realistico o astratto) che si dà ad un'immagine secondo lui non è importante, non dice niente dell'impulso che l'ha creato, ma contiene in sè una carica espressiva, e questa sì descrive un aspetto interiore. L'immagine creata è un medium di trasmissione tra creatore e fruitore. Nel momento in cui il creatore riesce a trasmettere al fruitore una certa sensazione ed espressione, allora la forma è giusta.
Nel capitolo che conclude la prima parte della trattazione, Prinzhorn dedica poi una riflessione all'immagine visuale, una manifestazione psicologica che ha questa seguente definizione:

"la percezione di un oggetto reale in quanto cosa – dove inizialmente solo pochi dati sensibili entrano a far parte della sua immagine visuale – è la prima fase. Poi, il caos dei dati sensibili viene visualmente integrato e tutto il processo percettivo successivo si svilupperà in maniera distinta, secondo le attitudini del soggetto. Da un lato, esso può condurre, grazie ad una riunificazione razionale dei dati sensibili, all'immagine cognitiva – conforme al senso usuale di rappresentazione – e, dunque, ad un conoscere relativo dell'oggetto; dall'altro, può indirizzarsi, grazie alla Gestaltung visiva, verso un'immagine visuale. Quest'ultima attraverso la selezione dei dati sensibili e la messa in evidenza dei tratti costituenti, dove spesso hanno un ruolo decisivo i valori espressivi, può significativamente ampliare se stessa".[35]

[32]Hans Prinzhorn, *L'arte dei folli*, op.cit., p. 41.
[33]Ibidem, p. 43.
[34] Ibidem, p.48.
[35]Ibidem, p. 62.

Per Prinzhorn dunque nell'atto del vedere interviene necessariamente il processo di *Gestaltung*. E la percezione dipende strettamente dalla persona che guarda. Ovviamente ci sono dei filtri culturali che indirizzano l'interpretazione della realtà. Due gruppi di individui non hanno però questo filtro acquisito: i bambini e i "primitivi". Entrambi si creano una percezione della realtà creandosi un'immagine cognitiva che nei bambini non è ancora pienamente sviluppata mentre per i cosiddetti "primitivi", le popolazioni considerate "selvagge", non evolute e che quindi conservano uno stile di vita assimilabile all'epoca a quello degli uomini delle caverne, è legata all'immagine magico-religioso. E questo secondo lui fa sì che la loro immagine interiore sia la più espressiva (a livello psicologico).

La seconda parte del libro è dedicata a spiegare il processo di scelta delle immagini in una persona affetta da schizofrenia. Ciò secondo lo studioso avviene inconsciamente ma esse hanno un significato per chi le sceglie, tanto da diventare un simbolo di una forza. Il processo che porta da un'immagine a una nuova significazione personale è questo:

"Nel momento in cui le cose del mondo esterno perdono il loro proprio valore e non sono in sé più nulla, allora in qualità di oggetti utilizzabili in altro modo, essi si fanno veicoli e rappresentanti dei moti psichici di colui che dipinge"[36]. Prinzhorn nota che c'è una riassegnazione di significati: ciò avviene tramite la fantasia. Questo ha due effetti: dare piacere e sollievo al soggetto e creazione di immagini che sono simboli provenienti dall'inconscio. Questi elementi importanti emergono dopo che il paziente "consuma" la sua arte in un'ossessione per il dettaglio, un frammento, e ciò che ne deriva è un automatismo. Questa caratteristica ha una corrispondenza nel profilo clinico schizofrenico: iterazione e stereotipia. Secondo lo psichiatra questo processo non potrebbe avvenire se non fosse per la capacità di astrazione verso l'assoluto che hanno i malati; annota infatti: "per ora resta il fatto incontestabile che i nostri malati, in primo luogo gli schizofrenici, hanno quasi tutti un'aspirazione all'assoluto"[37].

Ci sono dunque due caratteristiche particolari dei simboli che creano gli schizofrenici:

5. essi sono "apparizioni", nel senso che mantengono l'apparenza di un oggetto reale ma allo stesso tempo hanno perso il loro significato e collegamento con il mondo esterno ma hanno un legame intimo con l'io;
6. più i simboli sono mistici, meno hanno bisogno di rappresentazione sensibile. Solamente quando si perde questa caratteristica e diventano razionali, ovvero il loro significato viene assorbito dal conscio, allora diventano oggetto di rappresentazione.

Una parte del libro è completamente dedicata alle opere di dieci maestri[38]della collezione del manicomio di Heidelberg. La struttura (uno schema che si ripete per tutti gli artisti, ma che ora verrà illustrato tramite l'esempio di Brendel) dell'analisi delle opere degli artisti appare da subito impostata secondo criteri artistici. Le prime dieci pagine sono dedicate alla biografia, arricchita da parole scritte o dette in colloqui con gli psichiatri della clinica. I dettagli non appaiono indirizzati a un ulteriore dimostrazione di malattia mentale, semplicemente sono eventi che caratterizzano molti ricordi e discorsi di Brendel durante le visite coi suoi medici curanti. Nonostante questo sforzo, la conclusione è che il soggetto è affetto da schizofrenia.

---

[36]Ibidem, p. 85.

[37]Ibidem, p.92.

[38] Nella versione originale in tedesco di *Bildnerei der Geistkranken* (1922) esiste una parte intitolata *Die Bildwerke* (le opere) che contiene un capitolo con dettagliata analisi artistica di dieci maestri schizofrenici, dal titolo *Zehn Lebensläufe schizophrener Bildner* (dieci cataloghi completi di artisti schizofrenici). Questi dieci maestri sono Karl Brendel, August Klotz, Peter Moog, August Neter, Johann Knüpfer, Viktor Orth, Herman Beil, Heinrich Welz, Joseph Sell, Franz Pohl. Nella traduzione italiana *L'arte dei folli* edizione Mimesis del 2011 questa sezione non è stata tradotta integralmente.

„Zusammenfassend ist zu sagen: bei Brendel passen die schizophrenen Hauptzüge so gut in seine charakterologische Struktur, daß die Veränderung der Persönlichkeit" nicht so tiefgreifend zu sein scheint, wie wir es zu sehen gewohnt sind. Gerade solche Fälle könnten die Frage nahelegen, ob etwa bestimmte Typen dem schizophrenen Prozeß gegenüber sich besser behaupten als andere, und welche Eigenschaften dafür wichtig sind. Sicherlich hat Brendel sich bei seiner autistischen Abkehr von der Außenwelt einen ungewöhnlich reichen Schatz an lebendigem Vorstellungsbesitz gerettet oder neu erworben. Das bezeugen seine Werke, denen wir uns nunmehr zuwenden."[39]

Successivamente Prinzhorn passa in rassegna tutte le opere che il singolo artista ha realizzato nel corso della sua vita. Per ogni oggetto vengono identificati il luogo in cui è stato realizzato, quasi sempre in manicomi o in particolare quello di Heidelberg se il paziente era stato trattato in altri centri, dato che la produzione precedente all'internamento andava persa. Successivamente si passa all'analisi formale, con un'ampia descrizione e una conclusione sullo stile dell'opera. L'analisi prosegue con l'interpretazione di ciò che suscita nell'osservatore la vista dell'oggetto. Infine lo psichiatra prova che le opere non sono niente di meno che opere d'arte contemporanea.
La conclusione dell'analisi formale dell'opera intitolata "Das bescheidene Tier" [40], fa particolare riferimento alle teorie dell'arte irregolare che la paragonano all'arte dei "selvaggi". Come scrive l'autore:

„Sobald das erste Stutzen überwunden ist, während dessen man sich fragt, ob das Werk nicht einfach ein Ausdruck kindlichen Unvermögens sei, rührt der Eindruck des Rätselhaften den Beschauer in steigendem Maße auf. Obgleich über die Realitätsferne des Tieres, in dem man nur ganz schwach Einzelformen der Kuh anklingen fühlt, kein Zweifel möglich ist, so überträgt sich doch unentrinnbar der Eindruck dieses Tierwesens als einer nicht nur denkmöglichen Abart, sondern als eines schlicht überzeugenden Organismus. Uber diese Einheit im Sinne eines Tierindividuums hinaus spricht aber noch ein anthropomorpher Zug im Blick und in der ganzen Haltung, wozu auch die Vorderbeine in Kniestellung gehören, die man umsonst als ein Knieen vor dem Niederlegen rational zu deuten trachtet. Noch allgemeiner gesagt, berührt uns aus diesem Werk ein Hauch von jener Einfalt, die uns still macht, wo immer sie uns begegnet , sei es in den Augen eines Tieres, eines Kindes, in Werken der Primitiven und früher Kulturen häufiger als in neuerer Zeit, im Osten häufiger als in Europa.„

la parte dedicata all'analisi emotiva e alla conclusione finale:

„Gleichgültig ob der Autor nun bewußt ähnliches gefühlt oder gedacht hat, es hegt etwas von der seelischen Haltung in diesem Tierrelief, die man heute als den neuen Tiermythus zu bezeichnen pflegt und an den Namen Franz Marc knüpft. Damit ist nichts weiter ausgesagt, als die Tatsache, daß dieses Werk, abseits des Tageslärms hinter Anstaltsmauern von einem ungelernten und ungebildeten geisteskranken Maurer gearbeitet, viele Beschauer eine bestimmte seelische Haltung in der Kunst der letzten Generation gemahnt, von der er keine Ahnung haben kann. Und vorher wurde gezeigt, daß dies selbe Werk eines Ungelehrten,

[39] H. Prinzhorn, *Bildnerei der Geistkranken,* Berlin 1922, p. 132. „ Per riassumere, i principali tratti della schizofrenia si adattano molto bene al carattere di Brendel, tanto che il cambio di personalità non sembra aggravarsi cosi tanto come è solito. I casi come il suo suggeriscono che certi tipi mantengono la loro integrità meglio di altri nel processo schizofrenico e fanno sorgere il dubbio su quali siano i tratti importanti. Brendel ha conquistato e acquisto un insolitamente ricco parterre di vivide concezioni nonostante il suo allontanamento autistico dal mondo esterno, come dimostrato dal suo lavoro, al quale ora ci rivolgiamo" (tradotto liberamente dalla scrivente).

[40] L'animale modesto (tradotto liberamente dalla scrivente). Il termine *bescheiden*, è un aggettivo che ha una doppia sfumatura, significa infatti sia piccolo di misura, che modesto moralmente, dunque semplice.

eines derben Eigenbrötlers in seiner formalen Gestaltung eine souveräne plastische Auswägung der Massen, eine ansprechende Komposition, eine sichere und überzeugende Durchführung der spezifischen Reheftechnik ohne Entgleisung ins Plattrealistische, kurzum Qualitäten bewährt, die man nur mit Ausdrücken aus der Kunstbeschreibung schildern kann.[41].

4.3 Vittorino Andreoli e Carlo Zinelli: *Il linguaggio grafico della follia* (2012)

Vittorino Andreoli si avvicina al tema dell'arte degenerata a 19 anni, quando partecipa alle giornate lombrosiane organizzate dal direttore del manicomio di Verona, Cherubino Tabucchi, e dell'atelier di pittura della stessa struttura. In seguito a questo episodio, il giovane chiede al direttore di poter frequentare l'atelier, e da questo momento non lo lascerà più fino alla chiusura del manicomio stesso nel 1980 [42]. Il suo interesse per l'arte irregolare è costante ed egli racconta nella sua biografia *I miei matti* (2004) che mentre studiava a Padova medicina e farmacologia, ogni fine settimana si recava in manicomio a Verona.

Andreoli si laurea con una tesi di neurobiologia e la sua correlazione con il comportamento animale. I suoi lavori successivi lo vedono spostarsi in Inghilterra, a Cambridge, e negli U.S.A., ad Harvard dove in particolare lavora con il prof. Seymour Kety (1915 – 2000)[43] (psichiatra con specializzazione in psichiatria biologica). Andreoli si interessa sempre più alle forme di espressione, non solo quelle artistiche dei pazienti di psichiatria, e ne fa argomento di ricerca.

---

[41] H. Prinzhorn, *Bildnerei der Geistkranken,* op. cit. , p. 136,137. „Persone con molto diverse personalità hanno detto che non appena la prima impressione era stata superata, in cui si chiedevano se l'opera non fosse semplicemente un espressione infantile di incapacità, una sensazione di mistero iniziò a insinuarsi sempre di più. Anche se non ci sono dubbi sull'irrealismo dell'animale in cui i dettagli di una mucca sono solo abbozzati, l'impressione che desta la creatura non è semplicemente quella di un ibrido credibile ma quella di un organismo la cui semplicità è completamente convincente. Non solo sembra essere un completo animale, ma la sua espressione antropomorfa e la mimica del corpo, in particolare il suo piegarsi sulle zampe anteriori, che sembra ricordare il momento prima dello sdraiarsi a terra, esercita un grosso fascino. Per essere ancora più espliciti, siamo toccati da un'aria di leggerezza che nasce ogni volta che la vediamo, sia negli occhi dell'animale, di quelli di un bambino o nel lavoro dei primitivi e delle culture più antiche, cosa più comune in oriente che in Europa."; "non è rilevante se Brendel coscientemente si è sentito o ha pensato a quello che noi sentiamo; il suo rilievo animale contiene un elemento dell'emozione oggi viene chiamata mito animale, che si associa a Franz Marc. Non abbiamo detto niente di più di ciò che la stessa opera di Brendel racconta, creata lontano dalla confusione della routine quotidiana, dietro le sbarre, da un muratore senza formazione, senza educazione, rozzo ed eccentrico, [essa] ricorda a molti osservatori un'atteggiamento emotivo che ricorre nell'arte dell'ultima generazione di cui egli non avrebbe potuto avere alcuna conoscenza. Abbiamo dimostrato prima come il suo lavoro mantiene nei suoi aspetti formali un insieme formato dall'equilibrio di masse plastiche, una composizione toccante, un uso sicuro e convincente della tecnica del rilievo senza sfociare nel piatto realismo. Ha caratteristiche, brevemente, che possono essere descritte solamente con un uso del linguaggio dell'arte." (tradotto liberamente dalla scrivente)

[42] L'atelier vero e proprio nasce in un momento successivo all'inizio della frequentazione di Andreoli grazie a una donazione da parte dell'artista Michael Noble che frequentava il manicomio per cercare aiuto nel prof. Trabucchi per un problema di alcolismo cronico. Un giorno tra il 1952 – 53 degli infermieri mostrano al pittore delle opere di Carlo (Zinelli). Lui ne rimane talmente colpito che decide di fornire i mezzi per disegnare a Carlo e a chi ne sentisse il bisogno. Viene costruita una piccola capanna nel giardino del manicomio con 10 tavoli da disegno, metà per gli uomini e metà per le donne. Fin dall'istituzione dell'atelier, Vittorino Andreoli, sebbene allora fosse ancora uno studente, ne diventa praticamente il responsabile, frequentandolo assiduamente.

[43] Il prof. Kety (1915 – 2000) lavora su due problematiche molto importanti intorno agli anni Quaranta. Egli si chiede se il pensiero di un malato e di un soggetto sano "costino" la stessa fatica al cervello. Cioè se per produrre un pensiero malato e uno sano il cervello avesse bisogno della stessa energia. La risposta che trova è che non c'è nessuna differenza, richiedono la stesso sforzo. Quindi il cervello del malato di mente non è in difetto. Questa scoperta è la confutazione scientifica di tutta la psichiatria che vedeva nel matto un soggetto incurabile (come ad esempio le teorie lombrosiane). Altro tema di ricerca del professore di Harvard riguarda l'ereditarietà della malattia, cioè se la malattia mentale sia una tara genetica. Oppure se sono l'ambiente e le esperienze a giocare un importante ruolo e il cervello reagisca alle sollecitazione dell'esperienza. Questa domanda purtroppo all'epoca non ha potuto trovare risposta. Ma è un dato che indica in che direzione si stava sviluppando la ricerca in questo campo e di quanto questa si distacca dalla tradizione degli alienisti.

Studia i meccanismi biochimici della follia e anche come e quali sostanze psicoattive agiscono sul cervello. Dopo queste esperienze torna in Italia dividendo il suo tempo tra l'insegnamento e il manicomio. Diventa primario di psichiatria prima a Marzana (Verona) e poi nel 1972 a Verona presso l'ospedale di Soave[44].

Il primo passo di Andreoli nel mondo dell'arte irregolare fu abbastanza eclatante, nel 1961 si reca infatti a Parigi per presentare a Dubuffet le opere di Carlo Zinelli, che da quel momento vengono inserite nella collezione personale dell'artista francese. Attualmente le opere dell'artista veronese fanno parte della triade dei nomi più importanti, con Aloise e Woelfli, della collezione del museo di Losanna donata da Dubuffet alla città svizzera.

Andreoli scopre poi nel corso degli anni all'estero un nuovo "sistema" di interpretazione delle malattie mentali attraverso gli strumenti espressivi. Nel 1959 nasce la Societé Internationale de Psycopatologie de l'Expression (SIPE) che per l'appunto raccoglie studiosi che usano questo approccio nell'analisi della cosiddetta pittura alienata. Col tempo questa istituzione venne riconosciuta dalla World Psychatric Association (WPA), il più alto organo della psichiatria mondiale e di entrambe queste istituzioni fu direttore Robert Volmart fino al 1992 quando egli stesso nominò a sua volta direttore Andreoli.

Il lavoro innovativo di Andreoli si è svolto sia nella pratica, cioè nel lavoro di primario, che nella teoria, nella stesura di testi di psicologia e di arte irregolare. Oltre al testo realizzato in collaborazione con Sergio Marinelli, "Carlo Zinelli. Catalogo generale" (2000)[45], ha scritto in particolare un libro nel 1979, *Il linguaggio grafico della follia*, riedito nel 2012[46] in cui illustra l'approccio contemporaneo di analisi grafica. La chiave fondamentale secondo lui è capire come il linguaggio verbale e la patologia siano connessi perchè come specifica lo stesso Andreoli:

"la comprensione linguistica è dunque condizionata dall'operatività mentale del parlante nel rapporto comunicativo. A ogni individuazione di meccanismi operativi patologici dovrà corrispondere l' individuazione di uso patologico della lingua. Se si accettano i modelli interpretativi dell'unità mentale nei quadri psicopatologici (per esempio nello schizofrenico), a essi sarà possibile legare le anomalie linguistiche."[47]

---

[44] Nonostante presso l'Accademia di belle arti di Verona sia presente un diploma specialistico per la gestione di atelier espressivi, non esiste nessuna collaborazione documentata tra lo psichiatra e quest'istituzione. È però stato istituito presso l'Accademia un osservatorio di arte outsider, che ha il compito di monitorare l'attività sul territorio degli atelier di Marzana, Borgo Roma, Ca' Vignal nella provincia di Verona, di Aut Art del centro psicosociale di Mantova e dell'atelier di Libera Espressione del centro neurologico di riabilitazione Franca Martini di Trento. Raccoglie i dati dei materiali provenienti dalle cliniche, delle mostre e del materiale scritto a proposito di questi ambienti di produzione. L'attuale responsabile è Daniela Rosi (1959), scenografa che ha organizzato oltre cinquanta mostre sul tema tra malattia mentale e arte. Tutte le sue mostre sono collegate al tema dell'attività artistica come sistema terapeutico (infatti spesso le esposizioni sono realizzate in collaborazione con i centri di salute mentale), non affrontano la tematica dal punto di vista dell' "artisticità" delle opere grafiche. È opportuno segnalare a tale proposito la prima mostra organizzata dall'Osservatorio Outsider Art, di cui Daniela Rosi è la direttrice, dal titolo "Atelier nei luoghi di cura: creatività a confronto" del 2005 presso Sala Polifunzionale della Gran Guardia di Verona.

[45] Sergio Marinelli è autore anche di un altro testo su Carlo Zinelli "Carlo. Tempere, collages, sculture (1957 – 1974)", catalogo della mostra del 1992 che ha avuto luogo a Verona, al Museo di Castelvecchio. Lo scopo della mostra era quello di mostrare le opere di Carlo Zinelli e di inserirlo nella sua dimensione storica/artistica. Il catalogo raccoglie testi scritti da Michael Thévoz, direttore del museo di arti brut di Losanna, Michael Noble, artista che seguì negli anni cinquanta i primi lavori realizzati al manicomio di San Giovanni dalla Tomba, e Vittorino Andreoli, dato che lo psichiatra è così strettamente legato alle vicende di Carlo.

[46] La prima edizione di *Il linguaggio grafico della follia* risale al 1969, da allora Vittorino Andreoli ha pubblicato altri testi come *Demonologia e schizofrenia* (1973) e *Il linguaggio malato* (1979) in cui ha approfondito la tematica della produzione grafica dei folli. La riedizione del 2012 del testo in questione è significativamente diversa dalle precedenti, sono stati aggiunti capitoli che originariamente erano stati pensati autonomi, perché comparsi in altri testi o in articoli in momenti differenti.

[47] Vittorino Andreoli. *Il linguaggio grafico della follia*, Milano 2009, p. 58.

Questa citazione spiega che a ogni variazione dalla norma nell'uso del linguaggio corrisponde una variazione nella norma dell'uso del linguaggio e che sulla base del tipo di deviazione è possibile rapportarla a una patologia psicologica. La combinazione di questi rapporti danno dei profili artistici legati alla malattia, anche se non infallibili. La combinazione di questi rapporti danno dei profili artistici legati alla malattia, questi però non sono infallibili. Bisogna stare attenti a prendere queste schematizzazioni come delle indicazioni specifiche ma piuttosto solamente come indizi generale e aiuti interpretativi. Come invece siano legati il linguaggio verbale e quello grafico è semplice da spiegare: l'analisi linguistica è utilizzabile in arte perché ogni forma espressiva, in particolare la parola, è diretta espressione dell'emotività e del nostro mondo interiore. E il segno grafico, alla fine, non è altro che un linguaggio non verbale ma visivo, che ragiona per immagini. Dunque i parametri linguistici possono essere usati anche per quell:, seguire la nascita di un alfabeto segnico e simbologico personale ed esclusivo di un paziente è un elemento importantissimo per comprendere meglio la personalità della persona da curare[48].

Alla luce di ciò che è stato appena detto è quindi necessario chiarire le cinque maniere grafiche legate alla patologia identificate da Andreoli:

5. la maniera schizofrenica: l'insieme compositivo risulta asimmetrico e parziale. Lo schizofrenico non prepara un piano generale. La fase di pianificazione viene totalmente saltata. Ripete forme identiche, in maniera quasi meccanica (stereotipizzazione), le forme che compone sono semplici e lineari (stilizzazione) e spesso certi elementi vengono ripetuti con un certo schema legato a un numero (iterazione). La maniera calligrafica con cui spesso si esprimono graficamente, gli fa anche preferire la matita come mezzo e come soggetti, lettere alfabetiche. Ovviamente queste schematizzazioni dipendono anche dalla personalità del soggetto. Questo "tipo" è quello che venne maggiormente analizzato perché i sintomi schizofrenici sono quelli più facili da individuare. L'evasione dalla realtà e la conseguente predominanza della vita interiore (chiamato autismo da Bleuler), dove desideri e paure vengono simbolizzati ed eventualmente prodotti. Questo è tanto reale come quello esteriore. La loro differenza sta nella loro rispettiva contraddittorietà e illogicità. Il cortocircuito tra questi mondi produce nel soggetto ansia, perché i dati che provengono dall'esterno e sono filtrati dall'individuo non riescono ad essere assorbiti, devono essere "aggiustati" ed è questo processo che crea l'ansietà. Nel momento in cui si accumulano troppi dati che non riescono ad entrare nello schema del conscio, allora avremo un quadro sintomatico che è la schizofrenia. Come sistema difensivo, il soggetto tende ad evitare di accumulare dati contraddittori con il suo mondo interiore e si ritira in se stesso. Il mondo diventa incomprensibile, non può essere assimilato quindi vi si allontana. Si rende conto, sempre a livello inconscio, di avere schemi che non gli permettono di adattare il materiale che ha e quindi ritorna a schemi più primitivi, a un

[48] Gli argomenti sugli studi della linguistica e l'importanza delle successioni e delle serie fanno riferimento all'ambito dello strutturalismo francese sviluppato da Ferdinand de Saussure. Il testo di riferimento è "Corso di linguistica generale" (1916). Lo stesso studioso francese ammette che le sue tecniche di analisi possono essere utilizzate anche fuori dal campo glottologico. Infatti parla di una semiologia come "semantica dei segni sociali", e di quest'ultima di una parte di una più ampia psicologia sociale. Su questa corrispondenza è possibile fare riferimento anche a Benedetto Croce. Solamente con Jean Bobon però si arriva all'analisi strutturale dell'espressione grafica come linguaggio, secondo cui un segno linguistico (il linguaggio è ogni sistema di segni che servono alla comunicazione tra gli individui) è la sintesi dell'associazione di un significante e di un significato, anche se questo rapporto è legato al contesto di una singola frase. Il significato può essere referenziale e descrittivo oppure di tipo emotivo.

sistema pre-logico che è rimasto residuo di tempi in cui si acquisiva conoscenza senza un sistema scientifico. Questo spiega il perché dei costanti riferimenti degli studi precedenti alle attività grafiche infantili e primitive. È in questo spazio pre-logico che si colloca il contenitore di simboli che Jung chiama inconscio collettivo e il processo di simbolizzazione che avviene nella produzione grafica attinge precisamente da questo. Il processo di associazione simbolica spesso è frammentato e parziale. E spesso come avviene nel linguaggio comune uno stesso simbolo ha più di un riferimento. Ecco perché si rende estremamente necessaria l'interpretazione, da parte di un interprete-terapeuta che conosca il paziente e i significati degli archetipi, cioè un analista;

6. la maniera epilettica: il paziente ha un atteggiamento "bipolare", è estremamente "adesivo" affettivamente, quasi ossessivo. Dall'altra è "esplosivo", ha scatti d'ira o in generale di "scariche" violente verso l'esterno. I legami con la realtà dell'epilettico si moltiplicano rispetto allo schizofrenico che li recide. Rappresenta graficamente il mondo come lo sente quindi se è tormentato le sue linee rifletteranno questo stato d'animo. Egli rifiuta i movimenti verticali preferendo quelli orizzontali, manca di prospettiva e tende ad essere altamente decorativo e barocco.
7. la maniera della psicosi maniaco-depressiva: a seconda della fase in cui si ritrova la produzione aumenta di velocità o è più lenta. Questo vale anche per le altre caratteristiche, come nel colore: c'è sempre una generale accentuazione e intensità. I contrasti sono sempre forti e le forme indefinite. Il senso dello spazio e la prospettiva sono sproporzionate.
8. la maniera della paranoia: il soggetto non disegna volentieri, scrive piuttosto. Si sente un rivoluzionario, circondato da nemici. Ogni suo gesto è motivato dalla sua visione del mondo e quindi ogni cosa assume un certo significato simbolico. La produzione è scarsa nel senso che quello che produce non viene ampliato e ripetuto poiché quello la sua opera è perfetta così com'è.
9. le maniere dell'imbecille/dell'idiozia: tende a ripetere in maniera automatica segni grafici come lettere e numeri.

Andreoli sostiene con fervore che la produzione di arte irregolare va analizzata in serie, nel senso che la ripetizione di tematiche e anche delle variazioni che sembrano casuali sono invece importantissime da analizzare e forniscono un discorso più o meno articolato in cui ricomporre la frammentazione del mondo della malattia:

"nel caso del malato di mente, che di solito inizia un'attività grafica nell'atelier, per il quale cioè il discorso grafico parte da una grammatica e via via si struttura in uno stile o maniera grafica, diventa fondamentale la dimensione diacronica. A differenza dell'artista o del pittore colto, la cui grammatica, intesa come insieme di elementi rappresentatati, simbolici o no si presenta quasi sempre già formata e difficilmente è ricostruibile, il malato di mente va seguito in questa sua formazione perché si vedranno allora passaggi verso la scelta di rappresentazioni che si struttureranno via via diventando discorso, che potrà poi essere analizzato graficamente in una dimensione sincronica"[49]

ci sono delle variazioni tipo nella sua produzione che vengono dall'ambito linguistico e che sono riscontrabili nella serialità:

- il neomorfismo, come il neologismo, crea un nuovo significato

[49] Vittorino Andreoli. *Il linguaggio grafico della follia*, op.cit., p.104.

- il paramorfismo, come il paramorfismo, è il cambiamento di significato in una determinata lingua
- lo stereomorfismo, implica come nella stereotipia una stessa composizione ripetuta senza variazioni sostanziali
- segno-parola, quando un immagine ha un significato verbale ma solamente un contenuto grafico.

La nascita di una serie è dunque importante per avere più informazioni sul suo significato. Ne è l'esempio la serie di Carlo Albertini (cfr. immmagine n. 4), del manicomio di Verona. Il segno che si vede nelle ultime immagini, se fosse preso semplicemente così come appare, non darebbe nessuna informazione, ma alla luce della prima immagine si capisce che si tratta dell'evoluzione dell'immagine di Napoleone. Il passaggio da forma riconoscibile a segno (riquadro 5) indica che è avvenuto un passaggio del simbolo dal livello conscio a quello inconscio. Il segno che ne risulta è sempre Napoleone e non variano nemmeno il significato e l'importanza psicologica.
In generale però ci sono vari tipi di serie: può essere un mondo dinamico e continuamente nuovo oppure quelli che si arrestano su un certo tema oppure c'è l'elaborazione di un blocco tematico che poi viene concluso e mai più riutilizzato che fa da chiusura quindi ad un tema evolutivo.

La serie "I gatti di Wain" (immagine n. 3) illustra una serie con uno stesso soggetto e la sua evoluzione, il manifestarsi della patologia e anche la permanenza del simbolo catalizzatore di tutta la composizione. Era stata presentata all'esposizione di Parigi del 1950. E' stata realizzata da uno schizofrenico londinese durante lo sviluppo del processo psicotico a evoluzione spontanea. Sono un buon esempio di quello che potrebbe essere definito la schizofrenia tradotta in momenti grafici. Si parte dalla forma realistica del primo riquadro, successivamente si iniziano ad evidenziare gli occhi, il tema simbolico, che sono sbarrati, spauriti e in uno sfondo contorto. Lo sfondo poi inizia a mischiarsi con la figura ed a avere le stesse caratteristiche degli occhi. Da questo punto lo sfondo e il gatto si confondono: l'animale perde la sua realtà ed è presente solo con gli occhi. Evidentemente è qui che inizia il processo degenerativo introspettivo e di distacco dalla realtà del paziente. La figura è stata frammentata e disintegrata in tanti particolari che hanno perso la loro forma di riconoscimento. E questo avviene in modo sempre più degenerativo. Rimane solamente la simmetria del disegno, un estremo tentativo di organizzare se stesso per evitare la distruzione totale.
Quando lo schizofrenico regredisce si rifugia nel mondo pre-logico, che condivide con il "primitivo" e con il bambino. C'è da notare che la differenza tra queste categorie tipologiche, sostanziale, sta nella malattia: impedisce al paziente di utilizzare parametri rappresentativi come la prospettiva come fondamento della loro rappresentazione grafica, invece nel "primitivo" e nel bambino le conoscenze ancora non ci sono. Entrambi però condividono l'inconscio collettivo, così come lo chiama Jung nel testo intitolato *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna* (1959):

"ho chiamato archetipi questi motivi e con essi intendo delle forme o immagini collettive che occorrono press'appoco su tutta la terra come costituenti dei miti, ed allo stesso tempo come prodotti individuali autonomi di origine inconscia. L'archetipo è in sé un fattore invisibile, ma disposizionale in un dato momento dello spirito umano, comincia ad agire ordinando il materiale della coscienza in figure determinate"[50]

[50] C.G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna,* Milano 1959, p.58.

Secondo le teorie di Jung l'archetipo si manifesta sostanzialmente sempre nello stesso modo nell'uomo, è un'eredità e non dipende dalla cultura che diventerebbero forma quando la fantasia creatrice viene esercitata perché si attinge a una fonte collettiva ed universale che dà sempre gli stessi risultati. L'archetipo appartiene all'inconscio ma ovviamente passa al livello conscio e qui diventa oggetto di speculazione (ovvero ha una forma).
Uno dei temi principali di cui tutti fanno esperienza, secondo Jung, è quello della sacralità e della religione. Si tratta di una forza, un'energia indipendente dall'attività dell'uomo, a cui l'uomo obbedisce perché riconosciuta come "potenza", un dio. Questo pensiero deriva da quei fenomeni di cui l'uomo ha visto la potenza e i pericoli, che quindi l'hanno incitato ad averne paura e allo stesso tempo amarli, esserne attratto (ambivalenza). Il dio agirebbe come imperativo, e non va inteso solo come dio onnipotente della religione cristiana, e come tale agisce in modo assoluto sull'uomo diventando il fattore psicologico dominante e sotto il cui peso l'uomo si sottomette. La quaternità è qualsiasi forma sotto cui si presenta questo particolare archetipo e visto che qualsiasi cosa può essere la rappresentazione del dio, è praticamente la rappresentazione delle rappresentazioni, l'archetipo degli archetipi. Per gli artisti irregolari questo dio, è l'impulso alla produzione grafica.

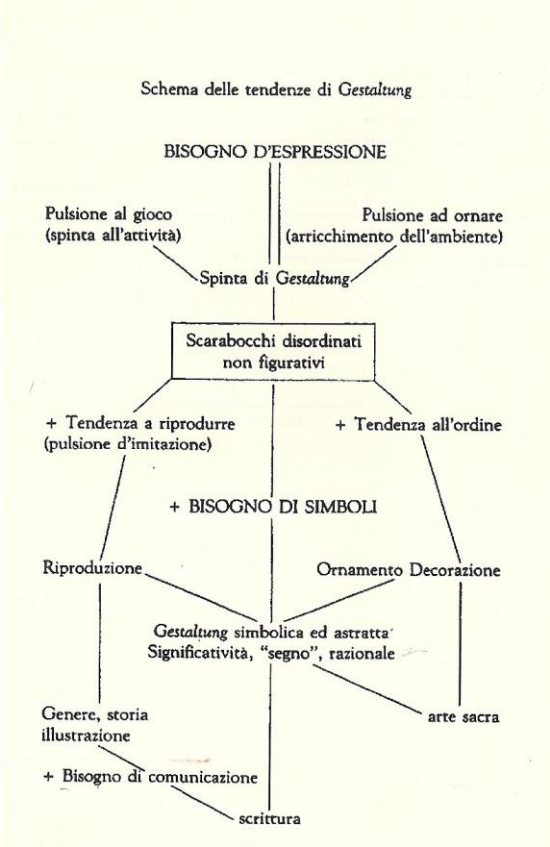
L'esperienza di Andreoli nel campo dell'art brut, si svolge più da psichiatra che da critico d'arte, i suoi interventi per i cataloghi su Carlo Zinelli si sono sempre limitati alla sua esperienza legata a questo singolo artista. Come lui stesso racconta nel libro intitolato "I miei matti" (2004), l'esperienza dell'atelier del manicomio di San Giovanni della Tomba gli fa capire chi sono veramente i matti (il termine è semplicemente affettuoso da parte di psichiatri che ironizzano sui pregiudizi della follia, e Andreoli è uno di questi) ed è su questo che baserà tutta la sua carriera nella psichiatria. Il suo scopo come "medico dei matti" è quello di restituire loro la dignità e l'umanità di cui dovrebbero godere tutti gli individui. Non solo perché dovrebbe spettar loro in quanto individui a prescindere dalla loro condizione ma anche perché è un modo per aiutare chi soffre a sentirsi meno emarginato. Quando è direttore del manicomio di Marzana apporta delle novità sulla base del principio che bisogna trattare i pazienti con mezzi umani: toglie le camicie di forza e mescola i reparti femminili e maschili[51]. Queste fecero un gran scalpore all'epoca ma si rivelarono dei passi in avanti per il riconoscimento dei diritti e la considerazione dei malati.
Riconoscere e portare all'interesse pubblico il lavoro di Carlo Zinelli (trattandone nel libro scritto in collaborazione col prof. Marinelli ma anche nel catalogo generale dedicato all'artista) è stato un gesto di restituzione di umanità, quella che di solito i manicomi toglievano, ma Andreoli non è mai occupato di art brut in generale.

In conclusione possiamo affermare che l'approccio dei primi due autori, Walter Morgenthaler e Hans Prinzhorn, è molto più legato alla malattia e al quadro clinico dei soggetti-artisti: anche se già Prinzhorn nel suo testo cerca di fare un

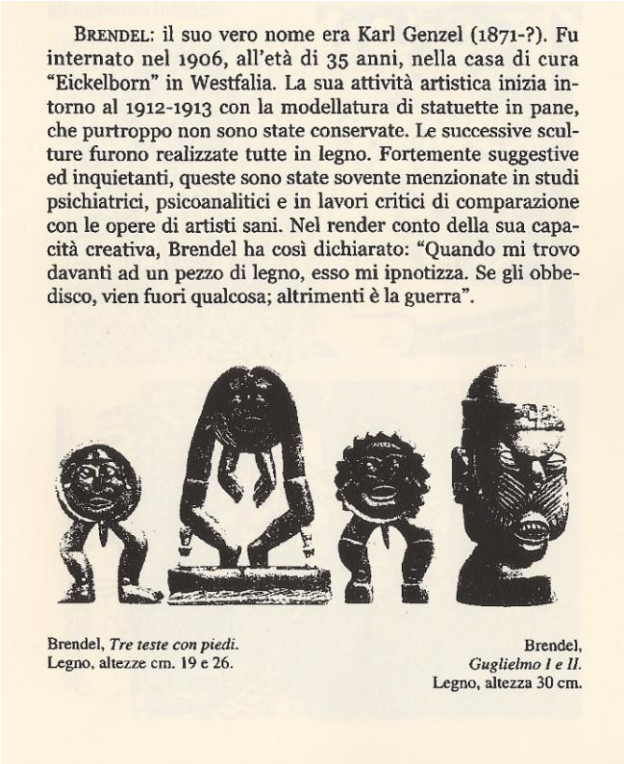
[51] Il manicomio di San Giacomo della Tomba venne chiuso per via della legge 180 del 1968, che riconosce che i matti sono soggetti che soffrono di una patologia curabile e quindi debbano essere trattati come pazienti in via di remissione, cioè fare parte di una struttura di cura apposita, un nuovo manicomio. I pazienti del vecchio manicomio vengono ricollocati, a seconda della gravità della loro patologia, in strutture nuove, come ad esempio quelli più gravi vennero spostati al manicomio di Marzana, inaugurato nel 1969. questa struttura è progettata da Carlo Scarpa ma verrà completato da un suo allievo, Daniele Calabi. La struttura nasce per creare un luogo adatto alla cura della malattia mentale, con un grande atelier di pittura, teatri all'aperto, campi da tennis, negozi per vendere i manufatti creati dai malati. Sono spazi pensati per un soggetto malato. Non per un reietto della società che doveva vivere in spazi da condividere con tutti gli altri malati, notte e giorno, senza momenti di spazio personale. Successivamente nel '78 quando entra in vigore la legge Basaglia,i malati psichiatrici in terapia obbligatoria sono collocati negli ospedali al fianco della geriatria o della chirurgia.

discorso più generale e quasi filosofico, sembra quasi parlare della *Gestaltung* nei termini in cui Jung parla dell'inconscio collettivo. O quando tratta di altri argomenti come i simboli, gli idoli e l'assoluto o il processo di allontamento dalla realtà dello schizofrenico, Prinzhorn anche se non fa un diretto collegamento con la quaternità di Jung o all'autismo , sembra comunque parafrasare ciò che poi Andreoli spiega per esteso nel suo lavoro. Ma ancora non sono stati trovati gli strumenti giusti per una più completa interpretazione dei segni grafici anche se il collegamento fondamentale dell'espressività emotiva delle forme dell'arte irregolare viene espresso. Solo negli anni sessanta quando si sviluppano gli studi strutturalisti del linguaggio si cercherà di interpretare le forme in modo più proficuo. Ora che la scienza ha identificato gli strumenti per poter guardare in modo più scientifico e razionale a queste espressioni è possibile iniziare un lavoro che riguarda la considerazione in cui è stata tenuta questa tipologia di espressione culturale analizzando le manifestazioni, come le mostre, che hanno portano l'arte irregolare alla conoscenza di un più vasto pubblico.

IMMAGINI



1. *Schema riassuntivo del pensiero di Hans Prinzhorn,* tratto da *L'arte dei folli*, 1968

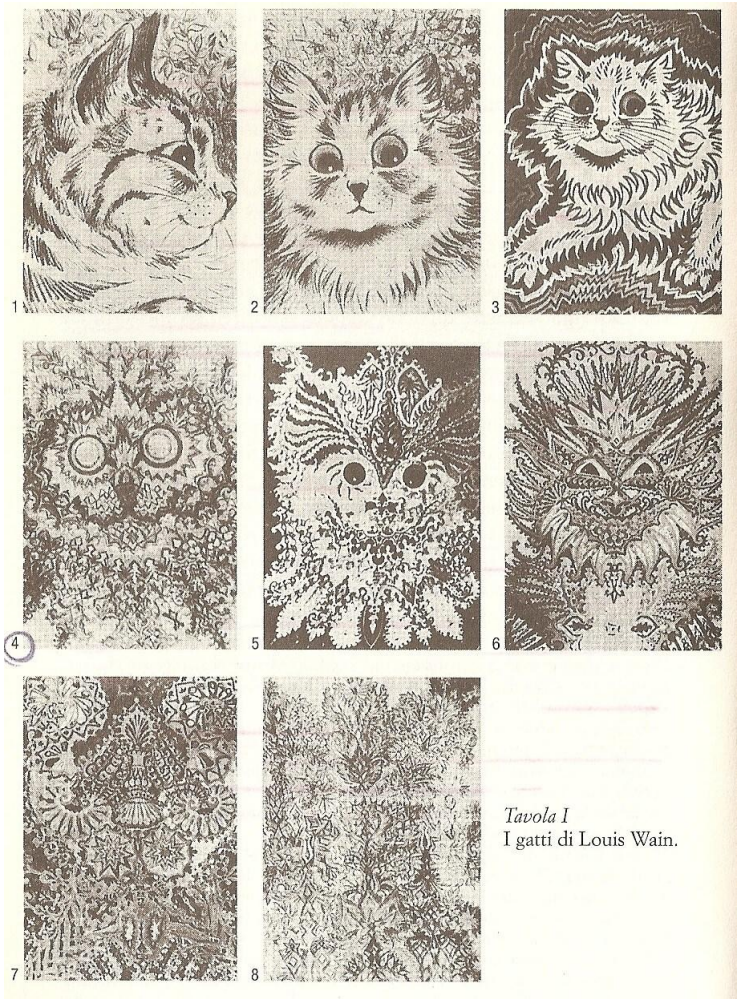


BRENDEL: il suo vero nome era Karl Genzel (1871-?). Fu internato nel 1906, all'età di 35 anni, nella casa di cura "Eickelborn" in Westfalia. La sua attività artistica inizia intorno al 1912-1913 con la modellatura di statuette in pane, che purtroppo non sono state conservate. Le successive sculture furono realizzate tutte in legno. Fortemente suggestive ed inquietanti, queste sono state sovente menzionate in studi psichiatrici, psicoanalitici e in lavori critici di comparazione con le opere di artisti sani. Nel render conto della sua capacità creativa, Brendel ha così dichiarato: "Quando mi trovo davanti ad un pezzo di legno, esso mi ipnotizza. Se gli obbedisco, vien fuori qualcosa; altrimenti è la guerra".

Brendel, *Tre teste con piedi.*
Legno, altezze cm. 19 e 26.

Brendel,
Guglielmo I e II.
Legno, altezza 30 cm.

2. *Scheda riassuntiva su Brendel,* tratta da *L'arte dei folli*, ediz. Mimesis, 1968



3. *I gatti di Louis Wain,* tratto da *il lingaggio grafico della follia*, 2009.

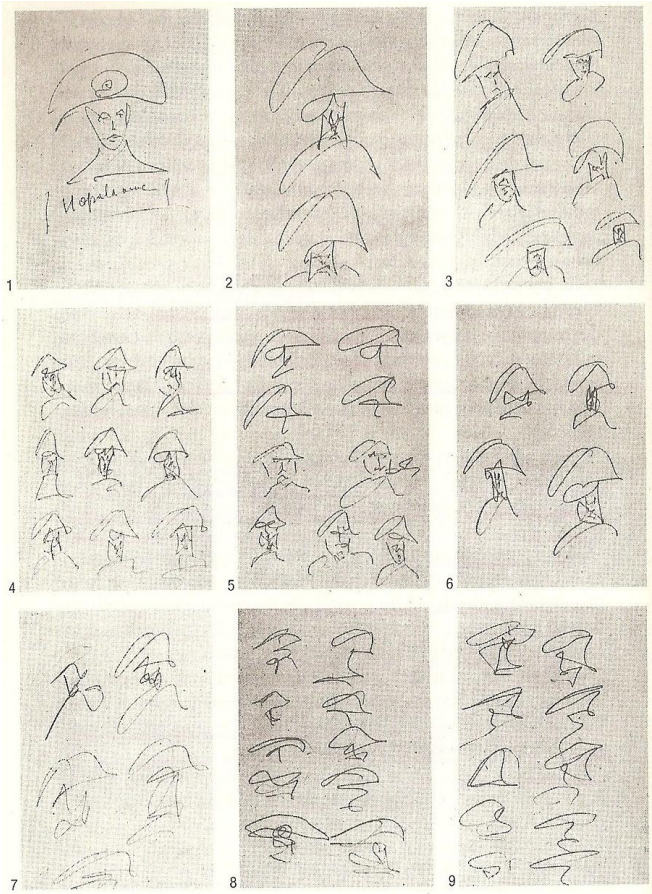


Tavola VII La metamorfosi di Napoleone di «Dante», Verona.

4. *La metamorfosi di Napoleone,* tratto da *Il linguaggio grafico della follia*, 2009.

3. LA PAROLA AGLI ARTISTI: DALLE AVANGUARDIE A JEAN DUBUFFET

3.1 Il contesto artistico, l'espressionismo, il cubismo, il surrealismo

L'espressionismo è un movimento europeo che ha due centri di sviluppo: la Francia con i fauves e la Germania, Dresda in particolare, con il gruppo Die Brücke che nascono quasi contemporaneamente attorno al 1905 ma avranno vita piuttosto breve. Riescono a ripensare l'arte. Anche loro mettono in discussione il rapporto tra artista e realtà. La realtà è l'interpretazione dello stesso soggetto che osserva e con il suo volere può modificarla. Questo significa che non può più esistere l'unità artistica, tante e diverse sono le coscienze che "creano" la realtà tanti e diversi saranno i risultati artistici. Ciò in pratica significa rifiutare l'impostazione dalle scuole classiciste in Francia e romantiche in Germania.

L'esponente principale dei fauves, Henri Matisse (1869 -1954), userà un linguaggio originale e ispirato anche a miti classicheggianti, che esprime valori universali, ma privo dei contenuti storici tradizionali. Il quadro *La Joie de vivre* (1905-1907) è un'immagine di come si vorrebbe il mondo, un logo dove uomo e natura non sono scissi e in cui tutti sono in armonia. L'immagine riprende un tema classico della pittura francese (come *Le grandi bagnanti" di Cézanne*, 1890) ma con la sensibilità e la mitologia primitivista dei suoi predecessori postimpressionisti (cfr. Paul Gaugiun, *Mahana No Atua*, 1894). Il risultato è un'immagine che funge da critica storica contro il progresso.

In Germania invece si cerca di allontanarsi dalla natura romantica. Ernst L. Kirchner (1880 - 1938), il principale esponente del movimento, afferma in maniera netta che bisogna rompere i legami con l'utilitarismo dominante del tempo, con la cultura del progresso e dell'illimitata espansione industriale[52]. Sono queste circostanze che stanno trasformando il paese. È dunque compito dell'artista mettere davanti agli occhi della società la sua condizione. Tradotto in immagini il soggetto, per provocare una riflessione sociale, spesso è quasi banale ma tuttavia punta ad alcuni temi collettivi, ad esempio i temi dei tabù sociali come la sessualità, strettamente connessi con le teorie psicoanalitiche che si stanno diffondendo nella cultura in questo periodo. Ciò che ne risulta è un realismo che ha un impatto notevole sulla realtà sociale. Ad esempio si può fare riferimento al quadro di Kirchner intitolato "Maezella" (1909-10): un nudo femminile di una giovanissima ragazza dalle forme ancora acerbe. Lo spettatore viene messo davanti all'ambiguità del suo desiderio (sopratutto negli spettatori maschi) provocando un forte scandalo. Il linguaggio e la tecnica sono inoltre "istintive", primitive, infatti se il mondo che si rifiuta è quello ufficiale (compreso anche quello dell'arte accademica), di conseguenza ci si avvicina di più alle classi lavoratrici, ovvero a un linguaggio popolare e non-razionale (che si traduce in nuove tecniche, come la xilografia che lascia nell'incisione i segni netti del lavoro dell'artista e del legno sul prodotto finale). Anche il linguaggio del colore deve portare il segno del lavoro e dell'emozione, la sua violenza brutale. Deve essere evidente che l'opera è il frutto dell'azione dell'artista, e per esprimere ciò si stendono masse e macchie, la materia grezza, che solo grazie alla tecnica/manualità diventano immagine. Ed inoltre essendo la realtà distorta di conseguenza lo sono anche le immagini che la rappresentano.

---

[52] Ernst Ludwig Kirchner (1880 - 1938), pittore tedesco nel 1905 fonda insieme a E.Heckel e K. Schmidt-Rottluff il gruppo espressionista die Brücke. Il termine scelto da Schmidt-Rottluff, prende ispirazione dal libro *Così parlò Zarathustra* (1883-1885) di F. W. Nietzsche. In questo libro infatti costruire "un ponte verso il superuomo" diventa uno dei compiti fondamentali dell'arte futura. Gli obbiettivi di questo gruppo non sono unitari né fissati con particolare chiarezza, ma il desiderio di rompere con l'utilitarismo dominante si afferma in modo netto.

Entrambi i movimenti sono attratti dall'arte primitivista perché riconoscono in questi manufatti l'azione di un creatore che è ritenuto libero nel suo atto creativo, tanto libero da sembrare un atto mistico. Questa caratteristica attira particolarmente gli espressionisti poiché le immagini, spesso con funzione "religiosa", non sono orientate a principi di verosimiglianza, non ci sono tracce psicologiche né caratterizzazioni psicologiche, ma piuttosto a creare icone e immagini "feticcio". Con queste premesse l'artista diventa l'intermediario tra il mondo "spirituale" e quello reale (tratto che caratterizza l'interesse anche per l'arte irregolare), praticamente un sacerdote. È proprio questo sistema che gli artisti espressionisti vogliono imitare. Questo interesse per un'arte ritenuta "originaria" non è nuovo e precisamente deriva dalla passione del XIX secolo per l'esotismo, inteso come un atteggiamento anticonformista. La sostanziale differenza sta nel fatto che questi predecessori, come ad esempio Gauguin, vedevano in questi oggetti una civiltà più autentica, in accordo armonico con la realtà[53]. Anche Pablo Picasso affascinato dai reperti delle cosiddette "popolazioni primitive" ne viene suggestionato, basti pensare a come nel 1907 con "Les madamoiselles d'Avignon"[54] in questo dipinto le maschere primitive in qualità di oggetti intermedi tra "il mondo oscuro e noi"[55], ovvero oggetti che sono capaci di dare una forma alle paure e ai desideri contemporaneamente. Non è un caso che l'opera che preannuncia la rivoluzione cubista venga realizzata dopo un soggiorno nel lontano villaggio sui pirenei di Gosol, dove l'artista entra in contatto anche con l'arte primitiva iberica.

Anche per il gruppo Der Blaue Reiter, nato nel 1911 e impostato su suggestioni date dal movimento di Dresda, il colore assume valenze altamente simboliche e si basa su un impianto idealistico che si allontana dal naturalismo, per affermare invece i significati simbolici e mistici della realtà. Si "apre la mente" a una riscoperta del potere spirituale delle armonie, come insegna un importante artista membro di questo gruppo, Vassillij Kandisnkij (1866 - 1944), per il quale la spiritualità dell'arte è il punto essenziale della creazione artistica come scrive nel suo fondamentale libro *Lo spirituale nell'arte* (1912). Per lui ogni oggetto ha un suo intrinseco contenuto (spirito), ed è grazie all'attenta selezione dell'oggetto che si trasmette a chi guarda il contenuto desiderato.

Un altro fondatore del gruppo, lo svizzero Paul Klee (1887 - 1940), crede che la comunicazione si basi sull'intersoggettività, cioè da uomo a uomo senza mediazione dell'oggetto, e ha fiducia nella capacità comunicativa dei disegni dei bambini e dei malati poiché secondo lui partendo da sentimenti repressi nel processo di crescita è possibile creare una nuova arte. forse il fatto che abbia vissuto in Svizzera determina questa sottile differenza. È infatti da attribuire ad un ginevrino il primo testo sul disegno dei bambini: nel 1848 Rodolphe Töpffer nel libro *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* pone attenzione per la prima volta ai disegni dei bambini perché li considera dei modi di espressione non legati alla formalità, e pensa quindi che possano esprimere liberamente dei concetti basandosi solamente su una idea istintiva e creativa. Questo tipo di considerazione si diffonde anche nel gruppo Der Blaue Reiter che riproduce nel suo *Almanacco* del 1912 delle opere di bambini tratte dalla collezione dell'espressionista Gabriele Münter. Nello stesso testo erano presenti anche immagini di arte folk e naïve. Una cosa molto importante è che queste realizzazioni erano paragonate a quelle di Picasso e Braque. Si può notare inoltre che alcuni tratti dell'arte irregolare

[53] Si ricorda l'esperienza di Gauguin e Van Gogh all'Esposizione universale del 1889 alla vista dei reperti dei popoli dell'Oceania. Con la successiva partenza per questi luoghi di Gauguin. (cfr. M.G. Messina, *Le muse d'oltremare: esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea,*Torino 1994)

[54] Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon,* 1907, olio su tela, New York, Museo di Arte Moderna.

[55] G.Bedoni, *Visionari, sogno, arte e follia,* Milano 2009, p. 26.

trovano delle consonanze nello stile degli artisti di questo gruppo: distorsioni spaziali, colore dato a "blocco" senza sfumature, colori forti …

Le teorie sull'arte primitiva e infantile erano diffuse anche in altri campi come l'etnografia e la medicina, ma rispetto a questi, gli artisti non avevano un approccio evoluzionistico. Non le valutavano come un oggetto di studio al fine di approfondirne il livello di "primitività" o d'ignoranza, ma come forma originaria alla quale bisognava assolutamente fare ritorno.

Due casi particolari hanno poi influenzato a lungo raggio l'arte del XX secolo: uno è quello di Henri Rousseau (1844 - 1910) il secondo quello di Ferdinand Cheval (1836 – 1924). Il primo è un artista autodidatta, soprannominato dai suoi amici artisti "il doganiere", che grazie alla sua pittura intuitiva, ma ricca di allegorie, ha fortemente impressionato i suoi amici artisti e i critici già contemporanei e ha permesso, come scrive anche Giulio C. Argan di "ripartire dal grado zero"[56] come possiamo vedere ad esempio nel suo "Il sogno" (1910). La sua arte ha interessato molti (tra cui Picasso) perché è una via alternativa per ripensare l'arte che colpisce molto emotivamente, sia per le forme, il colore, che per la ricchezza di dettagli. Il secondo, Fernand Chaval ha una storia simile a quella del Doganiere con l'unica differenza che invece di professione era un postino. È l'architetto del "Palais idéal", una struttura di ventisei metri per dodici che ha richiesto trentatré anni di tempo per la sua costruzione, dal 1879 al 1912. Pare che un giorno il postino fosse inciampato su una pietra e così racconta: "scoprii di aver fatto uscire con il piede dalla terra una pietra di forma strana e attraente e che il luogo ne era pieno. L'avvolsi allora nel fazzoletto e con molta cura me la portai a casa, ripromettendomi di cercarne altre nei momenti liberi del lavoro"[57]. Come annota Bedoni[58], Cheval "ha saputo interrogare la pietra, 'vedendo' come solo certe figure mitiche descritte dalle tradizioni popolari hanno saputo fare. Figure infantili come le bimbe del monte Tmolo"[59]. L'interesse che suscita questo artista autodidatta, ma certamente anche Rousseau, è dovuto alla "freschezza" di visione artistica. Essi Vedono la realtà "per la prima volta" come se avessero gli occhi di un bambino, ed è così che la rappresentano. Avevano "quello stupore mitizzato da molti esponenti della avanguardie artistiche del primo novecento"[60]. In particolare Cheval ha suscitato molto interesse nell'ambiente surrealista, e il suo palazzo sperduto nel paesino di Hauterives è stato visitato dai membri delle avanguardie. André Breton lo visita ad esempio nel 1931, su indicazione dello scrittore Jaques Brunius che aveva raccolto documenti sul palazzo, e vide in esso un caso esemplare di surrealismo realizzato. Vi erano tutti gli elementi per definirlo un'opera surrealista tout court.e da quel momento Cheval diventa un maestro di "arte medianica"[61].

Come sottolinea Bedoni:

---

[56] G. C. Argan, *L'arte moderna. 1770-1970*, Milano 2002, p. 162.

[57] G.Bedoni, *Visionari, sogno, arte e follia,* op. cit., p. 18.

[58]Giorgio Bedoni è psichiatra e psicoterapeuta. lavora presso il Dipartimento di Salute Mentale dell'Azienda Ospedaliera di Melegnano. Insegna all'Accademia di Belle Arti di Brera nel corso di arte terapia, è anche docente presso l'università di pavia, presso la scuola di specializzazione di psichiatria. È autore con Bianca Tosatti di *Arte e psichiatria. Uno sguardo sottile* (2000), ha curato inoltre la mostra e il catalogo "La lente di Freud. Una galleria dell'inconscio" (2008) e la più recente mostra "Borderline. Artisti tra normalità e follia" (Museo Arte di Ravenna, Ravenna, 2013).

Da Bosch a Dalì, dall'Art brut a Basquiat

[59] G.Bedoni, *Visionari, sogno, arte e follia,* op. cit., p. 19.

[60] Ibidem, p. 26.

[61] L'arte medianica, chiamata anche spirituale, si riferisce ad un tipo di produzione grafica realizzata da soggetti, in generale definiti medium, in fase di trance. Spesso i soggetti, come ad esempio l'artista brut Augustin Lasage (1876 -1954) che nel 1912 aveva sentito delle voci che gli dicevano che sarebbe dovuto diventare un pittore, soffrono di allucinazioni, sentono delle voci che gli ordinano di pitturare.

"per i surrealisti, dunque il Palais Idéal era bello, però nel senso indicato da Isidore Ducasse, conte di Lautréamont, nel suo celebre aforisma: bello nel segno dell'alterità e dello spaesamento, 'come l'incontro fortuito su un tavolo anatomico di una macchina per cuicire e di un ombrello'"[62]

Queste esperienze europee di inizio secolo hanno in comune l'interesse per le "arti primitive", anche perché in questi anni si sviluppa anche la ricerca etnologica e l'antropologia. Una raccolta importante di oggetti etnologici era custodita infatti a Parigi nel "Musée d'ethnographie del Trocadéro". Picasso lo visita più volte, affascinato, e la passione per tali reperti diventa pure una moda[63]. I reperti colpiscono anche artisti come Derain e Matisse, diventando un campo di interesse che si sviluppa notevolmente tra gli intellettuali di questo periodo, che catena addirittura delle rivalità tra gli artisti che vorrebbero avere il primato della "scoperta" di quest'arte.

È dalla ricerca in questi campi che nasce il successo dei libri di Morgenthaler e Prinzhorn, ed è proprio Klee a dare inizio alla loro diffusione. L'artista infatti conosce la collezione dell'ospedale di Waldau, in quanto il fratello di Walter, Ernst Morgentaler, è un pittore noto e amico di Paul Klee. E ancora lo stesso Klee dice che la sua arte è stata molto influenzata da un paziente citato nel libro di Prinzhorn, ovvero Brendel[64]. Un artista irregolare che lo accompagna anche nell'insegnamento al Bauhaus, a cui durante le sue lezioni faceva molto riferimento per trasmettere l'importanza della spontaneità nell'atto creativo. Anche Max Ernst è un conoscitore della collezione di Heidelberg, che visitò spesso prima dell'uscita del libro di Prinzhorn. Lui stesso aveva una collezione di disegni di pazienti affetti da malattia mentale e quando organizza una mostra a Colonia nel 1919 mischia le opere dada con quelle primitive, infantili e irregolari.

È sempre dovuta a un passaparola la diffusione del testo di Prinzhorn in Francia: grazie alla donazione del libro a Paul Eluard, questo testo passa per le mani di molti altri come Jean Arp, Jean Dubuffet e André Breton. Tutti artisti che di lì a qualche anno fonderanno l'esperienza della compagnia de l'Art Brut.

L'arte irregolare, infantile e in generale brut continua dunque a rientrare negli interessi dei movimenti artistici del XX secolo, e si lega in particolare anche alle esperienze surrealiste, il ruolo dell'inconscio per i surrealisti ad esempio è fondamentale, poiché in questo "spazio" si nascondono idee e forze che normalmente vengono occultate, che vanno riscoperte per creare opere d'arte. Solamente tramite dei sistemi e delle tecniche nuove è possibile rivelare questa fonte creativa come nel caso della "scrittura automatica" sperimentata da Breton (1896 – 1966)[65] assieme a Philippe Soupault. Lo stesso Ernst usa due tecniche che verranno usate anche da Dubuffet, il collages (che viene spesso impiegato anche nelle opere irregolari ma che era stata già introdotta di recente dai cubitsti), e il frottage (una specie di ricalco di texture

[62] Ibidem, p. 28.

[63] "Pablo Picasso descrive la sua prima visita al '*Troca*' all'inizio del 1907 con queste parole: 'quando, su insistenza di Derain, andai per la prima volta al museo del Trocadéro, fui preso alla gola dall'odore di umidità e marciume. Ciò mi scoraggiò al punto che avrei voluto uscire al più presto ma mi fermai e studiai", M. L. Ciminelli, *D'incanto in incanto: storia del consumo di arte primitiva in Occidente,* Bologna 2008, p. 97.

[64] Paul Klee non nasconde l'interesse per l'arte irregolare, in particolare quella di artisti schizofrenici. Infatti, a differenza di Dubuffet ad esempio, fa menzione di un artista in particolare che ammira, ovvero Brendel (cfr. capitolo 3.2).

[65] André Breton (1896 – 1966) è uno scrittore francese surrealista. Prima di intraprendere la carriera artistica studia medicina all'università, con particolare interesse per la psichiatria. La sua preparazione nel campo psicoanalitico, riemerge nelle teorie surrealiste che sono pervase dalle teorie freudiane.

che formano un'immagine nuova e inedita). Vennero percorse da altri vie alternative, legate all'uso di sostanze allucinatorie, ad esempio quelle percorse da Henri Michaux (1899 - 1984)[66].

Il testo di Prinzhorn si inserisce in un contesto di ricerca artistica di questo tipo e per di più è nelle sue stesse intenzioni inserirsi in questo dialogo, nel suo libro dichiara infatti il voler "fare chiarezza nel caos dell'arte contemporanea"[67]. Nel suo testo definisce che cosa sono le espressioni figurative e da dove nascono (ovvero dal mondo interiore). L'importanza e la diffusione del libro è dovuta anche all'apparato fotografico molto ampio, che fornisce il materiale visuale con cui gli artisti si vogliono confrontare. Come per esempio riporta Klee, dal suo libro "Confessione creatrice" del 1920, l'influenza che le immagini di arte irregolare hanno sugli espressionisti è tanta:

"Vedete questi quadri religiosi! Una profondità e una forza espressiva, che non si potrebbe mai raggiungere nel tema religioso. Veramente arte sublime. Una visione direttamente spirituale. Sono io dunque sulla strada del manicomio? A parte il fatto che tutto il mondo è un manicomio"[68]

L'importanza della diffusione delle teorie prinzohrniane emerge dal fatto che gli artisti di impossessino del termine e del significato clinico di "automatismo", un processo che, nonostante quello che affermasse Breton, è stato introdotto dallo psichiatra Pierre Janet e non da Freud, che si è sempre distanziato dal movimento surrealista. L'automatismo è un fenomeno subcosciente, espresso attraverso un'attività ripetitiva e conservativa che si sviluppa in modo abnorme quando le funzioni sintetiche superiori sono ridotte. Un po' come quelle stereotipie che si sviluppano in segno, come il *Napoleone* di Dante (v. immagine n. 3 del capitolo 3): André Breton lo inserisce nel manifesto surrealista del 1924 e afferma che grazie a questo preciso processo si rivelano i contenuti "surreali", ovvero quelli dell'inconscio.
L'interesse nei confronti di questo libro scema anzi si capovolge nella Germania degli anni '30 a causa del clima e degli avvenimenti storici in corso. Il nazionalsocialismo propugna infatti ideali che allontanano la diversità artistica degli outsider come dei comportamenti disturbati di menti inferiori. Il dott. Wilhelm Weygardt[69] (1870 – 1939) fa di questa posizione una tesi "razionale" scrivendo su questo tema nel testo intitolato *Kunst und Rasse* (1928). In questo testo sono presenti confronti fotografici tra opere dei pazienti (ovviamente le immagini sono state scelte ad hoc) e le opere degli espressionisti.
La stampa nazista nel 1931 a proposito della collezione di Prinzhorn scrive:

erano forse seguaci del capo tribù indiano e saggio della relatività di Einstein [...] coloro i quali 'prove schiaccianti' alla mano, volevano dimostrare a noi, ingenui sprovveduti, persuasi della necessità di una mente sana in un corpo sano quale presupposto necessario alla creazione artistica, che sotto questo sole 'nulla si sa con certezza', e quindi nemmeno dove finisce la ragione e inizia

[66]Henri Michaux (1899 - 1984) si sottopone a degli esperimenti con la mescalina presso l'ospedale di Parigi per ricreare lo stato percettivo di uno schizofrenico e vedere con gli occhi di un malato. Le sue osservazioni compresi dei disegni sono raccolti in due testi "Connaissance par les gouffres" (1961) e "L'infini turbulement" (1957).
[67]*Figure dell'anima*, catalogo della mostra a cura di Bianca Tosatti, (Genova, Palazzo Ducale) Milano 1997, p.72.
[68] Paul Klee, *Confessione creatrice ed altri scritti*, Milano 2004, p.67.
[69] Wilhelm Weygardt[69] (1870 – 1939) psichiatra tedesco, ha dedicato la sua carriera all'insegnamento all'università di Amburgo e alla psichiatria comportamentale infantile.

l'assurdo, o, detto altrimenti, quanto siano legate da stretta affinità le opere degli espressionisti, già mezzo defunto con prodotti usciti da menti obnubilate?[70]

É importante tenere presente che, come afferma Antonello Negri nel testo *L'arte in mostra*[71], il giudizio del partito su quest'arte era dovuto al fatto che l'immagine artistica era scelta per rappresentare il Reich, e poiché secondo la loro ideologia doveva esistere solo una razza superiore senza difetti, l'arte degenerata diventa automaticamente il nemico da debellare. Il Reich quindi non poteva essere rappresentato da arte di malati mentali o bambini.

Questa posizione culmina nel 1937 con l'apertura della mostra itinerante "Entartene Kunst" (arte degenerata) creata dal partito nazionalsocialista per dimostrare l'abominio prodotto dalle menti disturbate e avviata in contamporanea con la prima "Grande esposizione dell'arte tedesca". La mostra parte da Monaco e quando arriva a Berlino sono presenti le immagini della collezione di Prinzhorn (cfr. immagine n. 1 e 2). Mette inoltre a confronto le opere di artisti delle avanguardie con quelle considerate "ariane", ovviamente con l'intenzione di mostrare la superiorità di quest'ultima sezione. Le opere ariane erano state scelte direttamente da Hitler e godevano di un allestimento accurato. Le opere moderne invece erano volutamente accatastate e poste, in uno spazio marginale del percorso, e accompagnate da didascalie denigratorie (alcune statue addirittura non avevano piedistallo, i quadri erano appesi a tutta parete uno attaccato all'altro...).
In catalogo le opere erano suddivise (senza un filo conduttore specifico) in nove sezioni, come riportato nel testo *Arte totalitaria*" (1990) di Igor Golomstock: la prima parte è una panoramica generale sulle tecniche pittoriche "barbare" moderne (come vengono designate dal linguaggio nazista le opere primitive), che hanno portato alla distruzione della forma e del colore (tra gli artisti esempi di degenerazione spiccano Otto Dix e Kirchner); seguono le nuove concezioni religiose (Emil Nolde, scrittore spiegare meglio), che vengono derise, e le opere moderne che secondo i nazisti hanno un riferimento politico, tra cui spiccano gli espressionisti considerati anarchici; segue poi la sezione dedicata alla propaganda marxista, che si pone contro le forze armate, rappresentata delle immagini di Grosz e Dix. Un altro settore è quello che mostra come la realtà, senza più la struttura, diventa un bordello: in questa sezione e in quella successiva vengono esposte le maschere africane e i quadri degli espressionisti come esempio della coscienza razziale, non intesa come barriera; vengono poi mostrate delle tipologie di viso ebreo e per concludere, viene messa in mostra quella che è considerata la follia totale, ovvero le opere più degenerate: l'astrattismo e il costruttivismo.

La mostra circola nel territorio nazista fino al 1941 passando varie città tedesche e austriache. É stata una delle esposizioni più frequentate del XX secolo. 650 opere e 110 artisti per oltre due milioni di visitatori a Monaco e più di un milione nel resto del tour tra Austria e Polonia.

---

[70] *Figure dell'anima*, catalogo della mostra a cura di Bianca Tosatti, op. cit., p. 81.

[71] Antonello Negri, *L'arte in mostra*, Milano 2011, p. 174.

3.2 Jean Dubuffet, *Asfissiante cultura* (1968)

È in Francia dunque che procedono che le ricerche sull'arte primitiva e infantile anche in questo periodo: Gaston Ferdière (1907 – 1980) è un medico e psichiatra che porta la diffusione di queste teorie in ambiente parigino. Ad esempio organizza a Rodez una mostra di opere realizzate da pazienti psicotici e ancora nel 1946 crea una mostra che raccoglie vari artisti provenienti dai manicomi di tutta la Francia. Il nome di questo psichiatra è collegato ad artisti e intellettuali dell'avanguardia francese degli anni trenta come il surrealista André Breton e Marcel Duchamp. Spesso accadeva che questo gruppo di amici si ritrovasse presso il manicomio di Sainte-Anne per discutere dell'arte irregolare. Amavano confrontarsi con il testo "Bildnerei der Geistkranken" (1921) dello psichiatra svizzero Morgenthaler. È proprio intorno a questi anni che Dubuffet inizia a viaggiare per la Francia e la Svizzera, quella francese in particolare, per raccogliere le opere destinate alla sua collezione, facendo conoscenze, tra gli altri, con Ferdiére (1943/45).

Importantissimo è anche il contatto con il mondo culturale svizzero: negli anni trenta nei musei della svizzera francese, soprattutto a Ginevra, vennero realizzate mostre che espongono alcune opere delle collezioni private di psichiatri svizzeri e francesi. Fondamentale è anche la pubblicazione della rivista "Minotaure" tra il 1933 e il 1939, sempre a Ginevra. Questa rivista era stata creata da Albert Skira e coinvolgeva artisti, scrittori, critici poeti, filosofi, etnologi …con lo scopo di far luce su argomenti poco conosciuti dell'arte e pubblicava immagini di disegni di pazienti psichiatrici, ma anche di artisti medianici, oggetti africani, cartoline..

Tutte queste esperienze fanno presa sull'opinione pubblica e che "abituano" il pubblico a pensare all'arte dei malati sotto un'altra luce, di riflesso da quella dell'avanguardia. Scrive infatti anche Lucienne Peiry in *Art Brut* (2001): "This review undoubtly influenced cultural life in Switzerland with its open-mindness and new ideas"[72].

Il primo viaggio di ricerca di Dubuffet in Svizzera avviene nel 1945. Vi si reca in diverse occasioni e inoltre prima di questa data aveva vissuto a Losanna nel 1923 e 1934, e mantiene per più di vent'anni i contatti con lo scrittore Paul Budry (1883 – 1949)[73] e anche René Auberjonois (1872 – 1957)[74], che conobbe tramite degli amici che vivevano a Parigi ma originari della Svizzera (Charles-Albert Cingria e Blaise Cendrars).

L'interesse per l'arte e soprattutto per quella brut nasce per caso, quasi come un'epifania: mentre era in servizio militare, all'ufficio meteorologico di Parigi (1923), riceve un quadernetto di Clementine Rimpoche, inviato come materiale per un concorso bandito dall'ufficio in cui si richiedeva di fare una foto del cielo sempre alla stessa ora. La signora Clementine invece disegnava il cielo che vedeva dalla propria finestra. Dubuffet rimase talmente colpito che le fece visita e per un certo periodo continuò a raccogliere i suoi scritti e i suoi disegni. La signora era affetta da demenza con episodi di allucinazione. Si può dire quindi che il primo approccio di Dubuffet all'Art Brut avviene con l'arte medianica – spirituale, un tipo di produzione artistica in uno stato di alterazione psicologica in cui il soggetto cade in trance, uno stato che ricorda quello in atto nelle psicosi.

---

[72] Lucienne Peiry, *Art brut, the origins of Outsider Art,* op. cit., p. 42. "Questo giornale influenza indubbiamente la vita culturale in svizzera con la sua aperture mentale e le nuove idee." (tradotto liberamente dalla scrivente).

[73] Paul Baudry (1883 – 1949), citico d'arte e letterato conosciuto per aver organizzato nel 1913 la prima esposizione. Fu amico dei pittori Charles Clément, Rodolphe-Théophile Bosshard e Félix Vallotton, cui dedicò delle monografie; fu inoltre autore di scritti critici su François Bocion e René Auberjonois.

[74] René Auberjonois (1872 – 1957) pittore post-impressionista svizzero, è considerato uno degli artisti di spicco della Svizzera del XIX secolo.

La definizione di questo genere di arte sarà sviluppata da Dubuffet solo a vent'anni di distanza. Bisogna notare però che c'è un precedente nel pensiero artistico di Dubuffet, dimostrando così che il concetto dell'Art Brut ha radici forti nell'estetica dell'artista. Si tratta dell'idea dell' "uomo comune". Infatti egli definisce l'uomo comune colui che fa arte partendo da tecniche espressive popolari e basilari, ovvero tutti coloro al di fuori del circuito ufficiale. Scrive infatti:

"Di sicuro l'arte non è fatta per sbadigliare. Un'arte che fa sbadigliare potete buttarla nel cestino immediatamente. Non c'è bisogno di spiegazioni. La sentenza era pronunciata fin da prima. La frusta! La frusta subito per un artista che annoia il suo pubblico, qualunque sia la fatica che ha fatto o gli studi che ha svolto. [...] le gallerie di arte sono le botteghe dei mercanti di quadri; l'ingresso è libero, questo è l'uso [...] bisogna allontanarsi dalla propria strada per entrare in queste gallerie, bisogna aver preso l'abitudine di andarci , e quelli che lo fanno, in fin dei conti, sono soltanto i fanatici della pittura cui alludevo. Essi formano una piccola cerchia assai ristretta. Ma il grosso pubblico non vi ha parte alcuna, niente di tutto questo gli capita sotto gli occhi. E a me dispiace perché quando lavoro non miro all'esclusivo diletto dei un gruppetto di specialisti, anzi vorrei piuttosto che i miei quadri divertissero e interessassero l'uomo della strada, quando esce dal lavoro, non certo il fanatico, l'iniziato, ma l'uomo privo di istruzione o di disposizioni particolari. É con l'uomo della strada che vorrei farmela, è a lui che mi sento simile, è a lui che mi sento simile"[75].

E solamente quando cambierà radicalmente la concezione di arte, sarà possibile avere un pubblico diverso. Ovvero quando:

"l'arte a mio avviso consiste essenzialmente in questa esteriorizzazione dei movimenti di umore più intimi, più profondamente inerenti sll'animo dell'artista. E siccome tali movimenti interni li abbiamo denro di noi, sempre gli stessi, é per noi assai toccante trovarci di fronte alla loro proiezione".[76]

E ancora:

"il punto di partenza è la superficie da animare - tela o foglio di carta-e la prima macchia di colore o di inchiostro che vi si getta: l'effetto che si produce , l'avvehtuna che ne risulta. É questa macchia, a man mano che la si arricchisce e la si ori3nta, che deve guidare il lavoro. [...] e tu pittore, macchie e tracciati, guarda le tue tavolozze e i tuoi stracci, in essi, é la chiave che vai cercando!" [77]

E il discorso si amplia anche al mezzo principale della produzione artistica, il colore[78]:

"più che scegliere o giustapporre impasti di colori diversi, al pittore spetterà applicare il suo impasto [...] in certe maniere che devono essere espressive e imprimergli certi movimenti che devono costituire un linguaggio, il più toccante e il più parlante dei linguaggi, non analitico, come quello delle parole, ma tanto più immediato e spontaneo, tanto più ricco, svelando in tutta la loro vita, come un diagramma o un'iscrizione cinematica ottenuta per impressione diretta del gesto, i ritmi più intimi, i movimenti viscerali o circolatori che animano l'operatore, le correnti e gli impulsi che percorrono il suo essere."[79]

---

[75] Jean Dubuffet, *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti,* a cura di Renato Barilli, Milano 1971, p. 26-27.

[76] libidem, p. 220.

[77] Ibidem, p. 43.

[78] Nonostante queste citazioni facciano pensare alla vicinanza all'approccio artistico informale, non bisogna accomunarlo a loro. Lo stesso Dubuffet dice di non appartenervi : "Je entends en effet n'avoir rien à fair avec le groupes de peintres qui s'intitulent informels ou qui sont catalogués comme tels" (cfr. Enrico Crispolti, *L'informale. Storia e poetica.* Vol I, Assisi/Roma 1971, p. 4.7)

[79] Jean Dubuffet, *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti,* a cura di Renato Barilli, op. cit., p. 56, 57.

L'idea dell'uomo comune ha come punto di riferimento le comunità primitive, che hanno un approccio rispetto all'espressione creativa di completa libertà.

"Dell' incanto dell'arte , dal genio, ce n'è dappertutto , ne viene fuori da ogni parte. Ogni uomo ne dimostra continua mente, nei più umili lavori, nei discorsi più futili, nei gesti e nella mimica. Nelle società semploci e sane, fra i negri d' Africa e d'Oceania, per esempio (almeno finché i marescialli degli zuavi e i missionari non arrivano ad abbruttirli) non si fanno tutti i complimenti che si fan da noi con la pittura e la scultura."[80]

Ed è partendo da questa base che nasce l'aspra critica al sistema occidentale, come dice lo stesso Dubuffet in questa citazione:

"é straordinariamente ingenuo credere, come pure comunemente si crede, che l'uomo moderno dipinga i suoi noiosi e brutti quadri perché ormai ha imparato a disegnare e a dipingere, mentre l'uomo d'una volta faceva della pittura divertente perché non sapeva disegnare o dipingere. È completamente falso e assurdo, credetemi. Si senta , anzi accettare che simili assurdità saltino in testa alla gente. I pittori antichi sarebbero stati tanto stupidi e maldestri da non essere stati capaci di fare un disegnino d'un oggetto in prospettiva mettendo bene le ombre e i riflessi in modo da dar risalto e rilievo alla figura, magari con uno sfumino) cosa di cui è capace un qualunque quindicenne con licenza elementare ? Sarebbe per lo meno strano a pensarci bene."[81]

Solamente a posteriori, come afferma anche Lucienne Peiry nel testo *Art Brut. The origins of outsider art* (2001), questa figura, cioè l'uomo comune, diventa l'artista brut nella visione di Dubuffet. Sembra quasi, a causa dei vent'anni che passano dall'incontro con Clementine alle prime raccolte di opere di artisti come Aloise, che l'accostamento nasca più per un'esigenza intellettuale che per una vera passione nei confronti dell'arte irregolare. Altri indizi fanno pensare a un accostamento di convenienza all'arte di artisti irregolari e in particolare riguardano il fatto che nei suoi testi teorici non ci siano riferimenti ad artisti specifici, con nome e cognome, ma che siano illustrati e discussi nelle pubblicazioni a loro dedicate dei "Cahiers de l'Art Brut". In questo modo non traspare ufficialmente così forte la connessione tra l'arte irregolare e il lavoro di Dubuffet artista. Ecco come, tramite le sue parole prese da una conferenza del 1951, collega l'art brut, con un filo sottilissimo, alla vera natura dell'arte, quella che presumibilmente crea lui stesso:

"é soltanto in questa art brut, che si trovano a mio avviso i processi naturali e normali della creazione artistica, nel loro stato puro ed elementare."[82]

Dopo la guerra l'artista è deciso ad abbandonare l'attività di pittore per prendersi le responsibilità di padre e marito lavorando presso l'impresa vinicola di famiglia ma nel 1933 si lascia tutto questo alle spalle e si trasferisce a Parigi, dove riprende con la pittura, ispirandosi agli artisti che collezionava (usa per esempio una tecnica povera come la cartapesta,

[80] Ibidem, p. 37.
[81] Ibidem, p. 35.
[82] Ibidem, p. 227.

che appartiene alle arti popolari). Interrompe la produzione per prendere parte alla seconda guerra mondiale, ma esce dal servizio nel 1942. È in questo periodo che entra in possesso del testo di Prinzhorn, ricevuto in regalo dallo scrittore Paul Baudry (1883 – 1949). Non essendo capace di leggere in tedesco, e poiché la traduzione non era ancora stata fatta, il libro gli servì principalmente come catalogo d'immagini.

La sua ricerca sull'art brut è lunga tutta la vita ed è anche un costante riferimento per la sua produzione pittorica. Forme, colori e tecniche si ispirano a quelle tipiche del linguaggio disturbato: come non vedere nella serie di quadri dedicati alla città di Parigi del 1961 elementi e forme tipiche dei pazienti?

Dubuffet conia però il termine Art Brut solamente nel 1945 [83], e contemporaneamente inizia la ricerca sistematica di opere nei manicomi. Visita le raccolte delle cliniche, quella di Waldau per esempio, e successivamente visita il "Piccolo museo della follia" a Ginevra. Trova così Aloise e Wölfli. Altri artisti fanno segnalazioni a Dubuffet, che oramai era conosciuto nel settore. È a questo punto che la ricerca si amplia all'arte popolare, arte etnica oceanica e dipinti e disegni di autodidatti e bambini. In un secondo momento però verrà "fatta pulizia" di questi poiché secondo lui l' Art Brut non si collega alle fasi primitive e infantili ma significa:

"un lavoro eseguito da una persona del tutto priva di cultura artistica, lavoro nel quale il mimetismo, diversamente da ciò che accade con gli intellettuali, non ha alcun ruolo. Così il creatore di un opera di questo genere trae ogni cosa (soggetti, scelta dei materiali impiegati, metodi di trasposizione, ritmi, modi di scrivere etc...) da sé stesso e non dalle convenzioni dell'arte classica o dell'arte contemporanea alla moda"[84]

Gli autori irregolari per lui non sono né pazienti né artisti, sono semplicemente gli esecutori delle opere. Questo fa capire che posizione di giudizio prende nei confronti dell'arte irregolare: nessuna. Né quella medica né quella dei surrealisti. Ciò che apprezza è la distanza dagli schemi artistici fin ora esistiti. Per Dubuffet non esiste un tipo di arte migliore dell'altra, e se esiste è sbagliato non mettere in discussione la definizione di cosa sia migliore. Nel mondo culturale ci sono criteri di selezione, ciò che definisce l'ammissione o il rifiuto dipende dalla definizione che le strutture tradizionali, storici dell'arte, accademie, intellettuali danno al termine "cultura" e "bello".

Nel libro intitolato *Asfissiante cultura* (1967), Dubuffet cerca di far riflettere il lettore per fargli prendere coscienza del fatto che "ogni epoca tende a fossilizzarsi in un interpretazione di se stessa"[85] ma sopratutto che questa interpretazione, che per vocabolario significa attribuire (arbitrariamente) un significato a ciò che si manifesta o è espresso in modo simbolico, non è l'unica voce, non è indiscutibile. Anzi va discussa e smantellata se lo si ritiene opportuno; "la grande questione non consiste nel far tabula rasa, ma nell'imparare a disimparare, nell'apprendere modi sempre più adeguati per smantellare le sovrastrutture soffocanti edificate dagli specialisti"[86]. L'uomo troverà libertà solamente nel momento in cui si allontanerà e ripenserà queste imposizioni. In arte questa purezza è quella dell'artista brut, da cui bisogna prendere esempio perché non ha interessi nella produzione se non quello di soddisfare un suo istinto naturale. Non cerca riconoscimento, non cerca soldi: è un individuo libero da queste strutture e il pittore emerge grazie al suo status di

[83] Presente in una lettera a René Auberjonois del 28 agosto, in L. Peiry, *Art Brut: The Origins of Outsider Art,* op. cit.
[84] L. Danchin, *Jean Dubuffet*, Santarcangelo di Romagna 2003, p.115.
[85] J. Dubuffet, *Asfissiante cultura*, Milano 2006, p. 95.
[86] Ibidem, p. 96.

isolamento imposto dalla sua malattia. È in questo spazio, che si crea grazie al porre la relatività di opinioni sulla cultura, che l'arte Brut trova la sua prima strada di diffusione veramente e semplicemente artistica.
Nel 1948 nasce la "Compagnie de L'Art Brut", un gruppo di artisti provenienti da diversi ambiti artistici tutti interessati all' espressione brut. Ne fa parte, tra i tanti, anche André Breton e dieci anni più tardi anche Vittorino Andreoli. Potevano parteciparvi tutti coloro che avevano un forte interesse in questo argomento. L'attività di questo gruppo era focalizzata sulla produzione, promozione e la ricerca nel campo dell'arte irregolare: con esposizioni presso la galleria parigina di Drouin (1949) e presso la Galerie des Beaux-Art (1967) e la pubblicazione dei *Cahier de L'Art Brut*, un giornale che conteneva le ricerche più aggiornate appunto sull'Art Brut.
Come si è notato in precedenza, la teoria e l'arte di Dubuffet sembrano viaggiare su due binari separati, che divengono paralleli solamente quando si parla della necessità di pensare all'arte in termini non culturali. Ma spesso succede che non vengano portati esempi di artisti perché in un certo modo Dubuffet vuole tenerli anonimi. Anche la donazione della sua collezione alla città di Losanna é avvenuta in questi termini, le opere dovevano rimanere segregate in questo luogo, non potevano essere prestate e nemmeno vendute. L'eventualità che questo accadesse, secondo l'artista, avrebbe fatto cadere la condizione necessaria per parlare di Art Brut, ovvero quella di essere al di fuori della mercificazione artistica. Questo spiega anche perché sia reticente nel citare nomi e portare esempi.

"credo che l'arte andrebbe molto meglio nei nostri paesi se nessuno vi facesse attenzione, se non se ne facesse il minimo caso. [...] anche soltanto la semplice parola arte non mi piace; preferire che non esistesse o che la cosa non avesse un nome." [87]

La direzione della collezione di Art Brut di Losanna però al giorno d'oggi valuta in termini diversi le opere, ormai l'importanza storica della collezione è assodata e le opere della collezione hanno un valore e un alto riconoscimento culturale. Nel momento in cui queste opere sono divenute importanti per un artista così famoso come Dubuffet non sono più state solo opere di arte marginale come la intendeva lui. La sostanziale differenza sta dunque nel fatto che ora i nuovi artisti marginali che vengono di volta in volta scoperti vengono subito inseriti in un contesto culturale e vengono catalogati, pubblicati in cataloghi di mostre e vengono magari anche organizzate per loro delle personali (come vedremo l'esempio nel capitolo 4.3 per l'artista Ezechiel Messou, che non appena è stato scoperto, otterrà la sua mostra personale al museo di Losanna).
Dopo due anni dalla definizione del termine art brut nasce il "Foyer de l'Art Brut" nei sotterranei della galleria di René Provin, che a quel tempo rappresentava artisti come Kandinskij, Dubuffet stesso e anche Michaux, come un logo deputato all'esposizione e la collezione di solo arte brut. Questo spazio è una voce forte contro l'astrattismo che si stava affermando a Parigi, ed era gestito dal musicista, membro della compagine, Michel Tapié.
Solo dopo quattro anni viene sciolta la compagnia degli artisti per divergenze di pensiero tra Bréton e Dubuffet e la collezione nel 1951 nel frattempo viene portata negli Stati Uniti (1951) dove la gestione della collezione viene data ad Alfonso Ossorio.
Nel 1955 la famiglia Dubuffet si sposta nel sud della Francia per motivi di salute della moglie, a Vence. L'artista odia il posto, pensa di trovarsi tra zoticoni che non capiscono nulla di arte. La vita che tanto cercava quando era a Parigi, lontano dalla mondanità artistica e la chiusura culturale, non lo stimola e questo lo influnza notevolmente. La ricerca

[87] Jean Dubuffet, *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti,* a cura di Renato Barilli, op. cit., p. 226.

rimane bloccata fino a quando non consce Alphonse Chave, un piccolo gallerista ("Les Mages", i magi è il nome della galleria) con cui parla quotidianamente di arte e che lo stimola a riprendere le ricerche. Organizzano delle piccole mostre nella gallerie di Chave, mettendo anche in vendita delle opere , quasi dimenticandosi delle regole che aveva imposto durante l'esperienza della compagnia di Parigi. Il rapporto con l'amico gallerista purtroppo però si logora e Dubuffet riprende in mano la gestione della sua collezione secondo i suoi termini e ritorna a Parigi.

La collezione ritorna così nella capitale dopo dieci anni di esilio e trova casa in rue de Sèvres 137. Viene esposta ma purtroppo senza una corretta disposizione La collezione passa da uno stato di reclusione (poiché di nuovo non accessibile al pubblico) all'altro. Da questo momento le opere non vennero né prestate né vendute (condizioni anche per la futura cessione al museo di Losanna). Ci furono però svariate nuove acquisizioni, soprattutto nel campo dell'arte degli spiritualisti, di cui fanno parte ad esempio Madge Gill, Augustin Lesage, Tripier e Lonné. Viene anche ricreata la compagnia. In questo nuovo tentativo viene ripresa anche l'idea delle pubblicazioni, nasce così la pubblicazione di *L'Art Brut*, si tratta di monografie illustrate dedicate a una cinquantina di artisti, quelli ritenuti più interessanti, con lo scopo di illustrare la vita e la storia degli autori della collezione, non solo per la diffusione teorica, ma ben più specifico, ovvero interpretativo. I primi volumi vennero pubblicati direttamente dalla compagnia fino al 1973, in nove numeri in totale. Poi, quando la collezione venne donata, toccò al museo della "Collection de l'Art Brut" continuare con questo lavoro. Attualmente la pubblicazione è arrivata fino al numero 24[88].

Dubuffet riprende anche con la pratica allestitiva, è così che nasce la mostra del 1967 al Musée d'Art Decoratifs a Parigi intitolata semplicemente "L'Art Brut". La mostra venne organizzata per ridare una giusta e più reale prospettiva a questa tipologia d'arte e raccoglie 200 artisti per un totale di circa 5000 opere. Da questo momento Dubuffet realizza di aver dato storicità a queste opere, facendole entrare nella storia dell'arte, una cosa che si era sempre riproposto di non fare. Decide quindi di donare la sua collezione. Ci sono trattative che prevedevano l'accorpamento dell'art brut al nuovo Centre Georges Pompidou, ma la prospettiva di far entrare le opere in un'istituzione così "pubblica", non attraeva Dubuffet. Michael Thévoz, un giovane curatore svizzero si fa avanti e propone a Dubuffet la soluzione ideale. Garantisce che la collezione avrà un suo spazio autonomo e indipendente a Losanna, che aprirà al pubblico nel 1976.

Con la donazione si conclude il lavoro di ricerca di una vita. È convenzione comune ritenere che dal momento della donazione alla città di Losanna (non molto lontana dalla mostra di Parigi), gli artisti brut in un certo senso "cambiano di generazione" poiché ormai sono stati istituzionalizzati. e questo "processo di istituzionalizzazione" del nucleo centrale delle opere di Dubuffet prosegue ulteriormente con la creazione di due sezioni del museo di Losanna. Una dedicata alla ricerca ormai storica dell'artista. L'altra chiamata "Collection neuve invention". Negli anni cinquanta infatti la ricerca di artisti nei manicomi subisce un grosso arresto. L'utilizzo di psicofarmaci che inibiscono l'attività artistica e l'introduzione dell'art theraphy, ovvero uno spazio dove l'arte viene "educata" e usata con fini precisi, coadiuvanti alla terapia, bloccano la scoperta di personalità artistiche nei manicomi e obbligano la ricerca in nuovi e diversi ambienti dove la cultura non è stata intaccata. La "Collection neuve invention" raccoglie questi nuovi artisti, e la ricerca parte dai punti di definizione dlel'art brut, ma con delle novità inevitabili[89].

[88]L'ultimo contiene la collaborazione di Paola Pontiggia, responsabile dell'atelier di Sospiro a Cremona di cui parlerò nel capitolo successivo.

[89] La persona a cui fare riferimento teorico per questo inevitabile cambiamento è il primo direttore della collezione di Losanna, Michael Thévoz, di cui tratterò più approfonditamente nel capitolo successivo.

4. LA PAROLA AI CURATORI DI ARTE CONTEMPORANEA: BIANCA TOSATTI, MASSIMILIANO GIONI E LUCIENNE PEIRY

Nonostante vi siano vari curatori che si sono occupati di mostre dedicate all'argomento o che abbiano incluso opere di artisti irregolari, vorrei qui analizzare in particolare il pensiero di questi tre curatori contemporanei, Bianca Tosatti, Massimiliano Gioni e Lucienne Peiry perché ben rappresentano un modo interessante di accostarsi al tema dell'arte irregolare e riassumono anni di lavoro compiuto per arrivare alla rivalutazione sociale dell'arte outsider. In particolare Bianca Tosatti ha un trascorso curatoriale che inizia negli anni Novanta e imposta l'obiettivo delle sue mostre nel dimostrare che le immagini brut e di artisti sani in certi casi non sono molto differenti.
Il lavoro di ricerca di dottorato redatto da Lucienne Peiry per la collezione di Dubuffet a Losanna ha conosciuto una grande e insperata diffusione al momento della stesura. Il suo lavoro come direttrice della Collezione dal 1992 al 2012 ha visto la crescita d'interesse e di importanza della stessa, fino a renderla quel punto imprescindibile che è oggi.
Massimiliano Gioni invece ha curato la 55° Biennale d'Arte di Venezia del 2013, che si intitola "Il palazzo enciclopedico". È un curatore giovane che ha una passione personale per l'art brut, e la presenta spesso nel suo lavoro di curatore.

4.1 Bianca Tosatti e l'arte irregolare in Italia

Bianca Tosatti è una storica dell'arte, insegna al Collegio di Milano. In Italia è una delle persone più autorevoli nel campo dell'arte irregolare. Inizia la sua carriera curatoriale in questo campo nel 1993 con la mostra "La normalità dell'arte" a Milano presso il Palazzo delle Stelline. La sua attività non si ferma alle esposizioni: nel '96 fonda il laboratorio di pittura "Adriano e Michele" presso il centro di riabilitazione psichiatrica Fatebenefratelli di San Colombano al Lambro (provincia di Milano). La sua attività comprende anche collaborazioni con altri atelier. Ha inoltre fondato la onlus Figure Blu con la partecipazione di Giorgio Bedoni e dell'artista Michele Munno. Si tratta di un'associazione che offre consulenza e organizza mostre ed eventi per il riconoscimento di artisti emarginati dal sistema dell'arte, come per esempio Antonio Della Valle, uno schizofrenico artista ancora in vita che tramite il supporto di alcuni tutor (ha vissuto in diverse strutture) sta iniziando ad esporre in tempi recenti anche con allestimenti monografici. La storica dell'arte ha curato un *fascicule* de "L'Art Brut", ovvero un numero della rivista creata da Jean Dubuffet e pubblicata dalla Compagnie de l'Art Brut dal 1964 al 1971 e che poi è stata ereditata e portata avanti dalla Collection de l'Art Brut di Losanna, dedicato a questo artista[90].
Dal testo di una conversazione compiuta da Silvia Zanatta con Bianca Tosatti, contenuta nel testo della sua tesi intitolata "Artisti pazienti, ovvero il lungo cammino verso il riconoscimento estetico delle produzioni plastiche manicomiali", emerge una grande sconsolazione per lo stato attuale delle cose e sulle attività contemporanee a proposito di arte irregolare:

"A questi giovani valorosi che, da una parte si dimostrano ancora un po' immaturi, e dall'altra, si sentono comprensibilmente condizionati dal fatto che io abbia a mio modo dissodato l'argomento prima di loro e che, quindi si stanno limitando, di fatto, ad

[90] B. Tosatti, *Antonio della Valle*, in "L'Art Brut", n. 22, 2007.

ampliare questa volatilità, questo interesse scoppiettante. [...] delle mostrine che stanno facendo adesso, non approvo quasi niente, non sono il mio genere."[91] .

Per quanto riguarda il caso particolare dell'Italia, dice:

"è un discorso che riguarda soltanto una minoranza. Noi siamo ancora molto indietro dal punto di vista teorico e critico e anche le cattedre universitarie sono saldamente occupate da professori che ritengono questo sia un argomento secondario", ed in effetti questa affermazione rispecchia la realtà delle cose. Sul territorio nazionale non esistono musei permanenti sull'art brut, dunque non abbiano nemmeno l'ombra di una rappresentanza permanente contemporanea. Mentre Svizzera, Francia e Inghilterra ne hanno più di una. In Italia proliferano associazioni e atelier (spazi dedicati all'espressività grafica all'interno di centri di salute mentale), dunque la maggior parte del lavoro viene fatto da chi lavora con i pazienti in atelier. Spesso fanno loro da intermediari artistici e promuovono manifestazioni per il riconoscimento artistico dei pazienti, ovviamente utilizzando gli spazi ospedalieri. Questo significa che in Italia non è ancora superato l'ostacolo dell'Arte irregolare come "attività ricreativa e terapeutica per malati di mente"[92].

Il metodo invece che si è data Tosatti per allontanarsi di questo approccio limitato, è quello di vedere prima l'artisticità del soggetto, con gli strumenti tipici dello storico dell'arte, e poi valutare quanto la malattia abbia influenzato o meno la produzione:

"il fatto che queste cose di riferiscano ad una sensibilità biograficamente segnata dalla malattia o no, secondo me questo fatto è l'ultimo (da prendere in considerazione). Questo fatto della malattia è molto importante, ma è ultimo, prima bisogna vedere se una cosa è davvero di grande rilevanza artistica e poi, una volta stabilito che lo è, allora si può andare a vedere quanto questa artisticità sia stata segnata dall'esperienza della malattia mentale, o dalla solitudine, dall'emarginazione e così via"[93]

E aggiunge:

"io mi sono sempre occupata di storia dell'arte contemporanea, quindi parto da lì, dall'oggetto in sé, non lavoro in senso storico, ma lavoro in senso estetico. Bisogna fare senza la storia: può entrare, ma non è il primo strumento di lavoro. Le opere con cui abbiamo a che fare tengono ben poco in considerazione quello che gli altri hanno fatto prima di loro. Sono opere che mettono in primo piano il soggetto, però non è un soggetto incontaminato ed esente da cultura, ce l'ha anche quando sembra che non ce l'abbia, quindi vanno analizzate in sé, con gli strumenti dell'estetica e poi, naturalmente, vanno fatte anche delle considerazioni sulla storia della persona che le ha prodotte."[94]

E ancora:

"Questo approccio non è così scontato. Sono state spese tante parole sul fatto che la malattia non fa l'artista, e che è raro trovare artisti che hanno un radicale cambiamento di contenuti e di estetica se ad un certo punto soffrono di una malattia mentale patologica

[91] S. Zanatta, *Artisti pazienti, ovvero il lungo cammino verso il riconoscimento estetico delle produzioni plastiche manicomiali*, tesi di laurea magistrale Università Ca' Foscari, relatore Nico Stringa, a.a. 2010/2011, p. 126-127.
[92] Ibidem, p.128.
[93] Ibidem, p.130.
[94] Ibidem, p.135.

(basti pensare a Van Gogh), ma alla fine tutti ricorrono alle classiche tre categorie di archiviazione ovvero bambini, matti e primitivi. Ma in realtà in mezzo a questa produzione creativa si ha la fortuna di incontrare, raramente, qualche grande figura d'artista, ma la proporzione, all'interno di una popolazione che soffre di malattia mentale, è la stessa di quella che c'è all'interno di una popolazione che non soffre di malattia mentale, si tratta di minoranze nella stessa identica proporzione"[95].

E quindi quello che definisce un artista è la sua capacità di cogliere lo spirito del tempo nelle sue opere: nessuna differenza fatta tra artista malato o sano.
Ritengo molto significativo per riassumere il lavoro che viene fatto in Italia da Bianca Tosatti l'approccio dei medici che non hanno la sensibilità artistica di riconoscere l'artista anche quando ce l'hanno davanti, con il racconto che la curatrice fa di Antonio Della Valle:

"il caso di Antonio della Valle è emblematico: è sempre stato ricoverato in manicomio, ora è anziano ed è a Sospiro. Io ho recuperato le sue cartelle cliniche. Lui ha sempre scritto e disegnato, scritto e disegnato e ha riempito quaderni e quaderni, impilandoli e riempiendoli con essi tutti i suoi spazi, tant'è vero che lo chiamavano "il piastrellista". Quando lo trasferivano da un manicomio all'altro, sulla sua cartella clinica, alla domanda dell'infermiere: "cosa facciamo di questo materiale?" il medico scriveva "distruggere" e metteva la firma perché non erano considerati di valore. Quando io ho visto i materiali di Antonio ho deciso che erano arte, però Antonio è un matto severo […] è un matto vero, non è uno che si crede Napoleone e basta. Io non sono un medico. Quando vado da lui e vedo le sue cose gli dico: "Antonio, ma questa è una cosa molto bella!" e lui non parla, ma farfuglia. E qui entra in gioco il significato che la parola denaro ha per la psicologia, cioè un oggetto simbolico. Allora io gli chiedo quanto vuole e lui pensa subito alle lattine perché con quelle può assumere il cibo senza toccarlo. E parte una contrattazione che può durare anche delle ore e, durante la quale vengo supportata anche da altre persone... però in questo modo abbiamo salvato alcune cose che io gli ho simbolicamente comperato, a volte per dieci a volte per venti euro."[96]

Tutte queste parole si traducono in un atteggiamento curatoriale ben definito. A fronte della scarsa conoscenza del pubblico italiano sull'arte irregolare, Tosatti sceglie di impostare i percorsi in modo da essere "introduttivi". Questa necessità si manifesta nel catalogo della mostra "Figure dell'anima" (1997), tenutasi a Genova, che è stato pensato come raccolta di materiale teorico: l'introduzione stessa della curatrice è un percorso delle tappe storiche nello sviluppo e affermazione artistica di questa corrente, per un primo approccio all'arte irregolare e dalle opere scelte (i cataloghi delle mostre, come dice la stessa Bianca Tosatti, rappresentano un sistema per la diffusione teorica di materiale che altrimenti non sarebbe accessibile in italiano).

"Fare una mostra con i pezzi della collezione Prinzhorn in un Paese che non ne sa nulla, secondo me, sarebbe stata un'operazione un po' arrischiata. Per avere più garanzie verso questo tipo di attenzione ho dato l'incarico di scrivere i saggi per il catalogo a persone che io ritengo capace di mobilitare l'attenzione pubblica. Mi sono detta: 'la mostra sarà una cosa piccola che vedranno in pochi, ma il catalogo diventerà un libro senza il quale gli studi in Italia non potranno più andare avanti" [97]

---

[95] Ibidem, p.131.
[96] Ibidem, p. 137.
[97] S. Zanatta, *Artisti pazienti, ovvero il lungo cammino verso il riconoscimento estetico delle produzioni plastiche manicomiali*, tesi di laurea magistrale Università Ca' Foscari, relatore Nico Stringa, op. cit., p. 132, 133.

La selezione infatti proviene dalle collezioni più famose e quasi storiche ormai, che contengono nomi di artisti che sono inseriti nella storia dell'arte, appartenenti alla prima generazione di irregolari. Auguste Natter, Auguste Blankenhorn, Franzk Karl Bühler, sono alcuni nomi appartententi alla collezione storica di Prinzhorn. Ci sono anche Adolf Wölfli, Aloise e Carlo, i tre "pilastri" della collezione di Dubuffet. Sono altresì presenti opere di artisti della seconda generazione e per la maggiorparte provenienti da atelier di pittura come il Gugging[98] (Austria, Vienna) e L'Alce Rossa (Italia, Firenze). Ad esempio: Arnold Schmidt, Oswald Tschirtner, Attilio Scarpa e Francesco Motolese.

Questo approccio rimane sostanzialmente invariato anche per la mostra di dieci anni successiva, "Oltre la ragione" (2006), presso il palazzo della Ragione a Brescia, dove troviamo un'introduzione della curatrice, vari testi teorici introvabili in italiano per la maggior parte scritti che riguardano l'espressività dell'arte irregolare e riproduzioni di opere d'arte che hanno fatto la storia nello sviluppo dell'art brut. Infatti sono presenti in catalogo immagini di Gericault, Gachet, Darger, creazioni tessili di Giovanni Battista Podestà, e la triade della collezione di Losanna, Carlo, Aloise e Adolf Woelfli.

La peculiarità del suo lavoro è che non rimane chiuso e limitato alle esperienze dei manicomi italiani (per esempio la mostra intitolata "Carlo: Tempere, Collages, Sculture, 1957-1974" del 1992 curata da Sergio Marinelli e Flavia Pesci presso il Museo di Castelvecchio a Verona, come spesso accade, ma cerca di inserirsi in un contesto internazionale, ampliando il materiale esposto, narrandone la storia e cercando di mostrare all'osservatore che la prospettiva in cui queste opere vanno guardate non è solo quella psichiatrica ma anche quella artistica.

4.2 Massimiliano Gioni, curatore della 55.ma Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia

Massimiliano Gioni lavora attualmente a New York come curatore, ma ha compiuto gli studi in Italia. Le esposizioni che l'hanno portato all'attenzione del mondo dell'arte sono la biennale di Berlino (2006), organizzata con la collaborazione di due amici: Maurizio Cattelan e Ali Subotnick. Un'esposizione presso il New Museum a New York (2009) intitolata "Younger than Jesus", una raccolta di giovani artisti rigorosamente sotto i 33 anni, e infine la Biennale di Gwangju (2010). Secondo il Wall Street Journal, Gioni è il "crowned prince of the art world", un curatore oramai incoronato "piccolo principe".

La direzione della Biennale ha affidato la 55° edizione della mostra di arte contemporanea e l'ha intitolata come il progetto di un artista outsider, Marino Auriti, "Il Palazzo Enciclopedico"[99] (1955).

Il rapporto tra Massimiliano Gioni e l'Art Brut è molto più personale e meno "tradizionale" rispetto a quello di Bianca Tosatti. Nella mostra presentata alla Biennale di Venezia del 2013 emerge questa sua peculiare interpretazione. Come lui stesso dice durante un'intervista ad "Artribune", alla domanda come sia venuto a conoscenza dell'opera di Marino Auriti risponde:

"L'opera di Auriti, il Palazzo Enciclopedico, è conservata al Folk Art Museum di New York, uno dei miei musei preferiti. È un luogo che ha avuto un percorso un po' travagliato: una volta si trovava accanto al MoMA, ma poi ha dovuto chiudere per mancanza di

[98] È il nome della "Hause der Künstler" (Casa degli artisti) istituita dallo psichiatra austriaco nel 1981. Presto quest'esperienza di atelier si sviluppa e tramite l'aiuto di curatori e artisti (Arnulf Reiner) iniziarono ad essere organizzati allestimenti espositivi per i pazienti più promettenti.

[99] Marino Auriti nel 1955 aveva progettato un museo nel quale sarebbero state ospitate le più importanti opere d'arte dell'umanità. La struttura era stata pensata di 136 piani, 700m di altezza e doveva occupare più di sedici isolati della città di Washington.

fondi e ora è vicino a Lincoln Center. Si tratta di uno dei luoghi più interessanti per la raccolta di opere d'arte di outsider e autodidatti. Già da tempo includo nelle mie mostre figure un po' eccentriche e il Folk Art Museum è un posto che mi ha sempre affascinato."[100]

Analizzando la struttura della mostra emerge quanto Gioni sia affascinato dalla produzione artistica qualificandola come cultura dell'immagine del nostro contemporaneo, e che intimamente e romanticamente pensa affine a quella degli artisti outsider. Questa prospettiva curatoriale ovviamente fa riferimento al lavoro di Harald Szeemann, curatore svizzero che ha curato due mostre proprio con questa linea, ovvero *Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens* (Kunsthalle di Berna, 1963) e documenta 5 a Kassel, dal titolo *Befragung der Realität* (1972)[101].
Questo modo di vedere l'arte contemporanea lo porta a mescolare artisti un po' eccentrici e anche propriamente detti outsider - e che tematicamente esulano dall'Art Brut - sia nelle mostre più famose che l'hanno visto curatore, che nella 55. Biennale di Venezia. È il caso di Pawel Althamer, scultore che a Varsavia gestisce un atelier di pazienti con disturbi mentali, James Lee Byars, che aveva partecipato anche a Documenta 5 di Kassel (esposizione realizzata da Harold Szeemann in cui si indaga il mondo dell'immagine mostrando, in aperto dissidio con la definizione di Art Brut, anche il mondo della malattia mentale), James Charles Castle, un artista emarginato che creava quadri per soddisfare un bisogno puramente personale, Roberto Cuoghi, un artista "eccentrico" che vive secondo l'idea dell' "opera d'arte totale", Guo Fengyi e Dieter Roth, autodidatti, e infine Emma Kuntz, un'artista "medianica"[102].
Una volta individuato il comune denominatore dell'immagine come criterio di selezione, ne risulta un allestimento che mescola artisti "normali" e non normali, perché l'espressività dell'Art Brut, per Gioni, non è frutto di un estetica ma "sintomo e cura dell'artista"[103], che in quanto tale è in costante rapporto con la realtà che lo circonda. Egli infatti spiega in catalogo che così si

"mettono in scena la sfida costante di conciliare il sé con l'universo, il soggetto con il collettivo, il particolare con il generale, l'individuo con la cultura del suo tempo. Oggi, alle prese con il diluvio dell'informazione, questi tentativi di strutturare la conoscenza in sistemi onnicomprensivi ci appaiono ancora più necessari e ancora più disperati. La 55.a Esposizione Internazionale d'Arte indaga queste fughe dell'immaginazione in una mostra che – come il Palazzo enciclopedico di Auriti – combina opere d'arte contemporanea, reperti storici, oggetti trovati e artefatti. *Il palazzo enciclopedico* è una mostra della conoscenza, sul desiderio di sapere e vedere tutto e sul punto in cui questo desiderio si trasforma in ossessione e paranoia"[104].

Il risultato, come scrive per Arttribune Tiziano Scarpa nell'articolo intitolato *Le vie enciclopediche di Gioni*, è un esposizione in cui gli artisti, o tipi, sono:

---

[100] V. Tanni, *Viaggio al centro dell'immagine. Gioni racconta la sua Biennale*, in "Artribune" <http://www.artribune.com/2013/05/viaggio-al-centro-dellimmagine-gioni-racconta-la-sua-biennale/> (consultato in data 19.12.2013).
[101] Entrambre le mostre saranno approfondite nel capitolo 3.1.
[102] Con il termine medianico si intende un'artista che esegue disegni sotto l'influenza di una "forza superiore" che la ispira. È un termine usato in particolare all'inizio del novecento.
[103] V. Tanni, *Viaggio al centro dell'immagine. Gioni racconta la sua Biennale*, in "Artribune" <http://www.artribune.com/2013/05/viaggio-al-centro-dellimmagine-gioni-racconta-la-sua-biennale/> (consultato in data 19.12.2013).
[104] *La Biennale di Venezia. 55a Esposizione internazionale d'arte. Il Palazzo Enciclopedico,* catalogo a cura di Massimiliano Gioni, (Venezia, Giardini della Biennale e Arsenale), Milano 2013, p.23.

"Tipi di artisti involontari che si trovano nel Palazzo Enciclopedico
C'è lo psicologo che voleva tenere a bada le sue visioni sconvenienti riempiendo un codice di miniature.
C'è il malato di cancro che pensava di curarsi disegnando.
C'è il filosofo che disegnava con i gessi colorati su fogli neri durante le sue conferenze.
C'è la setta religiosa convinta che i disegni siano un dono divino.
C'è la tradizione secolare di regalare disegni da meditazione.
Ci sono i medium che comunicano con i morti disegnando.
Ci sono artisti che dipingono una tela al giorno come un diario.
Ci sono artisti che disegnano una pagina al giorno come un diario.
Ci sono minatori che un bel giorno ricevono dagli spiriti l'ordine di comprare una tela e riempirla di colori.
Ci sono guaritori che curano con le immagini.
C'è l'antropologo che dà in mano per la prima volta carta e matita a un popolo cosiddetto primitivo.
Ci sono orfani che riproducono alla perfezione bambole iperrealistiche di ragazzine ammiccanti, le tengono nascoste sotto il letto, le tirano fuori per disporle a loro piacimento e fotografarle.
Ci sono fotografi notturni di guardoni nei parchi.
Ci sono odontotecniche depresse che ogni mattina si alzano alle quattro e disegnano per tre ore prima di andare al lavoro.
C'è il ragazzo autistico che dà forma ad animali mostruosi e totem butterati di borchie.
C'è il collezionista caotico di ritagli sfacciati scandalosi bizzarri che li incolla e rilega in volumi spropositati.
Ci sono le mille forme che ha assunto l'iconopatia umana."[105]

Se si pensa, come fa il giovane curatore, al disegno come mezzo per alleviare un bisogno psicologico inconscio legato a un problema, un disagio, che tormenta l'artista, si fa diretto riferimento a una caratteristica tipica dell'Art Brut e dell'art therapy. Alcune opere di artisti regolari, presenti nella mostra "Il palazzo enciclopedico" mostrano queste caratteristiche dimostrando che il disagio in arte appartiene anche ad artisti al di fuori della cerchia degli irregolari. Il video di Camille Hernot, vincitrice del Leone d'argento, esprime il disagio che si crea nella nostra epoca nel momento in cui siamo esposti a tantissime immagini e informazioni, con un ritmo, come mima bene la poesia in sottofondo, sempre più veloce e incalzante. *Il libro rosso* di Jung si ricollega a questa artista proprio perché le immagini che contiene sono frutto del disagio inconscio dello stesso psichiatra.
In conclusione per Gioni l'artista contemporaneo, senza distinzione, e l'arte che produce sono il riflesso del mondo visto attraverso l'anima di chi lo guarda. Il curatore non rimane attaccato alla "discriminazione" della "purezza" dell'arte brut, poiché non esiste più differenziazione tra regolare e irregolare. È un dato di fatto che la *naivité,* culturale degli artisti

[105] V. Tanni, *Viaggio al centro dell'immagine. Gioni racconta la sua Biennale*, in "Artribune" <http://www.artribune.com/2013/05/viaggio-al-centro-dellimmagine-gioni-racconta-la-sua-biennale/> (consultato in data 19.12.2013).

irregolari a partire dalla seconda generazione non è più una caratteristica discriminante dominante, sottolinea infatti che "non si può relegare l'arte contemporanea a un territorio conchiuso. Isolare l'arte significa consegnarla alla dimensione dell'intrattenimento, lasciarla preda del mercato, ridurla alla tautologia del capolavoro. Per tornare a essere uno strumento ermeneutico essenziale all'analisi e interpretazione della nostra cultura visiva, l'arte deve scendere dal piedistallo e avvicinarsi ad altre avventure esistenziali"[106].

Come dice lo stesso curatore in un'altra intervista, non esistono più persone veramente isolate e all'oscuro degli avvenimenti che le circondano, questo è un aspetto limitante da rifiutare quando possibile: "È vero che stiamo assistendo all'emergere di un certo feticismo dell'outsider, accompagnato da questo mito del 'puro'. È una scelta che in un certo senso pulisce anche la coscienza al curatore, mettendolo al riparo da sospetti di mercantilismo. Questo però, secondo me, è l'aspetto più kitsch e più pericoloso, e cerco di evitarlo"[107].

4.3 Lucienne Peiry: storica dell'arte irregolare, direttrice e ambasciatrice della collezione di Art Brut a Losanna

Lucienne Peiry inizia i suoi studi sull'Art Brut lavorando alla sua tesi di dottorato in storia dell'arte sulla collezione di Losanna nel 1996. Il suo testo, non ancora tradotto in italiano, "L'Art Brut, the origins of outsider art" è stato pubblicato nel 2001 per la casa editrice Flammard. Questo dato è indicativo sull'aumento d'interesse nei confronti di questa branca dell'arte contemporanea nel corso degli ultimi vent'anni. Infatti la stessa storica ricorda in un'intervista rilasciata al giornale svizzero "Le Courrier" del 5 aprile 2013, come nel periodo delle sue ricerche di dottorato il materiale sulla collezione fosse insufficiente.

È stata poi direttrice della stessa collezione fino al 2012, subentrando a Michael Thévoz e passando in seguito il testimone a Sarah Lombardi[108]. Non abbandona la collezione ma si dedica alla ricerca e ai rapporti internazionali, facendo da portavoce agli incontri e ai congressi organizzati all'estero. Ha tenuto delle lezioni sulla storia dell'Art Brut al politecnico di Losanna EPFL la scorsa primavera (A.A. 2012/2013). Recentemente ha scoperto, con l'aiuto di collaboratori, un artista del Benin, Ezechiel Messou, al quale è riuscita a comprare 120 opere raccolte in due quaderni. L'artista avrà una sua personale a Losanna nel 2014.

L'idea di Peiry dell'Art Brut è molto legata alla tradizione, ovvero alla teoria di Dubuffet, il quale ne esalta il distacco totale dalla cultura e dalla tradizione, ma di questo aspetto ne apprezza particolarmente l'indipendenza estetica. La studiosa, ad esempio, sottolinea spesso il fatto che questi artisti non abbiano un pubblico se non loro stessi e che di conseguenza il loro linguaggio non nasca per essere immesso nel mercato dell'arte proprio perché la loro ispirazione alla creazione viene da un impulso incontrollabile. Sono trasgressivi perché non fanno come l'artista di professione contemporaneo che crea un prodotto a seconda delle richieste di mercato. Oggi la ricerca di artisti outsider si basa su queste caratteristiche,

---

[106] *La Biennale di Venezia. 55a Esposizione internazionale d'arte. Il Palazzo Enciclopedico,* catalogo a cura di Massimiliano Gioni, (Venezia, Giardini della Biennale e Arsenale), op. cit., p.23.

[107] V. Tanni, *Viaggio al centro dell'immagine. Gioni racconta la sua Biennale*, in "Artribune" <http://www.artribune.com/2013/05/viaggio-al-centro-dellimmagine-gioni-racconta-la-sua-biennale/> (consultato in data 19.12.2013).

[108] Entrambi direttori della collezione di Losanna, il primo ha preceduto Peiry ed è stato il fondatore del museo della Collezione a Losanna, la seconda l'ha seguita, ed è stata per alcuni anni la sua stessa collaboratrice.

infatti sono criteri applicabili anche alle nuove acquisizioni del museo che quando? ha assunto un nome specifico per differenziarsi dalla collezione originaria, cioè "Collection Neuve Invention" di Losanna: "The museum's selections and acquisitions are based on the following five criteria: sociological marginality, cultural verginity, the disinterested character of the work, artistic autonomy and inventivness"[109].

Come riassume la stessa storica in una conversazione con Giorgio Bedoni, nel libro intitolato *Visionari, arte, sogno e follia in Europa*, alla domanda su come lei interpreti oggi nel panorama attuale dell'arte e dei cambiamenti sociali la nozione originaria di 'Art Brut', così come l'aveva concepita Jean Dubuffet, Peiry risponde:

"Il creatore d'Art Brut di oggi non è più quello di ieri. Gli sconvolgimenti economici e politici della fine dell'Ottocento e della prima metà del novecento hanno favorito l'insorgere di produzioni artistiche di protesta. Augustin Lesage si è avvicinato allo spiritismo durante la rivoluzione industriale e le sue opere sono animate da apparizioni ultraterrene. Giovanni Battista Podestà, che ha subito l'esodo rurale ed è stato testimone degli inizi del capitalismo, ha trovato una fonte di ispirazione nella spiritualità medievale, creando delle opere cariche di valenze utopiche e sacre. Vahan Poladian, vittima della diaspora e dell'esilio ha fatto risorgere i fasti di un'Armenia perduta. In generale, si può dire che l'Art Brut è nata e cresciuta nella dissidenza, tra soggetti che rifiutavano la società industriale nascente. L'insorgere dell'Art Brut è stato favorito dal relativo isolamento in cui vivevano le popolazioni rurali dell'Europa occidentale dell'inizio del novecento; tale condizione si è rivelata propizia alla creazione di universi immaginari autonomi, completamente sganciati dalla cultura dominante. Oggi, il contesto artistico e sociale sono cambiati. Tuttavia, la società occidentale contemporanea, tesa al rendimento e alla competitività, non si è liberata dagli emarginati e di altre forme di devianza. Ne ha create altre. Tra i nuovi esclusi ci sono per esempio, le persone anziane che, sottratte a ogni funzione sociale, appaiono come i paria di oggi, come Hans Kruesi, Francis Mayor, Josef Hofer."

NB non riportare l'inervista pari pari ma "giocare" con l'inserzione di commenti o introduzioni per riportare le sue parole, ad esempio
Quando Bedoni le chiede poi se come direttrice della Collezione continui la ricerca di nuovi autori e se, riscontri elementi nuovi o comunque differenti nelle acquisizioni più recenti rispetto alle opere che si potrebbero ormai definire tipiche come i lavori di Aloise, di Woelfli, di Madge Gill, lei precisa:

"è la ricorrenza di certi elementi nuovi che mi stupisce nei nuovi creatori che abbiamo scoperto. Impregnati di un'ignoranza benefica e feconda, questi artisti inventano dei modi singolari. Nuovi sono i soggetti iconografici, lo stile, il sistema di prospettiva, che creano delle forme di espressione radicalmente personali. Come i classici dell'Art Brut, gli artisti recenti non provano nessun bisogno di ottenere un riconoscimento e un'approvazione in ambito sociale e artistico. Le loro creazioni rispondono esclusivamente a una potente necessità interiore e comportano un violento carattere di protesta. Penso ad artisti come Antonio della Valle in Italia, Judith Scott negli Stati Uniti, Kunitso Matsumoto in Giappone. Tutti questi artisti sono viventi e attivi, e provano che l'Art Brut lo è come loro. […] sono affascinata dalla produzione di Judith Scott. Le sue opere riproducono dei feticci evocatori di pratiche magiche e sembrano dotate di un potere di vita o di morte; racchiudono un segreto che l'artista nasconde con cautela. Judith Scott è sordomuta, trisomatica, e la sua arte rappresenta il suo unico modo di espressione."[110]

---

[109] Lucienne Peiry, *Art brut, the origins of Outsider Art,* op. cit., p. 197-198. "La selezione del museo e le acquisizioni sono basate sui cinque criteri seguenti: la marginalità sociologica, la verginità culturale, il carattere disinteressato dell'opera, l'autonomia artistica e l'inventiva" (tradotto liberamente dalla scrivente).

[110] Giorgio Bedoni, *Visionari arte, sogno, follia in Europa,* Milano 2009. Pag. 49,50.

E forse, aggiungo io, è proprio questa integrità che attira il pubblico, sempre più informato dai media sull'influenza del mercato dell'arte nelle opere d'arte contemporanee, verso l'artista trasgressivo, che al contrario ricorda romanticamente l'artista vero, che non riesce a fare a meno di essere espressivo.

L'artista brut ha qualcosa da raccontare e questo spesso è legato ai trascorsi e alle vicende della sua biografia: il più delle volte sono degli esclusi che hanno scelto l'isolamento artistico. Il loro linguaggio parla una lingua che arriva a tutti, si tratta del simbolismo, che emotivamente scuote il profondo di chi guarda. Questa comunicazione, secondo Peiry, in una mostra va raccontata ed è per questo che nelle esposizioni curate da lei usa molto i video per comunicare al pubblico visitatore. Ecco come riassumere con le sue stesse parole, tratte da un'intervista del giornale "Le Courrier" del 5 aprile 2013 questi concetti:

"Les auteurs d'Art brut sont souvent à l'écart, ce sont des laissés-pourcompte, des inadaptés, qui n'ont pas le droit à la parole. Par le dessin, la sculpture, ils s'emparent de ce droit avec beaucoup de liberté et d'audace."[111]

[111] L. Peiry, <http://www.notesartbrut.ch/> (consultato in data 19.12.2013); "Gli autori di arte brut sono spesso emarginati, sono dei isolati, dei diasadattati che non hanno il diritto alla parola. Tramite il disegno, la scultura, si impadroniscono di questo diritto con molta libertà e d'audacia." (tradotto liberamente dalla scrivente)

CAPITOLO 2
LE ISTITUZIONI PIONIERISTICHE NELLA CONSIDERAZIONE DELL'ARTE IRREGOLARE. DUE NAZIONI A CONFRONTO: SVIZZERA E ITALIA

1. UNA BREVE PREMESSA

In questo capitolo analizzerò l'attività e il contesto di una selezione di istituzioni, di cui ho già scritto in precedenza, ovvero la fondazione Adolf Wölfli di Berna, "La collection de l'Art Brut" di Losanna e l'atelier "La manica lunga" presso la fondazione di Sospiro, Cremona. Questi tre centri sono dei punti di riferimento nei loro territori, e in particolare per i primi due, quelli svizzeri, la loro importanza va ben oltre il livello nazionale.

A più riprese è stato fatto riferimento a dati che coinvolgono la Svizzera. Mettendo insieme gli elementi si nota che è una nazione protagonista negli sviluppi dell'arte irregolare. Si rilevano altresì due centri di sviluppo, quello di Berna e di Losanna. La prima città è legata alle vicende di Adolf Wölfli, alla clinica di Waldau e allo psichiatra Walter Morgentaler. La pubblicazione del testo dello psichiatra *Ein Geistkrank als Künstler* (1921) dimostra l'inizio del percorso di un eventuale riconoscimento delle qualità artistiche del paziente psichiatrico. Un atteggiamento che si riflette anche nei provvedimenti presi appositamente nella clinica di Waldau per tutelare la proprietà artistica dei pazienti. Alcuni di questi includono direttive precise sulla commissione, la conservazione e l'archiviazione delle opere. Oppure un altro esempio è l'incoraggiamento dello psichiatra all'allestimento di mostre temporanee sia all'interno della clinica che all'esterno. Tutti questi elementi evidenziano un atteggiamento nuovo da parte dello psichiatra nei confronti dei pazienti. Il medico incita comportamenti che ha osservato essere di aiuto al paziente invece che forzarlo alla "normalità" o lasciarlo a sé stesso in uno stato delirante in modo da assecondare le inclinazioni e i "sistemi di sopravvivenza" degli artisti/pazienti.

Inoltre dobbiamo ricordare l'importanza dell'artista Paul Klee, nato e cresciuto nei pressi di Berna, nella diffusione delle opere dell'artista di Waldau, Klee le conosceva (era amico del fratello pittore, Ernst, di Walter Morgentaler) e le ammirava perché gli ricordavano che la vera aspirazione in arte è quella di un'arte "libera".

Durante il decennio successivo si verificano avvenimenti importanti nella parte francese della Svizzera. Dubuffet inizia le sue ricerche, e lo fa proprio in queste zone. Conosce psichiatri e appassionati come, Charles Ladame, che avevano una passione per le manifestazioni dei loro pazienti e le raccoglievano in una sorta di museo. Per non parlare inoltre dell'attività culturale, di cui è stato testimone, che già si svolgeva in questi anni e ha modellato la percezione delle opere di arte irregolare da parte della società svizzera. Mi riferisco alle mostre che sono state allestite tra Zurigo, Basilea, Winterthur e Ginevra.

Negli anni cinquanta ha avuto luogo un altro avvenimento importante nella svizzera tedesca: due psichiatri bernesi, fondatori di una rivista chiamata "California psychiatrica: Grenzgebiete der Psychiatrie"[112] che approfondisce le manifestazioni grafiche dei folli mescolando articoli di psichiatria, antropologia e di arte, hanno tenuto dei corsi

[112] "California psychiatrica: zone marginali della psichiatria" (tradotto liberamente dalla scrivente)

all'università di Berna che si concentrano sul rapporto tra arte e malattia mentale. A questi corsi partecipano due futuri curatori importanti per lo sviluppo dell'arte irregolare: Harald Szeemann ed Elka Spoerri.

È così che si arriva alla creazione della fondazione Adolf Wölfli a Berna nel 1976, di cui la storica dell'arte Spoerri è una fondatrice. La proposta è stata fortemente voluta in primis dal parlamento svizzero. Questo fatto è il primo passo per il riconoscimento di patrimonio culturale dell'art brut in Svizzera. La fondazione oggi ha un ruolo importante nei confronti delle opere di Adolf Wölfli e ha nel tempo, come dice Baumann, contribuito a dare delle giuste chiavi di comprensione sull'artista e sull'art brut, cercando di farla uscire dalle etichette di arte outsider, art brut, folk art...

Il secondo è la vicenda dell'acquisizione della collezione di Art Brut a Losanna. Anche in questo caso è stato l'apparato pubblico, cioè la città di Losanna, a ricevere in dono la collezione di Dubuffet, che ha colto l'occasione riconoscendo l'importanza di questo insieme di opere.

La collezione di Art Brut di Losanna, più precisamente il lavoro del suo primo direttore Michael Thévoz, ha poi trasformato il museo in un punto di riferimento sulle ricerche e la teoria dell'arte irregolare. Per non parlare di come determini i criteri secondo cui si scelgono artisti irregolari contemporanei. Come dice Lucienne Peiry: "The museum in Lausanne has become the home of the historical collection, as well as the place for the authentication of Art Brut, the only center for its preservation and selection. The two curators alone carry out the appraisal and the importance of new works. This power to make decision magnifies the important of their judgments and verdicts. The organization is seen by Michael Thévoz as the 'worldwide center of Art Brut' and the name has acquired the attributes of a 'label' and an artistic guarantee"[113].

Curiosamente, come dice Dubuffet, la Svizzera sembra essere un luogo ad alta concentrazione di "lunatici" e avere un approccio all'arte più libero, che abbraccia anche forme non tradizionali di espressione:

"There seems… in Switzerland more so than elsewhere to be a willingness to approach artworks lacking in credentials with a completely fresh outlook, while limiting to a far greater extent the intrusion of artists' fame, prestige, and competition. Over the last few years, we have witnessed in the great Swiss museums exhibitions of works by Aloise, Wölfli and Soutter, who have all been warmly received by the public and the press. Cultural conditioning seems a little less constraining there than in other nations, and personal taste is more respected"[114]

La realtà italiana purtroppo si trova ad un altro punto rispetto alla questione dell'arte irregolare, ed è strettamente legata agli ambienti di cura. Non abbiamo nella nostra cultura artistica un sostanzioso riferimento all'arte brut, primitiva o infantile. È a questa mancanza che bisogna fare fronte. Non abbiamo strutture museali che contengano arte irregolare di

---

[113] L. Peiry, *Art brut, the origins of Outsider Art,* op. cit., p. 223. "Il museo a Losanna è diventato la casa della collezione storica, e allo stesso tempo il luogo dell' 'autenticazione' dell'art brut, l'unico centro di preservazione e selezione. I due curatori da soli effettuano la valutazione e l'approvazione di nuovi lavori. Il potere di prendere decisioni aumenta l'importanza delle loro opinioni e verdetti. L'organizzazione secondo Michael Thévoz è 'il centro internazionale di art brut' e il museo si è guadagnato lo status di 'label' ed è diventato una garanzia artistica" (tradotto liberamente dalla scrivente).

[114] Dubuffet, *Communication aux membres de la Compagnie de l'Art Brut,* Paris,10 agosto 1971. "Sembra che ci sia in Svizzera più che in altri luoghi una maggiore volontà di approcciarsi con una prospettiva fresca alle opere d'arte che mancano di 'credenziali', a discapito di un intrusione ingombrante della fama, il prestigio e la competizione della figura dell'artista. Negli ultimi anni, siamo stati testimoni di esposizioni in grandi musei svizzeri che presentavano il lavoro di Aloise, Wölfli e Soutter, che sono stati ben accolti dal pubblico e dalla stampa. Il condizionamento culturale sembra abbia poca influenza in Svizzera rispetto ad altre nazioni, dove il gusto personale è maggiormente rispettato." (tradotto liberamente dalla scrivente).

un certo livello. Inoltre la sensibilità italiana alla malattia mentale è sempre stata permeata di pregiudizi. Il malato era il pazzo, quello aggressivo o strano da cui stare alla larga. Solamente nel 1968 con la legge Basaglia si riconsiderano i pazienti psichiatrici come persone, un atteggiamento che gradualmente e lentamente si sta facendo strada nella mentalità italiana. La sensibilità rispetto a questa problematica è radicalmente diversa dalla Svizzera.

Ecco perché gli atelier, unici luoghi in cui si approccia il malato in modo diverso hanno il compito di preservare, conservare e condividere le opere di artisti italiani che sono anche in luoghi di cura. Questo può avvenire quasi esclusivamente all'estero, anche se i tentativi di sensibilizzare il pubblico italiano stanno sempre più aumentando. È il caso dell'atelier "La manica lunga" di Sospiro, Cremona, che sta facendo un lavoro importante nel riconoscimento dei propri artisti come Antonio della Valle e Luciano Trabucchi. Nonostante questa mancanza nazionale il lavoro degli operatori dell'atelier nelle esposizioni all'estero ha ricevuto ottimi risultati: Halles Saint Pierre, MADM di Liegi e Ginevra hanno ospitato i nostri artisti.

2. LA SVIZZERA

2.1 La fondazione Adolf Wölfli a Berna, 1975

La fondazione Adolf Wölfli è un'istituzione che si occupa della diffusione e conservazione delle opere dell'artista brut ricoverato nella clinica di Waldau (cantone Berna), Adolf Wölfli (1864-1930). Il percorso storico che ha portato alla fondazione è frutto del mondo culturale e accademico bernese.
L'inizio risale al 1914, ancora prima della pubblicazione del libro dello psichiatra Walter Morenthaler *Ein Geistkrank als Künstler* (1921) dedicato all'artista, quando il medico installa all'interno della struttura di ricovero, precisamente nel mezzanino, una galleria espositiva che ospita sia le opere di Wölfli che quelle di altri pazienti provenienti da tutta la Svizzera (questo spazio raccoglie anche oggetti storici per la cura di malati di mente). Poiché nel 1919 le opere di Wölfli godevano di un particolare interesse nel mondo dell'arte, vennero adottati dei provvedimenti precauzionali per tutelare il lavoro dell'artista, per mantenere integra la collezione della clinica e per effettuare vendite in modo "sicuro", quando questo fosse stato ritenuto opportuno. Ciò che si cerca di evitare è che le opere vengano sfruttate o perse (il paziente solitamente infatti non riesce ad autogestirsi nelle transazioni commerciali poiché non riesce a dare un valore realistico alle sue opere). Tra il 1919 e il 1921 Wölfli aveva venduto o regalato circa quattrocento opere, di cui lo stesso artista aveva redatto un catalogo. Diventa, per questo, importante che la struttura di cura adotti delle regole, imposte dallo stesso Morgenthaler, per evitare la dispersione del materiale ovvero:

10. Tutti i disegni appartengono alla collezione a meno che non siano stati fatti preventivi accordi (a volte venivano commissionate opere all'artista, come per esempio i murales per la clinica).
11. Chiunque voglia commissionare un disegno all'artista, deve fornirgli due fogli di carta, matite e penne colorate a sufficienza per il completamento dell'opera. Una volta finiti dovranno essere consegnati al dottore curante che sceglierà quale tenere nella collezione e quale dare al committente.
12. Le opere commissionate non possono essere date a una terza persona senza l'approvazione dell'amministrazione della clinica. Oltre a provvedere per il materiale il committente deve pagare l'artista una somma decisa dall'amministrazione.
13. Lo staff è responsabile di assicurarsi che le opere prima di essere date a terze parti vengano mostrate allo psichiatra[115].

Le vicende proseguono con Dubuffet, che durante i suoi viaggi in Svizzera acquista e aggiunge alla sua collezione opere di Wölfli. egli Viene a conoscenza dell'artista grazie al libro di Prinzhorn, regalatogli dall'amico e scrittore svizzero Paul Budry, che conteneva immagini delle opere di Wölfli. Quest'ultimo rappresenta un'eccezione nella collezione di Dubuffet, infatti era ben inserito nel mercato, e aveva la coscienza dell'artista che aspira al riconoscimento. Addirittura partecipò personalmente a due personali. Uno presso un negozio dell'editore del libro di Morgenthaler a Berna (1921) e l'altra

[115] Cfr. D. Baumann, The reception of Adolf Wolfli's Work, 1921-1996 , in "Adolf Wölfli, Draftsman, Writer, Poet, Composer" Itacha/London 1997.

presso il museo di arti applicate di Winterthur (cantone Zurigo) in una mostra dedicata all'arte del disegno dei bambini, nella sezione speciale dedicata ai malati di mente (1930). Nonostante tutto questo riconoscimento dal mondo artistico ufficiale, egli diventa col tempo e tramite varie acquisizioni uno degli artisti di punta della collezione di Dubuffet, il quale selezionava i suoi prescelti soprattutto in base alla loro emarginazione. Come scrive infatti Daniel Baumann:

"Until the very end of his life, he viewed Art Brut as the preserve of untutored, ahistorical art, which had to be protected from contact with the art world. Ironically enough one of the pillars of Dubuffet's Art Brut theory, Wölfli himself had sought recognition and acceptance by the art world: he produced a large number of drawings on commission for collectors, wanted to see his writings published, and was convinced that is drawings 'somewhere would do credit for an art exhibition'"[116]

Negli anni cinquanta si sviluppa un nuovo approccio della psicologia che, come abbiamo sottlineato quando si è trattato di Vittorino Andreoli, porta alla creazione dell'associazione SIPE (Societé Internationale de Psycopatologie de l'Expression). Due giovani psichiatri di Waldau, Theodor Spoerri e Hans Heimann sono membri di quest'associazione. Nel 1958 iniziano a pubblicare una rivista intitolata "California psychiatrica: Grenzgebiete der Psychiatrie" [California psychiatrica: zone marginali della psichiatria]. Lo scopo della rivista era di allargare i campi di ricerca della psichiatria ad ambiti non ortodossi, come l'antropologia e l'arte per esempio. Nel 1963 diventa la rivista ufficiale della SIPE. Questa rivista è il risultato delle lezioni tenutesi nel 1955 presso l'università di Berna intitolato "Malattia mentale, Religione e Arte". A questo corso parteciparono Harold Szeemann, il curatore che porta questo approccio sincretico nel cuore e le conoscenze acquisite durante il corso fino all'allestimento del 1964 di "Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens" alla Kunsthalle di Berna, ed Elka Spoerri, che vent'anni dopo diventa la direttrice e la fondatrice della fondazione Adolf Woefli, sempre nella capitale svizzera.

"Art historians Harald Szeemann and Elka Spoerri were among the eleven students who attended lectures. This first encounter with psychotic art became enently important to Szeemann's later activity as an exhibition curator: 'Brendel, Woelfli, Müller, Soutter, the Prisoner of Basel, all of them gave me a great deal since Theodor Spoerri's lectures on Kirkegaard, drew my attention to them in the mid fifties'"[117]

Elka Spoerri è una storica dell'arte che si è occupata di allestimenti temporanei e di testi che avevano come tema quello della malattia mentale. Molto importante da rilevare è la sua mostra intitolata "Schweizer Zeichnungen des XX. Jahrhuderts"[118] (1971), in cui compaiono disegni da Hodler a Tinguely[119]. Un paio di anni più tardi allestisce una mostra

---

1 D. Baumann, *The reception of Adolf Wolfli's Work, 1921-1996* , in op.cit., p.216. "Per tutta la sua vita aveva considerato l'art brut come la protezione dell'arte autodidatta, astorica, un'arte che dev'essere protetta dal contatto con il mondo. Ironicamente uno dei pilastri della teoria di Dubuffet sull'art brut, cioè lo stesso Wölfli, aveva cercato riconoscimento e approvazione dal mondo dell'arte, aveva creato molti disegni su commessione per collezionisti, desiderava vedere i suoi scritti pubblicati ed era convinto che i suoi disegni 'sarebbero degni di un'esposizione da qualche parte'" (tradotto liberamente dalla scrivente).

117 Ibidem, p. 215. "Lo storico dell'arte Harald Szeemann ed Elka Spoerri erano tra gli undici studenti che avevano frequentato le lezioni. Il primo incontro con l'arte psicotica era stato estremamente importante per l'attività futura di Szeemann come curatore di esposizioni: 'Brendel, Wölfli, Muller, Soutter, il prigioniere di Basilea, tutti questi artisti sono diventati importanti dal momento in cui ho frequentato le lezioni di Theodor Spoerri su Kirkegaard a metà degli anni cinquanta'." (tradotto liberamente dalla scrivente).

118 Disegni svizzeri del XX Secolo.

119 Artisti espressionisti che si sono ispirati all'art brut, sopratutto le macchine di Tinguely.

itinerante in collaborazione con il direttore della fondazione Paul Klee (artista molto influenzato dall'arte irregolare), Juergen Gläsemer, la prima completa retrospettiva sulla produzione di Wölfli.

Altre lezioni dei due psichiatri, simili a quelle citate in precedenza, erano tenute a Berna nel 1957.

All'inizio del decennio successivo, uno psichiatra universitario di Losanna, Alfred Bader (uno degli autori del catalogo della mostra del 1964 di Szeemann) scrisse un testo intitolato *Insania Pingens: Wunderwelt des Wahns* (1961)[120]. Ed è intorno a questi anni che l'artista Wölfli è riconosciuto sempre più come artista, non solo da intellettuali del settore (l'esposizione di Szeemann alla Kunsthalle di Berna "Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens" è del 1968) ma anche da enti pubblici, risale al 1968 l'entrata del suo nome nel "Künstlerlexikon der Schweiz"[121]. E a questo riconoscimento ne segue uno ancora più significativo, il parlamento sostiene e promuove la nascita di un ente che si occupi esclusivamente delle opere di questo artista:

"In 1972 the success Wölfli's work had enjoied at documenta 5 exhibition prompted three members of the Bernese parliament to make an official inquiry about how safely these works, now considered valuable, were housed in Waldau and whether there was a way of making them accessable to a larger public. A comitee was appointed, and on its recommendation the whole Waldau Collection (147 drawings, 6 school notebooks, and 44 volumes of narrative writing) were deposed at the Museum of Fine Arts in Bern. In October 1974 Morgenthaler's collection entered the museum as 'Gift of Dr. Morgenthaler/Dr. Fred Singeisen' (103 works)."[122]

In data 24 novembre 1975 è sottoscritto l'atto di creazione della fondazione Adolf Wölfli. Si voleva preservare in modo idoneo la collezione dell'artista della clinica di Waldau e cercare un modo per renderla più visibile. Tutta la collezione venne quindi depositata al museo d'arte di Berna. Le opere vennero donate a nome del Dr. Morgenthaler e del Dr. Fred Singeisen[123]. La fondazione è legata a due organi pubblici: lo stato di Berna e il Museo di arte della stessa città, dove era prevista la conservazione. La fondazione ha dei responsabili che lavorano a stretto contatto con il Museo di Berna[124].

Gli scopi della fondazione sono:

„Zweck der Stiftung ist insbesondere:

---

120 *Insania pingens: mondo magico della pazzia* (tradotto liberamente dalla scrivente).

121 Il "Künstlerlexikon der Schweiz" è letteralmente l'enciclopedia degli artisti della Svizzera.

122 D. Baumann, *The reception of Adolf Wolfli's Work, 1921-1996* , in op.cit., p. 220. "Nel 1972 il successo del lavoro di Wölfli aveva goduto del successo di Documenta 5 e aveva richiamato l'attenzione di tre membri del parlamento bernese per avanzare una richiesta ufficiale al fine di rendere accessibili ad un grande pubblico in modo sicuro queste opere che si trovano a Waldau, oggi considerate preziose. Un comitato era stato incaricato, e su sua proposta era stata depositata tutta la collezione di Waldau (147 disegni, 6 quaderni di scuola, e 44 volumi di racconti) presso il Museo di Belle Arti di Berna. Nell' ottobre 1974 la collezione di Morgenthaler entra a far parte del museo in qualità di 'regalo del dottor Morgenthaler / Dr. Fred Singeisen '(103 opere)'. " (tradotto liberamente dalla scrivente).

123 Il Dr. Fred Singeisen (1909 – 1982) è il figliastro di Walter Morgenthaler. Nato dal precedente matrimonio della vedova Lenko Albert. Studia medicina all'università di Berna. Per tre anni tra il 1942 e il 1945 ha insegnato all'università di medicina nella facoltà di psichiatria a Basilea, era diventato direttore della clinica di psichiatria a Chur e successivamente a Wil. Era uno studioso di psicoterapia conosciuto nell'ambiente.

124 Ho potuto constatare di persona che gli uffici del responsabile attuale Daniel Baumann, sostituito temporaneamente da Monika Schäfer per un impegno annuale in America, e la sala di conservazione, sono nella struttura del museo, come se fossero parte integrante della collezione del museo.

a) Das Werk zu verwalten und seine Erhaltung sicherzustellen
b) Weitere Werke Wölflis zu erwerben (Kauf, Schenkung oder Tausch)
c) Eine möglichst vollständige, auch Werke außerhalb der Stiftung, umfassende Inventarisierung des Werks von Wölfli vorzunehmen.
d) Eine Bibliographie über das Werk Wölflis zu erstellen und fortzuführen
e) Studien und Forschungsarbeiten über Wölfli und die Beziehungen zwischen Psychiatrie und Kunst zu in seinem Werk zu fördern
f) Das Werk Wölfli im Rahmen des Möglichen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Das Stiftungsgut ist im Kunstmuseum Bern deponiert. Die Unterbringung der Gesamheit der Kunstwerke an einem anderen Ort ist nur mit Zustimmung des Regierungsrates des Kantons Bern und des Kunstmuseums Bern möglich.
Kunstwerke aus dem Stiftunggut können vorübertragend zu Ausstellungen oder zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude ausgeliehen warden. Diese Werke sind deutlich als Eigentum der Stiftung zu kennenzeichnen"[125].

Le opere possono essere prestate sia per allestimenti (caso che per la maggior parte si presenta alla fondazione) che come ornamento di edifici pubblici. La proprietà però rimane sotto l'amministrazione della fondazione, che si sovvenziona tramite donazioni da terzi. Nel caso in cui le spese non rientrino nell'ordinaria amministrazione del museo, questo è autorizzato per il bene della fondazione alla vendita delle opere.
Ci sono due organi che controllano la fondazione: il consiglio e l'amministrazione. Il consiglio è formato da tre rappresentanti dello Stato e due del museo. Al momento della fondazione i rappresentanti sono rispettivamente: il giudice Michel de Rivaz, direttore della banca nazionale; Dr. Hans Walther, direttore della clinica psichiatrica universitaria[126]; Elka Spoerri, storica dell'arte. Per il museo di Berna Sandor Kuthy, conservatore del museo; Fred Singeisen, medico.
Per avere una diretta testimonianza del lavoro svolto dalla fondazione mi sono messa in contatto con il suo attuale direttore: Daniel Baumann. La conversazione purtroppo è avvenuta via email per via degli impegni in America di quest'ultimo. Le mie domande sono incentrate sul lavoro svolto dalla fondazione per la diffusione delle opere dell'artista e su come si rapportano alle istituzioni di esposizione. Ad esempio alla mia domanda su quanto l'ambiente bernese abbia influenzato la nascita dell'istituzione e se esiste qualche connessione tra la fondazione e la mostra di Szeemann "Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens" (1963), visto che risalgono agli stessi anni, Baumann risponde:

"Szeemann è stato fondamentale nella creazione della fondazione, quanto intorno al 1972 le opere vennero trasferite da Waldau al museo di arte, bisognava trovare una soluzione istituzionale. La fondazione era la risposta su cui il cantone di Berna era d'accordo,

---

125 *Stiftungurkunde, 24. November 1975, p. 2.* "Gli scopi della fondazione sono:
a) Amministrare le opere e la loro conservazione.
b) Acquisire altre opere di Wölfli (tramite acquisto, donazioni o scambio).
c) Compilare un inventario il più completo possibile di tutte le opere (anche quelle non presenti nella collezione).
d) Redigere una bibliografia sull'opera di Wölfli.
e) Sostenere studi e lavori di formazione su Wölfli e la sua arte e il rapporto tra la psichiatria e l'arte.
f) Rendere la collezione accessibile al pubblico." (tradotto liberamente dalla scrivente)

126 Presumibilmente della clinica universitaria di Berna, nell'atto non è specificato.

visto che tecnicamente ne è il proprietario. Lo scopo principale è sempre stato quello di esporre il lavoro di Wolfli in dialogo con altre opere (e vice versa), quindi un museo dedicato esclusivamente a Wolfli sarebbe risultato controproducente."[127]

Per quanto riguarda invece il rapporto con gli enti espositivi il direttore conferma che il principale organo di riferimento è il museo di arte di Berna e che i rapporti più stretti sono con curatori e non con istituzioni museali, in particolare. La collaborazione si basa su uno scambio di inforamazioni molto stretto tra la fondazione e chiunque richieda le opere per l'esposizione.[128]
Ma ancora più interessante è la risposta alla domanda su come la fondazione operi per eliminare l'emarginazione a cui si rilega l'art brut, folk etc.

"Cerchiamo di fornire, fino ad un certo punto, le corrette chiavi di interpretazione per comprendere meglio l'opera di Wolfli. Nei primi vent'anni dalla fondazione molto di più rispetto ad ora, ovvero quando la fondazione era molto più interessata a tirare fuori l'opera di questo artista dall'angolo dell'arte outsider/art brut/ folk art/arte dei manicomi"[129]

Con questa domanda conclusiva Daniel Baumann conferma che l'arte irregolare sta diventando sempre più forte nel campo dell'arte contemporanea, lasciando da parte la sua etichetta di "Art Brut".

"L'interesse per l'arte irregolare va ad ondate. La prima grossa ondata di interesse risale al periodo tra il 1976 e il 1980 con una grande esibizione itinerante in Europa e negli Stati Uniti. Poi intorno al 1985 con la pubblicazione degli scritti, e successivamente nel 1993 con il mercato che si stava rafforzando. In tempi recenti, nel 2003 c'è stata la retrospettiva a New York. E ancora più recentemente esposizioni a Lille e Praga. In generale, c'è più interesse da parte dei curatori al di fuori dell'arte contemporanea, per esempio Massimiliano Gioni. Io lavoro al momento a Pittsburgh per organizzare il 'Carnegie International' e Guo Fengyi e Joseph Yoakum sono tra i trentacinque artisti da diciannove paesi che abbiamo selezionato."[130]

---

[127] Testo originale tratto dall'email inviata da Daniel Baumann alla scrivente in data 17/04/13: "Szeemann was very important for the establishment of the foundation. When around 1972 the works were transferred from Waldau to the Museum of Fine Arts, a legal form had to be found. The foundation was such a legal form on which the State of Bern agreed on, since technically it is the owner of the work. It was always about exposing Wölfli s work to other artworks (the vice-versa), so a Wölfli museum would have been too much of a ghetto."

[128] ibidem: "ME - I know that the aim is to promote the legacy of Adolf Woelfli. -On which cultural institution do you relay the most for that? DB - Museum of Fine Arts Bern; ME - Do you have tight relationships with certain museums more than others?
DB - More with curators, historians and researchers; ME - Do they ask you how to deliver the works' message or do they research alone? DB -Both, some research is done independently from us, in collaboration with us or/and supported by us."

[129] Ibidem: "ME - Do you like to make sure they have the right keys to understand better Adolf Woeffli as an artist? DB -To a certain degree yes. Less now, than during the first 20 years when the foundation was very much concerned getting Woelfli out of the Outsider corner, the Art Brut corner, the Folk Art corner, the Mental Asylum corner, the Primitive Art corner..."

[130] Ibidem:" ME - I think the interest in outsider artists is rising lately. Did you notice a raising interest in the latest years in Adolf Woelfli's work? DB - It goes in waves. The first big one was 1976-1980 with the big show travelling through Europe and USA. Then around 1985 with the publication of the writings. Then after 1993 with the market getting stronger. Then 2003 with the retrospective in New York. Then more recently with shows in Lille and Prag. In general, there is more interest from curators out of the contemporary art field, for instance Massimilian Gioni. I am currently working in Pittsburgh curating the 2013 Carnegie International and Guo Fengyi and Joseph Yoakum are among the 35 artists from 19 countries that we selected."

2.2 La collezione dell'Art Brut di Losanna, 1976

La collezione di Art Brut di Dubuffet è attualmente conservata presso lo Chateau Beaulieu di Losanna. La sua donazione è stata voluta dallo stesso creatore nel 1971 il quale ha scelto la città di Losanna, del canton Losanna in Svizzera, come depositario. La decisione, come dice lo stesso artista, è stata naturale visti i rapporti di amicizia che lo legano ad abitanti di questa regione, da dove tra l'altro ha iniziato la sua ricerca. Per lui è stato determinante l'ambiente svizzero, che ha una sensibilità e comprensione maggiore nei confronti dell'arte irregolare. Come riporta Daniel Baumann nel suo testo dedicato ad Adolf Wölfli:

"When Dubuffet was asked why he had donated his collection to Lausanne in particular he answerd: 'Out of friendship: I was very friendly with Paul Budry Charles-Albert Cingria, [René] Auberjonois. I began my search in 1945 at Waldau, where Wölfli had lived, and in Geneva, where I saw Professor Ladame's collections of drawings by sick people. It was also in Lausanne that got to know Aloise. The fact is that in my search I found more help and understanding in Switzerland, especially from doctors, than anywhere else. […] as Dubuffet put it, Switzerland had the finest lunatics"[131]

Ci sono altre opinioni al riguardo. Sicuramente la larghezza di vedute della società svizzera rispetto a queste manifestazioni espressive ha avuto un grosso peso nella carriera dell'artista, ma è altrettanto vero che solamente la città di Losanna, tra le varie opzioni che si prospettavano anche da enti con sede a Parigi, garantiva quella marginalità che Dubuffet ha sempre cercato di riservare ai suoi artisti. Non appena nel 1970 ha dichiato di voler donare la collezione per assicurare la sua preservazione e renderla accessibile al pubblico, il ministero della cultura francese è intervenuto con diverse offerte per l'acquisizione. L'idea principale era quella di annettere la raccolta al "Center Georges Pompidou", esponendo le opere in esposizioni con cadenza periodica. L'idea di aver riservato solo poco spazio all'anno nelle mostre temporee non piaceva a Dubuffet, e per questo motivo rifiutò la proposta. Altri scenari prevedevano come sedi lo Chateau de Carouge in Normandia, o il "Museé d'Art Decoratifs" di Parigi. Non solo la Francia si mostrò interessata ma anche altre nazioni si mostrarono entusiaste per l'eventuale acquisizione, Germania e America sono tra queste.
Per la Svizzera si fa avanti Michel Thévoz, un giovane storico dell'arte e curatore che aveva fatto degli studi su Luois Soutter[132] e all'epoca stava scrivendo il libro che sarebbe uscito nel 1975 con il titolo di "L'Art Brut". È stato lui a sottoporre il caso all'attenzione di alcune amministrazioni delle città del canton Vaud, per poi giungere all'ufficio del sindaco di Losanna, il quale consapevole dei vantaggi che avrebbe portato alla comunità, garantisce il suo supporto economico e amministrativo al fine di realizzare una struttura di accoglienza per la collezione secondo i desideri dello stesso artista.

---

[131] D. Baumann, *The reception of Adolf Wolfli's Work, 1921-1996*, in "Adolf Wölfli, Draftsman, Writer, Poet, Composer" op. cit. p.223: "Quando venne chiesto a Dubuffet perché aveva donato in particolare la sua collezione a Losanna, lui rispose: 'per amicizia: ero molto amico di Paul Budry, Charles- Albert Cingria, [René] Auberjonois. Iniziai la mia ricerca nel 1945 a Waldau, dove Wölfli visse, e a Ginevra, dove vidi la collezione di disegni di pazienti psichiatrici del prof. Ladame. Fu anche a Losanna che conobbi Aloise. Il fatto è che le mie ricerche hanno trovato maggiore aiutoe comprensione in Svizzera, più di qualsiasi altro luogo, specialmente da parte dei medici'. […] come disse Dubuffet, la Svizzera aveva i lunati più superbi" (tradotto liberamente dalla scrivente).

[132] Louis Soutter (1871-1942) è un noto artista della collezione di Art Brut, era il cugino dell'architetto Le Corbusier, amico di Dubuffet. Prima di dedicarsi al disegno, in un periodo di forte depressione, era stato un famoso violinista svizzero.

Il 13 giugno 1971 la città di Losanna firma il contratto della donazione. Da questo momento inizia una collaborazione tra il nuovo direttore della collezione, Thévoz, e Dubuffet. Nonostante il curatore sia stato un buon interprete delle volontà e dei principi originari della collezione e abbia fatto gran parte del lavoro in autonomia, l'allestimento porta il tocco di Dubuffet che continua a seguire a distanza la sua collezione, come una figlia ormai cresciuta, sempre informato ma mai invadente. L'artista continua a sostenere con donazioni di denaro la collezione, permettendo così l'acquisizione di nuovi materiali.

Un esempio della loro collaborazione è la scelta di non usare la parola "museo" per definire il luogo di conservazione delle opere e dei suoi documenti, poiché questo gesto avrebbe immediatamente richiamato l'idea di un'istituzione culturale, quindi la connessione al mercato dell'arte. A questo, Dubuffet in particolare, preferisce "Collection de l'Art Brut", che evoca un semplice raggruppamento in un luogo unico delle opere. Inoltre, come spiega la storica dell'arte Lucienne Peiry, la collezione è un antimuseo, cioè il materiale di per sé, i suoi contenuti, sono intrinsecamente incongrui con la nozione di "museificazione". E quindi l'unica cosa da fare è fondere questo aspetto nell'allestimento. Thévoz dunque decide che il percorso ha lo scopo di mettere in crisi e aprire la mente a nuove prospettive sull'arte, quasi come fosse un viaggio iniziatico, trasformando l'allestimento in una materializzazione dell'idea originaria di Dubuffet di Art Brut.

"Putting Art Brut, in other words art that is truly poor, in a museum, providing it moreover with the latest technical innovations in conservation and security was certainly in incongruity, a little like introducing a bum into a palace, but a provocative incongruity that, far from being an appropriation of Art Brut, amounted to putting the museum intro crisis, showing the visitor, which is to say the common man, the anthropological potentialities of expression which enculturation had led him to abandon… The Art Brut Collection thus really does highlight a pathology of art."[133]

Conclude poi Peiry dicendo che:

"This first Goal of the 'museification' of Art Brut was to cause, by means of an esthetic and emotional shock, a cultural and institutional upheaval. Seen from this angle, there can be little doubt it was an 'antimuseum.'"[134]

Il percorso espositivo non mira cioè a trasmettere contenuti, perché la maggior parte delle opere sono di difficile interpretazioni. La caratteristica principale dell'opera secondo le intenzioni dei creatori dell'allestimento è la misteriosità. Addirittura a volte infatti sono rappresentati elementi paradossali che hanno la capacità di colpire il visitatore in modo totalizzante, senza una spiegazione specifica. Ed è proprio perché la loro interpretazione sfugge che non può essere trasmessa. Ciò crea nel visitatore una situazione particolare, una sensazione forte d'inspiegabilità. Come curatore quindi Thévoz decide di assecondare e di incitare questo processo che non è controllabile.

---

[133] M. Thévoz, *Requiem pour la folie*, Parigi 1995, p. 65. "Mettere l'art brut, ovvero arte che è veramente povera, in un museo, per garantire in aggiunta la conservazione e la sicurezza con sistemi all'avanguardia, è stata un incongruità, un po' come introdurre uno straccione in un palazzo, ma la provocazione, non nelle intenzioni dell'art brut, stava nel mettere in crisi la stessa idea di museo, mostrando al visitatore, all'uomo della strada diciamo, le potenzialità antropologiche dell'espressione che la cultura gli aveva fatto abbandonare…. Per questo motivo la collezione dell'art brut, volutamente sottolinea la patologia dell'arte" (tradotto liberamente dalla scrivente).

[134] L. Peiry, *Art brut, the origins of Outsider Art,* op. cit., p. 178. "Il primo obiettivo della 'museificazione' dell' Art Brut è stato quello di provocare, per mezzo di uno shock estetico e emotivo, un fermento culturale e istituzionale. Visto da questo punto di vista, non vi può essere dubbio che fosse un 'antimuseo' " (tradotto liberamente dalla scrivente)

"In traditional museums, alas, the relationship is one of knowledge. There are museum officials who introduce visitors to a body of knowledge. One could say that as far as the Musée de l'Art Brut is concerned, the relationship is a Socratic one, the first thing we say is that 'we don't know anything'. In the museum, there are works that resist interpretation, that cannot be assimilated into the usual fine art system; there are paradoxical objects of the highest poetry. We show them because they pose a problem for us. Can you explain any of this to us? In the end, that is the question asked by the visitors. […] therefore, the first message that we had to get across as directors of the collection was that, if we had any agenda at all, it was to show the works and instigate a process that we were not going to dictate, control or program"[135]

Questo percorso "antinformativo" dovrebbe richiamare solamente visitatori che conoscono l'art brut abbastanza approfonditamente da non aver bisogno di una guida nei contenuti dell'allestimento, come scrive la direttrice "As a general rule, before crossing the threshold, visitors are already curious, already briefed on the nature of the collection. Rare and specific this collection boasts an international audience – it is estimated today that around fifty percent of visitors are foreigners"[136]. Questa limitazione però viene meno grazie all'importanza storica che ha avuto l'arte irregolare nell'arte del novecento, permettendo così di ampliare le categorie di visitatori. Poiché non è contemplata una parte didattica, non è necessario specificare la malattia mentale. Questo dettaglio ha come risultato quello di presentare gli autori come artisti *tout court*.

L'allestimento prevede il preventivo riadattamento di un'ala di una villa abitativa in uno spazio espositivo. Gli architetti Bernard Vouga e Jean de Martini, dividono lo spazio in quattro livelli con aperture in ogni piano. Il sistema delle scale è stato adottato per distribuire il percorso sui vari piani in modo tale da poter mostrare gli elementi della collezioni nel migliore dei modi: alcune opere sono alte due o tre piani, occupando dunque molto spazio. Il sistema a scale ideato lascia quindi la libertà di usare gli spazi vuoti attorno alla scala principale, è questo il sistema adottato ad esempio per un'opera di Aloise che di 7.5 m situato nell'atrio direttamente davanti alle scale.

Solitamente le opere originarie della collezione di Dubuffet sono considerate opere storiche. Questo significa che godono dello spazio espositivo centrale, quello caratterizzato dalla scalinata. Affiancati a questi spazi sono presenti degli ambienti extra dove hanno luogo gli allestimenti temporanei della collezione "annessa", che raccoglie artisti "solamente" borderline, come scrive Lucienne Peiry a tale proposito,"works that do not rise from the radical psychology rapture found in creators of Art Brut as it is understood in the original sense, but that are independent enough from the fine art system

[135] Ibidem. "Nei musei tradizionali, ahimè, il rapporto è quello della conoscenza. Ci sono funzionari del museo che introducono i visitatori a un sistema di conoscenze. Si potrebbe dire che per quanto riguarda il Musée de l'Art Brut ci si interessa a costruire un rapporto socratico, la prima cosa che diciamo è che 'non sappiamo nulla'. Nel museo, ci sono opere che resistono all'interpretazione, che non possono essere assimilate nel solito sistema artistico, ci sono oggetti paradossali della più alta poesia. Mostriamo al pubblico perché rappresentano un problema per noi. Può spiegarci tutto questo? Alla fine, questa è la domanda posta dai visitatori. [...] Pertanto, il primo messaggio che abbiamo dovuto fornire come amministratori della collezione era che, se avessimo avuto qualsiasi intenzione di fornire spiegazioni, era quello di mostrare le opere per avviare un processo che non avevamo intenzione di dettare, controllare o programmare." (tradotto liberamente dalla scrivente).

[136] L. Peiry, *Art brut, the origins of Outsider Art,* op. cit., p.192. "Come regola generale, prima di varcare la soglia, informiamo i visitatori già incuriositi, sulla natura della collezione. Questa collezione vanta un pubblico internazionale di persone selezionate ed elitarie - si stima oggi che circa il cinquanta per cento dei visitatori sono stranieri." (tradotto liberamente dalla scrivente).

to create their own kind of unorthodox position and a kind of cultural and institutional protest"[137]. Questa è la "Collection Neuve Invention".

Ogni artista della collezione è esposto con una selezione di sue opere a fianco alle quali si trova una scheda informativa con la foto dell'artista in bianco e nero e delle informazioni biografiche (omettendo intenzionalmente il titolo e le indicazioni tecniche dell'opera). Questi dettagli possono essere interpretati secondo diverse prospettive, artistiche, mediche, sociologiche e anche estetiche, senza togliere risalto all'oggetto in mostra. Come spiega Michel Tévoz intervistato da Esther Gonzàlez Martìnez:

"One could handle this information in numerous ways, medically, esthetically, or sociologically… It's fortunate that Art Brut is located where all these disciplines intersect… Our role is to feed reflection, to provide as much information as possible without taking sides"[138]

L'idea di voler immergere i visitatori nelle immagini è accentuata dall'atmosfera che crea l'allestimento: non c'è luce naturale (necessario anche per motivi di conservazione), le pareti sono nere e creano così un ambiente soffuso che coinvolge il visitatore, la visita alla mostra diventa per usare le parole di Thévoz "the feeling of jubilation, mixed with anguish…. And access to a still unexplored region of the 'distant inner self'"[139]. Le parole altamente romantiche e idealizzate sull'ambiente della mostra di Peiry spiegano ulteriormente questo pensiero curatoriale di Thévoz:

"Even if it would be wrong to think 'that we wanted to dramatize the Collection de l'Art Brut' explained the curator, this is nevertheless one of the first characteristics of the museum that people notice. As soon as the threshold is crossed, the visitor is plugged into an impressive chiaroscuro; no windows or openings offer a glimpse of the outside. This totally enclosed, silent space turns out to be well suited for confronting and considering these emotionally charged works. Yet, it would be wrong to attribute these dramatic effects to the décor alone, even if the latter does reinforce the troubling aspects of these works. Textiles, statues, and paintings are here restored to a setting much like the one on which they were first created – a place of shadows, secrecy and confinement. Everything seems to conspire here to ensure that the strangeness of the works combines with the feeling of disorientation experienced by the visitor. The discovery of the Collection de l'Art Brut thus becomes an intense intellectual and human experience"[140]

---

[137] L. Peiry, *Art brut, the origins of Outsider Art,*op. cit., p..215. "Opere che non si innalzano dal rapimento psicologicamente radicale che ha ispirato i creatori di Art Brut come sono intesi nel senso originario, ma che sono abbastanza indipendenti dal sistema dell'arte per creare il loro tipo di posizione non ortodossa e una sorta di protesta culturale e istituzionale" (tradotto liberamente dalla scrivente).

[138] Lausanne,15.09.1993, (E.G. Martinez Archives, Losanna). "Si potrebbero gestire queste informazioni in molti modi, dal punto di vista medico, estetico, o sociologico ... è una fortuna che l'Art Brut si trovi dove tutte queste discipline si intersecano ... Il nostro ruolo è quello di alimentare la riflessione, di fornire quante più informazioni possibile, senza prendere posizione" (tradotto liberamente dalla scrivente).

[139] M. Thévoz, *Art, Folie,graffiti, LSD, etc…,* Lausanne 1985, p. 79-80. "La sensazione di giubilio, mischiato con l'angoscia… e l'accesso a una regione non ancora esplorata dell' ' distante io interiore'" (tradotto liberamente dalla scrivente).

[140] L. Peiry, *Art brut, the origins of Outsider Art,* op. cit., p. 180. "Anche se sarebbe sbagliato pensare 'che vogliamo drammatizzare la collezione de l'Art Brut', spiegò il curatore, questo è niente meno che uno delle prime caratteristiche del museo che si notato. Non appena si entra nello spazio espositivo, il visitatore è immerso in un suggestivo chiaroscuro; nessuna finestra o apertura offre uno sguardo sull'esterno. Lo spazio è completamente isolato, l'ambiente silenzioso che si crea risulta essere adatto per la visita, considerato che le opere sono molto forti emotivamente. Sarebbe sbagliato attribuire questi effetti drammatici all'allestimento da solo, anche se quest'ultimo rafforza i tormenti che sono presenti in queste opere. Tessuti, statue e quadri sono riposti qui in un luogo che assomiglia a quello in cui vennero creati, un luogo di ombra, segreti e reclusione. Tutto qui sembra cospirare per assicurare che la stranezza delle opere si combini con la sensazione di disorientamento sperimentata dal

Inizialmente la collezione conteneva 5.000 opere di 400 artisti diversi.

Gli obiettivi della fondazione di Losanna sono quelli di:

7. Arricchire la collezione originaria con nuove scoperte
8. Creare mostre monografiche e temporanee tematiche
9. Permettere la pubblicazione di testi sul tema e la realizzazione di documentari
10. Organizzare e far parte di collaborazioni nazionali e internazionali

I primi due punti e l'ultimo vanno di pari passo, infatti si nota come le tipologie sotto elencate gravitino intorno a questi propositi. Nonostante il divieto di collaborazioni con altre istituzioni, negli anni ottanta, gli anni della morte di Dubuffet avvenuta nel 1985, prendono piede le esibizioni organizzate con il supporto di altre realtà che si occupano di art brut o del suo collezionismo[141].

Nel periodo che va dal 1976 al 2001, ovvero il periodo di direzione di Thévoz, ci sono state settantacinque mostre temporanee. Questo significa che all'anno ce ne sono state una media di tre. Lo spazio per queste esibizioni temporanee è ricavato da diversi spazi, non centrali, di allestimento nello Chateau Beaulieu. Il corpo principale è un percorso su tre livelli. A ogni livello c'è uno spazio "extra" dove solitamente vengono allestite le mostre temporanee. I temi principali di questi iniziali venticinque anni di lavoro sono cinque:

1. Monografico: con degli autori che vengono esibiti più volte (solitamente massimo due) come Madge Gill, Jakic, Wölfli, Aloise (per ben tre volte), Henry Darger e Shulthess.
2. Aggiornamenti sulle ultime acquisizioni.
3. Tematiche: si spazia dalla scrittura Brut a mostre intitolate "Les Obsessionelles" o "Detournéments d'Images"
4. Nazionali: in particolare sul Giappone (due volte) e su Cuba.
5. E una piccola parte dedicata ad altre collezioni importanti o a organizzazioni che si occupano di questi artisti: ad esempio il Gugging (in Austria), nel 1996 è stata esibita la collezione Prinzhorn, fresca di inaugurazione, collezioni dall'America e una dedicata all'organizzazione italiana "La Tinaia" nel 1992.[142]

Questa linea curatoriale viene portata avanti anche dalla seconda direttrice Peiry, forse è addirittura implementa la ricerca "pionieristica". Un esempio di questo atteggiamento "nuovo" può essere la mostra del 2005 intitolata "Dubuffet & Art Brut" incentrata sul rapporto tra l'arte di Dubuffet e la sua collezione, un confronto affrontato per la prima volta sia visivamente per il percorso museale sia in teoria, ovvero tramite il catalogo.

L'obiettivo di permettere la pubblicazione di testi sull'art brut si concretizza nelle pubblicazioni dei "Chaiers de l'Art Brut". Queste pubblicazioni prese in eredità dall'esperienza della Compagnie de l'Art Brut, nonostante cambi il nome in "Art Brut", mantengono il loro carattere eclettico e informativo. Sono tutt'oggi una fonte di aggiornamento internazionale

---

visitatore. La scoperta della Collection de l'Art Brut dunque diventa un'esperienza intensa intellettualmente e umanamente." (tradotto liberamente dalla scrivente).

[141] La Gugging House of artists a Klostenburg, Vienna; Malmö's Konst Museum; Lagerhaus Museum a San Gallo, la Fondazione Adolf Wolfli e il Kunstmuseum di Berna. Collezionisti che hanno collaborato sono Jean Tinguely, Pierre Chave, Alfred Bader.

[142] Analisi condotta a partire dalla lista delle mostre realizzate fin ora sul sito < http://www.artbrut.ch/en/21017/past-exhibitions> (consultato in data 13.12.2014).

costante sui vari sviluppi dell'arte irregolare, presentano quasi esclusivamente il lavoro di artisti irregolari nuovi, come Antonio della Valle[143].

"In accordance whit Dubuffet's wishes, each fascicle is intended to be as comprehensive as possible: each contributor was obliged to conduct as detailed as possible and had to avoid all 'esthetic and poetic consideration' when discussing the works. As far as hospitalized artists were concerned, Michel Thévoz permitted the patient's diagnosis to be mentioned, but stipulated that 'any explanation and connection of medical nature between the psychological affliction and the style of the drawings' be left in abeyance. Over the years, the Art Brut publications took a new direction. Although information about the artist's life and personality remained a key element, an attempt was made to reveal the meaning of the works through analysis and with the help of high quality information."[144]

Attualmente il museo ospita 63.000 opere. Il criterio con cui si scelgono le opere nuove non si discosta di molto dalla definizione originaria. In linea con il pensiero dell'artista francese, Thévoz, parla degli artisti come soggetti che non hanno una formazione educativa e senza alcun condizionamento culturale. Questi artisti non creano per il mercato, sono anzi delle persone contro questo sistema, e che per essere ulteriormente "contro" usano solo materiali mai usati prima. La loro creazione è impulsiva e del tutto intuitiva secondo i loro schemi mentali. Tendono ad essere isolati e introspettivi, queste caratteristiche per la maggior parte sono amplificate, in alcuni casi, dalle patologie che portano l'artista all'estremo dell'introspezione, nel suo mondo immaginario, creando un linguaggio visivo ma anche verbale con delle regole solamente a loro comprensibili. Lucienne Peiry, la direttrice succeduta a Thévoz nel 1992, condivide il pensiero del suo predecessore: l'artista brut è emarginato, al di fuori delle norme culturali e di mercato perché non ha un pubblico se non lui stesso. I temi delle sue opere sono il suo mondo interiore e, spesso frutto di una vicenda bibliografica non indifferente, dunque necessitano di essere spiegati e raccontati.
In conclusione il lavoro fatto da Michel Thévoz e dal suo assistente Geneviéve Roulin hanno rispettato i voleri di Dubuffet, che ha donato la sua collezione per mantenere intatta la proprietà intellettuale del termine "Art Brut" ma hanno saputo anche adattare questa visione al bisogno di ampliamento dell'istituzione. Sotto la direzione di questi due curatori il museo di Losanna è diventato un marchio quasi, un centro a livello internazionale sull'arte irregolare. Il loro giudizio su nuovi artisti, influenza notevolmente le opinioni di altri studiosi. Così come dice la stessa Peiry nel suo testo:

"Above and beyond the name, he [Dubuffet] insisted on protecting the original idea of Art Brut. Inventor of the term, he considered Art Brut as intellectual property. He made his donation so that the enterprise's orientation would be maintained. […] Michel Thévoz and Gevévieve Roulin have respected these percepts, defending the integrity and exclusiveness of the concept. The museum in Lausanne has become the home of the historical collection, as well as the place for the authentication of Art Brut, the only center for

[143] Artista ancora in vita di cui tratterò nel prossimo capitolo.
[144] L. Peiry, *Art brut, the origins of Outsider Art,* op. cit., p. 218. "In accordo con i desideri di Dubuffet, ogni fascicolo mira ad essere il più completo possibile: ogni contributo dev'essere obbligatoriamente il più dettagliato possibile e tralasciare qualsiasi 'considerazione estetica e poetica' nel trattare delle opere. Per quanto si tratta di artisti ospitalizzati, Michel Thévoz ha permesso di menzionare la diagnosi del paziente, ma ha deciso anche che 'ogni spiegazione e ogni riferimento di natura medica tra il disturbo psicologico e lo stile dei disegni', doveva essere lasciato in sospeso. Nel corso degli anni, le pubblicazioni di 'Art Brut' hanno preso una nuova direzione. Nonostante che le informazioni sulla vita dell'artista e la personalità rimasero un elemento chiave, venne fatto un tentativo di rivelare il significato dei lavori attraverso l'analisi e con l'aiuto di informazioni specifiche." (tradotto liberamente dalla scrivente).

its preservation and selection. The two curators alone carry out the appraisal and approval of the new works. […] and the name has acquired the attributes of a 'label' and an artistic guarantee"[145].

[145] Ibidem, p. 223. "Oltre al nome, lui [Dubuffet] aveva insistito per il mantenimento del concetto originario di 'Art Brut'. Inventò il termine, considerò di conseguenza l'Art Brut come sua proprietà intellettuale. Fece le sue donazioni in modo tale che fosse mantenuta la sua idea. […] Michel Thévoz e Gevévieve Roulin hanno rispettato questi principi, difendendo l'integrità e l'esclusività dell'idea originale. Il museo di Losanna è diventato la casa della collezione storica, e non solo di quella ma anche il luogo dell'autentiazione dell'Art Brut, l'unico centro per la sua preservazione e selezione. I due curatori da soli si fanno carico della valutazione e dell'approvazione dei nuovi lavori […] e il nome ha acquistato il titolo di 'marchio' di garanzia artistico." (tradotto liberamente dalla scrivente).

SCHEDA RIASSUNTIVA DELLA COLLEZIONE DI ART BRUT A LOSANNA

Collection de l'Art Brut

Lausanne, 1976

Progettista: Bernard Vouga e Jean de Martini

Struttura: il museo è diviso in due "sezioni" di allestimento: una dedicata alla collezione storica, ovvero alla donazione di Dubuffet alla città, l'altra, spazialmente marginale rispetto al corpo centrale, dedicata a quella temporanea. Questi spazi extra sono sale a cui si accede "uscendo" dal percorso della collezione principale, che si sviluppa su tre piani, grazie ad una scala centrale. a mano a mano che si salgono le scale sono presentate installazioni, maschere e altri oggetti più ingombranti, con il risultato di impressione di accumulo e soffocamento

All'ingresso è presente un book shop fornito di molti testi pubblicati direttamente dal museo ma non solo, ovviamente tutti dedicati allo stesso soggetto. Al pianoterra la distribuzione delle opere sembra uniforme e molto razionale..

Sistema di illuminazione: Non sono impiegate finestre come fonti di illuminazione naturale, quindi l'illuminazione è artificiale. I faretti sono posti sul soffitto su binari fissati alla muratura

Percorso: il percorso principale si sviluppa su quattro livelli. L'accesso ai singoli piani avviene tramite una scalinata centrale attorno alla quale sono esposte le opere. Al piano terra ci sono tra gli altri Carlo Zinelli, Woelfli e Aloise, ovvero gli artisi più conosciuti della collezione storica. Tutte le pareti sono sfruttate per l'esposizione. Delle maschere infatti sono appese alla parete dietro la scala che porta dal secondo al terzo piano. Nei piani successivi è esposto sempre più materiale, e questo rende faticosa la visita

Allestimento: il percorso principale utilizza supporti in plastica su cui vengono riportate le note biografiche, ma non necessariamente le patologie mentali dell'autore e i dettagli dell'opera. L'introduzione alle mostre è affidata a testi fissati a tutta parete su cartongesso. I disegni sono incorniciati, ma molte opere fragili o oggetti accostati per accumulo e tipologia sono posizionati sotto vetro o plexiglas.

Sistema di sicurezza: le opere sono protette da un sistema di sicurezza a sensore.

IMMAGINI

Vista dei locali interni della Collection de l'Art Brut, Losanna (Svizzera), 2013

Fotografa : Caroline Smyrliadis

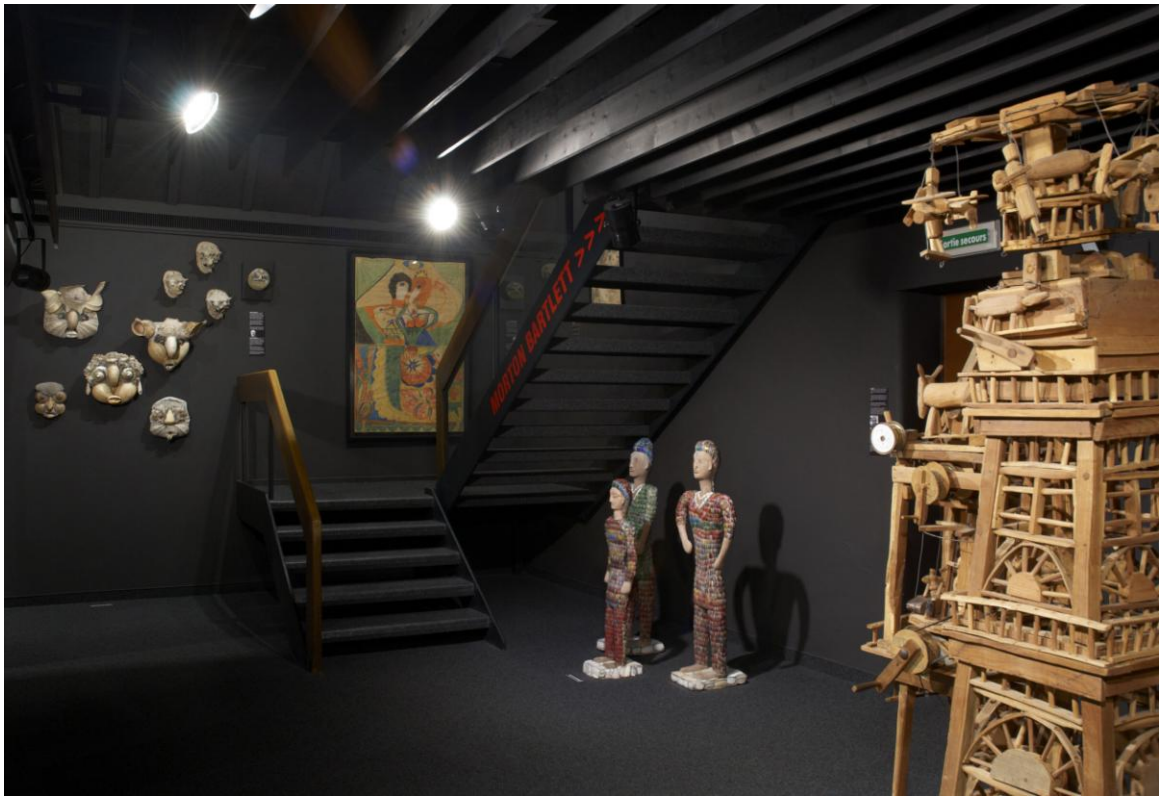
Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

1, 2, 3: Allestimento dello spazio dedicato alla collezione storica.

1. particolare della gestione dello spazio al piano terra.

2. dettaglio percezione generale del piano terra.

3. dettaglio dei display al piano terra.



4. accumulo di oggetti e in particolare della maschere nel passaggio di scale dal secondo al terzo piano.

5. esempio dell'accumulo delle maschere e dei disply al primo piano. La parete delle maschere continua fino al piano superiore,disturbando la vista dell'opere su quella parete.

6. esempio dell'accumulo delle opere ai piani superiori. La visibilità e fruibilità dei quadri a parete dietro il display è compromessa dall'ingombro della teca protettiva.

3. L'ITALIA

3.1 L'atelier "La Manica Lunga" presso la "Fondazione istituto ospedaliero di Sospiro Onlus", 1995

L'atelier prende il nome dalla sua collocazione architettonica: *manica* in architettura si riferisce a un sistema in forma tubolare con funzione di conduttura, che è esattamente la percezione di chiunque si affacci sul lungo corridoio arrotondato dalla volta in cui si trova il laboratorio. Il laboratorio/atelier "La Manica Lunga" ha sede presso una fondazione a Sospiro in provincia di Cremona che ospita soggetti "limitati socialmente", in tutto ci sono ottocento ospiti. Cinquecento sono disabili intellettivi, il resto sono anziani. La cosa che li accomuna è il loro allontanamento sociale, condizione che peggiorera la loro salute. È infatti molto più facile peggiorare quando non ci si sente utili e non si è attivi.
Gli obiettivi principali del centro sono prevenire i danni dell'inattività intellettuale e dell'isolamento sociale. Ciò avviene tramite l'espressività emotiva. Di conseguenza il bisogno di esprimersi va riconosciuto come necessità al malato e inoltre gli deve essere dato lo spazio adatto per farlo al meglio. La fondazione ha donato i mezzi ai malati per poter fare ciò, trasformando l'atelier in un centro di attività per il riconoscimento artistico dei soggetti che vi lavorano. Inizialmente, nel 1995, è partito come un progetto temporaneo, a cui partecipa Paola Pontiggia, l'attuale responsabile del laboratori, risultando così sempre coinvolta nella storia e nello sviluppo di questa realtà. Nelle prime esperienze il suo ruolo era quello di "animatrice", doveva realizzare in ogni reparto un laboratorio che potesse fungere da elemento catalizzatore e attivare l'interesse dei residenti in reparto.
In questo primo stadio l'esperienza doveva servire come momento di gratificazione, apprendere le conoscenze di base dell'espressione grafica, senza particolari ambizioni per il prodotto finito. In questo modo i partecipanti avrebbero avuto la soddisfazione di aver creato qualcosa, così da aumentare la loro autostima. L'attività si è poi evoluta quando il numero di partecipanti è aumentato ed è diventato un lavoro quotidiano. All'interno di questo gruppo con il tempo si è potuto arrivare all'individuazione di soggetti con cui poter fare un lavoro di sviluppo artistico più complesso e terapeutico, per valorizzare le loro innate capacità artistiche.
È grazie a questi artisti e al duro lavoro della loro responsabile, aiutata da Bianca Tosatti (storica dell'arte che si occupa di Outsider Art) e Marco Trabucchi (figlio dello psichiatra responsabile per l'Atelier di Verona, quello in cui lavorava Carlo Zinelli), che l'atelier si è strutturato in modo tale da diventare un punto di snodo per la ricerca e la formazione (si stanno costruendo una biblioteca che raccolga testi sull'outsider art e un archivio delle opere), ma sopratutto un appoggio per le attività internazionali (come acquisti da parte di musei non italiani ed eventi espositivi). Gradualmente questa realtà sta assomigliando sempre di più a una regolare galleria d'arte che promuove e afferma l'arte dei suoi "protetti".
Nel 2002 sono riusciti ad organizzare una prima collettiva nelle stanze della fondazione intitolata "Arte Oltre". Questo significa che in sette anni il laboratorio è cresciuto talmente tanto da avere il materiale necessario e di qualità per un'esposizione significativa. Un traguardo per i partecipanti del laboratorio. Da questo momento in poi l'attività ha preso sempre più piede ed infatti iniziano le partecipazioni e le richieste delle opere dell'atelier a mostre internazionali.
Mi pare che parole di Bianca Tosatti, contenute nella *brochure* de "La Manica Lunga", riassumano pienamente l'approccio fin ora illustrato, indicando "La Manica Lunga" come:

" un luogo in cui si crede fortemente che le capacità artistiche presenti nelle persone disagiate e sofferenti possano attivare progetti di abilitazione umana e professionale. Questo non significa proporre una nuova terapia, ma piuttosto valorizzare quei talenti naturali che la malattia non ha completamente soffocato, per inserirli nel complicato mercato umano degli scambi economici, emotivi, sentimentali. […] La fondazione di Sospiro si rivolge alle aree di confine per approfondire e sperimentare strategie innovatrici per fronteggiare fenomeni di marginalità"[146]

Esistono l'arte e gli artisti, a prescindere dal malato, questa è in nuce l'idea che mi ha trasmesso la direttrice del laboratorio. Paola Pontiggia mi racconta di come è venuta a contatto con personalità geniali, come è il caso di Antonio dalla Valle (cfr immagine. n. 6,7,8), durante la sua esperienza di lavoro nel laboratorio creativo. Secondo lei quando l'artista viene prima del malato si parla quasi automaticamente di genio artistico (sostanzialmente simile a quello che Szeemann diceva: "se c'è "Gesamtwerk", l'opera totale, c'è l'artista"). Lei ammira moltissimo il progetto artistico totale di Antonio, talmente tanto da considerarlo il suo "maestro". Della Valle non si limita a produrre opere: ogni suo gesto, dal taglio di capelli agli oggetti che trova quotidianamente, hanno un significato "mistico" nel senso che non appartiene alla realtà che viviamo noi tutti i giorni. Quando era ancora ricoverato al manicomio di Pergine, metteva una particolare cura nella decorazione del suo corpo. Si rasava meticolosamente e totalmente, curiosamente, solo una metà del suo corpo. Oppure la "fissazione" di non poter ingerire o immettere sostanze nel suo corpo se non tramite un oggetto di transizione.
In un certo senso il lavoro fatto con Antonio è molto ridotto poiché lui stesso aveva una formazione e un profilo già consolidato. L'impegno di Paola si è indirizzato invece sul rapporto umano. Antonio è una persona molto riservata. Non si fida di chiunque. Solamente quando capisce che gli viene riconosciuta una certa "autorità" e una particolare attenzione ai suoi gesti, parte di un tutt'uno con la sua arte, lascia che questa persona si avvicini. Paola ricorda il gesto del "sacco" come un momento decisivo, in cui Antonio finalmente aveva accettato la sua presenza."... ricordo di avergli proposto la costruzione di un sacco dove poter metter la sua borsa e lui mi fece cenno di assenso. Durante il mio lavoro di cucito mi osservava attentamente ed era compiaciuto che io gli avessi dedicato tempo e lavoro. Finito il sacco, ha accettato di mettervi la borsa e lo ha usato fino a quando si è rotto."[147] Per l'artista la sua borsa è il suo universo. Qualsiasi cosa trovata vagando per lo spazio della fondazione veniva pazientemente raccolta e messa via per essere utilizzata quando l'opera lo richiedesse.
Attualmente il lavoro e il rapporto di fiducia che si è instaurato tra l'artista e il personale è stato spazzato via a causa di un medico che ha vietato ad Antonio di usare la sua borsa, il suo mondo. Lui ha preso questo divieto come un affronto alla sua persona ed ora frequenta la fondazione solo un paio di volte al mese. Purtroppo ci sono medici che curano i pazienti con l'idea di adattare la malattia alla normalità, senza cercare di capire come il soggetto cerca di trovare sue soluzioni personali per sopravvivere.
Antonio dalla Valle inizia a frequentare l'atelier nel 1997, in questo periodo ha lavorato su fogli di cm 70x100 (è molto preciso sulle misure delle richieste di materiale che fa) e che una volta riempiti, venivano messi via nella sua borsa. Dopo un anno, inizia a lasciare parti del suo lavoro in laboratorio. Paola decide di sistemare questi frammenti in un libretto che poi è stato consegnato all'artista. Questo gesto di apprezzamento da parte della coordinatrice ha stretto il rapporto con l'artista. La serie di disegni procede e si evolve: inizia a usare quaderni che riempie totalmente o

[146] "La Manica Lunga, officina creativa", pubblicazione/brochure Fondazione di Sospiro p. 11
[147] Ibidem, p. 18

parzialmente di parole, sia con senso che solo come segno grafico. Una volta completati, sono avvolti in nastro adesivo trasparente, la loro "tomba": in questo periodo Antonio assegnava una "vita" alle sue creazioni: nel momento in cui venivano messe "via" erano morte, nessuno le poteva più vedere. È per questo che per esempio le prime sculture non esistono più.

Questa sua caratteristica di avere bisogno di ammettere qualcuno alla partecipazione della sua vita, lo porta ad essere molto riservato. Per questo motivo si è reso necessario dedicargli uno spazio tutto dedicato a lui, uno studio. Solo dopo qualche tempo ha iniziato a scrivere sui muri, rendendo così lo spazio adatto alle sue esigenze.

La sua scultura è fatta dei materiali che raccoglie nel suo sacco. Ci sono vari gruppi, gli obelischi, costruzioni in cartoncino realizzate partendo da un bristol cm 70x100, interamente scritto su entrambi i lati, arrotolato e ricoperto di nastro adesivo. Una volta fatto ciò gli elementi vengono incastrati assieme. Costruisce anche forme di plexiglas come "contenitori" dei materiali che raccoglie. Questo ha permesso di sviluppare un'attenta ricerca sui volumi e sulle forme. Fino ad arrivare alla forma ideale per la conservazione dei suoi effetti personali, materiale vario e scritti. Infine c'è la tipologia delle "griglie" di plastica, costruzioni elaborate formate da uno scheletro di base che col tempo si arricchisce di materiali. La creazione può durare anche mesi. Un'Altra forma interessante sono le palle di stoffa: formate da pezzi di fettuccia, spago, ritagli di stoffa etc.. annodati uno all'altro. Il cuore di questa palla è fatto di pezzi di pennarelli fusi assieme. Le opere si solito vengono srotolate dall'artista all'interno del giardino della fondazione.

Le opere di Antonio sono state esposte durante gli anni in alcune mostre temporeanee[148], grazie all'impegno di Paola Pontiggia e Bianca Tosatti. Sono state anche aggiunte alle opere al MADMusé di Liegi[149].

Con altri membri dell'atelier, invece, è stato fatto un lavoro di sviluppo su particolari tematiche. Per esempio con Luciano Trebini, da delle "semplici" ricerche segniche e narrative, Paola Pontiggia è riuscita a sviluppare una sequenza narrativa tramite l'inserimento di riquadri sui fogli, così da creare una successione più "razionale" ed evidente delle immagini. Il suo linguaggio si è evoluto in un vero e proprio stile (cfr immagine n. 4,5). L'a-temporalità, come ho illustrato nella sezione dedicata alle teorie degli psichiatri, è una caratteristica tipica della produzione brut, il fatto che Luciano riesca a mantenere una sequenza e un filo narrativo, dopo un lavoro fatto dalla responsabile con l'inserimento della griglia di successione nelle opere, qualcosa di veramente molto semplice, è un grande passo in avanti. Le sue opere risultano inconfondibili, i suoi disegni vengono eseguiti a biro e raccontano la storia dei personaggi ritratti, in un secondo momento vengono legati assieme con il nastro adesivo.

Dopo questa fase, Luciano si è interessato ad altri materiali e tecniche. Usa supporti nuovi come cartone, tela con colori acrilici e pennelli a punta larga. Il colore assume matericità: è una massa che va esplorata per le sue qualità di peso e di reazione al supporto. In questo modo prende coscienza di tutte le qualità che il colore possiede e del loro significato emozionale. Nella fase più recente, Luciano usa in combinazione colore e il nero, in cui quindi la ricerca del colore è

---

148 Antonio dalla Valle ha partecipato a varie mostre, collettive e anche monografiche. "Arte oltre" (2002) ovvero la collettiva dell'atelier "La Manica Lunga" a Cremona, "Outsider Art in Italia" (2003) presso Finarte-Semenzato a cura di Bianca Tosatti e "Ecritures Imagées" (2004) al museo "Art en Marge" di Bruxelles, per citarne alcune. Una personale nel 2004 a Bruxelles è stata organizzata presso il museo "MAD". Risale al 2009 la partecipazione dell'artista a "Due ma non Due" organizzata da Gustavo Giacosa, anche curatore dell'esposizione del 2012 "I banditi dell'arte" presso Halles Saint Pierre.

149 Il MADMusé è un museo dedicato all'arte outsider, marginale e autodidatta di Liegi, Belgio. Possiede una collezione internazionale, che dal 2006 conta anche alcune opere di Antonio dalla Valle.

giunta a maturazione per essere usata sui suoi personaggi: sprazi di colore vengono inseriti solamente in certi punti e solamente in certi punti.

Di seguito alcune mostre temporanee, parteciapzioni etc.. ordinate per anno per inquadrare meglio il tipo di rapporti e collaborazioni che ha l'atelier con altre istituzioni nazionali e internazionali:

Tabella delle mostre realizzate in collaborazione con l'atelier "La Manica Lunga":

Data	*Titolo*	*Luogo*	*Dettagli*
2002	"Arte Oltre"	Museo Civico Ala-Ponzone, Cremona	mostra collettiva negli spazi della fondazione di Sospiro.
2003	"Outsider Art in Italia"	Milano	Asta/espozione finalizzata alla riappropiazione della validità artistica degli artisti di diversi atelier in Italia. Ha catturato l'attenzione del pubblico specializzato. Curatrice: Bianca Tosatti.
2004	« Ecritures Imagées »	Art et Marge, Bruxelles	Collettiva di artisti irregolari provenienti dalle collezioni di Art en Marge e Kunsthaus Kannen (Münster- Germania). Partecipazione di Antonio dalla Valle.
2005	"Vision Singulières"	Palais de Bozar, Bruxelles	Altra collettiva di arte irregolare a cui prende parte Antonio dalla Valle.
2005	ArtVerona 2005	Verona	ArtVerona è la fiera di arte che si tiene nella città di Verona. A questo proposito, Paola Pontiggia mi ha parlato delle esperienze fieristiche e di quanto sia importante inserire gli artisti che lavorano nel suo atelier nel mercato dell'arte
Agosto	"Antonio dalla Valle,	Mezzana, Trento	Questa mostra ha restituito le opere

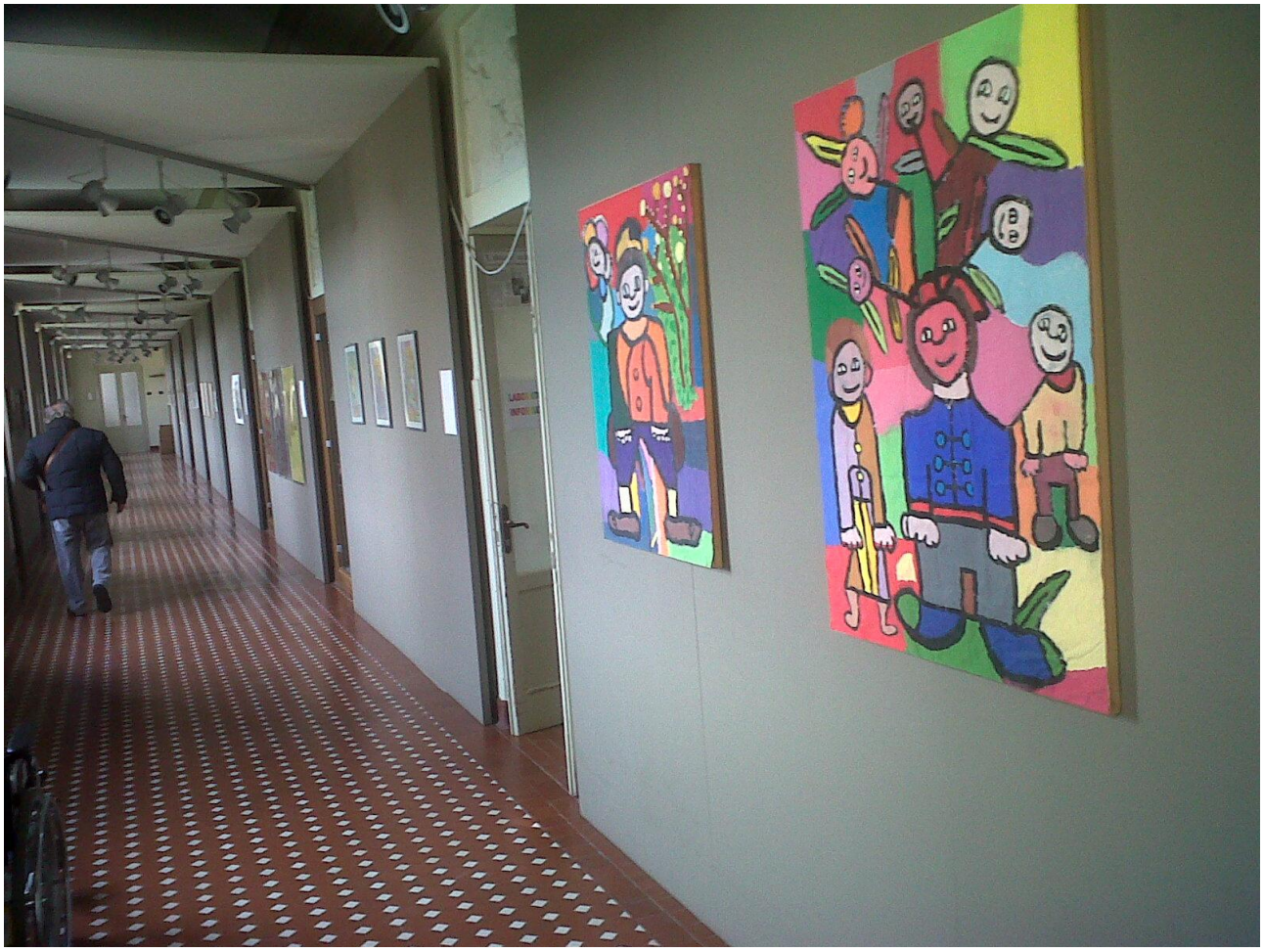
2006	Il ritorno"		di Antonio dalla Valle al suo logo natio. È stato un gesto simbolico, che come mi ha raccontato la responsabile dell'atelier, ha molto colpito l'artista.
2006	Personale	MAD, Bruxelles	Personale dedicata alle opere di Antonio dalla Valle
2007	Liart Pour Map	Riva Monaco Boat Service, Montecarlo	Asta benefica Mission Niger. "La Manica Lunga" apertecipa ad iniziative come questa allo scopo di affermare la posizione degli artisti irregolari nel mercato dell'arte.
2007	"Antonio Dalla Valle"	Figure blu, Marena di Specchio (Pr)	Personale di Antonio dalla Valle presso la fondazione "Figure Blu" fondata da Bianca Tosatti.
2007	Natal Etic	Galleria Rallo, Cremona	Personale di un' altro artista dell'atelier Luciano Trebbini
2007	"Cardiogramme"	MAMAC, Liegi	Si tratta di una partecipazione prestigiosa presso l' istituzioni di arte contemporanea del Belgio, che nella sua collezione conta opere di artisti outsider.
2008	"Piccole Ali"	Galerie Une sardine collée au mur, Ginevra. Pinacoteca Civica Amedeo Modigliani, Follonica.	Piccola esposizione realizzata nelle gallerie indicate, una svizzera l'altra italiana.
2009	2x2 Forum Outsider Art	Kunsthaus Kannen, Münster	Fiera dedicata all'arte outsider.
2009	"Spiegamenti, Antonio Dalla Valle"	Pergine (Tn)	Si tratta di una mostra significativa perché "riporta" simoblicamente, con le sue opere, Antonio dalla Valle nel manicomio di Pergine. Dove visse fino al'approvazione della legge Basaglia. Oggi la struttura è stata ridestinata, uno degli spazi ricavati è

			dedicato all'esposizione.
2010	Human Book	Barcellona	III festival del libro d'artista.
2010	"Insita"	The Slovak National Gallery, Bratislava	
2010	Euward5	Haus der Kunst, Monaco	Euward è una triennale di arte irregolare organizzata in collaborazione con la Haus der Kunst di Monaco. Attualmente è alla 6° edizione. Vengono esposti artisti irregolari che partecipano all'assegnazione del premio per il migliore artista outsider che riceve un premio monetario.
2012-2013	"Banditi dell'arte"	Halle Saint Pierre, Paris	

IMMAGINI

1. Struttura della fondazione che ospita l'atelier "La Manica Lunga".

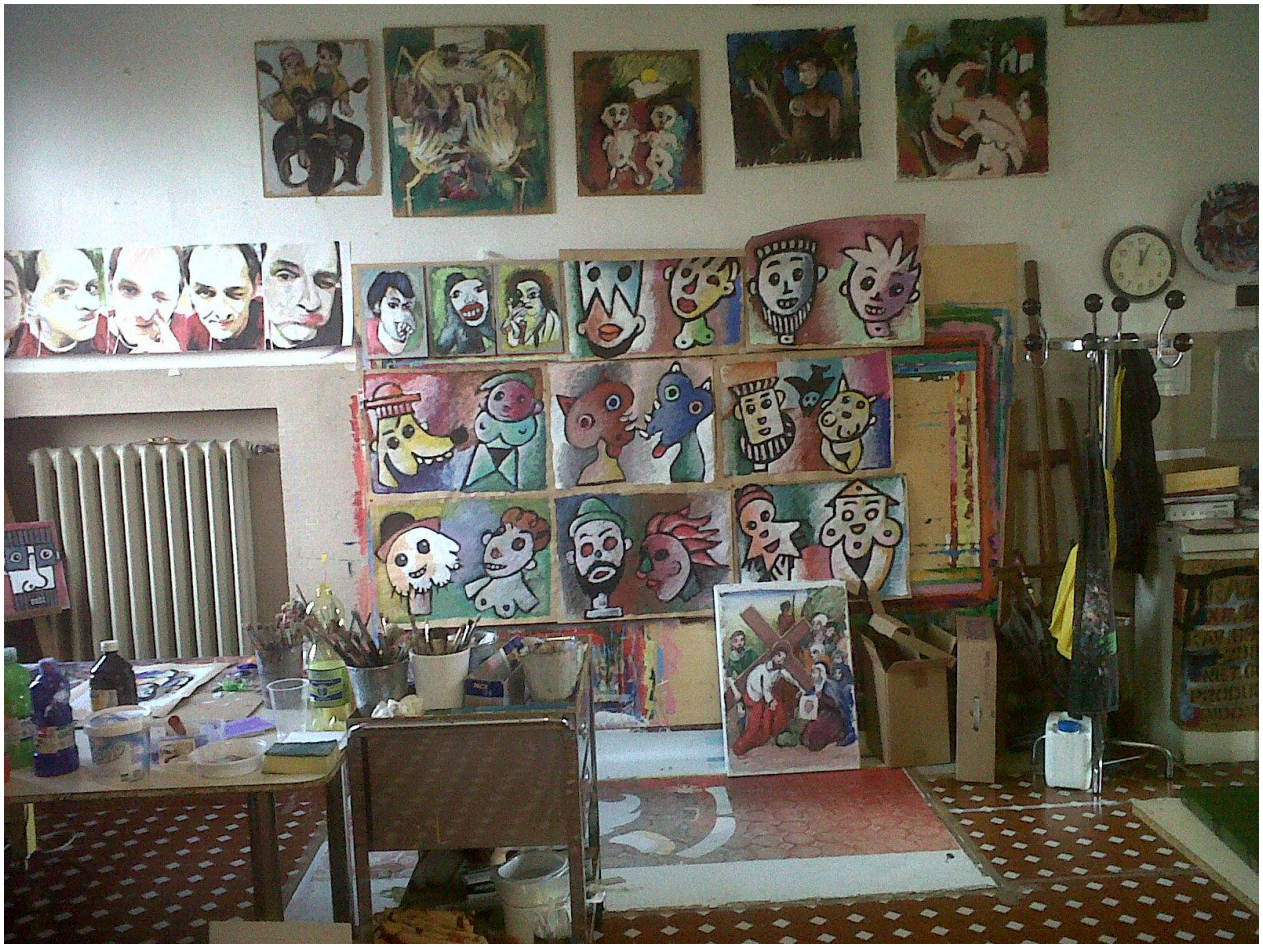
2.Iindicazioni per raggiungere le varie sezioni dell'atelier.



3. Ccorridoio dell’atelier con allestimento delle opere degli artisti degli atelier.

4. Postazione di Luciano Trebini, sono già preparati divisi in quattro parti in modo che quando l'artista desidera disegnare il materiale sia già pronto.

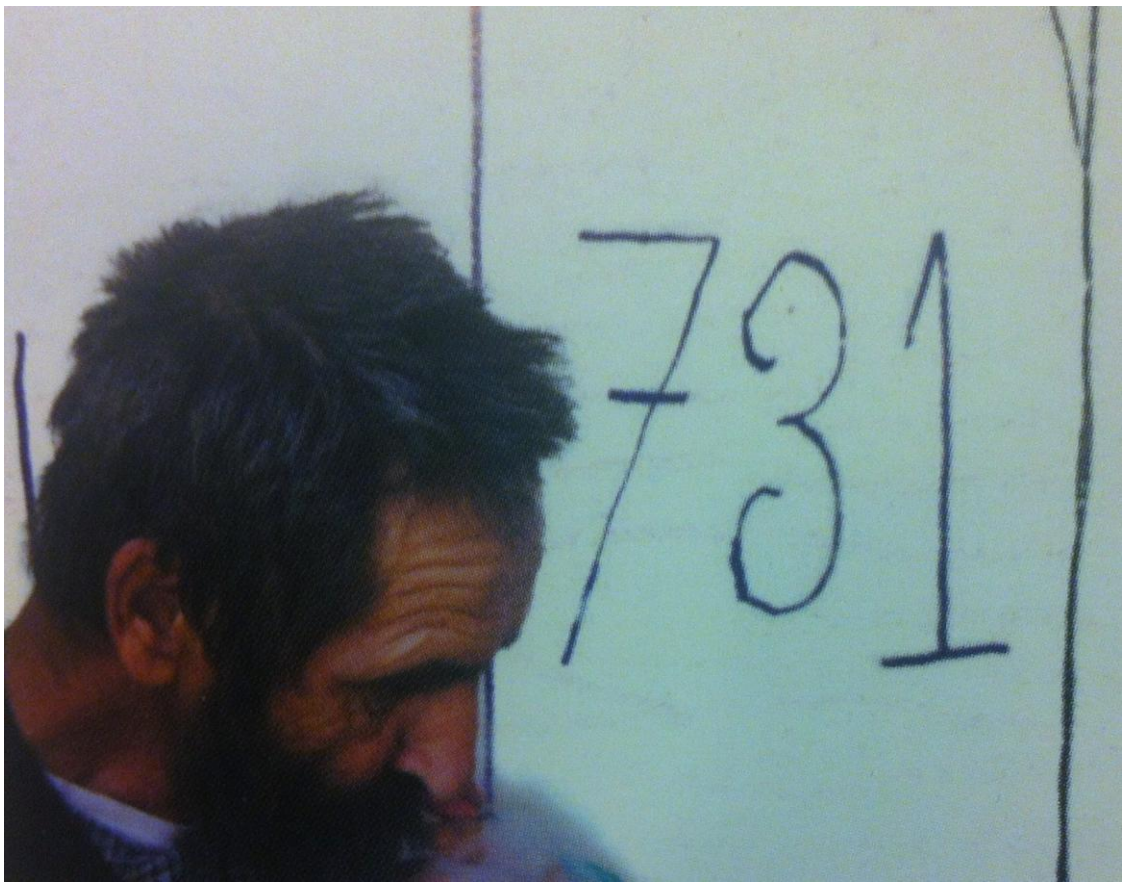
5. Esposizione nel corridoio/galleria dell'opera di Luciano Trebini. Come si può notare nell'allestimento è indicato anche il nome dell'artista.



6. Parete dell’atelier con una postazione sulla sinistra.

7. Antonio dalla Valle, *Scultura di pennarelli enastro adesivo, corde*

8. Antonio dalla Valle, *Scultura di pennarelli enastro adesivo, corde*



9. Ritratto di Antonio dalla Valle

CAPITOLO 3
ALLESTIMENTI TEMPORANEI DI ARTE IRREGOLARE: ALCUNI CASI DI STUDIO

1. LA RIVOLUZIONE CONCETTUALE DELL'ARTE IRREGOLARE

1.1 Harold Szeemann, *Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens*, Kunsthalle di Berna, (1963) e la partecipazione di Adolf Wölfli a Documenta 5, Kassel, 1972

"Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens" (1963) è un'esposizione che ha luogo presso la Kunsthalle di Berna, capitale della Svizzera, nel periodo tra il 24 agosto e il 15 settembre 1963. Alla direzione della galleria in quegli anni c'è Harold Szeemann, uno dei primi curatori "indipendenti" dell'epoca contemporanea. Nel periodo della direzione della Kunsthalle, Szeemann ha avuto l'occasione di organizzare mostre che sono passate alla storia: nel 1968 con l'impacchettamento della stessa galleria a opera di Christo e Jeanne Claude e successivamente con "When attitude becomes form" (1969), un'esposizione che cattura l'essenza dell'arte della fine degli anni Sessanta. Alcuni anni dopo, nel 1972 quando il curatore è alla direzione di Documenta 5 a Kassel, proporrà un percorso espositivo con lo scopo di dimostrare che l'arte è "produttrice d'immagini". In questa visione rientra anche l'art brut, rappresentata dall'artista Adolf Wölfli, una scelta che si spiega solamente alla luce dell'analisi della mostra realizzata precedentemente a Berna.
L'interesse di Szeemann per l'art brut nasce durante gli anni universitari e in particolare a quando nel 1957 frequenta il corso intitolato "Geistkrankheit und Kunst[150]" presso l'università di Berna tenuto da due psichiatri all'avanguardia della clinica di Waldau, Theodor Spoerri e Hans Heimann. Egli stesso ammette con queste parole l'influenza che su di lui ha avuto questo corso: "Brendel, Wölfli, Muller, Soutter, the prisoner of Basel all of them gave me great deal since Theodor Spoerri's lectures on Wölfli, which took place in conjunction with a theologian's lectures on Kirkegaard, drew my attention to them mindsfield"[151].
La mostra "Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens" (1963) creata sei anni dopo il corso universitario, raccoglie esclusivamente l'arte degli schizofrenici. Szeemann decide di non esporre artisti irregolari nel senso più ampio della parola, cioè autodidatti o emarginati. Gli artisti della mostra sono esclusivamente malati di mente che hanno vissuto in manicomio. Il curatore "strumentalizza" questa scelta per affermare che ciò che è arte, non è la tecnica o i "modelli" a cui siamo abituati, ma risiede in altro, ovvero nel saper colpire e parlare di qualcosa di universale. E a questo punto non è importante nemmeno evidenziare ulteriormente che l'artista soffre di una malattia mentale, come se debba

[150] "Malattia mentale e arte" (tradotto liberamente dalla scrivente).
[151] D. Baumann, *The reception of Adolf Wolfli's Work, 1921-1996*, in "Adolf Wölfli, Draftsman, Writer, Poet, Composer" Itacha/London 1997, p. 217: "Brendel Wolfli Muller, Soutter, il prigioniero di Basilea… tutti questi artisti e il loro modo di vedere la realtà mi hanno affascinato molto da quando ho frequentato le lezioni di Theodor Spoerri su Wölfli, che si teneva in concomitanza con le lezioni di un teologo su Kirkegaard" (tradotto liberamente dalla scrivente).

bastare la comunicatività del dipinto per chiamare il suo autore "artista". Egli afferma parlando del conterraneo Wölfli e dell'irrilevanza della malattia mentale nel giudizio della qualità artistica delle produzioni grafiche irregolari:

"La schizofrenia non merita affatto un giudizio speciale. Da questo punto di vista, ogni museo destinato ai cosiddetti outsider, come quello recentemente aperto a Losanna con il nome di 'Collection de l'Art Brut', è infatti assurdo poiché, sebbene sia encomiabile lo sforzo di aver reso visibile questo materiale, ancora una volta quest'opportunità non è stata sfruttata appieno: questi casi limite infatti emarginati e isolati dalla società in quanto inservibili – animati com'erano da un irresistibile urgenza di comunicare -avrebbero potuto rilevare nel tempo la globalità del sistema di pensiero da cui erano prodotti, se non per esteso almeno per accenni e allusioni. Tra loro ci sono infatti magnifici schemi che abbracciano il mondo. Invece rimane nella storia dell'arte l'ipotesi che tali creazioni siano il frutto del lavoro di individui isolati che le avrebbero prodotte esclusivamente per raggiungere i loro scopi. L'idea che non ci sia nessuna connessione fra il contesto e la consapevolezza della propria identità artistica è completamente smentita dalla storia clinica di Wölfli: egli si sentiva un artista, si comportava come tale, subordinava la propria vita al suo Gesamtkunstwerk[152], voleva riconoscimenti, dava per scontato che una monografia su di lui sarebbe stata presto scritta, desiderava avere uno studio tutto per sè – la sua cella – in ossequio alle sue idee; mentre lavorava non voleva vedere nulla sulle pareti, ma quando veniva fotografato posava insieme alla sua opera. D'accordo. Probatum est."[153]

Con queste parole Szeemann afferma quanto sia inutile nella sua opinione mantenere gli artisti outsider nella loro marginalità e promuoverli per questo. Non meritano il "giudizio speciale" in quanto pazienti psichiatrici perché allo stesso modo degli artisti regolari pensano alla loro arte in modo totale. Egli fa notare inoltre che il concetto di *Gesamtwerk*[154], conferisce all'arte brut una sfumatura "mariginale" che da un lato è positiva e definisce l'essere artista come una natura inarrestabile, rendendo impossibile qualsiasi catalogazione. Dall'altro implica un sentimento negativo romantico riguardo l'artista che tormentato dalla sua stessa natura inarrestabile è destinato a rimane incompreso. Nel contesto odierno definire l'opera d'arte "totale" è inevitabilmente legato alla "corruttibilità" degli artisti che il sistema dell'arte produce, che diventa dunque una valorizzazione della marginalità proprio perché il riconoscimento ufficiale è una codificazione culturale a priori che in realtà non determina cos'è arte e cosa non lo è. Ciò implica nella visione di Szeemann dell'art brut che l'incomprensione della società nei confronti di questi artisti non è un male ma invece è positivo.
Le opere presentate nella mostra "Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens" (1963) provengono da vari istituiti e collezioni: la collezione dell'istituto di Berna a Waldau, creata da Walter Morgentaler, l'istituto di Heidelberg, dove ha lavorato Prinzhorn, Parigi (collezione della Clinique des malaides mentale et de l'encéphale), l'istituto di Verona e infine dalla collezione di Losanna (presso l'istituto ospedaliero di Sainte-Croix). Per ogni istituto sono state selezionate delle opere rappresentative: Szeemann ha scelto Wölfli e Heinrich Anton Muller provenienti dall'istituto di Waldau. Da Heidelberg provengono vari artisti, tutti appartenenti alla collezione di Prinzhorn (che per la prima volta dopo gli anni trenta viene esposta e su cui si sta facendo ancora ricerca per riportarla in sesto dopo l'esperienza nazista). Mentre per il Sainte Croix le partecipazioni più significative sono Aloïse e infine Carlo (Zinelli) per la clinica di Verona.

---

[152] La parola tedesca *Gesamtwerk* in italiano significa "opera d'arte totale".
[153] H. Szeemann, *Non c'è catastrofe senza idillio. Non c'è idillio senza catastrofe*, in *Oltre la Ragione*, catalogo della mostra a cura di Bianca Tosatti, (Bergamo, Palazzo della Ragione) Milano 1997, p.104.
[154] *Gesamtwerk,* termine tedesco che indica l' "opera d'arte totale".

Nel catalogo *Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens* (1963), Szeemann non parla direttamente dell'arte e degli artisti outsider, lascia piuttosto la parola a intellettuali che si occupano della teoria dell'art brut. Il primo saggio riportato nel catalogo, dal titolo *L'arte degli alienati in rapporto all'arte* (1961)[155], è scritto da Georg Schmidt. È un testo che argomenta sui problemi del riconoscere che l'arte classica non appartiene più al nostro tempo e che altri tipi di espressività invece lo siano. Smith cerca di dimostrare ciò usando come argomentazione le nuove "tipologie di arte" come quella infantile, naïf e dei popoli primitivi. La dimostrazione si basa sull'argomentazione che queste ultime siano valide tanto quanto quella classica perché appartengono al loro contesto storico-artistico, cioè quello contemporaneo. Questa considerazione porta alla necessaria conclusione che anche l'arte degli schizofrenici, che si dimostra simile a quella dei primitivi, dei bambini e dei naïf perché "prenaturalistica", appartiene a un contesto storico artistico che accetta il "non mimetismo", e che quindi va inglobata nell'estetica dei giorni nostri, senza alcun tipo di emarginazione:

"è stato con il riconoscimento della pluralità delle norme estetiche che si è iniziato a leggere la storia dell'arte, dalla preistoria ai giorni nostri, come una successione di realizzazioni artistiche che obbedivano ciascuna alle sue leggi particolari. Grazie all'ampliamento di questo orizzonte spaziale e temporale delle nostre esperienze e conoscenze artistiche, tree aree limitrofe sono state rese accessibili per la prima volta alla nostra presa di coscienza artistica e al nostro apprezzamento: l'arte popolare dei pittori naif dei secoli XIX e XX, i disegni dei bambini e le opere dei malati mentali. Secondo l'estetica classica, il disegno del bambino era una fase preparatoria all'arte, che occorreva superare e oltrepassare nel modo più rapido e completo possibile; quanto all'arte popolare, disgraziatamente era rimasta allo stadio degli schizzi. L'arte degli alienati, poi, era solo considerata una deformazione patologica e senza futuro. Bisogna riconoscere che, se ci si basa su mezzi della rappresentazione, queste tre aree della creazione artistica costituiscono in qualche modo degli stadi prenaturalistici"[156]

Schmidt procede con la sua dissertazione dimostrando perché l'arte infantile, naif, primitiva e anche l'arte degli schizofrenici è definibile "prenaturalistica". Nella sua argomentazione Schmidt usa sia criteri dell'estetica classica, come i principi di proporzione e prospettiva, che quelli sul contenuto e il pubblico a cui gli artisti si rivolgono. Per quanto riguarda la prospettiva e la fedeltà anatomica, nel gruppo dei bambini, i naïf e i primitivi l'assenza di questi elementi è dovuta a una questione di sviluppo cognitivo, infatti nei bambini, la prospettiva è una capacità non ancora acquisita che si evolve solamente quando il linguaggio grafico si confronta con l'esistenza della stessa. Ulteriormente, nel caso dei naïf queste due caratteristiche sono ferme a uno stadio "non sviluppato" come scelta stilistica. Al contrario per l'alienato invece si tratta di capacità espressive acquisite e sviluppate prima della malattia (a differenza del caso del bambino) che mancano nell'esecuzione grafica, caratteristica che dunque non è nemmeno una scelta stilistica come per l'artista naïf. Il malato riproduce le immagini esattamente come gli appaiono nella sua realtà alterata dalla malattia.
L'argomento di confronto del pubblico, usato da Schmidt nella confutazione, è quello che più degli altri mette in risalto una qualità appartenente solamente all'alienato, ovvero che l'artista brut sia più "puro" perché la sua arte non ha un

[155]La versione citata qui è tratta dal catalogo della mostra "Figure dell'anima" (1997) a cura di Bianca Tosatti che contiene l'unica traduzione in italiano reperibile del testo. Questo saggio compare originariamente nel libro di Adolf Bader intitolato *Wunderwelt des Whans: Insania Pingens* (1961). Georg Schmidt fu direttore del Kunstmuseum di Basilea negli anni Trenta del secolo scorso. Il suo nome è legato a una grossa e importante espansione della collezione del museo, quando nel 1939 riuscì ad ottenere i fondi dal cantone di Basilea per acquistare dai nazisti le opere di vari musei tedeschi che erano state definite "degenerate".
[156] H. Szeemann, *Non c'è catastrofe senza idillio…* op. cit., p. 376.

pubblico, o se ne ha uno è immaginario, "intimo" e profondo. Mentre il gruppo "normale" ne ha uno ben preciso a cui si rivolge, quindi in un certo senso cerca appagamento per ciò che crea (i bambini fanno riferimento ai genitori; i naïf, alla gente che vedrà le loro opere e i primitivi, alla divinità e alla collettività). Il risultato di questo confronto è che non solo l'arte dell'artista irregolare è come quella di bambini, primitivi e naïf "prenaturalistica", ovvero ferma allo stadio pre-classicista, ma è anche più "nobile" perché non nasce con la finalità di piacere, diventando atto creativo puro, opera d'arte totale.

Questo testo, continua l'elogio dell'arte irregolare capovolgendo dialetticamente i termini comuni per cui l'artista alienato è emarginato facendo dei suoi "difetti" (ad esempio, il contenuto delle sue opere molto difficili da comprendere perché legate alla sfera intima dell'artista) un pregio, giustificando ciò sulla base del fatto che l'espressione grafica schizofrenica sia una risposta ai "bisogni spirituali", e proprio per questo motivo è da considerare ancora più "artistica" delle altre categorie prenaturalistiche:

"Benché tra gli alienati siano riscontrabili doti formali ed espressive nettamente fuori dal comune, sempre si esita a considerare i loro prodotti come opere d'arte nel senso stretto del termine. E questo non perché siano l'espressione di un rapporto disturbato con il mondo circostante, dato che ciò vale un po' per tutta l'arte, e in un certo senso persino per la grande arte. Non è infatti la grande arte che tenta di ricostruire delle normali relazioni tra l'uomo e il mondo? Noi chiamiamo arte nel senso stretto della parola quello che risponde ai bisogni spirituali, che serve a esprimere le gioie e i dolori della società umana in un dato stadio della sua storia, che corrisponde a una situazione particolare e ben precisa nel tempo. Questo vale al massimo grado per l'arte dei popoli primitivi. Tra i pittori naif – nel complesso affascinanti fenomeni della nostra epoca – ben pochi (e qui occorre citare soprattutto il Doganiere Rousseau) hanno portato la loro arte a un livello abbastanza elevato per fornire delle risposte agli interrogativi dell'umanità contemporanea. quanto l'arte dei bambini, la sua produzione finisce proprio nel preciso istante in cui il bambino si trova a confronto con la propria epoca. Fino a quel momento, aveva vissuto fuori del tempo, in un mondo naturale. È per questo che le sue creazioni, pur avendo le caratteristiche dell'arte, non sono arte. Infine, negli alienati, i rapporti con l'ambiente sono non solo disturbati, ma per così dire frantumati, dunque inesistenti.[…] La sua arte è fuori del tempo come quella del bambino. Ma, a differenza di questo, non è né capito né accettato da una comunità formata da individui simili, perché la comunanza non esiste tra malati mentali se non in modo estremamente superficiale. Il fatto che oggi si sia riconosciuto un valore ai disegni e ai dipinti degli alienati non significa che questi lavori esprimano la nostra epoca in modo artistico e autentico. Non sono i pittori dilettanti degli ospedali psichiatrici a esprimere i disordini del nostro tempo, ma gli artisti professionisti all'opera nei loro atelier, ed è per questo che devono sopportare di farsi trattare da folli. Ma a questo punto si arriverebbe a una questione ben diversa."[157]

Il secondo saggio presente nel catalogo, intitolato *Ist die Malerei der Irren nur irre Malerei?*[158], è del dott. Alfred Bader. Egli è uno psichiatra che lavora presso la clinica di Cery (Svizzera) e professore universitario a Losanna, autore del testo intitolato *Insania Pingens: Wunderwelt des Wahns* (1961)[159] che conta i contributi di Jean Cocteau, Georg Schmidt (direttore del museo di Basilea, autore del testo sopra analizzato), Hans Steck (direttore della clinica universitaria di Cery). Fonda nel 1983 il "Centre d'études de l'expression plastique" presso la clinica universitaria di Losanna.

[157] Ibidem, p. 378.
[158] *L'arte dei pazzi è solo pittura pazza?* (tradotto liberamente dalla scrivente).
[159] *Insania Pingens: mondo magico della pazzia* (tradotto liberamente dalla scrivente).

Lo studioso discute, nel contributo del catalogo della mostra, alcuni punti chiave che tutt'ora sono validi punti di argomentazione per provare che l'arte dei malati di mente non è da emarginare. Inizia con l'affermare che come esistono l'armonia tecnica e la simmetria nell'arte, ci sono anche i loro opposti, l'irregolare e l'irrazionale. È solamente una scelta culturale quella che facciamo in favore delle prime. Ciò determina che il valore artistico di un'opera non si basa più su termini estetici come la simmetria e la tecnica ma piuttosto sulla loro potenza comunicativa. Ciò fa convivere razionale ed irrazionale e in definitiva ciò che è necessario per esprimere un giudizio estetico non è altro che "quest'opera è comunicativa o no?". Sottolinea infatti:

"Daraus sollte sich ergeben, dass künstlerische Produkte von Geistkranken an sich nicht mehr und nicht wichtiger Anrecht darauf haben, als solche betrachtet zu werden, als jedes andere künstlerische Erzeugnis. Die Frage der künstlerische Qualität ist zu stellen wie bei jedem Kunstwerk. Es gehet schließlich nicht darum, zu entscheiden, ob die Bildnerei der Geistkranken Anrecht auf den Titel ‚Kunst' hat, sondern nur darum, festzustellen, in welchem Masse der geistkranke Mensch – vor allem Schizophrene – zur einer künstlerischen Aussage fähig ist."[160]

Solamente una volta capito questo si inizia a fare ricerca chiedendosi "da dove deriva l'irrazionale". E quindi è a questo punto che s'indaga come disegnano i bambini, come hanno disegnato i primitivi e i popoli indigeni e addirittura si fa ricerca sui primati. Dai risultati delle ricerche, è emerso che anche questi ultimi, nostri antenati, riescono a concepire le regole base della rappresentazione, come le proporzioni e la prospettiva.

I malati di mente, se in un primo momento sono stati accostati a queste categorie, non vi appartengono pienamente a una seconda analisi. Il loro stile "poco raffinato" deriva dall'essere autodidatti ed inoltre disegnano per "bisogno spirituale". Se in aggiunta a tutto questo esiste un talento preesistente alla malattia (perché come dicono anche Vittorino Andreoli e Bianca Tosatti, per esempio, "la malattia non fa l'artista") allora i risultati sono di qualità addirittura superiore. La loro potenza attrattiva sta nella loro comunicatività, anche se non è immediata perché al primo sguardo la simbologia del quadro realizzato dallo schizofrenico non è decifrabile, c'è comunque "qualcosa" che attrae. Questo si spiega perché siamo attirati da quel tipo di manifestazioni primitive che ci ricordano quella parte mistica e atavica, il prelogico come lo definisce Andreoli, che tutti possediamo ma che oramai abbiamo abbandonato.

Altri testi presenti nel catalogo sono il manifesto surrealista e la definizione di "Art Brut" di Dubuffet. Questi estratti hanno il compito di mettere in contatto le opere esposte con il contesto contemporaneo in cui sono state create.

È interessante notare che nel catalogo prima dell'introduzione sugli artisti partecipanti è inserita una lista che riassume le caratterstiche dell'arte schizofrenica, a sottolineare ancora una volta la caratteristica principale degli artisti in esposizione. Ci sono i criteri formali: le distorsioni, le trasposizioni e gli stereotipi stilistici, la ripetitività e la distruzione di alcuni elementi. E anche quelli contenutistici: elementi rapresentativi/realistici ed elementi ricorrenti (parziali) preferiti. In questo modo si definisce e si identifica in modo dettagliato che tipo di arte è esposta.

---

[160]A. Bader, *Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens*, catalogo a cura di H. Szeemann (Bern, Kunsthalle Bern), Bern, 1963, s.p.: "Da ciò si dovrebbe dedurre che i risultati artistici dei malati di mente per sé stessi hanno il diritto di essere qualificati come tali né meno né più come qualsiasi altro prodotto artistico. La domanda da porsi riguardo la qualità, è la stessa per qualsiasi altra opera d'arte. In conclusione non si tratta di decidere se l'arte dei malati di mente ha il diritto al titolo di 'arte' ma piuttosto di determinare in che misura il malato, soprattutto quello schizofrenico, sia capace di un prodotto artistico" (tradotto liberamente dalla scrivente).

In conclusione questa mostra ha avuto il merito di riportare nelle discussioni sull'arte una produzione che viene spesso dimenticata e che va considerata semplicemente chiedendosi "è artistico quello che vedo o no?". I contributi nel catalogo cercano precisamente di argomentare questo punto. Grazie alla scelta di artisti che sono considerati i più rappresentativi e più "totali", perché probabilmente hanno quell'artisticità in più prima della malattia, Szeemann riesce a fare in modo che il visitatore alla domanda, "è solamente arte di malati di mente?" si risponda con decisione, no.
Un accenno alla manifestazione Documenta 5 è doveroso. In questa manifestazione, che ha avuto luogo a Kassel nel 1972, Wölfli compare tra gli artisti come Joseph Beyus, Gilbert & George, Ed Ruscha, Bruce Neumann e Richard Serra. Questo fatto fa pensare che il curatore incorpori l'art brut nel mondo dell'immagine contemporanea. Il titolo "Befragung der Realität"[161] infatti chiarifica che l'intenzione della mostra è quella di mettere alla prova gli artisti per mostrare la loro versione di arte, intesa come rappresentazione della realtà. Si indaga quindi qualsiasi forma di rappresentazione, anche quella schizofrenica o quella kitsch.

"What is the meaning of the words representation and reality? […] Documenta 5 is trying to go beyond the limits of real art this year. It's trying to do a demonstration of the meaning of 'rapresentation'. That's why, apart from regular art works, this time there's also kitsch, religious imagery, advertising, drawings by schizophrenics, in a nutshell, anything which can be viewed as a representation of reality. That makes documenta 5 an interesting, but rather incoherent collection. Based on a rather shaky theoretical basis, very different objects have been gathered at Kassel. But due to the structural organization of the exhibition, the emphasis is on typically artistic phenomena, especially events."[162]

Quello che ne risulta dunque è una giustapposizione di artisti e forme di rappresentazione anche molto diverse tra loro, un dettaglio che Szeemann decide di accentuare facendolo diventare un pregio e dunque motivare i visitatori a prendere parte a questa esibizione. Come dice lui stesso:

"After a certain period of reflection, there was only one possibility. Which would once again bring a quarter of a million visitors here: by making the most of the prestigious status art possesses in the world but in order to say something different."[163]

Come precisa il collaboratore di Szeemann, Bazon Brock[164], il tema dell'esposizione è quello di indagare come gli artisti hanno usato l'arte come medium di comunicazione:

---

[161] *Inchiesta sul reale* (tradotto liberamente dalla scrivente).

[162] *Documenta 5,* dvd a cura di Jeff Cornelis e Yves Aupetitallot, JRP/Ringier, Zürich 2012. "Qual è il significato delle parole rappresentazione e realtà? […] Documenta 5 quest'anno cerca di andare oltre i limiti della realtà artistica. Sta cercando di dimostrare il significato della parola 'rappresentazione'. Ecco perché, oltre alle opere di arte regolari, quest'anno c'è anche il kitsch, le immagini religiose, la pubblicità, disegni realizzati da schizofrenici, in nuce, qualsiasi cosa che possa essere considerato come rappresentazione della realtà. Ciò fa di documenta 5 una collezione interessante, ma abbastanza incoerente. Basato su una teoria piuttosto traballante, sono stati riuniti a Kassel oggetti molto diversi tra loro. Ma grazie all'organizzazione strutturale dell'esibizione, l'enfasi poggia su fenomeni tipicamente artistici, specialmente eventi." (tradotto liberamente dalla scrivente)

[163] Ibidem: "Dopo un certo periodo di riflessione, c'era solamente una possibilità che avrebbe portato nuovamente venticinquemila visitatori qui: trarre il massimo dallo status di prestigio che possiede l'arte nel mondo ma con l'intenzione di dire qualcosa di diverso." (tradotto liberamente dalla scrivente)

[164] Bazon Brock (1936) storico dell'arte e critico tedesco. È un membro di Fluxus noto come "artista senza opere". Ha insegnato estetica all'Università di Amburgo, Vienna e Wuppertal (Düsseldorf). I suoi studi si concentrano sulla comunicazione dei media. È

"'investigation of the realty' this means that the wider public does have the problem, which was very important for the artist for many centuries the problem of the question whether the picture itself is in the same way real as those things which are shown in the picture. We differentiate between these two levels of reality: the picture itself, as a picture, and the things shown in the picture. […]So we asked the artists: how were you able to, let's say solve the problem of the reality of the picture?"[165]

La domanda rivolta agli artisti dai curatori è: "come sei stato capace di risolvere il problema della realtà dell'immagine?", ovvero "come hai affrontato la divisione dei due livelli dell'immagine, quella dell'immagine in sé e quella della sua rappresentazione?" e singolarmente i vari artisti hanno dato la loro riposta. Ogni opera dunque è un'interpretazione del reale, indipendentemente dal tipo di soluzione che sceglie l'artista. L'opera/oggetto risultante diventa sotto gli occhi del visitatore un'ulteriore realtà da interpretare. Szeemann accentua precisamente questo processo nel visitatore, come afferma in questo passaggio:

"d 5 hat den Ereignischarakter der Kunstausstellung und bietet zusätzlich Hinweise auf neue Möglichkeiten des Sehens in Form der im Konzept postulieren Befragung der Realität in Beispielen heutiger künstlerischer und nichtkünstlerischer Bilder. Die Kunstwerke werden in der ihnen angemessenen, vom Künstler bestimmten Form autonom präsentiert, die Unterscheidung der Realitätsebenen im Werk, die der Künstler bei der Arbeit nicht vornimmt, ist Leistung des Betrachters. Sein Wissen und seine Auseinandersetzung mit dem Werk können allein die bestimmbare Zusammensetzung der Realitäten, die Feststellung von verschiedenen Realitätsebenen im Werk bewirken und verändern. Die eigentlich angestrebte Integration von Ereignishaftigkeit und Interpretation kann nur der Betrachter vornehmen und nur wenn er d 5 als Beispiel und die hier angebotenen Werke als stellvertretend für alle Bilder der Welt versteht. Das Mißverständnis, das Konzept stelle eine außerkünstlerische Methode des Wertens dar, sollte damit ausgeraumt sein. Das Konzept ist eine Methode differenzierten Sehens, die auf eine Auflösung des bloßen Ja-Nein-Urteils hinzielt."[166]

Il lavoro interpretativo del visitatore si manifesta naturalmente mentre percorre una mostra, che dunque diventa un percorso di scoperta dei "livelli di realtà" dell'opera, e dipende dalle esperienze e dalle conoscenze uniche di ogni singola persona. Il modello critico a cui Szeemann fa riferimento per la questione interpretativa dell'opera/oggetto è

---

autore di libri non ancora tradotti in italiano come *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten* (1977) e *Der Barbar als Kulturheld* (2002).

[165] *Documenta 5,* dvd, op.cit.:"'Investigazione della realtà' significa che lo spettatore ha il problema, che ha afflitto gli artisti per molti secoli ovvero la domanda se il pubblico stesso è reale allo stesso modo delle cose che sono mostrate nell'immagine. Noi differenziamo tra questi due livelli di realtà: quella dell'immagine stessa del quadro, e gli oggetti mostrati nel quadro. […] perciò abbiamo chiesto agli artisti: in che modo hai risolto , diciamo, il problema della realtà del quadro?" (tradotto liberamente dalla scrivente)

[166] *Documenta 5*, catalogo della mostra a cura di Harald Szeemann (Kassel, Neue Galerie Schöne Aussicht e Museum Federicianum Friedrichsplatz) Kassel 1972, p. 10."Documenta 5 ha il carattere di un evento di un'esposizione artistica e offre in aggiunta proposte per nuovi modi di vedere grazie all'indagine della realtà posta come tematica dell'esposizione attraverso esempi di immagini artistiche e non. Le opere sono presentate autonomamente nella forma a loro appropriata, decisa dall'autore. La distruzione del livello realistico nell'opera, che l'artista non intraprende nel lavoro, è compito del visitatore. Il sapere di quest'ultimo a proposito delle opere e la sua discussione con l'opera possono da sole causare e cambiare la composizione delle realtà e la constatazione di diversi livelli di realtà nell'opera. La reale e aspirata integrazione di fattualità e interpretazione può essere svolta solamente da chi guarda e solo nel momento in cui si guarda a documenta 5 come esempio e alle opere in esposizione come rappresentanti di tutte le immagini del mondo. Il malinteso, il concetto, rappresenterebbe un modo di valutare non artistico, che dovrebbe essere spazzato via. Il concetto è quello di un metodo diverso di vedere, che mira alla rottura del semplice giudizio: questo è realistico questo non lo è." (tradotto liberamente dalla scrivente).

Erwin Panofsky[167] (1892 – 1968) e il suo metodo interpretativo iconologico. Il curatore a proposito di questo processo e riferimento critico scrive:

"Die Vorgeschlagene Sehmetode stehet auch nicht im luftleeren Raum, sondern ist von der heutigen Kunstprduktion angeregt. Ein Großteil heutiger künstlerischer Erscheinungsbilder ist gewollt nichtssagend und banal, als Abbkürzung eines Vorganganges präsentiert, als Denkanstoß, als erstes Glied in einer ikonologischen Kette. Erwin Panofsky hat, von Musterbeispiel des Erscheinungsbildes ‚Mann, der seinen Hut zieht' ausgehend, sukzessive die Bedeutungsschichten freigelegt und gleichzeitig auf die jeweils verschiedene Realitätsebene des x-beliebigen Beispiels und des Bestandteils eines Brauchs' zwischen Gewohnheit und sinnerfüllter Geste hingewiesen (‚Meaning in the visual Arts'[168]). Es wäre nun angesichts des Charakters einer documenta mit ihrer zum Großteil ersten Information über das heutige Kunstschaffen der letzen drei Jahre genau das Falsche, eine Sehmetode erneut mit einem Werturteil zu belasten"[169]

Ed è proprio in virtù di questo processo autonomo del visitatore che l'arte irregolare può essere parte dell'esposizione: perché esattamente come l'arte contemporanea ha più livelli interpretativi. A tale proposito lo psichiatra svizzero Theodor Spoerri scrive nel catalogo della mostra "documenta 5" (1972):

„Ausdruckintensität und –dichte, in unkonventioneller Form visualisiert, bedürfen einer besonderen Weise des Verstehens, die sich Interpretationswege durch das Bedeutungsgestrüpp bahnen muß. Die sich verbildlichende Wirklichkeit ist nicht von der Endgestalt eines für sich stehenden Werkes her allein lesbar, sondern innerhalb dieser Dreiecksbeziehung: dem Vorgang des – aus der Erlebniswelt und der jeweiligen Situation erwachsenden – bildnerische ‚Machens', dem Ergebnis des Werkes und seiner Aussage sowie der Interpretationsmöglichkeit durch den Betrachter. Warum Bildnereien von Geistkranken Eingang in die *documenta* gefunden haben? Dieses eben ist der Grund: Die Dreiecksbeziehung innerer Haltung, Werk und dessen Interpretationsbedürftigkeit findet Parallelen in der heute aktuellen Betonung des Prozeßcharacters des künstlerischen Tuns und der Einbeziehung des Zuschauers in das Geschehen. Und: die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat, Bezeichnendem und Bezeichnetem ist das Kernproblem der psychopathologischen Phänomeninterpretation wie auch der Deutung der Bildnereien. Das aber sind die Strukturprinzipien der *documenta*: die Wirklichkeit des Abgebildeten, der Abbildung und die Frage ihrer Identität. Was gemalt,

---

[167] Il metodo dell'interpretazione iconologica dello storico dell'arte Erwin Panofsky (1892 – 1969) , si basa sull'interpretazione delle opere d'arte in base ai significati culturali dei modi di rappresentazione tipici di epoche differenti. Lo stile che definisce un epoca può e deve secondo il critico essere ricondotto all' "interpretazione della realtà" tipica di un epoca. È autore di testi come *La prospettiva come forma simbolica* (1924-25), *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939) e *Il significato delle arti visive* (1962).

[168] Harald Szeemann fa riferimento al testo scritto dal famoso critico di storia dell'arte Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History* (1955), tradotto in italiano in *Il significato delle arti visive* (1962), in cui il critico tedesco riassume le sue osservazioni su come debba essere affrontata la ricerca sull'arte. Alla sua base ci deve essere l'iconografia e non l'iconologia. Il significato delle immagini dunque va ben oltre il semplice tema ritratto dall'artista (iconografia), il quale rappresenta gli oggetti e i temi secondo la percezione di un'epoca, frutto dunque di un'interpretazione attiva strettamente legata all'ambiente culturale in cui viene rappresentata. È precisamente questo significato che bisogna scandagliare, se lo storico dell'arte vuole fare vera storia dell'arte.

[169] *Documenta 5*, catalogo della mostra a cura di Harald Szeemann…, op. cit., p. 10. "Il metodo di visita proposto non è uno spazio vuoto, anzi è tratto dalla produzione di arte contemporanea. Una grossa parte della produzione di immagini artistiche contemporanee è volutamente banale e senza intenzioni comunicative, presentato come abbreviazione di qualcosa di passato, come spunto, come prima maglia in una catena iconologica. Erwin Panofsky ha liberato gradualmente gli 'strati di significato', a partire dall'esempio più famoso dell'immagine [dell'] 'uomo, che si toglie la propria pelle'. E allo stesso tempo ha evidenziato ogni singolo diverso livello nel [lo spettro del] reale tra l'abitudine e gesto pieno di significato dell'esempio preso in considerazione e la parte integrante che ha nell' utilizzo [dello stesso]('Meaning in the visual Arts'). Sarebbe sicuramente sbagliato ora, in considerazione del carattere di [una manifestazione di] documenta per grossa parte informativa sugli ultimi sviluppi artistici degli ultimi tre anni, appesantire un nuovo modo di vedere con una critica di valore." (tradotto liberamente dalla scrivente).

gezeichnet, modelliert oder sonstwie sichtbar geäusert wurde, erhält eine jeweils andere Bewertung und Bedeutung je nach dem Zusammenhang, in den es der Betrachter stellt, ob es psychiatrisch, anthropologisch, soziologisch oder kunsttheoretisch gesehen wird."[170]

Per riassumere, l'esperienza di documenta 5 (1972) porta a conclusione un percorso che Szeemann aveva iniziato alla Kunsthalle di Berna, un riconoscimento incondizionato dell'arte irregolare.

[170] T. Spoerri, *Identität von Abbildung und Abgebildetem in der Bildenerei der Geistkranken,* in *Documenta 5* catalogo della mostra a cura di Harald Szeemann …op.cit., p. 11.1. "L'intensità e la profondità espressiva, visualizzate in forma non convenzionale, necessitano di un modo particolare di comprendere, che vada oltre la comune sterpaglia. La realtà che si raffigura da sola ora non è leggibile a partire da una forma finale di un opera che parla da sola[170], ma [lo è] all'interno di questa triplice relazione, [ovvero] lo svolgimento del 'fare' pittorico, che si sviluppa dall'esperienza del mondo e dalla situazione in questione[170], il risultato [l'opera stessa] e il suo significato altrettanto [valido] come la proposta interpretativa dell'osservatore. Come mai la pittura dei malati di mente si è fatta strada in documenta? Questo è il motivo: la triplice relazione del contenuto profondo, l'opera e la sua necessità di essere interpretata trovano paralleli nel fare artistico che al giorno d'oggi sottolinea il processo [per ottenere l'oggetto artistico] e il rapporto a senso unico di colui che guarda l'opera risultante. E [inoltre] il rapporto tra significante e significato, ciò che è raffigurato e il raffigurante è il problema principale dell'interpretazione fenomenologica della psicopatologia come anche dell'interpretazione pittorica. Dopotutto questi sono i principi fondanti di *documenta:* la realisticità della rappresentazione, la rappresentazione e la domanda sulla sua identità. Ciò che è dipinto, mostrato, modellato o ciò che è espresso in qualunque modo visibile [agli occhi], racchiude un valore ogni volta diverso e un significato che dipende ogni volta da come si pone l'osservatore, sia che sia visto [con uno sguardo] psichiatrico, antropologico, sociologico o critico artistico." (tradotto liberamente dalla scrivente)

2. IL RUOLO CENTRALE DI BIANCA TOSATTI NELL'ARTE IRREGOLARE ITALIANA

Il lavoro dedicato da Bianca Tosatti all'arte irregolare è iniziato con la mostra intitolata "La normalità dell'arte" (1993) presso la sede espositiva del Palazzo delle Stelline di Milano. La modalità espositiva di questa mostra si rifà al sistema di confronto utilizzato in occasione della mostra "Fantastic Art, Dada and Surrealism" (1936) presso il Museum Of Modern Art a New York e dell'allestimento di "Entartete Kunst" a Monaco (1937) da parte del partito nazista. Secondo questo approccio si propone l'accostamento di opere di artisti regolari e irregolari studiato in modo tale da controllare che l'opinione dei visitatori fosse conforme ad una precisa ideologia. Nel caso dell'organizzazione del partito nazista si afferma che l'arte irregolare ed espressionista è un male da debellare. Mentre l'allestimento americano porta il messaggio che le radici dell'arte surrealista siano da far risalire agli artisti irregolari, anche se in questo caso, come precisa Tosatti, il risultato è un accumulo di riferimenti che non messi nella giusta prospettiva storica non riconoscono la giusta importanza all'arte irregolare: "Il fatto che le opere in questione fossero rubricate in una sezione comparativa che comprendeva disegni infantili, oggetti bizzarri e curiosità varie, insieme ai test di Rorschach, fotomontaggi politici ecc., dimostra che l'intento del curatore era quello di ricostruire l'ambiente surrealista con le sue provocatorie aperture all'incongruo e all'immaginario ipnagogico: insomma si trattava di un'inclusione che, nei fatti, *escludeva* le opere degli artisti malati di mente da quella modernità che, in arte, i surrealisti testimoniavano."[171].

Il metodo comparativo fa parte della storia dell'arte irregolare, infatti era già stato usato agli inizi della ricerca tra genio e malattia mentale. Un esempio può essere il testo di Lombroso, *L'uomo di genio* (1864) in cui l'alienista conduce uno studio per identificare le caratteristiche grafiche di ogni patologia grazie al confronto visivo e alla comparazione tra materiale regolare e irregolare. In psicologia solamente intorno agli anni sessanta viene a determinarsi un sistema che mette l' accento sulle qualità espressive del malato e vede la produzione artistica come un "sistema di sopravvivenza". Nella visione di Tosatti invece il confronto non vuole far notare la distanza tra i due paradigmi ma, al contrario, la vicinanza. Nell'economia della mostra l'approccio comparativo permette di accostare elementi tipicamente irregolari (horror vacui, decorativismo, assemblaggio, iterazione) con altri comuni (sogno e allucinazione, il labirinto o la gestualità): la mostra accosta Wölfli a Chagall, per la loro visionarietà, o anche a Kieth Haring, in particolare per il comune l'utilizzo del labirinto.

I lavori curatoriali successivi di Bianca Tosatti sono intitolati "Figure dell'anima. Arte Irregolare in Europa" (1998) nella cornice di Palazzo Ducale a Genova - di cui parlerò approfonditamente in questo capitolo - e "Arte irregolare nei luoghi di cura" (2003) a Palazzo della Ragione, Bergamo. Quest'ultima mostra è stata un'esposizione organizzata in concomitanza di un'asta presso Finarte Semenzato a Milano. Accoppiare la mostra a una diretta vendita delle opere vuole essere un modo per portare le realtà artistiche irregolari italiane all'interno del mercato dell'arte. Questo perché le opere di arte irregolare di norma non hanno il loro spazio nella circolazione dell'arte contemporanea infatti l'artista emarginato, non producendo per le masse o vivendo in una realtà ospedaliera, non riesce ad attribuire alle sue opere un valore obbiettivo.

---

[171] *Oltre la Ragione*, catalogo della mostra a cura di Bianca Tosatti (Bergamo, Palazzo della Ragione), Milano 1997, p. 18.

“Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie di arte irregolare” (2006) in esposizione presso il Palazzo della Ragione di Bergamo è una delle mostre più recenti curate dalla professoressa Tosatti ed è interamente dedicata alle opere di artisti emarginati.
Questo capitolo analizza due esposizioni a otto anni di distanza l’una dall’altra significative nel percorso lavorativo della curatrice, “Figure dell’anima” (1998) e “Oltre la Ragione” (2006), per evidenziare l’evoluzione del tipo di lettura che è stato dato al materiale espositivo dalla stessa curatrice.

2.1 BiancaTosatti, *Figure dell’anima,* Palazzo Ducale Genova 1998

“Figure dell’anima” (1998), è la prima mostra organizzata da Bianca Tosatti e anche quella più illustrativa e didattica. Si rivolge a un pubblico che ancora non ha informazioni e familiarità con il tipo di arte in esposizione. Infatti si cerca di “rieducare” il visitatore all’idea che l’arte nell’ultimo secolo è diventata “espressione” e non è più misurabile con il metro della bravura tecnica. Questo approccio era stato usato largamente anche nel catalogo della mostra di Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna “Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens” (1963). La differenza sostanziale tra questi due allestimenti sta nei tempi. L'Italia risulta in ritardo rispetto alla Svizzera.
Ciò che nota la curatrice nella museografia e nella storia dell’arte del novecento quando trattano di arte irregolare è che, come afferma lei stessa, “D’altra parte, che museologia e storia dell’arte complottino per costruire e mantenere il senso comune della storia da cui deriva la modernità è cosa nota: l’una con i suoi macchinari topologico-narrativi; l’altra con gli argomenti dell’analisi stilistica e della retorica interpretativa”[172]. Ma fortunatamente oggi si sta avviando, come Tosatti afferma, un processo che la stessa curatrice asseconda nei suoi allestimenti attraverso il quale la storia dell’arte:

“sta forse liberandosi dall’antica autistica alternanza di storicismo ed estetismo per compiere alcuni passi innovativi: si tratterebbe di fondare un nuovo statuto disciplinare in cui tutte le pratiche artistiche fanno parte della storia dell’arte moderna […]. Adottare un punto di vista mobile significa per esempio, per ritornare al nostro argomento, smascherare l’anamorfosi di Barr: chiunque oggi voglia studiare il modernismo deve fare i conti con la collezione Prinzhorn e con la prospettiva psichiatrica, non come materiali comparativi, ma costitutivi della modernità in arte.”[173]

Chiarire questa genesi dell'opera d'arte è il primo passo per un’impostazione di un percorso espositivo pensato ad hoc per l'arte irregolare. Per questo motivo Tosatti si concentra sulla fruizione dell'opera contemporanea in ambiente allestitivo (facendovi dunque rientrare anche l'opera irregolare). Le parole stesse della curatrice spiegano perfettamente il concetto del rapporto che esiste al giorno d’oggi tra la creazione dell’opera, l’opera stessa e la messa in mostra:

“Da sempre l’opera d’arte reclama la sua corretta collocazione nella struttura triangolare della fruizione: la realtà interiore del vissuto che muove ‘a fare immagine’; l’opera e la sua autonomia, la fruizione, ovvero l’esperienza di un incontro fra le inclinazioni personali di chi guarda e la realtà oggettiva dell’opera. Dal punto di vista della critica dunque, occorrerà forse ribadire una regola ormai annosa

[172] *Figure dell’anima*, catalogo della mostra a cura di Bianca Tosatti (Genova, Palazzo Ducale), Milano 1997, p.18.
[173] Ibidem.

ma ancora utilissima: il giudizio non è un affermazione dogmatica (questo è bello , questo è brutto); ma il racconto di un esperienza interpretativa compiuta" [174]

E dunque il lavoro che si cerca di attuare nell'esposizione è quello di mostrare cosa significa l'espressività nell'arte, ovvero eludere e non tenere presente il triangolo tra la biografia, ovvero il vissuto dell'artista, l'opera e la fruizione affinché sia "la potenza comunicativa" dell'oggetto a parlare per sé:

"In questo senso, dopo tanto parlare di Gestalt e di Einfühlug, vediamo oggi, proprio grazie a quest'ultima sezione della mostra, come il contemporaneo abbia superato quelle massicce definizioni di una configurazione formale originaria e immodificabile, secondo la quale la conoscenza sarebbe stata in fondo soltanto un atto di riconoscimento del già fatto: il problema dell'interpretazione oggi è tutto da giocare sul filo di un'interazione comunicativa che tende a debordare lo schema triangolare, anzi eluderlo." [175]

Quello che intende Tosatti con "interazione comunicativa" è: quella strada a doppio senso in cui l'opera suscita qualche emozione in chi la sta guardando, e il fruitore dà il "suo senso" all'opera a partire dal suo vissuto. La professoressa continua così dicendo a proposito del visitatore:

"Mi sembra che le opere in mostra rappresentino una bella serie di figure la cui interpretazione è aperta ad ogni esercizio onesto di congenialità; al di là dei loro autori, delle date in cui sono state prodotte, del loro corredo documentario, degli antecedenti, al di là insomma di tutti i dati scientifici, queste figure sono qualcosa di più: provvisoriamente, con la consapevolezza dell'indicibilità, abbiamo chiamato questo qualcosa 'anima'." [176]

Il percorso di "Figure dell'anima" (1998) ha, almeno per una parte, una prospettiva didattica. La prima sezione dell'esposizione temporanea è dedicata alla "preistoria" dell'arte contemporanea marginale, ovvero alla collezione Prinzhorn, la seconda invece mette "in scena" il lavoro degli atelier storici italiani. Questa divisione dà la possibilità al curatore di introdurre il contesto in cui l'arte irregolare si è sviluppata tramite le vicende delle opere della collezione di Heidelberg, che, come già analizzato nel primo capitolo di questa trattazione, ha avuto un importante ruolo nello sviluppo delle avanguardie del secolo scorso. La contestualizzazione storica è una sezione fondamentale da trasmettere al visitatore per capire meglio la situazione attuale dell'arte irregolare.
Il catalogo di questa mostra è un altro pezzo importante per il compimento degli intenti della mostra. Una grande parte delle opere messe in mostra riguardava la collezione Prinzhorn, che a quell'epoca era appena stata riscoperta e portata alla luce dopo gli eventi del nazismo. La mostra non è stata ideata in modo didattico *tout court*, le questioni che hanno animato le teorie sull'arte irregolare per più di un centinaio di anni (calcolando i tempi a partire dalla pubblicazione di Lombroso) non potevano essere approfondite pedissequamente nel percorso espositivo, quindi si rendeva necessario un apparato esplicativo di supporto, e questo è il catalogo. Rispetto ad altre esperienze, per esempio a Losanna o anche la mostra "Banditi dell'arte" di Giacosa (cfr. capitolo 3_2), la parte illustrativa degli artisti nei cataloghi è ridotta a un

[174] Ibidem, p.23.
[175] Ibidem.
[176] Ibidem.

apparato annesso alla fine del libro. La parte centrale del catalogo di "Figure dell'anima" è pensata come un compendio di tutta la storia e la teoria a proposito dell'arte irregolare.

"Figure dell'anima è stata una mostra importante perché la collezione Prinzhorn era appena stata schiodata da questi bauli, era stata esposta soltanto a Londra e io ero riuscita, senza alcun tipo di raccomandazione, ero riuscita ad ottenere la fiducia e a farmi prestare la collezione. [...] fare una mostra con i pezzi della collezione in un paese che non ne sa nulla, secondo me sarebbe stata un operazione un po' azzardata. Per avere più garanzie verso questo tipo di attenzione ho dato l'incarico di scrivere i saggi per il catalogo a persone che io ritenevo capaci di mobilitare l'attenzione pubblica. Mi sono detta: la mostra sarà una cosa piccola che vedranno in pochi, ma il catalogo diventerà un libro senza il quale gli studi in Italia non potranno più andare avanti."[177]

Ed è grazie ai saggi contenuti nell'apparato bibliografico scritti da Inge Jàdi, Bettina Brand-Claussen (entrambe resposabili della collezione Prinzhorn), Michel Thévoz, per citarne alcuni, e la traduzione di alcuni testi importanti che ancora non erano accessibili in Italiano (come il saggio già citato precedentemente di Georg Schmidt *L'arte degli alienati in rapporto all'arte* (1961) è diventato una risorsa fondamentale per chi si deve approcciare o deve approfondire la storia dell'arte outsider in Italia. La mostra, quindi ha raggiunto l'obbiettivo che la curatrice si era prefissata, è il primo capitolo nella storia dell'esposizione italiana di arte irregolare.

2.2 Bianca Tosatti, "Oltre la Ragione", Palazzo della Ragione Bergamo (2006)

La mostra "Oltre la ragione" (2006) è strettamente collegata alla mostra precedente, "Figure dell'anima" (1998). Quella più recente ripercorre gli avvenimenti del periodo storico artistico "pre"- Prinzhorn, facendo in particolare riferimento alla mostra di Londra "Beyond Reason" (1997/1998), e al "dopo", confrontandosi con "Figure dell'anima" (1998). Il nesso con quest'ultima mostra è esplicitato direttamente dalla curatrice con queste parole nell'introduzione del catalogo:

"il sottotitolo [della mostra] 'Le figure i maestri, le storie dell'arte irregolare' dovrebbe invece agganciare all'indietro la mostra italiana 'Figure dell'anima', in cui la stessa collezione Prinzhorn veniva presentata come un termine storico post quem: dopo la collezione Prinzhorn sarebbero infatti cominciare le legittimazioni, le dispute teoriche, i meccanismi di unificazione e di diversificazione (Arte Psicopatologica, Art Brut, Outsider Art ecc.) che avrebbero trasformato questa produzione artistica in un vero e proprio genere."[178]

Le opere in esposizione sono scelte per valorizzare la semplice capacità delle opere irregolari di colpire e scuotere l'animo dello spettatore:

"Le opere in mostra non appartengono dunque a uno stesso genere – o a uno stesso antigenere – né tantomeno a uno stesso periodo storico: più o meno noti, ma tutti grandissimi, talvolta censurati o emarginati, talvolta 'normalizzati', gli artisti vengono presentati con un numero di opere sufficiente a renderli indimenticabili; non percepibili da orecchie sintonizzati sulle bande linguistiche convenzionali, gli ultrasuoni o infrasuoni captati nel dormiveglia della regione sovvertono e sfasciano tutte le lingue

[177] S. Zanatta, *Artisti pazienti, ovvero il lungo cammino verso il riconoscimento estetico delle produzioni plastiche manicomiali*, tesi di laurea magistrale Università Ca' Foscari, relatore prof. Nico Stringa, a.a. 2010-11, pp. 132-133.
[178] *Oltre la Ragione*, catalogo della mostra a cura di Bianca Tosatti… op.cit., p.19.

ufficiali, tutti i discorsi di stato, infrangono lo scudo della routine, svelano la realtà negata, quella esperienza visibile cancellata dai nostri interdetti culturali: l'abisso orizzontale dello spazio quotidiano"[179]

O ancora:

"L'arte può far pensare, può commuovere, può inquietare; oltre a tutte queste funzioni ci interessa quella, più immediata e diretta, della scossa e del percuotimento che abbatte ogni approccio intellettualistico: queste opere ci abbagliano e ci granano gli occhi, ci ammutoliscono in quell'istante fatale in cui il tempo esce dai cardini e la fine e l'inizio coincidono"[180]

Continua parlando della scelta del titolo ispirata a tutto questo:

"Cominciamo dunque dal titolo: 'Oltre la ragione' dovrebbe esprimere tutto questo, e contemporaneamente ricordare di trovare quel 'Beyon Reason' con cui veniva presentata la collezione Prinzhorn a Londra, dieci anni fa[181]"[182]

L'intenzione di far parlare le immagini per loro stesse, quello che Tosatti chiama "interazione comunicativa", rimanda alle stesse intenzioni che hanno ispirato l'allestimento ad "immersione" del museo di Losanna ideato da Michael Thévoz, già trattato precedentemente.
La mostra e il catalogo sono divisi in sezioni tematiche, in tutto undici, pensate con lo scopo di avvicinare il pubblico e gli artisti irregolari tramite delle "problematiche comuni", come dice la stessa curatrice nel catalogo:

"Ecco dunque che l'allestimento, in linea con il catalogo[183], rispetterà la disposizione delle opere attorno ad alcuni nodi problematici su cui inciampa la vita quotidiana di tutti noi: questi problemi, proprio per la loro opacità che resiste al processo di schiarimento logico (la cosiddetta spiegazione), difendono il loro diritto a una parte di misconoscimento e di incomprensione, mantengono una specie di indeterminatezza che è anche una riserva di avvenire di senso"[184]

La struttura di questa esibizione temporanea dà un'idea al visitatore riguardo a ciò che sta guardando, senza avere troppe pretese didattiche, puntando ad essere più illustrativa. È su questa base che il percorso espositivo segue delle tematiche che cercano di combinare storia, teoria dell'art brut e caratteristiche tipiche dell'arte irregolare.
C'è la parte dedicata a "Lo sguardo malinconico" che tratta delle prime esperienze di osservazione psichiatrica da parte dei medici d'inizio Ottocento, e ha dato il via all'approccio nosografico tra genio e follia "alla Lombroso". Sono riportati i casi di Van Gogh, del medico Gachet, che era solito ritrarre i suoi pazienti nel manicomio, e anche Gèricault, l'artista che su commissione di un medico psichiatra aveva eseguito una serie di dipinti sui "tipi" di malati mentali di metà ottocento.

---

[179] Ibidem.
[180] Ibidem, p.18.
[181] Tosatti fa riferimento alla mostra tenutasi a Londra "Beyond Reason. Art and Psychosis: Works from the Prinzhorn collection" (1997-1998).
[182] *Oltre la Ragione*, catalogo della mostra a cura di Bianca Tosatti… op.cit., p.19.
[183] "pertanto questa introduzione alla mostra è da considerarsi più come una successione di puntate di indice verso questa o quell'opera, come si fa quando ci si imbatte in qualcosa di discontinuo rispetto alla catena delle cose, lasciando che la mente sfiori e connetta, ricordi e ritrovi, erraticamente, come una forma di interrogazione o di invito. Cominciamo dunque dal titolo 'oltre la ragione' dovrebbe esprimere tutto questo", tratto da *Oltre la ragione,* catalogo della mostra a cura di Bianca Tosatti, op. cit., p.19
[184] *Oltre la ragione,* catalogo della mostra a cura di Bianca Tosatti, op. cit., p.18,19.

La curatrice approfondisce in modo particolare il rapporto tra paziente e medico, trasformandolo in quello tra spettatore e artista, perdendo così qualsiasi riferimento alla malattia mentale e alla dimensione clinica. La curatrice riporta un passaggio biografico importante nella parte del catalogo dedicata alle vicende di Gachet, che esemplifica esattamente questa dimensione*:*

"E anche negli scritti di Gachet una curiosa suggestione empatica si spandeva sulle persone e sui sintomi: 'noi stessi, dopo aver frequentato assiduamente l'apprendistato alla Bicetre e alla Salpetrière, siamo stati stranamente turbati al momenti di lasciare i nostri poveri malati definitivamente per rientrare nella vita privata. Un non so che, una sorta di attrazione inspiegabile ci riportava periodicamente verso di loro. Rallentammo le visite gradatamente fino a quando l'impressione si dissipò a poco a poco. La nostra opinione è che non avremmo potuto rompere bruscamente i rapporti con loro senza danni per noi'. […] 'Una sorta di attrazione inspiegabile' è appunto ciò che spinge Gachet a schizzare rapidamente le sagome delle ricoverate in un intreccio connivente di desiderio, sguardo e sapere"[185]

Il rapporto che lega medico e paziente, è un'"attrazione inspiegabile". Esattamente quella che la curatrice vuole che i dipinti suscitino nei visitatori.
La categoria successiva è "Architettura tessile", cioè un tipo di produzione "tipica" irregolare, che mette insieme la decorazione con la tecnica del cucito, non molto utilizzata nel mondo artistico ma piuttosto in quello folcloristico. È esattamente questo aspetto atavistico a rendere l'operazione artistica su oggetti quotidiani, un gesto espressivo. Questa è la nota introduttiva che scrive la stessa curatrice:

"esistono materiali che non hanno sesso né genere: si è investiti dal bisogno corporeo di adoperarli. Il tessuto, simbolo originario della vita degli uomini, rivela una potente corrispondenza fra trama e ordito – l'intrecciarsi o l'annodarsi di diversi fili in una struttura – e i percorsi esistenziali, i destini, individuali e collettivi. Tessuto organico, tessuto neuronale, testo musicale o poetici: si tratta sempre di una costruzione di senso, nel tempo dell'uomo"[186]

Successivamente si passa alla sezione intitolata "La torre di babele*"*. La metafora è di provenienza biblica e la più conosciuta sulla relatività del linguaggio. Gli uomini, che condividono la stessa lingua, sfidano con la costruzione di un edificio che punta verso il cielo le altezze con le loro costruzioni e per il loro affronto architettonico a Dio vengono puniti tramite la separazione in popoli che hanno diversi linguaggi. Grazie a questa relatività di prospettive, non ne esiste una più valida dell'altra, come non esiste un linguaggio artistico più valido dell'altro.

"in questa mostra denominiamo 'torri' tutte quelle costruzioni cosmologiche che tendono alla negazione della plurariltà in nome di un mondo unico, il mitico ur-sprache di Benjamin, quel mondo unico originario da cui sembrano discendere tutte le lingue. La torre di Babele si riferisce precisamente al momento immaginario in cui quel mondo linguistico unitario, quello dei discendenti di Adamo ed Eva, si frammenta in una pluralità di lingue, incomprensibili l'una all'altra, che disperde i popoli per tutta la terra"[187]

[185] Ibidem, p. 20.
[186] Ibidem, p.185.
[187] Ibidem, p. 29.

La tematica successiva riguarda un artista in particolare, Henri Darger, il titolo è "Infanzia e catastrofe". L'opera di Darger ha come protagonisti principali bambini che devono affrontare un evento catastrofico. L'infanzia e la catastrofe sono strettamente connessi perché la prima è come una fase che precede e segna indelebilmente lo sviluppo adulto, e se nella prima fase si subiscono traumi, quello che seguirà potrebbe essere una catastrofe, come "un gigantesco maremoto che segue un terremoto"[188].

"Che cos'è che lega cosi irrazionalmente i bambini alle catastrofi? Forse l'inclinazione ad accentuare l'istante, quella sorta di immoralismo etico che li porta ad avere confidenza con i cataclismi naturali come occasioni di sfrenatezza e di disordine […] nella catastrofe naturale infatti è più che mai evidente l'esistenza di una forza anonima e impersonale della quale gli individui partecipano, ma che supera ciascuno di loro, tale forza sopravvive alle generazioni e agli individui che passano, è diffusa negli esseri e nelle cose: è in un certo senso l'ossatura del mondo"[189]

Le ultime due tematiche sono affini a quella dei "Sistemi visionari" che si concentra sulla complessità dei "mondi" interiori che vengono creati dai malati, come ad esempio il mondo con un suo linguaggio e i suoi personaggi di Wölfli e Carlo Zinelli. Entrambi hanno un tipo di produzione artistica totale, che quindi va narrato per capire il simbolismo che le immagini portano con sé. Collegato sempre a questo atteggiamento "totale" c'è l'aspetto del "contagio" degli spazi che gli artisti usano quotidianamente, come le camere dei manicomi, che vengono trattati come un'ulteriore proiezione visiva del mondo artistico irregolare.
La sezione dedicata alle bambole, intitolata "Bambola, mostra e meraviglia" si rifà direttamente a quella su Darger, ovvero all'infanzia come momento fondamentale nel percorso di vita di chiunque. Quel semplice oggetto, la bambola, è spesso usato come transfer dai pazienti, che soffrono di patologie legate all'infanzia o alla maternità. Di conseguenza è un oggetto che ritorna nelle opere espressive, con decorazioni o ad esempio sotto una forma totalmente nuova creata dall'artista. Nel catalogo ci sono diretti riferimenti visivi anche ad opere di arte contemporanea, in modo da accostare un tratto tipico irregolare, a uno che ricorre anche nell'arte regolare[190]. Questo approccio dunque fa notare quanto corta sia la distanza tra le problematiche di tutti e quelle dei malati.

"la storia dell'arte enumera una serie infinita di statue, bambole, giocattoli: il repertorio è affollato e studiatissimo in tutti i suoi aspetti, da quelli più ancorati alle teorie del bello e del sublime, come la Paolina Borghese del Canova, a quelli ludici, erotici o perversi, come le bambole di Hans Bellmer. In generale la produzione di bambole nell'universo manicomiale è femminile e clandestina, nella maggiorparte dei casi riguarda la sfera della maternità in cui le artiste sono di volta in volta madri, che accudiscono e nutrono, o figlie, che ricevono carezze e altre manifestazioni affettuose. Ma, oltre alle bambole con cui figurare i rituali della convivenza (affettuosa, ma anche erotica), ci sono bambole con cui esorcizzare il terrore dell'inconoscibile, il vuoto nero dell'abisso, gli squartamenti della ragione"[191]

[188] Ibidem, p. 30.
[189] Ibidem, p. 31
[190] Un esempio significativo è la riproduzione della foto di Henri Bellimer, *La puppée* (1935).
[191] *Oltre la ragione,* catalogo della mostra a cura di Bianca Tosatti… op.cit., p.281.

La condizione dell'artista emarginato viene riproposta sotto una forma inusuale per le mostre di outsider art, ovvero tramite le condizioni dei deportati nei campi di concentramento. "Ebrei dopo il 1945" è la sezione dedicata all'espressività nata dal disagio e dai traumi che tormentano coloro che durante la guerra hanno lavorato nei campi di concentramento. La tematica dedicata allo sterminio degli ebrei è poi legata a una particolare storia nell' "Ingovernabile molteplicità del femminile". Due amiche, Marta Newes e Franziska Ida Sophia Maly, quest'ultima eliminata nel 1941 nel programma "eutanasia" del regime nazista. Newes aveva conservato le opere, indubbiamente di arte irregolare, dell'amica che si trovava rinchiusa in un ospedale psichiatrico fino alla sua uccisione nel 1941.
"Paura e città" è una delle ultime tematiche affrontate nella mostra *Oltre la ragione* (Palazzo della Ragione, Bergamo 2006) dove:

"i grandi disegni di Van Genk ci mettono di fronte a una delle più significative trasformazioni della città contemporanea: la scomparsa dello spazio pubblico, dove si formano le esperienze con il diverso, con lo straniero, con ciò che non si conosce"[192]

Quindi la città diventa il simbolo del terreno comune tra normali e "rinchiusi". Questo elemento riguarda lo straneamento e la sensazione di diversità che pervadono l'epoca contemporanea. La città infatti ha gli stessi tratti della società, esistono in entrambi problemi che non vengono affrontati ma accantonati. Proprio come si faceva, e si fa ancora oggi, con i pazienti di psichiatria.
Per concludere c'è la tematica "La nebbia dell'anima" che vuole annientare le presunte differenze tra artisti normali e irregolari, mostrando come chiunque nel suo percorso di vita affronta periodi negativi, nebbiosi, portando il visitatore a relazionarsi emotivamente con gli stati dell'artista irregolare che la malattia mentale gli provoca.
L'importanza del lavoro della professoressa Tosatti è di aver inserito l'Italia agli inizi degli anni Novanta in un discorso sull'arte contemporanea e irregolare che nel resto d'Europa si era già avviato. Questo passo impone di partire da dei presupposti diversi e tentare di spiegare come mai non si categorizza più l'arte secondo la categoria del bello naturalistico, e con questa "pretesa" mostrare l'arte irregolare.

[192] Ibidem, p. 40.

3.IL LAVORO CURATORIALE DI HALLES SAINT PIERRE IN FRANCIA, UNA COLLABORAZIONE TRA GLI ATELIER ITALIANI E L'ESTERO

3.1 Le esposizioni di Halles Saint Pierre

Il museo di Halles Saint Pierre affonda le sue radici nella collezione di Max Fourny (1904 – 1991), un motociclista professionista convertito al collezionismo e all'editoria. Egli crea nel 1986 il museo dedicato all'arte irregolare per raccogliere una parte della sua collezione (l'altra si trova presso l'abitazione di Vicq, nei pressi di Versailles). Alcuni anni più tardi, nel 1995 il museo si presenta a livello nazionale con un'esposizione temporanea intitolata "Art brut et Compagnie, la face cachée de l'art contemporain", che raccoglie le opere di sei collezioni diverse, tra cui quella di Losanna. L'allestimento ha avuto grande risonanza nell'ambiente francese, dove le mostre di arte irregolare in questa decade non erano molto frequenti.

Lo scopo di questa istituzione è quello di promuovere esclusivamente l'art brut. Situato nella struttura di un vecchio mercato coperto degli inizi del novecento ai piedi di Montmartre, il museo ospita vari spazi, tra cui: una galleria, un bar, una libreria e lo spazio espositivo per le mostre temporanee. Appositamente per la promozione sono pensati alcuni spazi che la compongono: come la libreria, "la librerie éphémère" che contiene più di 600 titoli di 50 editori diversi, una vasta scelta di riviste, giornali, pubblicazioni e cataloghi tutti dedicati all'art brut e alla "low-brow"[193], ovvero la parte più "indipendente" dell'arte contemporanea che raggruppa diversi generi espressivi come i graffiti, erotica ma anche fumetti, ne fanno parte autori come Mark Ryden, Ray Caesar, Camille Rose Garcia e Sas Christian. La scelta di testi fatta nella libreria sembra quasi che accolga il concetto di arte naïf, brut … in un'accezione molto ampia. Questi dati portano a pensare che la direzione del museo parta dalla definizione di Art Brut di Dubuffet di arte marginale e anti culturale ma allo stesso tempo offra spazio a campi che si avvicinano a quest'idea, che mantengono però il carattere di una certa "non approvazione ufficiale".

La produzione curatoriale di questo museo può essere divisa in due grandi tematiche[194]., entrambe dedicate all'arte irregolare, passata e presente. La prima è quella dedicata alle mostre monografiche. Alcuni artisti che sono stati esposti sono Luis Pons (2000), Lena Vandres (2001), Gilbert Peyre (2001), Stani Nitkowski (2002), Unic Züm (2006/2007), Fred Deux e Cécile Remis in una mostra intitolata "La ligne de partage" (2009). La seconda tematica è quella dedicata alle esibizioni tematiche. È possibile ritrovare alcuni temi principali come la provenienza dell'artista, quindi esposizioni tematiche carattere "nazionale", dedicate in particolare a Taiwan (1998), Haïti in una mostra dal titolo "Haiti: Anges et Demons" (2000), al Brasile (2005), alla Gran Bretagna (2008) e Giapponese (2011). O ancora esposizioni che hanno lo scopo di presentare delle collezioni di art brut, quelle collettive (cfr. tabella n.1) e omaggi a riviste specifiche. Quest'ultima tematica è stata esplorata solamente in tempi molto recenti (2011) e sono dedicate, per ora esclusivamente, alle riviste di "row" art e "lowbrow","HEY!" e "Row Vision".

---

[194] Dati tratti dal sito dell'istituzione, <http://www.hallesaintpierre.org/category/exposition/ >(consultato in data 17.01.2014). Purtroppo per l'analisi dell'attività di questo museo non è stato possibile recuperare materiale bibliografico perché non esistente, soprattutto in italiano.

Analizzando l'elenco delle mostre (tutte temporanee ovviamente) emergono dati interessanti. Le mostre tematiche sono una presenza costante sin dall'apertura al grande pubblico nel 1995, e solitamente si alternano tra percorsi tematici, nazionali e monografici per il periodo che va dal 1998 al 2011.

Per le esposizioni a tematica nazionale si cerca di trovare come soggetti luoghi lontani dalla nostra cultura occidentale, dunque ci si rivolge a paesi esotici richiamando indirettamente elementi "primitivi". Infatti è inevitabile pensare ad atmosfere mistiche quando si parla di Tahiti, Taiwan, India, Brasile.. . Ma ce ne sono altri che sono stati presi come soggetto e hanno invece una connotazione diversa, come nel caso particolare del Giappone. Si accentua l'emarginazione sociale, nettamente più forte, di una società altamente organizzata ed efficiente. Il visitatore si trova attratto dal contrasto che crea l'immaginario della società giapponese e l'art brut, il controllo e la misura contro lo sfogo emotivo. Un altro esempio è dedicato all'art brut Inglese, anche qui però si tratta di un ambito nazionale inusuale che gioca sulla novità di una nazione "nuova" nel campo dell'arte irregolare. La tabella (cfr. tabella n. 1) riassume la lista delle mostre tematiche. Come si può notare dalle date, hanno cadenza annuale, sin dall'apertura del museo con la mostra del 1996. Il catalogo che le accompagna inoltre è abbastanza simile per tutte. La grafica e il carattere del titolo col tempo sono diventati marchi di riconoscimento della produzione curatoriale di Halles Saint Pierre. Inoltre nei titoli viene sempre ben specificato il tema principale della mostra: l'Art Brut (immagine n. 12, 13). Altra dimostrazione della volontà di richiamare un ampio pubblico, anche quello di non conoscitori, è che dedichino interi allestimenti alla presentazione di collezioni (esempio quella di Chicago – 1998/1999), presentando così una parte della storia dell'art brut e introducendo ai temi dell'arte irregolare.

La maggior parte dei cataloghi sono curati dalla direttrice del museo Martine Lusardy, presente ad Halles Saint Pierre dal 1995: questo fa capire la dimensione in cui lavora il museo, che nonostante sia abbastanza affermato e conosciuto, sta mantenendo una linea costante, nella forma e nei contenuti. Le collaborazioni con teorici però danno un indizio sull'importanza del museo, e su quanto la direttrice abbia come obbiettivo quello della diffusione del lavoro curatoriale che si fa nel museo. Infatti per il catalogo di **"**Art spirite, médiumnique visionnaire – Messages d'outre-monde" (1999/2000) è stato interpellato anche Michael Thèvoz, ex direttore del museo di Losanna, e per "Banditi dell'arte" (2012/013) l'allestimento e il catalogo sono stati affidati anche a Gustavo Giacosa[195], Gabriele Mina[196], Daniela Rosi[197], Lucienne Peiry, Jean-Louis Lanoux[198].

In conclusione il museo segue una linea di lavoro espositivo ad ampio raggio ed è al passo con le teorie sull'Art Brut più attuali e indipendenti. È un centro internazionale che si confronta anche con realtà più marginali come l'Italia, che a volte si rivolgono proprio a questo museo per poter allestire una mostra che acceda direttamente al mondo dell'arte. La linea museale di Halles Saint Pierre fa delle caratteristiche emarginative dell'outisider un sistema di esposizione molto forte, e si pone come soluzione a questo problema proprio con la sua attività museale.

---

[195] Gustavo Giacosa (?), inizia la sua formazione teatrale nel 1991 con Pippo Delbono . attraverso il gruppo di artisti. Responsabile e fondatore nel 2005 del gruppo interdisciplinare di artisti chiamato "ContemporArt" a Genova. Attraverso questa attività scopre l'art brut e la approfondisce in altri allestimenti dedicati esclusivamente a questo tema, come "Due ma non due. Aperture ed incontri nell'arte dopo Basaglia" (Loggia della mercanzia, Genova, 2008) e "Noi, quelli della parola che sempre cammina" (Museoteatro della commedia di Prè, Genova, 2012)

[196] Gabriele Mina (?) cofondatore dell'associazione "Costruttori di Babele" che si occupa della promozione e protezione di creazioni architettoniche irregolari.

[197] Daniela Rosi (1959) e la responsabile dell'"Osservatorio nazionale di Art brut " di Verona, presso l'Accademia di Belle arti di Verona. (cfr. cap. 3.3 Vittorino Andreoli e Carlo Zinelli: *Il linguaggio grafico della follia* (2012)

[198] Jean-Louis Lanoux (-)Teorico francese di Art Brut.

3.2 Gustavo Giacosa e Martine Lusardy, *Banditi dell'arte*, Les Halles Saint Pierre, Parigi (2012)

La mostra "Banditi dell'arte" (2012 - 2013) si concentra sulla produzione degli artisti outsider italiani più rappresentativi (quasi da poter far rientrare questa mostra tematica nel sottogruppo di quelle nazionali). Gustavo Giacosa ha lavorato con la direttrice al progetto curatoriale, e parla di questa mostra come di un'occasione di riscatto per coloro che in Italia sono solamente degli emarginati senza alcun riconoscimento artistico, e che per questi motivi sono costretti a chiedere asilo all'estero come degli esiliati, banditi appunto, e che solamente negli istituti/fondazioni di accoglienza possono esprimersi liberamente e a partire solo da qualche decennio grazie all' importanza che va assumendo l'arte terapia.

Il progetto curatoriale ha intenzionalmente giustapposto gli artisti brut provenienti dagli atelier con quelli più conosciuti che fanno parte della storia dell'arte contemporanea come Carlo Zinelli e Giacomo Podestà. Il catalogo è strutturato in modo tale da informare il visitatore. L'introduzione di Giacosa e le altre collaborazioni scientifiche hanno un carattere spiccatamente narrativo e mirano a far immaginare al visitatore lo stato di emarginazione in cui sono costretti gli artisti italiani irregolari. Il contributo di Lucienne Peiry, per esempio, si basa sulla narrazione delle vicende legate alle opere di Nannetti. La storica si esprime in questi termini:

"Le jeune homme donne corps à une œuvre imaginaire en utilisant la façade de l'hôpital comme support d'expression. Le mur de l'asile-prison, dressé à l'origine pour séparer et pour exclure, devient l'écran sensible des délires poétiques de l'auteur ; l'ardillon pièce de la tenue réglementaire obligatoire identique pour tous, qui annihile identité et personnalité, se transforme en un instrument de liberté et devient sa clé des champs»[199]

Nel contributo del curatore invece, troviamo una parte dedicata alla tradizione italiana legata alla figura del bandito e un'altra più focalizzata sulle opere degli artisti. Le prime parole sono una citazione di Pier Paolo Pasolini, troviamo poi la storia molto recente dell'evoluzione del manicomio, i dettagli su Lombroso e anche Antonio Gramsci. Le vicende di quest'ultimo sono particolarmente sentite da Giacosa che completano il senso della definizione come anche la figura di Giuseppe Garibaldi in quanto anche loro "banditi" perché entrambi lottano per l'affermazione della minoranza oppressa e contro le differenze. Tutte queste digressioni sono motivate dall'opinione di Giacosa che in Italia si lotti, da sempre, per l'affermazione dell'emarginato. Facendo della lotta contro l'emarginazione, quindi anche quella in campo artistico, una "situazione italiana".

Nelle intenzioni del curatore, il concetto di "bandito creatore" è simile al bandito in senso lato (Garibaldi e Gramsci, ad esempio) perché ha la stessa audacia di pensare a un mondo "altro", mentre il primo lo crea con materiali artisti, l'altro lo fa con la forza.

---

[199] *Banditi Dell'arte. Halle Saint Pierre,* catalogo della mostra a cura di Gustavo Giacosa (Parigi,Halles Saint Pierre), Parigi 2012, p.230. "Il giovane dona corpo a un'opera immaginaria utilizzando la facciata dell'ospedale come supporto espressivo. Il muro della prigione manicomiale, realizzato in origine per separare ed escludere, diviene lo schermo sensibile dei deliri poetici dell'autore; la cintura, pezzo della divisa d'obbligo uguale per tutti, che annichilisce identità e personalità, diventa uno strumento di libertà e si trasforma la sua chiava dei campi" (tradotto liberamente dalla scrivente) .

"Le rêve d'un monde Autre et d'un Ailleurs, dont on est seul maitre, est au cœur de la figure 'bandit créateur'" [200]

Giacosa imposta il suo intervento in maniera molto libera, cuce insieme tanti spunti diversi per definire poi la sostanza dell'artista irregolare affermando che si tratta di persone che sentono un tale impulso vitale, che sono un'illuminazione per gli altri, senza i quali noi saremmo immersi nell'insipida normalità delle cose:

"la sensation d'une puissance vitale qui les anime est pour les *bandits de l'art* une illumination, une guide pour tracer des chemins. Dans l'après désert de leurs jours, ils atteignent spontanément cette lumière – qu'elle soit la perception d'un monde nouveau, la diffusion de la bonne nouvelle, ou le ésotérique qui brise l'identification à leur propre biographie. Pour nous qui avons déjà tout vu, qui croyons déjà tout comprendre, et qui pour tout avons une réponse, chacune de leur attaques, comme l'apparition d'un poignard à l'improviste, bouscule notre assujettissement facile à des conventions étabilies. […] ils nous protègent du sommeil de la normalité qui nous prive de la capacité de se surprendre. […] pour ne pas confortablement faiblir, pour rester vivants, acceptons la compagnie de ces diable de bandits. »[201]

Nella parte dedicata agli artisti invece vengono indicate le informazioni personali, in modo imparziale, quasi come viene fatto a Losanna, con l'intento di non dare una chiave di lettura psichiatrica alle opere d'arte.
L'impressione che si ha vedendo le opere nello spazio espositivo è che siano accostati a caso. Il collegamento all'arte irregolare è chiaro, ma esteticamente non si collegano, la fantasia dei "mostri" rifiniti in modo eccellente per quanto riguarda la parte folk non è del tutto rispecchiata nell'estetica degli artisti brut(sopratutto per quanto riguarda il percorso del piano terra). Al piano superiore l'incontro dei due elementi funziona di più poiché le tematiche (prevalentemente sessuali) legano di più i due tipi di produzione. A poca distanza uno dall'altra si trovano Carlo Zinelli e Rosario Lattuca (cfr. immagine. n. 14, 15).
Il percorso, come accennato in scheda, è diviso in due parti, con un collegamento spaziale non continuativo. Le scale che portano al primo piano sono all'esterno dello spazio adibito per l'allestimento al piano terra. Lo stacco oltretutto è anche visivo, dal nero e dalla chiusura degli spazi rispetto all'esterno del piano terra si passa al bianco dell'allestimento soprastante; lo spazio qui è aperto e illuminato dalle vetrate del mercato coperto mentre al piano terra è tutto artificiale. Viene vagamente mantenuta l'impostazione della pianta circolare. Infatti nello spazio scuro tutto ruota intorno all'opera principale di Francesco Toris, "La torre di babele", tra il centro e le pareti del perimetro sono presenti dei pannelli a raggiera su cui sono appesi o messi in mostra in teche delle opere.
Il percorso al piano superiore segue il perimetro circolare ma all'interno di questo è stato ricavato un percorso di pareti che ho trovato abbastanza labirintico e piatto a formare uno spazio/stanza all'interno, vuoto, senza un elemento centrale che focalizzasse lo spazio. L'allestimento è risultato tutto sommato abbastanza confusionario.

---

200 Ibidem, p.13. "Il sogno di un mondo 'altro' e di un aldilà', di cui si è unico padrone, è al centro della figura del 'bandito creatore'" (tradotto liberamente dalla scrivente)

201 Ibidem, p. 18,19. "La sensazione di una potenza vitale che li anima sono per i *banditi dell'arte* un illuminazione, una guida per tracciare i cammini. Nel passato arido dei loro giorni, raggiungono questa luce spontaneamente – che sarebbe la percezione di un mondo nuovo, la diffusione della buona novella, o l'esoterico che sgretola l'identificazione alla loro personale biografia. Per noi che abbiamo già visto tutto, che crediamo di comprendere già tutto, e che abbiamo una risposta a tutto, ciascuno dei loro attacchi, come l'apparizione di un pugnale all'improvviso, spinge il nostro assoggettamento a delle convenzioni facilmente stabilite […] queste ci proteggono dal sonno della normalità che ci priva della capacità di sorprendere. […] per non indebolirci confortevolmente, per restare vivi, accettiamo la compagnia di questi diavoli di banditi." (tradotto liberamente dalla scrivente)

Di seguito la tabella 1, eleco cronologica delle esposizioni temporanee tematiche sull'art brut e incentrate su collezioni presso il Museo Halles Saint Pierre.

Data	*Titolo della mostra*
1995-96	« Art Brut et compagnie »
1996	« Passeurs de Lumière – Peintures sous verre »
1997	« Oh la vache »
1997/98	« Civilisations imaginaires »
1998	« Aux frontières de l'Art Brut »
1998/99	« Art outsider, Folk art des collections de Chicago »
1999/2000	« Art spirite, médiumnique visionnaire – Messages d'outre-monde »
2002	« Noir sur Blanc– Mondes intérieurs »
2002/03	« L'Art Brut Tchèque »
2005	« Poupées »
2008	« Éloge du dessin »
2010	« Chomo »
2011	« Sous le vent de l'Art Brut – Collection Charlotte Zander »
2012/13	« Banditi dell'arte »

SCHEDA RIASSUNTIVA DEL MUSEO HALLES SAINT PIERRE

Halle Saint Pierre, Musée d'Art Naïf – Max Fourny

Parigi, 1996

Le percezioni generali: a primo impatto si capisce immediatamente che il museo non è uno spazio pensato tradizionalmente. Si notato subito gli spazi del bar e della libreria. In un secondo momento si percepisce lo svolgersi su due piani dell'allestimento della mostra. Il collegamento tra un piano e l'altro non è all'interno dello spazio allestito, una volta finito il giro al piano terra è necessario uscire, salire delle scale e proseguire. Questo spezza l'esperienza della visita, e lo stacco viene sottolineato dai due colori usati nell'allestimento, nero per lo spazio al piano terra, bianco per quello al piano elevato. Lo spazio ricavato per l'allestimento, non ha una sua struttura ben definita. L'accesso è segnalato solamente dal manifesto plastificato e tagliato a strisce, attraverso cui bisogna passare se si vuole accedere al percorso.

Il sistema di illuminazione: faretti regolabili montati su binari

Il percorso: la pianta dell'esposizione al piano terra viene mantenuta anche a quello superiore.

Il sistema della grafica: la grafica usata per il titolo della mostra è quello "classico" riconoscibile in tutte le mostre tematiche. Il carattere tipico è usato strettamente per il titolo. Il testo introduttivo di presentazione è stampato su tela plastificata ed appeso alla parete, i ringraziamenti e i nomi degli enti partecipanti sono stampati su carta A4, incorniciati ed appesi nello spazio di entrata.

I supporti: le informazioni sull'opera sono scritte su riquadri rigidi, nero su sfondo bianco. Contengono le informazioni biografiche dell'autore. Mentre per i titoli delle opere e i loro dettagli, dei foglietti di carta rettangolari sono protetti da un riquadro in plexiglass trasparente. Le teche sono in cartongesso, con un vetro di protezione. Alcune sono a tutta parete, altre sono a dislpay "tipo tavolo".

Gli spazi accessori: sono presenti una libreria e un bar open space.

Il sistema di sicurezza: non è stato rilevato un sistema automatico, dei sorveglianti del museo controllavano la sala.

Il curatore: Martine Lusardy e Giacomo Giocosa.

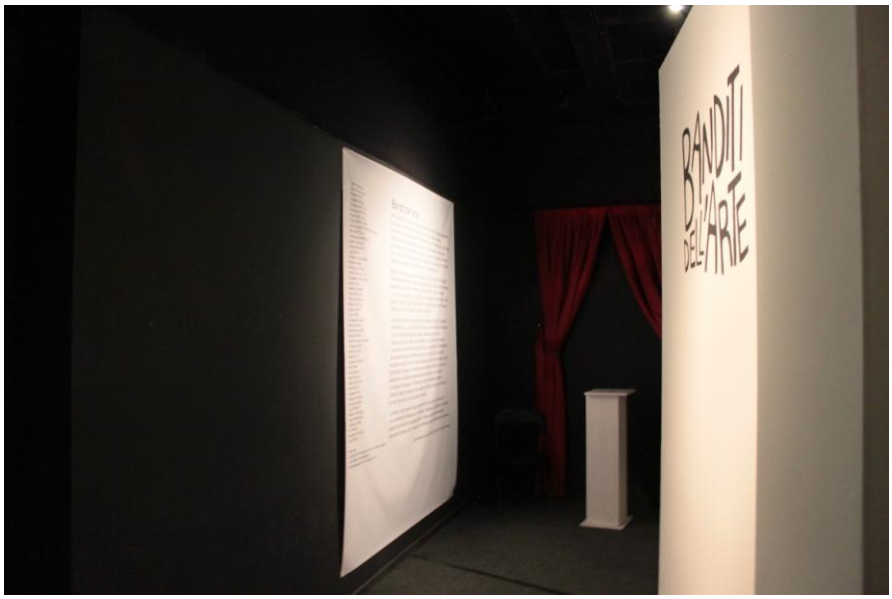
IMMAGINI

(courtesy del museo e della responsabile della comunicazione col pubblico Olga Caldas)

1.La libreria (vista dal piano di sopra del percorso della mostra).

2. Lo spazio commerciale del bar (vista dal piano di sopra del percorso della mostra).

3. L'accesso al piano terra della mostra

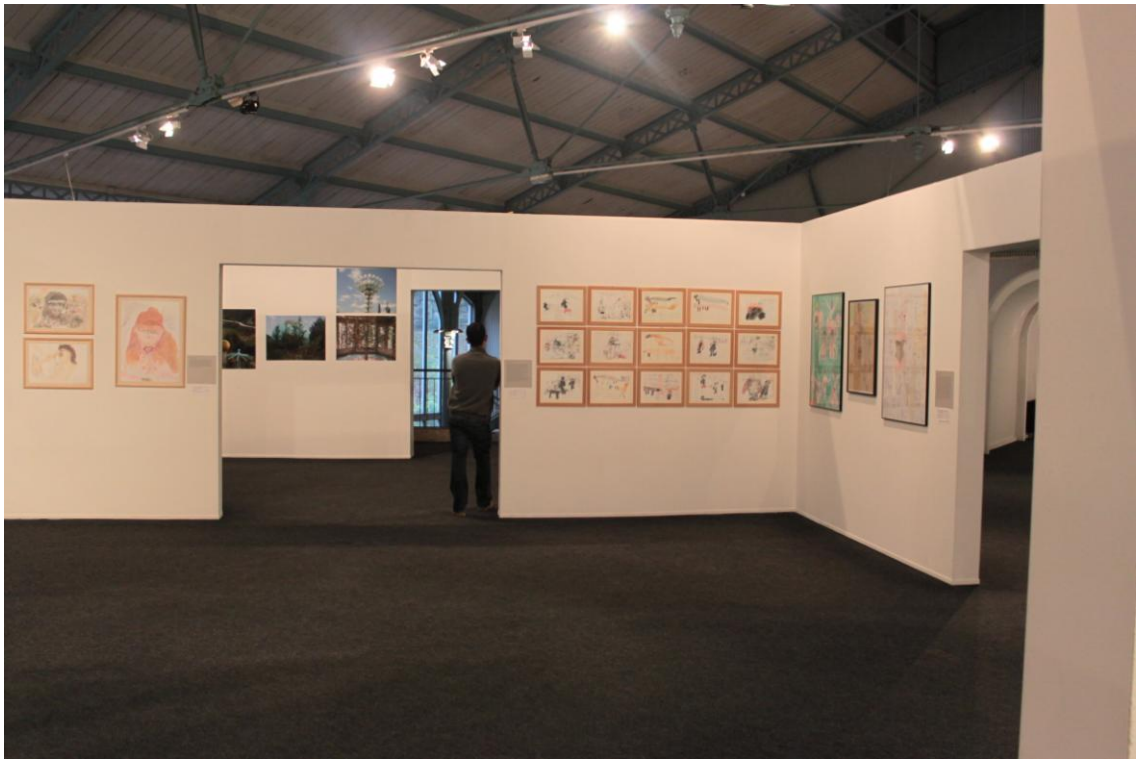


4. L'ingresso alla mostra "I banditi dell'arte", spazio dedicato alle informazioni sulla realizzazione.

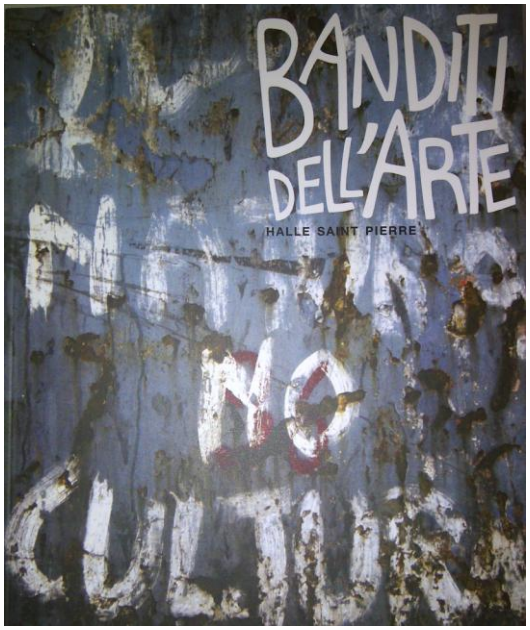
5. La forma concentrica con pareti a raggiera dell'esposizione al piano terra, l'illuminazione a faretti.

6. I riquadri informativi.

7. I display in cartongesso a parete.



8,9, 10, 11. Il percorso al primo piano



12, 13. Ttipologia di carattere e copertina dei cataloghi delle mostre realizzate ad Halles Saint Pierre.

14. C. Zinelli, *Senza titolo,* proprietà della famiglia Zinelli.

15. R. Lattuca, *Grisauro*, 1985, Legno policromo,100x25x145 cm, Collectione privata della Fam. Lattuca.

4. L'INTERNAZIONALITÀ DELL'ARTE IRREGOLARE

4.1 Massimiliano Gioni, *Il Palazzo Enciclopedico,* Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Venezia (2013)

Il titolo dell'esposizione, *Il palazzo enciclopedico* dato alla Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 2013 deriva dall'opera di Marino Auriti del 1955, conservata al Folk Art Museum di New York. Quest'opera, il punto nevralgico dell'allestimento, fa parte dell'arte irregolare. Marino Auriti è infatti un autodidatta che nel giugno del 1955 deposita presso l'ufficio brevetti statunitense i progetti per il suo palazzo ideale a cui ha lavorato per anni nel suo garage. Questa storia non si discosta molto dalla vicenda di altri artisti irregolari, per esempio come quella di Fernand Chaval o Henri Rousseau, due degli artisti brut più conosciuti grazie al loro impatto sul leader del movimento surrealista André Breton. Con queste premesse il visitatore immagina un percorso dedicato al tema dell'arte irregolare, in realtà il riferimento a questa categoria artistica è parte di un'interpretazione "nuova" di arte contemporanea. Gioni precisa che la sua ricerca scientifica si basa sul percorso che ha portato l'umanità al giorno d'oggi ad avere una cultura altamente visuale, e incentra il soggetto della mostra nell'"immagine, in qualsiasi sua forma. L'arte irregolare diventa quindi una delle manifestazione dell' "ossessione" dell'immagine di cui la società è preda, ricalcando un po' il fulcro dell'esposizione di Harald Szeemann di Documenta 5.

"L'impresa di Auriti rimase naturalmente incompiuta ma il sogno di una conoscenza universale e totalizzante attraversa la storia dell'arte e dell'umanità e accomuna personaggi eccentrici come Auriti e molti artisti, scrittori, scienziati e profeti che hanno cercato – spesso invano – di costruire un'immagine del mondo capace di sintetizzarne l'infinita varietà e ricchezza. Queste cosmologie personali, questi deliri di conoscenza mettono in scena la sfida costante di conciliare il sé con l'universo, il sogggettivo con il collettivo, il particolare con il generale, l'individuo con la cultura del suo tempo. Oggi alle prese con il diluvio dell'informazione, questi tentativi di strutturare la coscienza in sistemi onnicomprensi ci appaiono ancora più necessari e ancora più disperati. La 55. esposizoine internazione d'arte indaga queste fughe dell'immaginazione in una mostra che – come il palazzo enciclopedico di Auriti – combina opere d'arte contemporanea, reperti storici, oggetti trovati e artefatti. Il Palazzo Enciclopedico è una mostra sulla conoscenza, sul desiderio di sapere e vedere tutto e sul punto in cui questo desiderio si trasforma in ossessione e paranoia. Pertanto è anche una mostra sull'impossibilità di sapere, sul fallimento di una conoscenza totale e sulla malinconia che ci travolge di fronte all'evidente constatazione che i nostri sforzi saranno inutili."[202]

Lo stesso curatore cita nel catalogo le teorie artistiche che hanno come tema la storia dell'immagine, in particolare si riferisce al pensiero di Georges Didi-Huberman[203] per spiegare che cosa intende quando parla di "cultura dell'immagine".

---

[202] *La Biennale di Venezia. 55a Esposizione internazionale d'arte. Il Palazzo Enciclopedico,* catalogo a cura di Massimiliano Gioni, (Venezia, Giardini della Biennale e Arsenale), Milano 2013, p.23.

[203] Georges Didi-Huberman (1953), filosofo e storico d'arte, ha scritto testi dedicati all'arte rinascimentale e all'importanza della "cultura dell'immagine" nella storiografia artistica contemporanea. È stato anche curatore di mostre ad esempio *L'Empreinte*, Centro Georges Pompidou, Parigi 1997 e la *Fables du lieu*, Studio National des Arts contemporains, Tourcoing 2001. I suoi scritti dedicati alla cultura dell'immagine sono, per citarne alcuni, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2007) *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea* (2008); *L' immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive* (2008) e *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière* (2008).

Il pensiero di Didi-Huberman considera l'immagine come un "istante congelato" che riporta tracce del passato e del futuro. Il teorico francese usa in *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2007) il termine "soglia", una parola che in psichiatria si associa alla personalità borderline, una patologia che è "al limite" appunto della psicosi ma che ancora non presenta i sintomi di questa, perché esattamente come la metafora implica lo spazio della soglia non è definito di per sé, ma è un collegamento fondamentale tra gli ambienti che unisce. Didi-Huberman definisce le opere anche come "sintomi". Questo termine è il punto di partenza di un nuovo approccio alla disciplina storiografica che affonda le sue radici nelle opere di due grandi teorici del secolo scorso, Walter Benjamin (1892 - 1940) e Aby Warburg (1866 - 1929), quest'ultimo per evidenziare gli elementi in comune con il primo. Benjamin affronta la critica al metodo di ricerca storica a lui contemporaneo a partire da due punti principalmente. Il primo è l'ossessione irrealistica per una ricerca storica che mira a ricostruire uno sviluppo di eventi perfettamente logico e lineare, una freccia che senza nessuna deviazione progredisce verso l'inarrestabile progresso. Questo sistema del tutto irreale porta ad un'altra falla nel sistema di ricerca, secondo Benjamin, ovvero all'ossessione del pericolo che incorre nell'anacronismo. La storia non ha uno sviluppo ordinato e la pretesa degli storici (anche dell'arte) di "raddrizzare" e connettere logicamente eventi singoli (o immagini) è del tutto irrealistica. La storia si presenta allo storico prima di tutto nel suo presente, dove si è manifestato il "sintomo" di qualcosa che ha radici nascoste nel passato, il "Già-stato". Per questo motivo bisogna accettare l'anacronismo, è in effetti l'impulso della ricerca (che a questo punto diventa dunque un rintracciare a ritroso). Il passato però non è un insieme di fatti uno seguente l'altro, ma piuttosto il movimento che richiama questi ultimi e li costituisce nel sapere presente dello storico.

"Insomma, il modello dialettico – nel senso non hegeliano che qui gli dà Benjamin – deve farci rinunciare a qualsiasi storia precostruita: non vi è una 'linea di progresso', ma serie omnidirezionali, rizomi di biforcazioni su cui, per ogni oggetto del passato, entrano in collisione ciò che Benjamin chiama la sua 'storia anteriore' e la sua 'storia ulteriore'. Allo stesso modo in cui ogni oggetto culturale deve essere pensato nella sua biforcazione di 'oggetto di barbarie', ogni progresso storico dovrà essere pensato nella sua biforcazione di 'oggetto di barbarie', ogni progresso storico dovrà essere pensato nella sua biforcazione di 'catastrofe'. D'altra parte, se la storia, nel suo racconto, è fatta di 'rovesciamenti' e di 'avvolgimenti', occorrerà allora rinunciare ai modelli secolari della *continuità* storica. […] 'i fatti' (*die Fakten)* del passato non sono più cose inerti che occorre andare a cercare, isolare e quindi includere in un racconto causale, cosa che Benjamin considera un mito epistemologico. Essi divengono oggetti dialettici, in movimento: qualcosa che dal passato 'ci è accaduto' come un 'compito del ricordo' *(die Sache der Erinnerung)*. […] la 'rivoluzione copernicana' della storia dunque è consistita per Benjamin nel passaggio dal punto di vista del *passato come fatto oggettivo* a quello del *passato come fatto di memoria,* vale a dire come fatto in movimento, fatto psichico quanto materiale. La novità radicale di questa concezione – e di questa pratica – della storia risiede nel partire dai fatti passati in se stessi, che sono un'illusione teorica, ma dal movimento che li richiama e li costruisce nel sapere presente dello storico."[204]

Il secondo punto teorico è ciò che il passato lascia ovvero "tracce", o meglio gli "stracci"[205], che lo storico come un archeologo riesuma dalla terra. Queste "sopravvivenze", dipendono direttamente dal lavoro di filtraggio che fa la memoria. La storia è dotata di un inconscio e di un conscio per Benjamin. Quando sogniamo, in equivalente storico

[204] G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini,* Torino 2007, p. 98-99.

[205] La metafora delle immagini o degli eventi storici come stracci, prende le mosse direttamente dal concetto di sopravvivenze (*Nachleben)* di ä, ovvero i reperti a noi visibili di una cultura passata che è, ora, in macerie.

quando siamo nel presente, si svolge completamente l'inconscio, mentre quando siamo svegli il conscio riprende il controllo dei nostri pensieri e seleziona certe immagini oniriche. Ciò che ricordiamo e che sopravvive storicamente sono le immagini, dei flash, che diventano quindi delle folgorazioni, dei punti di osservazione per ciò che il nostro conscio ci nasconde. Queste forme non necessariamente sono topiche e rivelatrici. Mantenendo questo parallelo tra storia e psicoanalisi, le riminescenze oniriche nel momento in cui vengono interpretate dal sognatore si trasformano in profezie, spesso infatti l'inconscio rielabora il passato e predice il futuro. Così la storia dell'arte e le sue immagini sono una "storia di profezie" e il compito di dispiegarle va affidato allo storico.

Quando Didi-Huberman parla dell'inconscio della storia nelle teorie di Walter Benjamin in *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2006), il collegamento a un esempio tratto da *Come lucciole* è immediato. Si tratta del "sintomo" dell'opera di Charlotte Bedardt, giovane ebrea tedesca, vissuta nel periodo nazista che ha deciso di raccogliere la trasposizione dei sogni di altri connazionali, testimoniando come il presagio di qualcosa di terribile stesse per incombere su di loro. Questo esempio riassume sia l'esistenza di un inconscio collettivo che ci accomuna, che l'eistenza di immagini del passato che contemporaneamente sono una folgorazione e una profezia:

"nessuno muore così povero da non lasciare nulla in eredità': in questo dictum di Pascal raccolto da Benjam dovremmo poter trovare la forza di vedere come un lascito prezioso, sopravvivente, la più comune farfalla schizzata su un foglio ingiallito nel campo di Theresienstadt da Marika Friedmanova,subito prima di essere deportata ad Auschwiz e uccisa nelle camere a gas all'età di undici anni. Anche i sogni , quei rebus nascosti nel profondo, possono giungere a noi – in frammenti evidentemente, attraverso barlumi intermittenti – come altrettante 'immagini lucciole'. Fu questa la folle impresa di Charlotte Beradt, la sua impresa di narratrice benjaminiana: Charlotte racconta che , nel 1933, intimorita dal corso che stavano prendendo gli avvenimenti in Germania, iniziò a fare riccorrenti sogni d'angoscia. […] quando Charlotte Beradt decise di registrare i sogni di altri come lei, accedette allo statuto di 'narratore', visto che, dice Benjamin 'il grande narratore avrà sempre le sue radici nel popolo […] Comune a tutti i grandi narratori [è] la leggerezza con cui si muovono su e giù, come in una scala, sui pioli della loro esperienza. Una scala che affonda nelle viscere della terra e si perde fra le nuvole è il simbolo di un'esperienza collettiva [che è] consigliera [anche] dove l'angustia è la più grave'[206]. Fu così che Chrlotte Beradt, tra il 1933 e il 1939 – anno in cui fuggì dalla Germania – raccolse tutto un corpus di sogni, con lo scopo di offrire qualcosa di simile a un documento psichico del totalitarismo, de terrore politico come processo ossessionato – ossessionante - fino nel profondo delle anime. Questa 'indagine onirica', condotta su quasi trecento persone, ha dato vita a una raccolta straodinaria. Non spiega nulla né della natura del nazismo né della psicologia dei sognatori, ma fornisce, così come afferma la stessa charlotte Beradt, una 'sismografia' intima della storia politica del Terzo Reich" […] Capiamo allora come un'*esperienza interiore,* la più 'soggettiva', la più 'oscura' che esista, possa apparire come un *barlume per gli altri* non appena trova la forma giusta per la sua costruzione, per la sua narrazione, per la sua trasmissione. I sogni raccolti da Charlotte Beradt trasformano la realtà, certo; ma questa stessa trasformazione riveste il valore di una conoscenza clandestina, nel preciso momento in cui una minaccia di essere *figurata* assumerà il valore politico di una diagnosi antropologica, di una profezia politica, come un sapere eterotopico -ma anche 'iperestesico' – del tempo assunto durante il giorno attraverso le immagini sognate di notte"[207].

[206] W. Benjamin, *Der Erzähaler im Betractungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936), in *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedeamann e Hermann Schweppen Haäuser, I, 2, Schurkamp, Frankfurt a. M. 1974 [trad. it. *Il narratore. Riflessioni sull'opera di Nicolai Leskow,* in *Opere complete, VI: Scritti 1934-1937,* a cura di Enrico Ganni, Torino 2004, p.320-21].
[207] G. Didi-Humberman, *Come le lucciole,* op.cit., pp. 80-81.

Gli "stracci" benjaminiani, le "sopravvivenze" warbourghiane, sono nella teoria di Didi-Huberman l'equivalente delle "lucciole", ovvero qualcosa che nel buio fa la sua comparsa danzando e poi riaffonda nel buio, una metafora che rende bene l'idea dei processi dell'immagine, ovvero:

" ciò che Walter Benjamin aveva sperato fossero le immagini, ossia: *corpi luminosi in passaggio nella notte.* Fulmini sferici che attraversano l'orizzonte, comete che appaiono e vanno a perdersi altrove. Luccciole più o meno discrete in qualche modo." …" l'esperienza sarebbe per il sapere quello che una danza in piena notte è per la stasi nella luce immobile. Ora, nella notte non cessano né lo sguardo né il desiderio, capaci di ritrovarvi dei bagliori inattesi: il soggetto dell'esperienza."[208]

Gioni dunque prende a piene mani da queste teorie e ripropone un palazzo enciclopedico per la biennale dove raccoglie tutte assieme queste "lucciole" e cerca di mostrare quanto siano folgoranti, come afferma il curatore:

"*il Palazzo Enciclopedico* è una mostra di visioni: una riflessione sull'atto di vedere e, in particolare, su quella forma peculiare di visione che prende corpo – letteralmente – nella nostra immaginazione."[209]

Certamente queste riflessioni teoriche del curatore della Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia sull'immagine fanno sì che l'allestimento tenga presente di questa impostazione, dunque come scrive lui fanno parte dell'esposizione una serie di "immagini" che sono legate tra loro non temporalmente ma tramite rimandi:

"La mostra raccoglie opere che spaziano dall'inizio del secolo scorso a oggi, presentate non in un percorso lineare ma in un sistema di associazioni, contrasti e corrispondenze, anacronismi e dissonanze. Concepita come un museo temporaneo, l'esposizione sfuma le distinzioni tra artisti professionisti e dilettanti, tra outsider e insider. Una delle idee portanti di questa esposizione è che bisogna riportare l'opera d'arte in prossimità di altre espressioni figurative sia per liberarla dalla prigionia della sua presunta autonomia sia per restituirle la forza di farsi interprete di una visione del mondo. Questa combinazione di materiali eterogenei non è una scelta gratuitamente polemica ma è il tentativo di uscire da un impasse: non si può relegare l'arte contemporanea a un territorio conchiuso. […] Per tornare a essere uno strumento ermeneutico essenziale all'analisi e interpretazione della nostra cultura visiva, l'arte deve scendere dal piedistallo e avvicinarsi ad altre avventure esistenziali. Questo momento di de-sublimazione non sacrifica o riduce il potere incantatore delle immagini anzi le carica di nuova energia."[210]

Posto questo come criterio di inclusione o esclusione, l'arte "irregolare" diventa semplicemente una modalità di visualizzare e organizzare le immagini :

"L'esposizione raccoglie numerosi altri esempi di opere ed espressioni figurative che illustrano diverse modalità di visualizzare e organizzare la conoscenza attraverso rappresentazioni di concetti astratti e manifestazioni di fenomeni soprannaturali"[211]

E non solo è inclusa, ma Gioni citando Joseph Beyus ne consacra la presenza in mostra senza alcuna emarginazione

---

[208] ibidem, pp. 86,87.
[209] *La Biennale di Venezia. 55a Esposizione internazionale d'arte…*, op. cit., p. 24.
[210] G. Didi-Humberman, *Come le lucciole,* op.cit., pp. 86, 87
[211] Ibidem, p. 24.

rispetto all'arte regolare:

"*Il Palazzo Enciclopedico* è una mostra sul bricoleur e sull'autodidatta: pertanto è una celebrazione dell'eccezione e dell'eccentrico piuttosto che il tentativo di una sistematizzazione totale. Dopotutto, come scriveva Joseph Beyus in un testo che sembra evocare molte delle atmosfere di questa mostra 'ogni uomo possiede il Palazzo più prezioso del mondo nella sua testa': bisogna entrare in sé stessi per occupare questo palazzo, per trasformare le nostre immagini interiori in realtà"[212]

L'arte irregolare dunque diventa parte di una mappatura di "sintomi" che hanno avuto un impatto nel passato, ma che oggi hanno assunto nuovi significati. L'arte irregolare è ora il passato di un processo attualissimo, ovvero "l'atto di vedere e, in particolare, su quella forma peculiare di visione che prende corpo – letteralmente – nella nostra immaginazione. In altre parole si potrebbe dire che *Il Palazzo Enciclopedico* è una mostra sul "vedere a occhi chiusi"[213], proprio come nel video *Blindly* di Artur Żmijewski in cui un gruppo di non vedenti dipinge il mondo come lo immagina. Con queste parole Gioni spiega più dettagliatamente il rapporto tra le opere regolari e irregolari presenti in mostra:

"La constatazione che la nostra mente – e con essa il nostro corpo – siano popolate da immagini, anzi siano l'origine delle nostre immagini è una verità tanto banale quanto disarmante nella sua semplicità. E forse l'esperienza dell'arte deve la sua forza proprio al mistero di ritrovarsi al cospetto di immagini artificiali che esteriorizzano le nostre immagini interiori. È qui, in questo incontro tra immagini interiori e immagini esteriori che risiede il senso di un piccolo miracolo, quella sorta di possessione amorosa che il teorico del contemporaneo Christian Metz ha definito come "la rottura provvisoria di una comune solitudine': quella 'gioia specifica che si prova nel ricevere dall'esterno immagini abitualmente interiori, immagini familiari o che non ne sono troppo dissimili, nel vederle iscritte in un luogo fisico, nello scoprire in esse qualcosa di quasi realizzabile che era inatteso, nel sentire per un momento che non sono forse inseparabili dalla tonalità che spesso le circonda, da quell'impressione, comune e accettato, che è tutta una piccola disperazione'"[214]

Il punto di partenza della mostra, come lo stesso curatore scrive nel catalogo della mostra *Il Palazzo Enciclopedco*, è *Il libro rosso*[215] di C. G. Jung esposto nella sala circolare del palazzo delle esposizioni dei Giardini della Biennale. Questo testo è una raccolta di simboli provenienti dal mondo interiore dello psichiatra svizzero, sia sotto forma di immagini che di parole. "Il *libro rosso* di Jung introduce una riflessione sulle immagini interiori e sui sogni che attraversa l'intera esposizione. Il *libro rosso* – questo oggetto che, come il Palazzo Enciclopedico di Auriti, non è un'opera d'arte, ma la straordinaria espressione figurativa di un dilettante – raccoglie quelli che Jung chiamava "crittogrammi" del sé"[216]. Con queste parole Gioni spiega qual è il nesso tra il titolo dell'esposizione e le opere in mostra. Il "filo rosso" è l'informalità dilettantistica degli autori. È significativo inoltre notare che sia *Il libro rosso* che il *Palazzo enciclopedico* sono il punto di inizio delle due sedi espositive della biennale, rispettivamente, dei Giardini e dell'Arsenale. La scelta del curatore sicuramente non è casuale, e altrettanto indubbiamente entrambe segnano il "tono" di due diversi percorsi.

---

[212] Ibidem, p. 27.
[213] Ibidem, p. 23.
[214] Ibidem, p. 28.
[215] *Liber novus*, titolo originale conosciuto come "Il libro rosso", per via del colore della copertina, di C.J. Jung è scritto tra 1914 e 1930. Gli eredi di Jung negarono i diritti di pubblicazione fino al 2001, quando iniziano i processi editoriali che portarono alla pubblicazione nel 2009.
[216] *La Biennale di Venezia. 55.a Esposizione internazionale d'arte…* op. cit., p.28.

Il Libro *Rosso* quindi focalizza maggiormente un percorso dedicato alle categorie di arte irregolare a cui il visitatore è "più abituato": la maschera di Bréton scolpita da René Iché, le opere dell'artista Augustin Lasage (proveniente dalla Collezione di Art Brut di Losanna in particolare), le opere tessili (Enrico David), la produzione medianica, combinata al misticismo degli sciamani (Pirinisau) o al satanismo (Aleister Crowley) e per concludere la tecnica del collages (Shinro Othake).
Gioni accenna nel catalogo al fatto che ci siano opere legate al misticismo di popolazioni primitive o che credevano nella figura dello sciamano che nel percorso dell'allestimento hanno lo scopo di mostrare le radici profonde, del "potere delle immagini", quella stessa sostanza che hanno cercato nel passato tutti gli studiosi di cui si è trattato fin ora:

"Opere e oggetti assai diversi come le cosmografie di Guo Fengyi e quelle di Emma Kunz, i disegni estatici delle comunità Shaker e i dipinti tantrici del Rajasthan rivelano una fede sconfinata nel potere delle immagini. L'idea che l'immagine sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo oggi ci appare come una concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche. Eppure come negare il potere talismanico dell'immagine quando ancora portiamo nei nostri cellulari le immagini dei nostri cari?"[217]

Ma non per questo la mostra è sull'arte medianica, mistica, o vuole avere l'intento di mostrare come esista un mondo parallelo all'arte contemporanea chiamato arte irregolare. Anzi cerca di mescolare le due, perché vuole dimostrare che l'uomo é produttore di immagini e perfino posseduto da esse. E come un tempo esistevano figure spiritualmente connesse con un "altro" mondo, come gli sciamani, oggi invece le immagini ci posseggono. Si indaga, dunque, il potere delle immagini sulle persone, ed ecco che compaiono artisti che sono "reclusi", come carcerati (Rossella Biscotti) e ricoverati psichiatrici (Eva Kotàtkovà).
Come spiega il curatore a proposito del potere delle immagini:

"anche l'osservatore più scettico proverà un senso di paura e sconforto all'idea di distruggere una foto della propria madre. E le immagini che ci spiano dai nostri computer e schermi, non stanno cercando di trasformarci, se non altro introducendo nuovi desderi e bisogni? Come si chiedeva W.J.T. Mirchell, cosa vogliono le immagini? […] oggi le immagini che ci posseggono non sono più le nostre visioni: le immagini che ci posseggono sono migrate al di fuori dei nostri corpi. Siamo posseduti da immagini artificiali, create spesso allo scopo di dirci cosa comprare e in cosa credere. È di questa esperienza violenta – di questo 'nuovo regime dell'immaginario', come l'ha chiamato Marc Augé – che ci parlano i film di Ryan Tracartin e le opere di molti altri artisti in mostra. 'la gente muore di sovraesposizione' ci allertava già Bruce Nauman."[218]

Il tutto viene riassunto in maniera esemplare nell'opera vincitrice del premio Leone d'argento. *Grosse Fatigue* (2013) di Camille Hernot. L'opera è un video in cui l'artista prova a realizzare un campionario di immagini di tutte le forme e le cose del mondo, usando come "cornice", sia visivamente che concettualmente, quella di internet e delle pagine vituali che possono essere aperte all'infinito tramite link mimando anche la velocità e la quantità di informazioni a cui l'uomo odierno ha acesso da internet (cfr. immagine. n. 5 e 6).

[217] Ibidem, p. 24.
[218] Ibidem.

Ecco quindi che in questo senso lo stato sovrabbondante dell'immagine contemporanea, dell'imposizione dell'immaginario che subiamo al giorno d'oggi, diventa il simbolo di una società che ha un perenne desiderio di raggiungere l'immagine fisica, trasfigurato in sogno da acquistare, che ci "bombarda". Ecco perché Gioni ha scelto di affidare una parte dell'allestimento alla famosa fotografa Cindy Sherman, che usa il suo corpo per riprodurre l'immaginario a cui ci rapportiamo quotidianamente:

"al giorno d'oggi viviamo in una società quanto mai lussuriosa, che si compiace di vivere abbandonandosi al traffico delle immagini. *Il Palazzo Enciclopedico* è una mostra di corpi. Al centro dell'Arsenale l'artista Cindy Sherman – che nella sua opera ha fatto della maschera la propria ossessione – presenta un progetto curatoriale, una mostra nella mostra, in cui è messo in scena un personale museo immaginario. Nel progetto di Cindy Sherman bambole, pupazzi, manichini e idoli si mescolano a collezioni di fotografie, dipinti, sculture, decorazioni religiose e tele disegnate da carcerati che insieme compongono un teatro anatomico nel quale sperimentare e riflettere sul ruolo che le immagini hanno nella rappresentazione e percezione del sé"[219]

Il percorso dell'Arsenale, uno spazio completamente ripensato in collaborazione con Annabelle Selldorf, invece è a un diverso sviluppo. Il modello del Palazzo enciclopedico dà inizio alla visita, pensata come una Wunderkammern, che parta dalle manifestazioni naturali per arrivare a quelle più artificiali:

"In questi musei delle origini – non dissimili dal Palazzo sognato da Auriti – curiosità e meraviglia si mescolavano per comporre nuove immagini del mondo fondate su affinità elettive e simaptie magiche. Questa scienza combinatoria – basata sull'organizzazione di oggetti e immagini eterogenee – non è poi dissimile dalla cultura dell'iperconnettività contemporanea."[220]

Attraverso la giustapposizione di immagini diverse tra loro si creano nuovi significati. Ciò vale sia per l'allestimento che per le opere in sé che hanno alla base proprio questa interconnessione tra ambiti diversi. "Cataloghi, collezioni e tassonimie più o meno impazziete sono alla base di molte opere in mostra tra cui le fotografie di J.D. 'Okhai Ojeikere, le installazioni di Uri Aran, i video di Kan Xuan, i bestiari di Shinichi Sawada, i labrinti di Matt Mullican e il ritrattto corale di Pawel Althamer"[221].

Il percorso che si svolge nell'arsenale dunque, riproduce il sistema attuale delle immagini, ovvero tante immagini per altrettanti altri rimandi, e che si conclude con l'opera di Walter de Maria, un 'installazione che risponde alla confusione del bombardamento di immagini con l'armonia del linguaggio calcolato e geometrico. In questo modo Gioni afferma che anche la cultura astratta, come la scienza, è frutto delle immagini interiori, dei sogni, dell'uomo e del desiderio di organizzare il sapere in categorie: "Dopotutto – come avrebbe detto McLuhan – il misticismo è la scienza di domani sognata oggi: *Il Palazzo Enciclopedico* è una specie di preistoria dell'era digitale, con le sue ansie di organizzazione e i suoi sogni di conoscenza totale"[222]

[219] Ibidem, p. 23.
[220] Ibidem, p. 27.
[221] Ibidem.
[222] Ibidem.

Questo allestimento è un passo importante nella percezione dell'arte irregolare per quanto riguarda l'Italia, che fin ora aveva offerto troppo raramente un approccio non storicista e così onnicomprensivo, che unisse arte regolare e irregolare. Gioni dichiara nelle interviste che la sua mostra non vuole essere per nulla "storica" e didattica. Ma solo una carrellata di immagini che facciano riflettere il visitatore su dove siamo ora e da dove veniamo visivamente,. La sequenza di immagini in effetti si traspone nell'allestimento nell' accumulo di opere uguali, per esempio nella sala dedicata a Fischli e Weiss (cfr. immagine n.1) o già nelle prime sale dell'Arsenale (cfr. immagine n. 2).
Il visitatore esce da questo percorso con una grande quantità di immagini in testa e una riflessione su cosa sia la cultura visuale moderna. Qualcosa di illustrativo, di informativo, di enciclopedico, appunto. Ed è questo il taglio che ha voluto dare anche all'arte outsider, come parte della cultura attuale.
Gioni con questo allestimento mette il visitatore davanti alla consueta affermazione che "è ora di ritrovare l'integrità di fare arte" volgendo lo sguardo all'attività disinteressata di artisti accomunati dal bisogno incondizionato di comunicare, come Pilcher, Auriti, Newman...

"Pilcher[223] è una figura per certi aspetti simbolica di questa esposizione, che si confronta spesso con l'opera di artisti che hanno lavorato per decenni lontano dall'attenzione della cronca. Senza ricadere negli stereotipi più frusti sulla figura dell'artista, non è forse tempo di ricosprire l'ostinazione e la devozione – in una parola, l'integrità - di cui hanno dato prova Pichler e tanti altri artisti – autodidatti e non, outsider o insider – che si sono dedicati alla propria ricerca silenziosamente e in quasi totale isolamento? Di fronte alla proliferazione delle immagini nella nostra cultura, forse agli artisti spetta il compito di coltivare una nuova forma di ecologia dello sguardo, lavorando in profondità e con lentezza, senza partecipare alla produzione e al consumo vorticoso delle immagini."[224]

In conclusione l'allestimento e il taglio dato da questa biennale e dal suo curatore mirano a proporre, con il filo conduttore dell'immagine, un nuovo modo d'intendere l'arte irregolare, senza distanziamenti e senza etichette. Un approccio che ha forti connessioni con l'idea di Szeemann alla base dell'indagine affrontata a Kassel nella mostra "Befragung der Realität" (1972).
Sicuramente il taglio "misto" tra arte regolare e irregolare e senza preamboli storici su quest'ultima dimostra che Gioni si sente abbastanza sicuro che il pubblico possa capire il percorso. È da notare che i visitatori della Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia sono selezionati e internazionali, e in parte sanno di cosa si parla quando si fa riferimento all' "Art Brut". Questa mostra prova che c'è un pubblico, anche italiano (ampio o ristretto non si sa ancora), che sa comprendere l' "Art Brut" e collocare criticamente nel contemporaneo.

[223] Walter Pilcher, è uno scultore con una peculiarità: oltre a creare sculture, crea anche la loro "scatola" di protezione che diventa una vera e propria casa per le opere, al fine di proteggerle, come se fossero creature viventi.
[224] *La Biennale di Venezia. 55.a Esposizione internazionale d'arte…*, op. cit., p 24.

SCHEDA RIASSUNTIVA DELLA SEDE ESPOSITIVA DELL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA

La Biennale di Venezia, Padiglione Centrale e Arsenale

Progettista: la struttura originaria è stata commissionata da parte della municipalità di Venezia. L'edificio - allora chiamato "Pro Arte" - viene edificato su progetto di Enrico Trevisanato,con la facciata liberty disegnata da Marius De Maria e Bartolomeo Bezzi. Fino al 1905 la Biennale è tutta concentrata in questo Palazzo la Biennale incoraggia i Paesi esteri a costruire un proprio Padiglione ai Giardini per esporvi i propri artisti (il primo è il Belgio nel 1907). Nel corso dei decenni il Palazzo centrale subisce numerose addizioni e trasformazioni, ospitando interventi, tra gli altri, di Ernesto Basile (ingresso 1905), Galileo Chini (decorazioni 1907-1909), Guido Cirilli (facciata 1914), Gio Ponti (Rotonda 1928), diventando nel 1932 Padiglione Italia, con il disegno della facciata (ancora attuale) di Duilio Torres. A partire dal 1948 (e fino al 1972) inizia la diretta collaborazione di Carlo Scarpa con la Biennale, che ha generato negli anni una lunga serie di notevoli progetti e realizzazioni. Nel 1968 Carlo Scarpa soppalca il salone centrale del Padiglione, raddoppiando la superficie espositiva. Di Scarpa è anche il Giardino delle Sculture realizzato nel 1952. Del 1977 è l'Auditorium di Valeriano Pastor, destinato alla Municipalità, ora trasformato in Biblioteca. Le ultime modifiche sono state apportate in anni recenti, 2009-2011, con un riorganizzamento strutturale, principalmente sulla facciata per fare in modo che potesse ospitare il bookshop, la caffetteria e l'area educational. L'allestimento di questi spazi è stato affidato ad artisti invitati da Daniel Birnbaum, Direttore della 53. Esposizione Internazionale d'Arte: Massimo Bartolini (Area Educational "Sala F"), Rirkrit Tiravanija (Bookstore), Tobias Rehberger (Caffetteria "Was du liebst, bringt dich auch zum Weinen"). Quest'ultimo ha vinto il Leone d'oro per il miglior artista della mostra.

Struttura: il percorso dei giardini sembra essere più incentrato sul tema dell'arte irregolare rispetto a quello dell'Arsenale, che invece si concentra sulla parte espositiva legata al tema dell'immagine. Come annuncia Gioni effettivamente la mostra prende solo spunto dalle opere degli artisti brut, non è in realtà il tema principale dell'allestimento.

Il sistema di illuminazione: illuminazione naturale ed artificiale, con faretti.

Percorso: è strettamente vincolato alle strutture, sopratutto per il percorso dei giardini. Nella sede dell'arsenale la galleria infinita della struttura viene invece ricoperta con il cartongesso bianco e vengono ricavate sale e spazi più "museali" e meno galleristici. Questo tipo di scelta è azzaccata poiché la quantità di opere non sarebbero state valorizzate con il tipo di spazio, abbastanza dispersivo, nativo della struttura.

Allestimento: ci sono le placche di supporto per le varie opere, con la didascalia e le spiegazioni biografiche e dell'opera. Oltre alle introduzioni storiche e le indicazioni generali a inizio di entrambi i percorsi.

Gli spazi accessori: il bookshop, la ceffetteria e la zona educational non hanno particolari allestimenti ulteriori rispetto

alla loro struttura architettonica progettata da architetti appositamente per essere inseriti nel contesto eclettico della Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia .

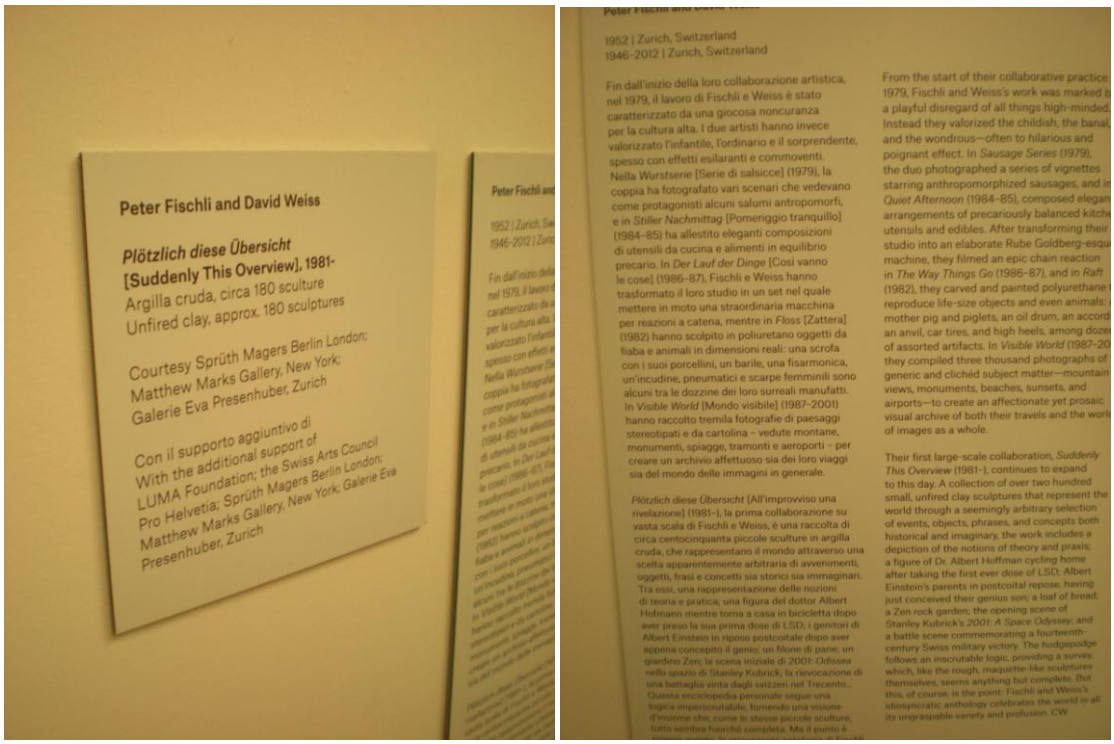
Il sistema di sicurezza: ad avvicinamento. Per terra sono posizionati sensori che scattano nel momento in cui ci si avvicina troppo. Sono presenti guardiasala e anche per alcune opere come il libro rosso di Jung, è presente una guardia giurata a fare sorveglianza costantemente.

IMMAGINI

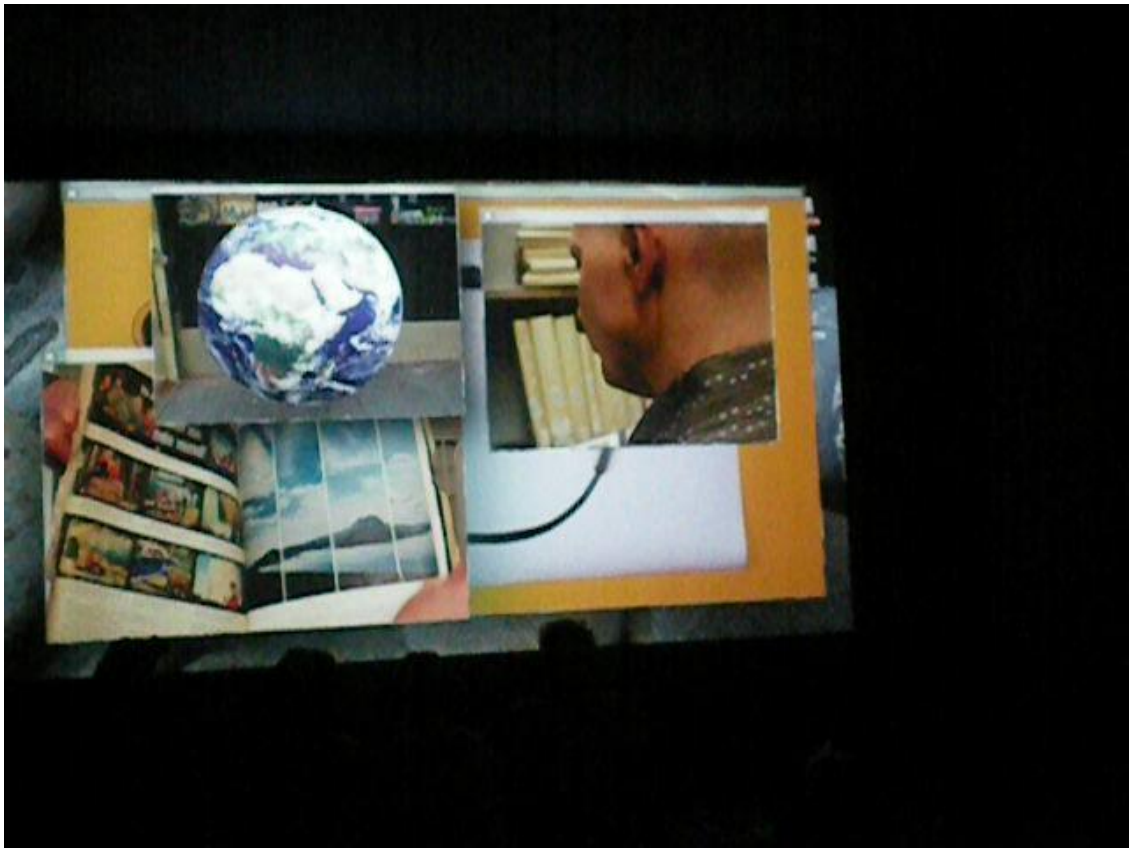
1. *Sala espositiva dedicata alle opere di Fieschli & Weiss presso il padiglione centrale della 55.a Biennale Arte di Venezia*, primo esempio dell'esposizione per accumulo, 2013

2. S*ala espositiva dedicata alle opere di Fischli & Weiss presso il padiglione centrale della 55.a Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia* secondo esempio dell'esposizione per accumulo, 2013.

3. *Esempio di come è stata rimodellata la struttura dell'arsenale*, 2013.



4:I supporti con le indicazioni dell'artista, la biografia e dettagli dell'opera, 2013.



5 e 6. *Fermo immagine del video Grande Fatigue vincitore del Leone d'argento, 2013.*

CONCLUSIONE

Analizzando coloro che hanno cercato di dimostrare che è possibile considerare coloro che sono chiamati "artisti irregolari", o anche *outsider*, artisti tout court vi è stato certamente il curatore Harald Szeemann ha considerato nella giusta prospettiva l'inserimento dell'arte irregolare nel contesto del contemporaneo, ad esempio ha incluso Adolf Wölfli nell'allestimento della rassegna Documenta 5, che ha avuto luogo a Kassel nel 1972. Il curatore ha "semplicemente" sempre rispettato (anche nell'esposizione sull'arte irregolare del 1963, tenutasi presso la Kunsthalle di Berna) l'idea che questo artista aveva di sé stesso, e cioè essere un pittore degno di essere esposto e considerato come tale. Un riconoscimento che è stato supportato pubblicamente con la creazione della fondazione Adolf Wölfli nel 1975, anche grazie al lavoro svolto da Szeemann.

Il museo della Collection de l'Art Brut a Losanna, e in particolare il suo primo direttore Michel Thévoz, hanno avuto un ruolo fondamentale diventando un modello a cui ispirarsi per qualsiasi museo di arte irregolare per il semplice motivo che ha avuto un ruolo importante nella diffusione e nella legittimazione dell'arte irregolare. È stato un percorso lungo in cui la direzione si è dovuta confrontare con l'idea che aveva ispirato la raccolta di Dubuffet con la necessità di evolversi per poter permettere che il museo fosse visitabile al più ampio numero di visitatori. In questo modo il museo ha fatto da ponte, tra la prima generazione di artisti la cui l'arte era "sfruttata" e apprezzata per la sua marginalità, e una in cui oramai le opere erano istituzionalizzate in un museo. Con la morte di Dubuffet si conclude la prima generazione e da questo momento divenne sempre più una possibilità concreta introdurre nella collezione l'arte irregolare che il Museo di Losanna scopriva, andando a formare la seconda generazione di artisti irregolare.

Questi casi dimostrano come nel giusto contesto storico e sociale, cioè quello svizzero, è possibile trovare una strada adatta al fiorire dell'arte irregolare che non si basa sugli aspetti "romantici" dell'artista incompreso e del genio folle, che come afferma Gioni sono un approccio troppo semplicistico. Di contro ci sono realtà, come Halles Saint Pierre, che si basano su questi aspetti e che li rafforzano, optando per scelte allestitive e curatoriali che non escono dagli schemi dell'emarginazione e della ghettizazione. Anche l'Italia, purtroppo, tende ad avere questo approccio perché la diffusione e l'organizzazione di esposizioni è spesso affidata ai responsabili dei pazienti (ad esempio vedi il caso di Vittorino Andreoli), cioè ai responsabili di atelier o psichiatri. Rimanendo spesso bloccata alla dimensione della riabilitazione clinica. Fortunatamente esistono eccezioni a questa regola, grazie alla collaborazione dei responsabili con i curatori d'arte è possibile cercare di creare una strada, spesso all'estero, per il riconoscimento artistico di cui questi artisti hanno diritto. È il caso del lavoro svolto all'atelier "La Manica Lunga" e dalla responsabile Paola Pontiggia, che collabora con la curatrice Bianca Tosatti, storica dell'arte e organizzatrice di mostre dedicate all'arte irregolare e uno dei risultati più recenti di questa collaborazione è stata l'apertura del MAI Museo (Museo Arte Irregolare) a Cremona, nel dicembre 2013

La mostra della 55° esposizione internazionale d'arte di Venezia, catalogoorganizzata da Massimiliano Gioni è da considerare un passo significativo nel nostro contesto nazionale, nonostante il fatto che sia stata realizzata per un pubblico internazionale. In "Il palazzo enciclopedico" il giovane curatore dimostra di conoscere il punto di vista di Szeemann (in particolare il lavoro di Documenta 5 a Kassel del 1972, "Befragung der Realität"). Entrmabi impostano la

loro esposizione partendo dal presupposto che è necessario chiedersi che cosa sia l'immagine e di conseguenza come l'arte si faccia produttrice di esse, bisogna cercare di definire come gli artisti si rapportano a un nuovo sistema di immagini in cui sono stati distrutti tutti i valori del passato e hanno il compito di ridefinirne di nuovi. Gioni e Szeemann cercano di dare una riposta e finiscono inevitabilmente per tentare di ricreare un microcosmo di tutte le risposte a questo problema. Il tempo ha dimostrato che Szeemann ha dato una risposta "giusta" e lo stesso giudizio verrà probabilmente affidato al lavoro del curatore della 55. Biennale tra qualche anno.

Per un tipo di produzione artistica che è partita dalle teorie lombrosiane sul genio e la delinquenza, e che solo grazie passando attraverso gli occhi di psichiatri con una sensibilità artistica tale da cambiare il modo di vedere i pazienti non più come tali ma piuttosto come artisti (cfr. Walter Morgenthaler e Hans Prinzhorn), si approda nel campo dell'arte. Le teorie di Dubuffet hanno permesso all'arte irregolare di godere del riflesso dell'autorevolezza di questo artista. Dubuffet però, quasi geloso delle sue "scoperte", cerca di tenerli nell'ombra. Solamente nel passaggio di donazione alla collezione della città di Losanna inizia l'istituzionalizzazione dell'arte irregolare. Un processo che non si sarebbe potuto realizzare se non grazie alla sensibilità e all'attenzione dei curatori come Michel Thévoz, Lucienne Peiry, Bianca Tosatti, Harold Szeemann, Elka Spoerri, Massimiliano Gioni.

Il compito di chi allestisce mostre con questo soggetto non deve essere quello di sfruttare la marginalità dell'artista, non è più tempo di dimostrare che questi artisti sono tanto bravi quanto gli artisti regolari. Ciò che conta è il risultato finale, la comunicatività e il valore artistico dell'opera, come afferma Bianca Tosatti, ed è una parificazione possibile se, come ha suggerito Szeemann, si pensa che l'opera è il frutto dell'elaborazione del mondo interiore, di ciò che è all'esterno. Solamente poche persone riescono in questo processo con risultati che sono di ispirazione anche per chi guarda; cioè gli artisti (questo perché gli artisti hanno quello che gli psichiatri e in particolare Prinzhorn, hanno categorizzato come "l'impulso" creativo). Questa parità si può riconoscere anche ad occhio, senza preamboli, nella somiglianza estetica di opere regolari e irregolari, a dimostrazione che i processi grafici sono simili e che dunque non meritano uno "status speciale". L'ideale sarebbe semplicemente inserire e considerare l'arte irregolare come un linguaggio contemporaneo senza ulteriori etichette.

BIBLIOGRAFIA

Archivio Fondazione di Adolf Woelfli di Berna: Stiftungurkunde, 24. November 1975

Banditi dell'arte. Halle Saint Pierre, catalogo a cura di G. Giacosa, Suisse Imprimerie, Parigi 2012

Bildnerei der Geisteskranken, Art Brut, Insania pingens, catalogo a cura di H. Szeemann, Kunsthalle Bern Verlag, Bern 1963

Carlo: Tempere, Collages, Sculture, 1957-1974, catalogo a cura di S. Marinelli, Marisilio Editori, 1992

Documenta 5, 1972, Befragung der Realität: Bildwelten heute, catalogo della mostra a cura di H. Szeemann, C. Bertwlamann Verlag/Documenta GmbH, Kassel 1972

Documenta 5, dvd a cura di J. Cornelis, Y. Aupetitallot, , JRP/Ringier, Zürich 2012

Due ma non due: aperture ed incontri nell'arte degli anni post Basaglia, catalogo della mostra a cura di G. Giacosa, Joker, Novi Ligure 2008

Figure dell'anima: arte irregolare in Europa , catalogo della mostra a cura di Bianca Tosatti, Mazzotta, Milano 2013

Jean Dubuffet & Art Brut: Dalle Collezioni Della Fondazione Solomon R. Guggenheim, Di Pierre Matisse E Dalla Collection de L'Art Brut, Losanna : Venezia, Inverno 1986-1987, Collezione Peggy Guggenheim, catalogo della mostra a cura di T. M. Messer, F. Licht, Mondadori, Milano 1986

I valori selvaggi : Prospectus e altri scritti, a cura di R. Barilli, Feltrinelli, Milano 1971

La Biennale di Venezia. 55a Esposizione internazionale d'arte. Il Palazzo Enciclopedico, catalogo a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio 2013

L'informale in Europa; L'informale in Italia, a cura di R. Pasini, CLUEB, Bologna 1995

Oltre la ragione: le figure, i maestri, le storie, dell'arte irregolare, catalogo a cura di B. Tosatti, Skira, Milano 2006

Outsider art in Italia. Arte irregolare nei luoghi della cura, catalogo della mostra a cura di B. Tosatti, Skira, 2003

A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, G. Einaudi, Torino 1966

A. Aymonino, I. Tolic, *La vita delle mostre*, Bruno Mondadori, Milano 2007

G. C. Argan e A. B. Oliva, *L'arte moderna: 1770-1970*, Sansoni, Milano, 2002

A. Bader, *Wunderwelt des Whans: Insania Pingens*, Koln 1961

R. Barilli, *I valori selvaggi : Prospectus e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1971

D. Baumann, *The reception of Adolf Wolfli's Work, 1921-1996*, in "Adolf Wölfli, Draftsman, Writer, Poet, Composer", Itacha/London 1997

G. Bedoni, *Visionari arte, sogno, follia in Europa*, Selene, Milano 2009

W.Benjamin, M. Cacciari, , *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Valagussa, Einaudi, Torino 2011

M. Brawne, *Spazi interni del museo*, Edizioni di Comunità, Milano 1983

M. L. Ciminelli, *D'incanto in incanto: storia del consumo di arte primitiva in Occidente*, CLUEB, Bologna 2008

L. Danchin, *Jean Dubuffet*, Rusconi per Idea Libri, Santarcangelo di Romagna 2003

G. Didi-Huberman, *Come le lucciole: una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010

G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007

J. Dubuffet, *Asfissiante cultura*, Abscondita, Milano 2006

A. Enrico, *L'informale: storia e poetica*, B. Carucci, Assisi/ Roma, 1971

S. Ferrari, A. Serra, *Le origini della psicoanalisi dell'arte*, Paravia, Torino 1979

A. Fol, *Écritures imagées = Schreib Bilder = La scrittura come immagine*, Art en Marge, Bruxelles 2004

Frigessi, *Cesare Lombroso*, Einaudi, Torino 2003

H. P. Jeudy, *Le naif, le brut, le primitif*, Les éditions Châtelet-Voltaire, Saint-Ėtienne 2012

C.J. Jung, , *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino, Einaudi, 1994

P. Klee, *Confessione creatrice e altri scritti*, Abscondita Milano 2004

C. Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Napoleone, Roma 1888

W. Morgenthaler, M. Mari, *Arte e follia in Adolf Wölfli*, Alet Edizioni, Padova 2007

A. Negri, *L'arte in mostra: una storia delle esposizioni*, Mondadori, Milano 2011

L. Peiry, Art Brut: The Origins of Outsider Art, Flammarion, Parigi 2006

H. Prinzhorn, *Bildnerei der Geistkranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlino, Springer, 1922 (trad. It. H. Prinzhorn, *Arte dei folli*, a cura di M. Galzinga, MIMESIS, Milano 2011)

H. Prinzhorn, *The art of insanity: an analysis of ten schizophrenic artists*, a cura di C. Black, Solar Books, s.l. 2011

L. Solima, *Il pubblico dei musei: indagine sulla comunicazione nei musei statali italiani*, Gangemi, Roma 2000

L. Trucchi, *Dubuffet*, dossier di "Art & Dossier" n. 173, dicembre 2001

A. Vittorino, *I miei matti*, Rizzoli, Milano 2004

A. Vittorino, *Il linguaggio grafico della follia*, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2009

A. Vittorino, S. Marinelli, *Carlo Zinelli: Catalogo Generale*, Marsilio, Venezia 2001

S. Zago, *Arteterapia o arte auto-terapia?*, tesi di laurea triennale, Università Ca' Foscari, relatore prof. Nico Stringa, a.a. 2009/2010

S. Zanatta, *Artisti pazienti ovvero il lungo cammino verso il riconoscimento delle produzioni plastiche manicomiali*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, relatore prof. Nico Stringa, a.a. 2009/2010

SITOGRAFIA

V. Tanni, *Viaggio al centro dell'immagine. Gioni racconta la sua Biennale*, in "Artribune" <http://www.artribune.com/2013/05/viaggio-al-centro-dellimmagine-gioni-racconta-la-sua-biennale/> (consultato in data 19.12.2013).

L. Peiry, <http://www.notesartbrut.ch/> (consultato in data 19.12.2013)

<http://www.hallesaintpierre.org/category/exposition/ >(consultato in data 17.01.2014)