

1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Triennale in
Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

Il Palazzo Enciclopedico.
Gli artisti *outsider* alla 55. Biennale di Venezia

Relatore:

Ch.mo Prof. Giovanni Bianchi

Laureanda:

Ilaria Palumbo

Matricola n. 1235419

Indice

Introduzione.....	p. 1
Capitolo 1: «Sogno di sapere tutto»: il Palazzo Enciclopedico.....	p. 3
1.1 La figura di Massimiliano Gioni: le mostre precedenti e il processo curatoriale.....	p. 6
1.2 Le origini e le influenze: da Jung a Marino Auriti alle Wunderkammer	p. 10
1.3 I temi portanti e i tanti volti dell'immagine.....	p. 16
1.4 Le anticipazioni e la critica.....	p. 21
Capitolo 2: Jean Dubuffet: demiurgo dell'Art Brut.....	p. 25
2.1 Breve biografia di Jean Dubuffet.....	p. 26
2.2 Una panoramica della relazione tra arte e follia: le fasi, gli scritti e le mostre.....	p. 30
2.3 La poetica dubuffettiana.....	p. 36
2.4 Alcuni parallelismi tra Jean Dubuffet e <i>Il Palazzo</i> <i>Enciclopedico</i>	p. 40
Capitolo 3: <i>Outsider</i>: l'arte, gli artisti e le problematiche.....	p. 43
3.1 Gli artisti <i>Outsider</i> e <i>Insider</i> nel Palazzo Enciclopedico...p.	44
3.2 Il gusto, il mercato e la meraviglia.....	p. 47
3.3 Problematiche etiche e terminologiche della definizione “Outsider”.....	p. 49
3.4 Nota conclusiva.....	p. 54

Capitolo 4: Le opere <i>outsider</i> del Palazzo Enciclopedico:	
panoramica e analisi.....	p. 55
4.1 L'enciclopedismo a confronto: Levi Fischer Ames	
– Fischli e Weiss.....	p. 56
4.2 I disegni curativi di Emma Kunz.....	p. 59
4.3 La corporeità vissuta e rappresentata da Maria	
Lassnig.....	p. 61
4.4 Il misticismo e le visioni di Frieda Harris e Aleister Crowley,	
Hilma af Klint e Friedrich Schröder-Sonnenstern.....	p. 63
Appendice iconografica.....	p. 68
Bibliografia e sitografia.....	p. 77
Ringraziamenti.....	p. 80

Introduzione

L'idea per questo elaborato ha preso origine da un interesse personale per l'ambito dell'arte collegata alle patologie mentali, un tema che risulta al giorno d'oggi sempre più attuale, vista la crescente consapevolezza riguardo al mondo della salute mentale.

In questo elaborato, diviso in quattro capitoli, si è tracciata una panoramica della 55. Biennale d'Arte di Venezia curata da Massimiliano Gioni, *il Palazzo Enciclopedico*, che si poneva come obiettivo quello di mostrare come il desiderio umano di conoscenza totale della realtà possa prendere numerose forme e trasformarsi talvolta in ossessione.

Altri punti tematici erano l'analisi delle immagini e le loro molteplici sfaccettature, i diversi mezzi di conoscenza – il libro, l'immagine, il corpo – la psicopatologia e l'enciclopedismo.

La mostra aveva inoltre la peculiarità di presentare opere di numerosi artisti *outsider*, termine ombrello con cui si identifica comunemente l'arte di artisti autodidatti, esterni al mercato e al sistema dell'arte, che realizzano opere generalmente caratterizzate da notevole forza espressiva o da caratteri formali spesso difformi ai canoni standardizzati. Il termine *outsider* arriva anche ad includere nello specifico artisti con patologie mentali o nello spettro dell'autismo.

L'innovativa e ambiziosa scelta di Massimiliano Gioni di includere tali artisti in un contesto come la Biennale d'Arte di Venezia ha aperto a nuovi e attuali confronti, facendo anche riflettere sui confini spesso labili tra artisti *outsider* e *insider*, un ulteriore punto che si è analizzato nell'elaborato.

Altro aspetto che è stato preso in considerazione riguarda, nello specifico, il termine *outsider* che oggi, forse, può essere considerato obsoleto, di

conseguenza vengono riportate alcune definizioni che risulterebbero maggiormente inclusive.

Nel secondo capitolo è stata presentata brevemente la corrente dell'*Art Brut*, la quale riguarda sostanzialmente l'ambito comunemente inteso come *outsider art*, e ci si è soffermati sul suo creatore, Jean Dubuffet, al fine di fornire una contestualizzazione cronologica circa le origini della corrente artistica e il preludio del successivo fenomeno di progressiva scoperta e apertura nei confronti degli artisti irregolari o con patologie mentali.

Nel terzo capitolo si sono illustrati alcuni artisti outsider presenti alla Biennale del 2013, e si è fornito un accenno per quanto riguarda il gusto e il mercato di questa categorizzazione artistica. Inoltre, si è analizzata più a fondo la definizione di *outsider*, fornendo un breve resoconto – tramite diversi articoli di persone interne al mondo dell'arte – delle problematiche etiche odierne adottate a tale terminologia.

Nell'ultimo capitolo si sono analizzate le opere di alcuni artisti *outsider* presenti ne *il Palazzo Enciclopedico*. Ogni artista scelto racchiude in sé uno dei punti tematici che il curatore voleva esprimere in questa poliedrica Esposizione, come l'enciclopedismo, i diversi mezzi di conoscenza, l'arte come strumento terapeutico e curativo, la corporeità e l'arte legata al mondo dell'esoterismo e del misticismo.

Nell'analisi delle opere ci si è basati soprattutto sulle informazioni presenti in appendice al catalogo della Biennale.

Capitolo 1

«Sogno di sapere tutto»¹: il Palazzo Enciclopedico

Il Palazzo Enciclopedico è il titolo della 55. Biennale di Venezia tenutasi nel 2013 e curata da Massimiliano Gioni, che riprende nel nome il progetto utopico brevettato nel 1955 dell'artista italo-americano Marino Auriti.

Tale progetto prevedeva di realizzare un palazzo-museo alto centotrentasei piani e largo sedici isolati, il quale doveva essere capace di contenere tutta la conoscenza umana e le sue scoperte più importanti, dalla ruota al satellite; «un'opera enciclopedica»², quindi, sebbene risulti subito evidente come un progetto di tale entità non potesse risultare altro se non irrealizzabile.

L'ambizione utopica del progetto è tuttavia paragonabile al desiderio, tanto umano quanto grandioso e tracotante, di possedere una conoscenza assoluta della realtà. Partendo da Platone con la sua massima “Niente è più dolce che sapere tutto”³, passando per l'Illuminismo settecentesco, fino ad arrivare alle iniziative contemporanee di archiviazione come Google Books e Wikipedia, il desiderio di sapere – e di conseguenza possedere – tutto accompagna l'umanità fin dalla notte dei tempi ma è destinato a rimanere perpetuamente incompiuto.

Nonostante l'illusione data dal flusso costante di informazioni a portata di tutti, da Gioni fondatamente definito “diluvio”⁴, il conseguimento di questa

¹ CRISTINA BALDACCI, MASSIMILIANO GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, Grafiche Veneziane, Venezia 2013.

² MASSIMILIANO GIONI, *È tutto nella mia testa?* in Massimiliano Gioni, (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 2013) Marsilio, Venezia 2013, p. 23.

³ *Ibidem*, da Athanasius Kirchner nel suo *Ars magna sciendi* (1669).

⁴ *Ibidem*.

aspirazione risulta essere oggi più che mai lontano, poiché una tale mole di informazioni immediatamente fruibili, condivisibili e dimenticabili, alla portata di chiunque in un continuo ciclo “usa e getta”, per certi versi non ha fatto altro che allontanare l’essere umano dalla conoscenza reale, in favore di un fantoccio patinato.

Il Palazzo Enciclopedico nella sua essenza è una mostra sulla volontà di conoscere, ma ne viene offerta anche una prospettiva declinata in un’ottica perturbante, ovvero quando questo desiderio naturale dell’uomo si trasforma in un’ossessione morbosa. Di conseguenza, l’altro tema della mostra si rivela essere l’impossibilità ultima di raggiungere una conoscenza assoluta, e la conseguente malinconia che investe l’uomo quando questo si rende conto dell’irrealizzabilità del suo desiderio, e, in fondo, della sua finitezza.

Sogno di sapere tutto è inoltre il titolo dell’intervista fatta a Massimiliano Gioni da Cristina Baldacci, in cui l’origine, le metafore e i retroscena che si celano dietro la mostra vengono sviscerati proprio dal suo curatore.

Temi centrali sono l’immagine e la visione, in particolare il binomio visione-visione immaginaria, che si potrebbe individuare come un’evoluzione del tema della Biennale di Gwangju in Corea del Sud curata sempre da Gioni, che in tal caso era focalizzata sul ritratto, sull’immagine esteriore e sul legame presente tra immagine e morte⁵, evidente parallelo col tema dell’immagine “interna”, trattato appunto dalla Biennale di Venezia del 2013.

L’Esposizione Internazionale d’Arte del 2013, seguendo il flusso del cambiamento attuato dal 1998⁶, è organizzata in una modalità duale: le

⁵ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d’Arte*, op. cit., p. 2.

⁶ PAOLO BARATTA, *Una mostra ricerca* in Massimiliano Gioni, (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013*, op. cit., pp. 15-16.

proposte espositive dei padiglioni nazionali vengono affiancate alla Mostra Internazionale del curatore vero e proprio, che viene cambiato in ogni edizione, allo scopo di rivitalizzare gli stimoli e promuovere il dialogo tra le opere e la pluralità delle voci esprimibili. Gioni, nel tentativo di far evolvere ancora il modello in maniera innovativa trasforma l'Esposizione in un museo temporaneo, in una mostra tematica, raccogliendo opere che vanno dall'inizio del secolo scorso fino alla prima decade del nuovo millennio, dando vita a una mostra-ricerca, che avesse anche caratteri pedagogici.

Il percorso espositivo scelto, che presenta una serie di opere dalle forme inizialmente più naturali che diventano via via più artificiali, si costruisce su una serie di rapporti associativi, fatto di correlazioni e contrasti, che si attua avvicinando spesso forzatamente oggetti eterogenei, in modo da attuare quel processo, per dirla con le parole del suo curatore, di «sublimazione e de-sublimazione delle immagini per caricarle di nuova energia⁷», nel tentativo di rimuovere l'arte dal suo piedistallo, in modo che possa comunicare ad un pubblico più ampio possibile. Sostanzialmente, affiancando l'opera a materiali non facilmente definibili, oppure un'opera storica ad un'opera contemporanea, si «riattiva l'atto della lettura del suo significato da parte dell'osservatore⁸», ed essa ritorna quindi ad essere un oggetto misterioso – che quindi l'osservatore tenta di investigare e comprendere – dotato di polisemia.

La mostra si occupa di esporre anche artisti cosiddetti *outsider*, ovvero dilettanti, in un tentativo di annullare quindi il più possibile i confini tra artisti professionisti e non professionisti.

⁷ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, op. cit., pp. 5-6.

⁸ *Ibidem*.

La definizione di artista *outsider*, la quale richiama immediatamente alla mente l'*outsider art*, espressione coniata nel 1972 da Roger Cardinal del riferendosi all'*Art brut*⁹; che include tendenzialmente artisti affetti da malattie mentali, sindromi o stati mentali alterati; tuttavia, è importante sottolineare come Gioni nell'attuare questa scelta si sia discostato dall'atteggiamento di esaltazione degli aspetti più romanticizzati della malattia mentale o del "genio folle", che rischiano a volte di sfociare nel paternalismo e nel kitsch¹⁰.

1.1 La figura di Massimiliano Gioni: le mostre precedenti e il processo curatoriale

Massimiliano Gioni è un critico d'arte e curatore italiano naturalizzato statunitense, che giunge alla Biennale di Venezia del 2013 dopo aver già curato, sotto la guida di Francesco Bonami, *La Zona* della Biennale di Venezia del 2003, la quinta edizione della Biennale di Arte Contemporanea Manifesta a San Sebastian nel 2004, la Biennale di Berlino nel 2006 e la Biennale di Gwangju nel 2010.

Quella del 2013 risulta essere di conseguenza la sua quinta esperienza curatoriale, dopo aver concluso una formazione al Dams di Bologna ed essere stato nominato capo-redattore per la rivista "Flash Art", contesto in cui si sedimentò la sua fruttuosa amicizia con Maurizio Cattelan.

⁹ il massimo esponente dell'*Art brut* è stato Jean Dubuffet, di cui si tratterà nel secondo capitolo.

Altri nomi con cui è conosciuta l'*outsider art* sono: *raw art*, *visionary art*, *rough art*, *naïf art*, arte psicopatologica.

¹⁰ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, op. cit., p. 5.

Tasselli importanti della storia curatoriale di Gioni sono inoltre le mostre *After Nature* (2008) e *Ghosts in the Machine* (2012) organizzate al New Museum of Contemporary Art di New York, di cui Gioni è stato anche nominato direttore associato. In particolare, la mostra *Ghosts in the Machine* affrontava un tema quanto mai attuale: il rapporto tra esseri umani, tecnologia e arte nel tentativo di mostrare come la tecnologia possa trasformare le esperienze soggettive e di come le macchine tendano a diventare sempre più umane.

Dalle parole del curatore appare chiaro come soprattutto nel progettare le mostre di Gwangju e *Ghosts in the Machine* egli avesse in mente un percorso espositivo continuativo¹¹, nel tentativo di mostrare i vari volti dell'immagine, fino a giungere alla Biennale del 2013 e concludere il viaggio, con una mostra di tipo più introspettivo rispetto alle altre.

Inoltre, in particolare la mostra di Gwangju è vista come complementare a quella di Venezia, poiché quest'ultima può essere considerata una naturale espansione di una sezione di questa esposizione.

Il curatore divide tendenzialmente le mostre in due tipologie¹²: monografiche, in cui è possibile eseguire un viaggio immersivo dentro la mente di un singolo artista, e le mostre collettive, in cui il focus del curatore è l'affiancamento di opere eterogenee e distanti tra loro.

Il suo processo di elaborazione della mostra si basa innanzitutto in una fase di progettazione e “disegno mentale”, successivamente si passa ad una fase di intensa attività di *studio visits*, di viaggi in più luoghi possibili, allo scopo di scoprire e fare esperienza diretta delle opere più recenti, un'attività che viene poi corredata da uno studio sui libri a “caccia” di opere del passato, nel

¹¹ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, op. cit., pp. 22-23.

¹² *Ibidem*.

tentativo di rivoluzionare e ampliare il gusto e il dialogo tra passato e presente, per giungere infine ad un progetto espositivo variegato che permetta di associare opere e oggetti anche distanti tra loro, allo scopo di eseguire quel già citato processo di sublimazione e de-sublimazione dell'opera d'arte.

Una difficoltà riscontrata da Gioni per quanto riguarda l'organizzazione dell'esposizione veneziana concerne lo spazio a disposizione per ogni sezione all'Arsenale, in fondo non così esteso, che risulta essere di appena diciotto metri¹³; ciò ha portato il curatore a non riuscire ad espandere come avrebbe desiderato il tema già affrontato nella mostra *Ostalgia* al New Museum nel 2011 della nostalgia nei confronti di una cultura, in quel caso, quella comunista, e di come questa possa permanere nella memoria oppure scomparire.

Un'altra difficoltà riscontrata dal curatore ha a che fare con la dimensione organizzativa di una mostra di tale calibro: Gioni ha infatti descritto come la Biennale di Venezia sia tendenzialmente una mostra che necessita di una sola figura che la diriga per evitare un fenomeno di frammentazione all'interno della stessa che porterebbe conseguentemente a una dispersione degli intenti¹⁴, per quanto per sua stessa ammissione egli abbia chiesto aiuto ad una decina di persone, l'aspetto polifonico della Biennale di Venezia è comunque rappresentato dai padiglioni Nazionali.

L'obiettivo era quindi di ottenere una «mostra polifonica, ma comunque leggibile come un'unica partitura»¹⁵.

¹³ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, op. cit., p. 24.

¹⁴ *Ivi*, p. 31.

¹⁵ *Ibidem*.

La mostra *Palazzo Enciclopedico* si rifà, al contrario di quello che potrebbe inizialmente apparire, non all'enciclopedismo di Denis Diderot, geniale enciclopedista che nel Settecento si dedicò per anni a scrivere più di settemila voci dell'*Encyclopédie*, ma a quello barocco e medievale¹⁶, in cui la visione del mondo basata sulle credenze mitico-magiche e religiose contava quanto la dimensione razionale basata sull'osservazione della realtà, basti pensare ai bestiari medievali ricchi di illustrazioni fantasiose e immaginifiche, oppure al fenomeno delle Wunderkammer cinquecentesco, che alcuni reputano come origine del museo, in cui in studioli privati venivano formate ricche collezioni che contenevano il più disparato genere di oggetti curiosi e mirabilia.

L'obiettivo che in conclusione il curatore ha cercato di raggiungere è quello di scatenare una discussione e innescare un cambiamento¹⁷ che provochi quasi una sensazione di fastidio o perplessità come a loro tempo le Biennali di Achille Bonito Oliva o di Francesco Bonami, presentando fin da prima dell'inaugurazione effettiva della mostra un atteggiamento definibile di sfida e dialogo anche acceso nei confronti delle critiche, ricalcando ancora quell'atteggiamento di dialogo costante tra opera e opera, tra opera e osservatore e tra artisti professionisti e artisti outsider, sul quale si era concentrato nella mostra.

¹⁶ M. GIONI, *È tutto nella mia testa?* in Massimiliano Gioni, (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013*, op. cit., p. 28.

¹⁷ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, op. cit., pp. 36-37.

1.2 Le origini e le influenze: da Jung a Marino Auriti alle Wunderkammer

Un primo riferimento culturale della mostra di Gioni, sia da un punto di vista tematico sia strettamente pratico, è quello a Carl Gustav Jung, il quale è individuabile nella scelta de *Il libro rosso* del 1913 come focus dell'ingresso del Padiglione Centrale ai Giardini in apertura della mostra. Gioni manifesta un grande interesse per il concetto elaborato dallo psicologo tedesco, ripreso a sua volta dallo storico dell'arte Jakob Burkhardt, delle cosiddette *Urbilder*, delle immagini collettive, originarie. Nell'organizzare la mostra Gioni vuole indurre, già dai primi momenti di visita, una riflessione sui temi di immagini interiori e sogni, che saranno poi temi spesso ripresi dalle opere degli artisti presentati nella mostra stessa. Inoltre, è importante sottolineare come tale riferimento non si limitasse semplicemente ad una selezione di estratti dal testo di Jung ma di un effettivo prestito del libro ottenuto da Gioni dopo lunghi colloqui coi nipoti di Jung, i quali avevano conservato gelosamente il libro e temevano che lo psicologo sarebbe stato frainteso come un "profeta psicotico".¹⁸ Il luogo scelto per presentare *Il libro rosso* è la sala circolare di entrata che ricorda uno studiolo e ospita inoltre il ciclo pittorico dell'artista Galileo Chini restaurato proprio in quegli anni intitolato *La civiltà nuova*, che con il Palazzo Enciclopedico condivide il fatto di essere a sua volta un progetto utopico.

L'opera a cui però Massimiliano Gioni si ispira principalmente è ovviamente il Palazzo Enciclopedico di Marino Auriti.

Auriti nasce a Guardiagrele in provincia di Chieti nel 1891, dove impara il mestiere di meccanico e tuttofare, una professione che eserciterà anche in

¹⁸ *Ivi*, p. 35.

seguito, dopo essersi trasferito, in fuga dal fascismo, prima in Brasile e poi, stabilmente, negli Stati Uniti nel 1938.

Ed è nel paese dove tutto è *great*, nel senso di grande e grandioso, in particolare sotto una macchina Chrysler che perdeva carburante, che l'artista-tuttofare ha l'epifania per la creazione del suo più ambizioso progetto: il *Palazzo Enciclopedico*. Quest'ultimo viene depositato all'Ufficio Brevetti il 16 novembre 1955 ed approvato il 27 novembre del 1956, mentre nel 1958 il modello del Palazzo (Fig. 1) viene esibito alla Western Saving Fund Society di Philadelphia.

Il lavoro manuale per il modello richiede circa quattro anni ed esso viene creato con un insieme di legno e materiali di fortuna, come pettini per capelli per le balaustre o celluloidi per le finestre – ad oggi è conservato all'American Folk Art Museum – mentre l'edificio reale sarebbe dovuto essere alto centotrentasei metri e largo sedici isolati di Washington DC, inglobando anche il Washington Mall.

Il problema risulta essere evidentemente la fattibilità da un punto di vista economico di tale gigantesco progetto, in quanto il costo stimato per la realizzazione era di oltre due miliardi di dollari, ma la grandiosità e di conseguenza l'irrealizzabilità si estendevano anche all'aspetto più ideale e contenutistico del Palazzo: nel sogno di Marino Auriti, influenzato forse dalla mentalità dell'*American dream* in cui l'uomo libero in America può fare qualsiasi cosa, nel Palazzo doveva essere contenuta anche la conoscenza futura dell'uomo, cosa ovviamente impossibile.

Dalle parole del suo creatore, in un'intervista televisiva del corrispondente del "Corriere della Sera" a New York nel 1958¹⁹, della quale ci è rimasto

¹⁹ si rimanda a [stefanoscialotti.it](http://www.stefanoscialotti.it) per la conservazione del video di una parte dell'intervista: <http://www.stefanoscialotti.it/index.php/art/marino-auriti-e-il-palazzo-enciclopedico> (consultato il 9 marzo 2022)

qualche estratto, in un miscuglio tra inglese e italiano, si può intendere il fervente idealismo:

I spent more than 20 years under engines sotto le macchine dreaming a different world. A world where cultura, arti, scienze were for all. Everything from the past but also projects per il futuro. Dreams have no limits.

Non è difficile immaginare il rapporto empatico che si è probabilmente instaurato tra Massimiliano Gioni e il progetto di Marino Auriti, in quanto con quest'ultimo il curatore condivideva non solo la cultura italo-americana ma anche il legame con il carattere dell'utopia e del sogno.

Tra i motivi che hanno portato a scegliere proprio il Palazzo Enciclopedico di Auriti come ispirazione della Biennale c'è anche il fatto che Gioni volesse partire proprio da un oggetto materiale, inoltre il progetto di Auriti si prestava particolarmente allo scopo anche per il suo essere la sovrapposizione perfetta di un manufatto e un racconto²⁰.

Tuttavia, è importante sottolineare come Marino Auriti non fosse stato di certo il primo a immaginare un progetto, un edificio, un luogo, che fosse capace di contenere tutta la conoscenza umana: già durante la fine dell'Ottocento si erano susseguite diverse utopistiche, embrionali, idee che si ponevano lo stesso ambizioso obiettivo²¹.

Nel catalogo della Biennale del 2013, è presente l'illuminante saggio di Markus Krajewski, professore all'Università di Luneburgo, proprio sul tema delle iniziative che tra fine Ottocento e inizio Novecento si erano poste lo stesso obiettivo del Palazzo Enciclopedico di Auriti: il primo progetto citato

²⁰ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, op.cit., p. 10.

²¹ MARKUS KRAJEWSKI, *Il sogno del cervello mondiale*, in Massimiliano Gioni (a cura di) *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013*, op. cit., pp. 133-134.

nel saggio è quello del bibliotecario berlinese Christlieb Gotthold Hottinger, che immaginava un archivio in foglietti bibliografici; mentre in quegli stessi anni a Bruxelles Paul Otlet e Henry La Fontaine gettavano le basi teoriche per il progetto *Mundaneum*, che intendeva utilizzare archivi già esistenti e istituzionalizzare tutte le nuove pubblicazioni in nuovi schedari, in modo che fosse tutto presente in un unico, gigantesco archivio, che poi finì per rimanere incompleto, ma conservando comunque quattordici milioni di schede.

Infine, sempre a Berlino, nel 1911, Karl Wilhelm Bürher sognava forse il più completo e grandioso progetto di unificazione della conoscenza umana: “Il Ponte”, o “Il Cervello mondiale”, un catalogo che potesse contenere non solo tutto ciò che era stato stampato – compresi perfino i manifesti, calendari, proverbi – ma anche un archivio di immagini e opere d’arte, fino ad arrivare ad un dizionario universale con tutte le lingue del mondo.

Ma perché questi progetti sono destinati sempre a fallire?

La prima ragione è individuabile, secondo Krajewski²², in una difficoltà di definizione dei progetti e nella distinzione necessaria tra la persona che immagina il progetto e le persone incaricate di realizzarlo: una difficoltà prettamente pratica; mentre il secondo motivo è puramente ideologico ed è individuabile nella differenza essenziale tra la cosa concreta e il pensiero e tra il pensiero e il riferimento bibliografico. Alla fine, forse, queste iniziative semplicemente caddero vittima del loro tempo, è infatti facilmente intuibile come ad oggi un progetto di questo calibro si porrebbe obiettivi e modalità diverse: non un archivio di foglietti bibliografici, ma un archivio di dati, informazioni e immagini in forma di pixel e bit, non un lavoro eseguito da

²² *Ibidem.*

un manipolo di professionisti umani e potenzialmente fallaci, ma da assistenti e motori di ricerca digitalizzati.

Un altro fenomeno degno di nota è il già citato fenomeno delle *Wunderkammer*, alle quali Auriti probabilmente in modo inconsapevole si ispirò, e delle quali Gioni cerca di incorporare lo spirito enciclopedico e di meraviglia, e che anticipavano l'idea ripresa anche dal curatore di associare tra loro oggetti completamente scollegati tra loro.

Proprio le *Wunderkammer* sono il tema della Biennale di Adalgisa Lugli del 1986²³, e gli scritti e gli studi della studiosa su questo tema sono stati per stessa ammissione di Gioni una fonte importante da cui attingere²⁴.

È possibile infatti trovare diversi parallelismi tra il fenomeno delle *Wunderkammer* e il Palazzo Enciclopedico: innanzitutto la grande importanza data al materiale, alla scultura, all'oggetto, in secondo luogo per la già citata eterogeneità degli oggetti presentati e affiancati – che suscitano quindi immediatamente nella mente dell'osservatore la tendenza al confronto e all'associazione – in terzo luogo per il focus sulla meraviglia, sebbene il Palazzo Enciclopedico presenti caratteri molto più introspettivi e meno sensazionalistici dei gabinetti di curiosità o della Biennale di Adalgisa Lugli.

Le opere letterarie che hanno principalmente influenzato il curatore nella progettazione della mostra sono innanzitutto *Mnemosyne l'Atlante della Memoria*²⁵ di Aby Warburg, storico dell'arte tedesco del primo Novecento

²³ ADALGISA LUGLI, *Le stanze delle meraviglie*, Umberto Allemandi & C, Torino 1997

²⁴ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, op. cit., p. 12.

²⁵ ABY WARBURG, *Mnemosyne l'Atlante della Memoria*, Nino Aragno, Torino 2002

che «non si riesce mai a lasciare in pace»²⁶, per l'ampiezza e anche l'incompiutezza delle sue teorie, che quindi permettono un'esegesi infinita. Il tema ripreso dall'Atlante e dal pensiero di Warburg è quello della sopravvivenza e della migrazione dell'immagine, un tema che a sua volta è stato approfondito ulteriormente dallo storico dell'arte e filosofo contemporaneo Georges Didi-Huberman.

È da citare inoltre Hans Belting con il suo *Antropologia delle immagini*, un autore che Gioni definisce il suo “chiodo fisso”²⁷, per quanto riguarda la teoria delle immagini interiori, Belting infatti sostiene come il corpo e la mente siano i primi media dell'immagine, di come l'uomo stesso sia «il luogo naturale dell'immagine, un loro organo vivente»²⁸ e Gioni a sua volta amplierà questo argomento e dedicherà un'intera sezione della mostra all'*artista-medium*.

Un'altra lettura importante per il curatore è Marc Augé col suo *La Guerra dei Sogni*²⁹, un'opera che tratta inizialmente dei missionari gesuiti e di come questi riuscirono ad assoggettare gli indigeni attribuendo un nuovo significato ai loro sogni, per arrivare infine a trattare del tema dell'allucinazione e della visione³⁰: risulta facile immaginare come Gioni sia stato ispirato dall'opera di Augé per quanto riguarda gli aspetti più onirici della sua Biennale.

Appare in sostanza molto forte ed evidente il legame con l'antropologia, probabilmente dovuto al carattere introspettivo e antropologico del tema della mostra, senza tralasciare il suo già citato legame con l'ambito

²⁶ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, op. cit., p. 21.

²⁷ *Ivi*, pp. 22-23.

²⁸ HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2013, p. 73

²⁹ M. GIONI, *È tutto nella mia testa?* in Massimiliano Gioni, (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013*, op. cit., pp. 22-23.

³⁰ MARC AUGÉ, *La guerra dei sogni*, elèuthera, Milano 1998.

dell'artista *outsider*, talvolta malato di mente o con credenze soprannaturali, che il curatore ha voluto coinvolgere.

Altre suggestioni degne di nota – per stessa ammissione di Gioni – possono essere Frances Yates, André Malraux e, soprattutto, Harald Szeemann con le sue numerose ed iconiche mostre³¹, tra cui spiccano le due particolarmente fortunate Biennali di Venezia del 1999 e del 2001.

1.3 I temi portanti e i tanti volti dell'immagine

Tra i temi portanti della mostra spicca su tutti quello dell'immagine in tutte le sue innumerevoli sfaccettature: l'immagine vista innanzitutto come primo mezzo conoscitivo; in particolare, attraverso le opere esposte, viene trattata l'evoluzione di questo mezzo, per quanto riguarda il ruolo che essa ha nella costruzione dell'universo interiore e il luogo così definito “fantastico”³² che tramite le immagini viene creandosi, divenendo talvolta un rifugio dalla mondanità.

Il tema delle immagini e del ruolo che esse hanno nella società viene ampiamente trattato da Umberto Eco³³, secondo il quale la società umana parte come civiltà fondata sulle immagini, si trasforma poi in una civiltà alfabetica, ritorna civiltà dell'immagine – Eco descrive infatti come la sua generazione fruisse maggiormente dell'immagine, andando spesso al cinema e leggendo fumetti – per poi giungere infine con l'avvento dei computer ad una civiltà alfabetica-mista, in cui però è presente una separazione sociale

³¹ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, op. cit., p. 16.

³² *Ivi*, p. 3.

³³ UMBERTO ECO, MARC AUGÉ, GEORGES DIDI-HUBERMAN, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, Milano 2015, p. 13.

per quanto riguarda la tipologia di *medium* favorita: il proletariato guarda prettamente la televisione, mentre la classe dirigente legge ancora³⁴.

Risulta quindi estremamente puntuale e attuale il conflitto rappresentato nella mostra da Gioni tra le immagini interiori e il diluvio di immagini esteriori e il conseguente sconcerto che assale quando ci si rende conto della mole di dati che la società di oggi impone di assorbire e la tale differenza che intercorre tra l'immagine all'interno della mente e quelle all'esterno, un tema che il curatore ha definito efficacemente come: «la sfida costante di conciliare il sé con l'universo, il soggettivo con il collettivo, il particolare col generale, l'individuo con il suo tempo»³⁵.

Gioni afferma, riprendendo a sua volta Régis Debray³⁶, come già l'etimologia e l'origine della parola "immagine" non rimandino alla pittura, come intuitivamente si potrebbe pensare, bensì alla scultura³⁷: l'*imago*, in età romana, era infatti il calco del corpo, in particolare una maschera di cera per preservare il volto dei defunti, la quale fa intrinsecamente riferimento alla paura del non-esserci e al già citato legame tra immagine e morte. Da sempre infatti l'uomo ha usato proprio l'immagine come modo per affermare la sua esistenza, a sé stesso e soprattutto ai posteri, tuttavia è anche importante sottolineare come in questa scelta della scultura si possa intendere anche un tentativo di distaccarsi dall'impalpabilità di un'immagine dipinta, per favorire un qualcosa di tattile e materico, che possa dare una maggiore idea di permanenza.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ M. GIONI, *È tutto nella mia testa?* in Massimiliano Gioni, (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 2013) Marsilio, Venezia 2013, op. cit., p. 23.

³⁶ RÉGIS DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine*, Il castoro, Milano 1999

³⁷ M. GIONI, *È tutto nella mia testa?* in Massimiliano Gioni, (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013*, op. cit., p. 25.

Il legame tra immagine e morte è proprio ciò individuato anche da Régis Debray, che nel suo illuminante *Vita e morte dell'immagine. Storia dello sguardo in Occidente* offre una panoramica estremamente approfondita sul tema, appunto, dell'immagine, tracciandone propriamente una storia, dagli Egizi ai Greci e fino alla contemporaneità. Egli si investiga nel primo capitolo sul perché l'uomo abbia sempre sentito la necessità di tracciare glifi e figure su superfici lisce, dure e delimitate, tracciando quindi un segno, un'immagine, facendo quindi sorgere la domanda: «perché vi è l'immagine piuttosto che il nulla?»³⁸.

Lo scrittore individua la ragione in uno strettissimo legame con la morte, in cui l'immagine nasce propriamente come attestazione del trionfo della vita sulla morte, un trionfo meritato tramite la morte stessa. La conseguenza individuata da Debray è che se si elimina la morte dalla vita sociale, l'immagine risulta meno viva e anche il bisogno stesso d'immagini finisce per affievolirsi³⁹. L'immagine quindi non è altro che un bisogno vitale tanto naturale dell'uomo quanto lo è il bisogno di conoscenza.

Un'altra visione dell'immagine trattata da Gioni nel suo Palazzo Enciclopedico è quella dell'immagine-sintomo, la quale trae le sue origini dalle teorie di Aby Warburg sul *Nachleben* e viene a sua volta approfondita e analizzata da Georges Didi-Huberman in *L'immagine insepolta*⁴⁰, in cui il critico e storico dell'arte francese affianca il pensiero warburghiano alla psicanalisi di Freud. Il sintomo non è altro che il prodotto di una rete complessa da migliaia di «simboli mnestici»⁴¹, che si comporta allo stesso modo dell'immagine, con la differenza che i sintomi si producono in modo

³⁸ R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine*, op. cit., p. 35.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino 2006

⁴¹ *Ivi*, p. 286.

spontaneo. Questi ultimi si possono ricollegare alla teoria, sempre freudiana, della memoria inconscia, che va però scollegata dalla nozione di ricordo, inoltre, immagini e sintomi sono accomunate dal loro modo di agire simile: infatti, esse agiscono entrambe come «residui vitali della memoria»⁴².

Anche Gioni, nel saggio introduttivo al catalogo della Biennale, si esprime sulla nozione di immagine sintomo, riprendendo però stavolta *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*⁴³ – sempre di G. Didi-Huberman – in cui si afferma come la terminologia di sintomo sia da intendere «nel senso critico e non clinico del termine» e come l'immagine stessa sia intesa come un “disturbo nella rappresentazione” poiché questa indica un futuro ancora illeggibile e incomprensibile all'uomo, cosa che fa sì che le sia attribuito di conseguenza un potere profetico.

La nozione di immagine-sintomo e dei suoi legami con la memoria è strettamente collegata a quella di sopravvivenza dell'immagine (*Nachleben*⁴⁴) analizzata da Warburg ed esplicitata nuovamente da Didi-Huberman.

Per comprendere tuttavia questa nozione bisogna far riferimento nuovamente ad un legame con l'antropologia: il termine warburghiano è collegato in questo caso all'idea di *survivals*, sopravvivenze, dell'antropologo inglese Edward B. Tylor⁴⁵, che intendeva quei tratti, forme, superstizioni, impronte del passato che l'uomo trasmette da epoche passate, la teoria, quindi, che il presente sia «intessuto di passati multipli»⁴⁶.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), Bollati Boringhieri, Torino 2007.

⁴⁴ Il concetto di *Nachleben* traeva le sue origini a sua volta da Anton Springer (1825-1891) nel suo *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte* e da Jakob Burckhardt (1818-1897), e verrà, dopo Warburg, trattato anche da Julius von Schlosser, Edgar Wind e Gertrud Bing.

⁴⁵ G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta*, op. cit., p. 52.

⁴⁶ *Ivi*, p. 55.

L'idea di "sopravvivenza" di Warburg, riprendendo il concetto tyloriano di fondo, intende soprattutto come dei tratti formali, degli stilemi o dei simboli creati dagli antichi continuino ad avere una certa influenza anche attraverso le epoche e sulle generazioni successive, le quali tendono a ripeterli a loro volta, declinandoli in base al periodo vissuto.

Warburg però va ancora oltre: la sua idea di *Nachleben* è una nozione trasversale, che supera ogni tentativo di periodizzare e vedere la storia in compartimenti stagni, la anacronizza, ammette che alcuni elementi più antichi vengano dopo di quelli meno antichi⁴⁷, come ad esempio l'astrologia indiana, che ritrova un nuovo impulso vitale nell'Italia rinascimentale dopo essere stata soppiantata dall'astrologia greca o araba, lasciando però un segno del suo passaggio in queste ultime. Ciò presuppone quindi la necessità di una visione più approfondita e stratificata delle immagini, per comprenderne appieno i significati. Si può affermare di conseguenza che Gioni abbia colto questi stimoli e questi approcci legati alla stratificazione nell'immagine, rielaborandoli in maniera fruttuosa e non chiudendo le opere e le immagini in una riduzione o uno stereotipo, mostrandone in sostanza le diverse sfaccettature.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 81-82.

1.4 Le anticipazioni e la critica

Le anticipazioni sulla 55. Biennale sono state positive ed entusiaste, come si poteva leggere ad esempio su “La Nuova Venezia” del primo febbraio 2012⁴⁸, all’alba della nomina di Massimiliano Gioni come direttore generale. Si era posta molta enfasi sul fatto che Gioni fosse il più giovane curatore di una Biennale di sempre, avendo all’epoca solo 39 anni, tanto da essere definito un *enfant prodige*, e avendo inoltre già curato diverse Esposizioni Internazionali; in aggiunta veniva particolarmente sottolineato il suo rapporto di ispirazione e di amicizia con Francesco Bonami e Maurizio Cattelan, un curatore e un artista molto rispettati nel mondo dell’arte. Ottimistiche erano anche le aspettative del Presidente della Biennale Paolo Baratta, che su “Il Sole 24 Ore” affermava come vedesse la Biennale di Gioni come un’occasione per fuggire dai feticci⁴⁹ e ritornare all’immagine come materia del desiderio. Parte delle aspettative erano elevate anche per via del tema con immediati riferimenti antropologici e patologici della Biennale che non potevano far altro che suscitare curiosità nei critici e nei giornalisti, fino al pubblico meno esperto.

Il responso del pubblico fu estremamente positivo: ci fu infatti nella prima settimana un *boom* di visitatori, nonostante il maltempo, l’aumento del prezzo del biglietto e la crisi economica, si parla di 11.000 visitatori solo nella prima settimana, che poi aumentarono conseguentemente.

Degni di nota per quanto riguarda eventi accaduti nel corso della Biennale sono gli episodi del blitz nel padiglione turco il 13 giugno come presa di

⁴⁸ ENRICO TANTUCCI, *Massimiliano Gioni è il nuovo direttore*, in “La Nuova Venezia”, 1 febbraio 2012, pp. 40-41.

⁴⁹ FRANCESCA BERARDI, *Biennale, Baratta: basta feticci, ritorno all’immagine come materia del desiderio*, in “Il Sole 24 Ore”, 28 marzo 2013.

posizione riguardo alle proteste ad Istanbul e la morte di Walter De Maria il 25 luglio, grandissimo esponente della Land Art, esposto anche in conclusione del percorso della Biennale con *Apollo's Ecstasy*.

L'interesse era elevato anche per l'ingresso di dieci nuovi paesi nell'esposizione dei Padiglioni Nazionali, spiccano su tutti i padiglioni di Angola, che vinse anche il Leone d'Oro insieme all'artista tedesco Tino Sehgal, e quello della Santa Sede, alla quale era stato dedicato anche un articolo su "Il Giornale"⁵⁰ che faceva intendere come la Santa Sede comunque si fosse distaccata da una scelta di opere "sacre", preferendo un qualcosa di meno ideologico, una scelta che si è rivelata essere vincente.

Per quanto riguarda la ricezione da parte della critica all'avvio effettivo della mostra troviamo pareri estremamente positivi da parte di Francesco Bonami e Achille Bonito Oliva, storici curatori delle Biennali del 2003 e del 1993.

Il primo, su "Il Gazzettino"⁵¹, afferma come Gioni abbia continuato la trasformazione da lui avviata dieci anni prima legata alla dimensione del caos e dell'infinito, in seguito a diversi anni di rinnovato ordine. Bonami ha apprezzato particolarmente che fosse offerto un panorama con anche uno sguardo retrospettivo e non solo concentrato sull'arte contemporanea; creando anche di conseguenza una discussione sul rapporto stesso che si ha con l'arte in questo determinato momento storico.

Achille Bonito Oliva, sempre su "Il Gazzettino" apprezza l'approccio alla critica «non come manutenzione del presente, ma come interpretazione della realtà⁵²» e la dimensione di questa Biennale e dell'arte stessa più attenta alle Idee che alle forme, una possibilità che egli stesso aveva in passato indicato.

⁵⁰ BEATRICE BUSCAROLI, *La Santa Sede senza croci? Meglio così*, in "Il Giornale" 30 maggio 2013, p. 27.

⁵¹ FRANCESCO BONAMI, in "Il Gazzettino", 9 giugno 2013, pp. 22-23.

⁵² *Ibidem*.

Gillo Dorfles su un articolo de “Il Corriere della Sera”⁵³ sottolinea l’aspetto estremamente metaforico e ideale della mostra e di come le opere siano state scelte secondo questo principio; il critico nota tuttavia anche come siano tendenzialmente assenti opere *big* di figure di primo piano, che non mancavano invece nelle Biennali precedenti, e come Gioni abbia scelto un numero minore di opere e maestri contemporanei in favore di una panoramica più “retrospettiva”, pur riconoscendone l’innegabile impegno nell’ideazione e nell’organizzazione della mostra.

La stampa internazionale esprime pareri positivi, ad esempio Valérie Duponchelle su “Le Figaro”⁵⁴ definisce la Biennale come bizzarra ma senza limiti di età, mentre Holland Cotter, storica penna del “New York Times”⁵⁵ fa notare gli aspetti più *neat* e disinteressati al mercato mainstream del Palazzo Enciclopedico di Gioni e di come quest’ultimo sia andato tendenzialmente controcorrente.

Si espone criticamente sulla sezione dedicata al Palazzo Enciclopedico Manuela Gandini su “La Stampa”⁵⁶, definendo la parte curata da Gioni come «un’ubriacatura, e un sovraccarico di informazioni e presenze provenienti da ogni direzione» la critica e giornalista ha apprezzato l’apertura al mondo degli esclusi, ma ne contesta le modalità, definite di accatastamento, che, se sommate alle opere tendenzialmente perturbanti, creano un effetto di “galleria degli orrori”.

⁵³ GILLO DORFLES, *Enciclopedica, retorica, spiritista, La Biennale metaforica di Venezia*, in “il Corriere della Sera”, 12 giugno 2013, p. 37.

⁵⁴ VALÉRIE DUPONCHELLE, *Une Biennale de Venise sans limite d’age*, in “Le Figaro”, 4 giugno 2013 p. 31.

⁵⁵ HOLLAND COTTER, *Beyond the “Palace” an International Tour in One City*, in “The New York Times”. 6 giugno 2013, pp. 1-2.

⁵⁶ MANUELA GANDINI, in “La Stampa”, 3 giugno 2013 pp. 36-37.

In particolare viene criticata dalla giornalista la tendenza a «patologizzare il gesto artistico»⁵⁷. Altre critiche che sono state poste alla mostra sono state di aver tentato di ripetere per alcuni versi la mostra di Szeeman *When attitude becomes form?* un atteggiamento che alcuni hanno definito quasi “vampirismo”.

Tuttavia è importante sottolineare come queste critiche fossero state sicuramente anticipate e forse anche ricercate dallo stesso Gioni, come aveva affermato in precedenza, egli sperava con le sue scelte rivoluzionarie e talvolta scomode, non di ottenere un gradimento totale, ma anche e soprattutto di «pungolare gli animi»⁵⁸, e si può dire che ci sia brillantemente riuscito.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, op. cit., pp. 36-37.

Capitolo 2
Jean Dubuffet: demiurgo dell'Art Brut
una parentesi storica

«Il n'y a pas plus art des fous qu'il n'y a d'art des malades du genou»⁵⁹

Jean Dubuffet

In questo capitolo si tenterà di contestualizzare la figura iconica e caratteristica – nei termini dell'arte outsider – di Jean Dubuffet, coniatore della definizione di *Art Brut* e uno dei massimi esponenti di tale corrente. Trattasi dell'artista che riuscì ad incanalare fruttuosamente gli stimoli prodotti dal contesto così artisticamente sfavorevole e umanamente orrorifico come quello del periodo tra le due Guerre Mondiali, incominciando un percorso prima di studio e poi di apertura e destigmatizzazione delle voci di coloro che suonavano più fuori dal coro, i pazienti psichiatrici, gli irregolari e i non-istituzionalizzati.

In seguito, si cercherà di fornire una breve panoramica della relazione tra le terminologie di arte e follia e un breve resoconto delle mostre che sono affiancabili o direttamente dedicate alla corrente dell'*Art Brut*, di definire per sommi capi la poetica dubuffettiana nei suoi aspetti formali e ideali, e infine di individuare e definire i parallelismi con l'esposizione *Il Palazzo Enciclopedico* di Massimiliano Gioni.

⁵⁹ “non ci sono più folli più di quanto ci siano malati di ginocchio”, in JEAN DUBUFFET, *L'art brut préféré aux arts culturels*, Gallimard, Paris 1949, p. 202.

2.1 Breve biografia di Jean Dubuffet

La vita di Jean Dubuffet è caratterizzata per una lunga parte da un rapporto altalenante tra la vita artistica e la vita privata-professionale legata all'azienda di famiglia, nell'ambito del commercio vinicolo, anche se alla fine l'artista ritornerà sempre alla produzione artistica, vera vocazione della sua esistenza.

L'artista viene talvolta definito come inclassificabile e iconoclasta⁶⁰ e la sua vita artistica potrebbe essere affiancata al percorso di formazione d'ascendenza di un *Bildungsroman* goethiano⁶¹.

Dubuffet nasce il 31 luglio 1901 a Le Havre⁶² e comincerà ad appassionarsi alla pittura in gioventù, a partire dal secondo anno di studi liceali, iscrivendosi ai corsi serali della scuola di Belle Arti.

Lo studio della pittura procede nel 1918 quando il giovane Dubuffet si trasferisce a Parigi per seguire i corsi dell'Académie Julian, per poi abbandonarli per lavorare da solo, negli anni seguenti avviene la prima di diverse "crisi artistiche": Dubuffet affronterà infatti una fase di isolamento in cui approfondirà gli studi letterari e musicali, accantonando momentaneamente quelli pittorici.

Nel 1923 avviene l'importante conoscenza degli artisti Fernand Léger e André Masson, e proprio in quegli anni affronterà un periodo di riflessione carica di dubbi sul valore della cultura, una fase definibile di raccoglimento nella dimensione mentale che lo allontanerà nuovamente dalla pittura per

⁶⁰ MARTINA MAZZOTTA, *Materia dello spirito / Spirito della materia*, in Martina Mazzotta, Frédéric Jaeger, (a cura di) *Jean Dubuffet, l'arte in gioco. Materia e spirito 1943-1985*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani 2018-2019), Skira, Milano 2018, p. 12.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² MARTINA MAZZOTTA, FRÉDÉRIC JAEGER (a cura di) *Jean Dubuffet, l'arte in gioco. Materia e spirito 1943-1985*, op. cit., p. 292

otto anni. Sarà proprio in questa fase di abbandono della pittura che Dubuffet si occuperà di prendere in carico l'azienda di famiglia e vedrà un periodo di ripiegamento sul polo della vita mondana a Le Havre, lontano dall'arte; nel 1927, inoltre, sposerà la prima moglie Paulette Bret e affronterà il lutto del padre.

Nei primi anni Trenta avvierà la sua propria ditta di commercio di vini all'ingrosso, ma questo periodo di apparente ritiro dalla vita artistica non durerà poiché già nel 1933, Dubuffet affitterà un atelier in rue de Val-De-Grace, cosa che lo porterà poi a liberarsi della ditta di vini e a separarsi dalla moglie Paulette.

Il 1937 è l'anno del suo secondo matrimonio, con Emilie Carlu, e del suo secondo abbandono vero e proprio della pittura, per dedicarsi nuovamente all'azienda per tentare di salvarla dalla bancarotta.

Dopo essere stato brevemente mobilitato nell'esercito, tornerà a Parigi, e compirà nel 1942 l'importante decisione di dedicare la sua vita esclusivamente alla pittura, diventando un pittore a tutti gli effetti, in un contesto storico annichilente di ogni stimolo creativo e vitale come quello della Seconda Guerra mondiale.

La sua amicizia con René Drouin gli permetterà nel 1944 di tenere la sua prima mostra proprio alla Galerie René Drouin, la quale susciterà non poche controversie. La sua seconda mostra, che si terrà due anni dopo, sempre alla Galerie René Drouin, e avrà nome *Mirabolus Macadam & Cie*, sarà ancora più scandalosa⁶³, risultando un fallimento di pubblico e di critica, forse per il carattere estremamente innovativo e "brutale" al quale il pubblico francese

⁶³ M. MAZZOTTA, *Materia dello spirito / Spirito della materia*, in Martina Mazzotta, Frédéric Jaeger, (a cura di) *Jean Dubuffet, l'arte in gioco. Materia e spirito 1943-1985*, op.cit., p.16.

non era abituato. Le opere erano infatti caratterizzate da un forte legame con la dimensione del primitivo e presentavano dei caratteri visivi amorfi ed aggressivi. Le figure erano ricoperte di emulsioni dense e pastose, e i colori erano segnati da tocchi di spatole e coltelli, venendo anche spesso mischiati con materiali insoliti, dal gesso, alla sabbia, ai vetri rotti, alla paglia⁶⁴, creando un effetto bizzarro e straniante. Le opere si presentavano dunque come un emblema di vitalità e autenticità e della natura più brutale, risultando quindi ben lontani dai canoni accademici, i quali venivano rifiutati violentemente dalla nuova visione dell'arte di Dubuffet.

Le parole di Michel Tapié, autore del testo in catalogo, risultano particolarmente puntuali e calzanti nell'esprimere l'effetto suscitato dalle figure dipinte dall'artista definite "apparentemente inumane, piacevolmente aggressive, pericolosamente seducenti".⁶⁵

Alla pittura l'artista attribuisce una funzione di estrema importanza, quella di tradurre il pensiero in tutti i suoi differenti stadi, compresi quelli i più bassi, in cui il pensiero è prossimo alla nascita⁶⁶.

Durante la fine degli anni Quaranta, Dubuffet abbandonerà definitivamente il mondo commerciale vendendo la propria ditta di vini, fonderà la *Compagnie de l'Art Brut* e pubblicherà *l'Art brut préféré aux arts culturels*⁶⁷, in cui si possono ritrovare alcuni punti focali della sua poetica.

Nei primi anni Cinquanta cominciano due delle sue serie più importanti: *Corps de dames* e *Sols et terrains*. La prima rappresenta la visione del corpo femminile e la seconda il forte legame con la terra e la natura che Dubuffet

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ M. MAZZOTTA, *Materia dello spirito / Spirito della materia*, in Martina Mazzotta, Frédéric Jaeger, (a cura di) *Jean Dubuffet, l'arte in gioco. Materia e spirito 1943-1985*, op.cit., p.16.

⁶⁷ *Ivi*, p. 292

svilupperà in quegli anni. Nel 1954 si tiene la sua personale al Cercle Volney di Parigi, mentre l'anno dopo aprirà diversi atelier e costruirà una villa a Vence, una scelta che lo porterà a dividersi costantemente tra Parigi e Vence. Nel 1958 comincia la sua serie di litografie dei *Phénomènes* che terminerà nel 1962, stesso anno in cui comincerà il fruttuoso e celeberrimo ciclo dell'*Hourloupe*, che lo impegnerà per dodici anni. Proprio la serie dell'*Hourloupe* verrà esposta a Palazzo Grassi a Venezia nel 1964, e successivamente anche al Guggenheim di New York.

Tra gli anni Sessanta e Settanta si consolidano la sua fama e il suo status di artista internazionale: l'artista fonda diversi atelier a Parigi, la Renault arriverà a commissionargli il *Salon d'été*, di cui Dubuffet comincerà la realizzazione, ma che porterà poi ad un'interruzione e una successiva causa legale vinta da Dubuffet nel 1983.

Nel 1973 viene costituita la *Fondation Dubuffet*, che verrà riconosciuta nell'anno successivo come ente di pubblica utilità, mentre nel 1976 Dubuffet, dopo numerosi viaggi negli ospedali psichiatrici, mette insieme una serie. Questa raccolta di opere in seguito diventerà la *Collection de l'Art Brut* di Losanna, la quale ad oggi è la più grande collezione di "arte brutta" al mondo, con più di 30 mila opere.

Negli ultimi anni di vita dell'artista, verranno tenute diverse mostre a lui dedicate e gli verrà anche riservato il padiglione francese della Biennale di Venezia, e infine, redigerà la sua biografia *Biographie au pas de course*.

Dubuffet muore a Parigi il 12 maggio 1985.

2.2 Una panoramica della relazione tra arte e follia: le fasi, gli scritti e le mostre

« Nous entendons par là [Art Brut] des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistiques, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout [...] de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe». ⁶⁸

Jean Dubuffet

Il seme della tendenza che poi germinerà nella corrente dell'Art Brut si può individuare già a partire del 1864⁶⁹, anno in cui Cesare Lombroso, fondatore della moderna criminologia, pubblica *Genio e Follia*, uno scritto teorico sul rapporto che è possibile stabilire tra la follia e l'arte. Sempre in quegli anni, comincia a raccogliere opere d'arte di pazienti psichiatrici in Italia, cominciando a sua insaputa un percorso che poi si incanalerà in una delle più importanti e innovative correnti artistiche del Novecento.

Nel 1890, ad Anvers-sur-Oise, Vincent Van Gogh muore suicida a trentasette anni⁷⁰, in seguito a diversi anni di disturbi mentali acuti, che lo costrinsero a trascorrere qualche anno al manicomio di Saint-Rémy.

⁶⁸ J. DUBUFFET, *L'art brut préféré aux arts culturels*, op. cit.

⁶⁹ GIORGIO BEDONI (a cura di), *Outsider Art. Contemporaneo presente*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Collezione Fabio e Leo Cei, 2015), Jaca Book, Milano, 2015, p. 259.

⁷⁰ *Ibidem*.

Van Gogh è considerato tra i primi artisti che, anche a causa dei suddetti stati mentali alterati, riuscì a produrre opere artistiche di altissimo valore e dall'innegabile forza e originalità, rimanendo per tutta la vita tendenzialmente sconosciuto e non-istituzionalizzato. Van Gogh può, in generale, essere considerato un precursore dell'artista *outsider*.

Nel 1900 a Londra al Bethlem Royal Hospital si tiene la prima mostra di opere di malati mentali: *The Exhibition of Artworks by the insane*.

Nel 1921 a Berna, Walter Morgenthaler, direttore della clinica di Waldau, che aveva preso sotto la sua custodia Adolf Wölfli offrì a questo uno spazio tutto suo per produrre artisticamente. Inoltre, pubblicò le sue opere monografia, la prima di un artista manicomiale. Proprio Adolf Wölfli fu l'artista che dopo aver suscitato l'interesse Freud e di André Breton per le sue opere straordinarie nonostante i suoi disturbi – forse legati a una schizofrenia – sarà riscoperto da Dubuffet e considerato, a posteriori, uno degli artisti di spicco dell'Art Brut.

L'anno dopo, a Berlino, Hans Prinzhorn, storico dell'arte e psichiatra all'Università di Heidelberg, pubblica *Bildnerie der Geisterkranken*⁷¹, "l'Arte dei folli", uno dei primi, illuminanti testi che mettono in relazione tra loro gli studi artistici e psichiatrici. Risulta evidente come in questi anni la terminologia utilizzata per definire le opere di tali artisti fosse ancora segnata dalla presenza di un notevole stigma sociale⁷² che oggi si sta tentando progressivamente di eliminare.

Sempre intorno agli anni Venti l'architetto Le Corbusier comincia a riflettere sul difficile utilizzo del cemento come materiale artistico e comincia a utilizzare il termine "brut" per definire gli "elements bruts" e le "sensations

⁷¹ *Ivi*, p. 260.

⁷² Una breve parentesi sulle problematiche della terminologia dell'Arte "dei folli" verrà fornita nel terzo capitolo.

brutes”, che legavano tale materiale all’informe, allo spontaneo e all’embrionale.⁷³ Le riflessioni di Le Corbusier hanno certamente influenzato Jean Dubuffet nella sua successiva definizione di *Art Brut*.

Nel 1924 a Parigi Jean Vinchon pubblica *L’Art et la Folie*, inoltre, André Breton pubblica il primo *Manifesto del Surrealismo*, che è considerata una delle maggiori correnti ad aver recepito gli input della psicanalisi e che di conseguenza ha dato una maggiore importanza agli stati di coscienza alterati e all’inconscio.

Nel 1937 a Monaco si tiene l’esposizione nazista *Entartete Kunst*, in cui opere degli artisti delle avanguardie vengono definite “arte degenerata”, per i loro caratteri rivoluzionari talvolta apertamente opposti al regime. Alcune opere vengono accostate a quelle raccolte dallo psichiatra Prinzhorn, mettendo in relazione quindi due stimoli di provenienze molto diverse ma per certi versi accomunabili nella loro innovatività.

Intorno agli anni Quaranta si svolgono gli studi e le ricerche di Le Corbusier e Jean Dubuffet negli ospedali psichiatrici e nel 1945 proprio Jean Dubuffet conia effettivamente il termine Art Brut, riprendendo dal collega architetto la parola *brut* e ricollegandola sempre al carattere della spontaneità, del grezzo e dell’embrionale⁷⁴, paradigmi che poi saranno fondativi e caratterizzanti della corrente. È importante sottolineare l’anno e il contesto storico in cui questa definizione è stata creata: siamo dunque pochi mesi dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, in un’Europa che a stento riesce a rialzare la testa dopo gli orrori della Seconda Guerra Mondiale; Dubuffet

⁷³ M. MAZZOTTA, *Materia dello spirito / Spirito della materia*, in Martina Mazzotta, Frédéric Jaeger, (a cura di) *Jean Dubuffet, l’arte in gioco. Materia e spirito 1943-1985*, op.cit., p.15.

⁷⁴ *Ibidem*

crea quindi, si può dire, un'arte "figlia del trauma"⁷⁵, un'arte che potesse essere vera e viva, per quanto possibile, dopo aver assistito alla notte più buia dell'Occidente, che rispecchiasse, quindi, e si identificasse perfettamente coi suoi stessi materiali poveri, bruti e sporchi, e, per dirla con le parole di Giorgio Bedoni, «intrisi ancora dell'acre sentore della guerra»⁷⁶.

Verso la fine degli anni Quaranta, al ritorno da due viaggi in Algeria, dove avrà importanti esperienze rituali coi nativi, Dubuffet, tornato in Europa, cercherà di unire altri artisti sotto la sua bandiera della nuova arte brutta, fondando la *Compagnie de l'Art Brut*, con la presenza di André Breton, Jean Palhuan e Michel Tapié.

Nel 1956 vengono pubblicati due importanti saggi che si pongono come obiettivo quello di riflettere proprio sulla vicinanza di arte e follia: Robert Volmat pubblica *l'Art psychopathologique*, che mette in particolare in relazione l'arte moderna con le opere dei malati mentali, mentre André Breton pubblica *L'Art des fous, la clé des champs*⁷⁷.

Nel 1961 a New York viene inaugurato l'American Folk Art Museum, dedicato agli artisti irregolari americani, una scelta che fa intendere quindi l'apertura anche da parte dello spettatore americano al riconoscimento di forme e modalità d'arte irregolari.

Importante da citare è la figura di Harald Szeemann, che nel 1963 a Berna organizza la mostra *Bildnerer der Geisteskranken, Art Brut, Insania Pingens*; sempre ad Harald Szeemann, per quanto riguarda il suo impegno nel riconoscimento istituzionale dell'Art Brut, vanno attribuite anche la sezione

⁷⁵ GIORGIO BEDONI, *L'art brut di Jean Dubuffet, un viaggio nell'ombra d'Occidente*, in Martina Mazzotta, Frédéric Jaeger, (a cura di) *Jean Dubuffet, l'arte in gioco. Materia e spirito 1943-1985*, op.cit., p.64.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ GIORGIO BEDONI (a cura di), *Outsider Art. Contemporaneo presente*, op. cit. p. 260.

dedicata ai malati mentali a Documenta 5 nel 1972 e la retrospettiva su Adolf Wölffli nel 1976.⁷⁸

Nel 1965 Leo Navratil, celebre psichiatra austriaco, pubblica a Monaco *Schizofrenie und Kunst*.

La prima effettiva mostra di arte brutta in un museo si tiene nel 1967, al museo delle arti decorative di Parigi. L'esposizione, dal titolo *L'Art Brut*, ha presentato settantacinque artisti con più di 700 opere. Nel 1972 Roger Cardinal pubblica *Outsider Art*, saggio che istituzionalizzerà la concezione e la terminologia dell'arte brutta nel mondo anglofono.

Gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso sono caratterizzati dalla nascita di numerosi musei e gallerie che si proponevano di presentare al pubblico forme e modalità artistiche non istituzionalizzate o con riferimenti alla malattia mentale o alle varie sfaccettature del termine Art Brut. Si ricordano, a tale proposito, il Musée International d'Art Naïf a Nizza nel 1982 e il Museum Dr. Guislain nel 1986 a Gent, il Museum im Lagerhaus a St. Gallen nel 1988, il museo di Outsider Art di Mosca nel 1989⁷⁹.

L'iniziativa più degna di interesse è sicuramente quella intrapresa dal già citato Leo Navratil nel 1981: egli fonda infatti a Klostenerburg, a Vienna, la *Haus der Künstler*, la Casa degli Artisti, una residenza in cui artisti outsider possono vivere e produrre insieme, presso la clinica psichiatrica Maria Gugging. Oggi la Casa è diretta dal professor Johann Fellacher ed è divisa in Atelier, Museo e Galleria.⁸⁰

Il periodo a cavallo del Nuovo Millennio sancisce il “successo di massa” di un'arte che nasceva per essere non-istituzionale e tendenzialmente privata-sconosciuta. La lista di mostre e di saggi che hanno come tema l'arte outsider

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ivi*, p. 26.

⁸⁰ *Ibidem*.

crebbe infatti anno dopo anno: degna di nota è la mostra *Figure dell'Anima* (1998), tenutasi prima a Pavia e poi a Genova, curata da Bianca Tosatti, che conierà il termine “arte irregolare”, per definire in maniera generale l’ambito dell’Art Brut.

Ad Heidelberg nel 2001 nasce il *Museum Sammlung Prinzhorn* che riunisce le opere di pazienti psichiatrici raccolte da Prinzhorn.

In Italia sono degne di nota l’iniziativa *Rizomi*, dal 2010 prima galleria di sola Art Brut a Torino, la mostra *Borderline* a Ravenna nel 2013 curata da Claudio Spadoni e Giorgio Bedoni, la mostra *Outsider Art Espressione artistica di libertà e disagio*, allestita nel 2014 che alle opere artistiche ha affiancato anche opere liriche e musicali di persone affette da autismo.

Nel 2013 vedrà la luce il primo museo italiano dedicato all’arte irregolare e outsider, e ovviamente proprio il 2013 sarà l’anno della 55. Biennale di Venezia, dove Massimiliano Gioni ha deciso di presentare anche opere di artisti outsider e di riflettere sui confini tra outsider e insider.

Nel 2015 si tiene la mostra *Outsider Art. Contemporaneo presente* a Casale Monferrato, curata da Giorgio Bedoni.

Nel 2019 viene organizzata a Reggio Emilia, a Palazzo Magnani, una grande mostra dedicata a Jean Dubuffet, che, come si è detto, possiamo considerare come “demiurgo” dell’Art Brut.

2.3 La poetica dubuffetiana

Innanzitutto, è importante sottolineare come la figura di Jean Dubuffet sia incredibilmente sfaccettata e complessa, nel corso della sua vita artistica egli sperimentò quasi ogni area e ogni medium artistico – non solo pittura, ma anche grafica, scultura, musica – dimostrandosi un intellettuale poliedrico, transdisciplinare, esploratore di nuovi stimoli e tendenze e capace di andare contro non solo i gusti estetici dell'epoca ma anche contro la cultura e la società stessa del suo tempo.

Parte della poetica, del metodo di produzione artistica e della visione del mondo di Jean Dubuffet ci vengono brillantemente descritte dalla giornalista e critica d'arte Lorenza Trucchi – intima amica di Jean Dubuffet e scrittrice di alcuni dei più importanti saggi in lingua italiana sull'artista francese – che riporta come, in seguito alla fine di ogni periodo, l'artista redigesse un commento⁸¹, una nota di lavoro, e come proprio questi commenti siano diventati una fonte imprescindibile per coloro che vogliono entrare nella mente e comprendere la concezione artistica di Dubuffet.

Dubuffet è, innanzitutto, per dirla ancora con le parole della Trucchi, incatalogabile⁸²: non è né astratto, né figurativo nel senso comune del termine, e rappresenta un mondo interiore estremamente innovativo, espresso artisticamente con una tecnica allo stesso modo innovativa.

D'altra parte, Trucchi sottolinea come la figura di Dubuffet sia accomunabile a quella di un realista, poiché tutte le sue declinazioni vertono sempre sul

⁸¹ LORENZA TRUCCHI, citata in MARIO URSINO, *L'Art Brut*, *Dubuffet e i 97 anni di Lorenza Trucchi, l'omaggio di Mario Ursino*, in "About Art Online", Roma gennaio 2018.

⁸² LORENZA TRUCCHI, *Jean Dubuffet*, De Luca, Roma 1965, p. 34.

reale e derivano dalla visione, fermo restando che comunque la realtà «non è, e non può essere intesa come verità assoluta».⁸³

L'uso che Dubuffet fa della realtà è estremamente personale, egli infatti la manipola, la scalfisce e ne fa quello che la sua mente desidera, un uso talvolta quasi “impietoso”⁸⁴, e quando sembra essere arrivato sul punto di rinnegarla, la riabilita, ne recupera i valori, arriva perfino ad “estenderla”.⁸⁵

La prima caratteristica della poetica dubuffettiana è quindi evidentemente la sua indefinibilità e complessità: inoltre, durante la sua ricca vita artistica si sono susseguiti una serie di diversi periodi e cicli – la Trucchi ne individua venticinque fino al 1965 – caratterizzati spesso da un ritorno su temi trattati in precedenza, in un costante moto oscillatorio pendolare che caratterizza anche la vita stessa dell'artista, presentando tuttavia ognuno un avanzamento o un'evoluzione da un punto di vista del pensiero, della concezione artistica, o dal punto di vista formale.

Un'indefinibilità-ambiguità che è individuabile anche nella prospettiva stessa delle opere, che risulta essere molteplice, oscillante e relativa, priva di centro prospettico, in una metamorfosi costante che rende leggibili i suoi quadri da qualsiasi direzione⁸⁶.

L'ambiguità della poetica dubuffettiana si individua anche nella costante tensione polare tra spirituale e materiale, natura e artificio, magia e scienza⁸⁷, una polarità che sarà proprio il tema della mostra curata da Martina Mazzotta e Frédéric Jaeger.

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ivi*, pp. 39-40.

⁸⁷ M. MAZZOTTA, *Materia dello spirito / Spirito della materia*, in Martina Mazzotta, Frédéric Jaeger, (a cura di) *Jean Dubuffet, l'arte in gioco. Materia e spirito 1943-1985*, op.cit., p.13.

I temi trattati da Dubuffet non sono particolarmente ricercati e complessi, tra di questi troviamo spesso la terra, le piante, gli animali, l'uomo e la donna, originalissime sono invece, come già affermato, le declinazioni di questi temi, e la concezione della realtà antecedente alla produzione artistica.

Alcune delle caratteristiche formali, riscontrabili di una delle sue opere più celebri come *L'Homme du commun* ed espandibili poi alla maggior parte delle sue opere, sono i tratti fortemente tipicizzati e impersonali, che vedono le figure interamente riassunte per sommi capi e stilizzate.

Un'interpretazione di questa tecnica è quella che vede le tipizzazioni effettuate da Dubuffet come una riduzione ai tratti eidetici di un volto che risultano quindi immediatamente riconoscibili, ricordando per certi versi il disegno schematico dei bambini oppure i disegni "primitivi" presenti in tutte le civiltà.

L'aspetto della sessualità in Dubuffet viene esplicitato dal ciclo dei *Corps de dames*, nelle quali si può individuare un riferimento alle *Madri faustiane*⁸⁸, in questo ciclo vengono infatti ritratti corpi di donne obese o deformi, scorticate, perturbanti e con caratteri definibili arcaici che vanno ben oltre i semplici canoni europei. Questo aspetto viene trattato inoltre nei *Disegni proibiti* riprodotti in *Labonfam à beber*, i quali mostrano come Dubuffet si allontanasse dall'analisi estrema e ossessiva della sessualità, dovuta all'influenza della psicanalisi, la quale aveva avuto un'influenza maggiore su correnti come il surrealismo; in favore di una tendenza all'apertura e ad una visione ludica delle forze sessuali, senza tuttavia sopravvalutarle⁸⁹.

Il tema della natura viene trattato nelle serie di *Sols et Terrains*, composte nel periodo in cui i problemi di salute della seconda moglie Lili lo avevano

⁸⁸ *Ivi*, p. 17.

⁸⁹ *Ibidem*.

portato a effettuare lunghi soggiorni a Vence. Qui, immerso nella natura⁹⁰, tratta maggiormente questo tema e a riprendere soggetti “bucolici”. Nelle sue opere compaiono quindi paesaggi, giardini, vegetazione di vario tipo mentre l’animale prediletto durante questa fase diviene la mucca.

Interessante, d’altro canto, è anche la nuova visione sul mondo tecnologico in rapidissima ascesa dopo la Seconda Guerra Mondiale: Dubuffet comincia a declinare il suo stile in termini nuovi, poiché il contesto storico è cambiato, Parigi è diventata infatti una metropoli moderna, nascono ogni giorno nuovi agi tecnologici e nuove classi sociali, si sviluppa per definizione la massa, rumorosa e omologata, con tutto il caos e lo straniamento che ne derivano. Tali *tòpoi* vengono esplicitati nella serie *L’Hourloupe*, e l’intera arte di Dubuffet ne risentirà e si evolverà anche attraverso l’utilizzo del nuovo strumento di scrittura, democratico nella sua semplicità, e del tutto in linea con la nuova società: la biro⁹¹. Questa verrà utilizzata nei suoi colori di base, rosso e blu, e con movimenti agili e rapidi; uno stilema che poi diventerà un tratto dubuffettiano riconoscibile.

Un altro punto interessante della poetica dubuffettiana è quello del suo rigetto della cultura borghese e della tendenza all’iper-teoreticismo trattato in *Asphyxiante culture* (1968). Lorenza Trucchi evidenzia come Dubuffet fosse un individuo di profondissima cultura, e di come fosse proprio ciò a permettergli di prendere posizioni così radicali e anticulturali.

L’*Art Brut* appare quindi come un tentativo di scagliarsi contro l’*art culturel* figlia della cultura e della borghesia e vista come un moderno *opium du*

⁹⁰ M. MAZZOTTA, *Materia dello spirito / Spirito della materia*, in Martina Mazzotta, Frédéric Jaeger, (a cura di) *Jean Dubuffet, l’arte in gioco. Materia e spirito 1943-1985*, op.cit., p.19.

⁹¹ RENATO BARILLI, *Una sorgente di energia lungo tutto il secondo Novecento*, in Martina Mazzotta, Frédéric Jaeger, (a cura di) *Jean Dubuffet, l’arte in gioco. Materia e spirito 1943-1985*, op.cit., p. 36.

peuple: bisogna tuttavia ribadire come, per Dubuffet, l'arte non debba avere una spregiudicatezza fine a sé stessa, ma sempre funzionale: Dubuffet, infatti, ricerca e provoca lo choc dei borghesi, poiché lo ritiene uno strumento indispensabile per arrivare ad un mondo nuovo e più completo⁹².

2.4 Alcuni parallelismi tra Jean Dubuffet e *Il Palazzo Enciclopedico*

Martina Mazzotto nel suo saggio introduttivo al catalogo della mostra *Dubuffet l'Arte in Gioco Materia e Spirito* (2019) individua un interessante parallelismo: la studiosa paragona infatti la serie di litografie dei *Phénomènes* ad una Wunderkammer del Novecento, definendo la serie «un vero e proprio catalogo enciclopedico»⁹³, una sorta, quindi, di atlante della poetica dubuffettiana⁹⁴. È evidente come la tendenza all'enciclopedismo individuabile in questa serie sia ricollegabile a quello del Palazzo Enciclopedico stesso, inoltre, proprio le già citate Wunderkammer erano state un'importante influenza nella creazione della mostra Enciclopedica di Gioni.

Un'altra caratteristica di Dubuffet che Massimiliano Gioni sembra aver incorporato nella sua Biennale è sicuramente la tendenza alla polifonia e all'espressione di una pluralità di voci e stimoli. Nel caso di Gioni questo si ricrea attraverso il grande numero di artisti – soprattutto irregolari, ognuno con la sua storia – ed opere che popolavano l'Arsenale mentre in Dubuffet

⁹² L. TRUCCHI, *Jean Dubuffet*, op. cit., p. 35

⁹³ M. MAZZOTTA, *Materia dello spirito / Spirito della materia*, in Martina Mazzotta, Frédéric Jaeger, (a cura di) *Jean Dubuffet, l'arte in gioco. Materia e spirito 1943-1985*, op.cit., p.22

⁹⁴ *Ibidem*.

si potrebbe individuare nella pluralità di cicli, ognuno con focus sull'espressione del ricchissimo mondo interiore dell'artista.

Degna di nota è anche la forte importanza data all'ambito della materia che Dubuffet declina nel suo aspetto più brutale, informe e incondizionato⁹⁵, una caratteristica presente in tutto il suo percorso artistico, e che nel Palazzo Enciclopedico è individuabile maggiormente nella serie di sculture umoristiche di *Suddenly This Overview/Plötzlich diese Übersicht* (1981) di Peter Fischli e David Weiss⁹⁶, che presentavano oltre ad un materiale particolarmente grezzo come la creta, anche un carattere spontaneo e autentico – sebbene declinato in un modo ben lontano dal *brut* – e un legame con l'infantile e l'infantilità che si può trovare anche in diverse opere di Dubuffet.

Anche il ripiegamento sul polo della performance che Dubuffet aveva brevemente effettuato nel corso della sua vita artistica con *Coucou Bazar* (1973) non è assente nella Biennale di Gioni e trova un suo corrispettivo nell'opera dell'artista tedesco Tino Sehgal, *This Progress*. Una peculiarità di questo artista è di non permettere riproduzioni fotografiche o video in modo che la performance possa essere tramandata solo per via orale e che ogni spettatore possa vivere l'esperienza dell'atto performativo senza distrazioni.

⁹⁵ *Ivi*, p. 35.

⁹⁶ Di questa serie si fornirà una breve analisi nel quarto capitolo.

Capitolo 3

Outsider: l'arte, gli artisti e le problematiche

«L'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile.»

Paul Klee

Con il termine “outsider” si intende comunemente l'arte di artisti autodidatti, esterni al mercato e al sistema dell'arte, che realizzano opere generalmente caratterizzate da una notevole forza espressiva o da caratteri formali spesso difforni ai canoni standardizzati.

Tale definizione oggi è definibile un “termine ombrello” che comprende anche nello specifico artisti con patologie mentali.

In questo capitolo verrà fornita una breve analisi inizialmente sulla scelta degli artisti *outsider* effettuata da Massimiliano Gioni nel suo *Palazzo Enciclopedico*, il percorso di confronto tra di essi che il curatore voleva creare e verranno citati alcuni degli artisti più di interesse presenti alla mostra.

In seguito, verrà fornita una breve parentesi sulla questione del gusto anticipata da Gioni, sul mercato dell'arte relativamente a questa forma d'arte e sull'idea di meraviglia in relazione al *Palazzo Enciclopedico*.

Infine, verranno illustrate alcune problematiche, contraddizioni e articoli che si esprimono criticamente circa la definizione *outsider art*.

3.1 Gli artisti *Outsider* e *Insider* nel Palazzo Enciclopedico

Il rischio nel quale talvolta si può incorrere quando si tratta di mostrare opere di artisti con patologie mentali o altri tipi di artisti *outsider* è quello già citato di scendere in atteggiamenti paternalistici o in declinazioni del *kitsch* o del mito del “buon selvaggio”⁹⁷ e di dare, in sostanza, un’idea sbagliata dell’arte in questione: tutto ciò da cui Massimiliano Gioni ha tentato di discostarsi.

Tuttavia, è necessario far notare come Gioni rimanesse ben consapevole che una mostra con caratteri patologici-antropologici e con la presenza di oggetti che richiamano l’occultismo e il misticismo – come, ad esempio, i dipinti di Hilma af Klint e gli acquerelli di Aleister Crowley e Frieda Harris⁹⁸ – avrebbe potuto attirare attenzioni e aspettative errate o falsate dall’immaginario comune.

Lo scopo ultimo di Gioni per quanto riguarda l’impiego degli *outsider* era quello di creare un percorso grazie al quale, agli occhi dello spettatore, gli artisti, messi in relazione tra loro, apparissero tutti come *outsider* o autodidatti⁹⁹, andando oltre quindi le definizioni e le categorizzazioni e sfumando i confini terminologici.

Come affermato da Massimiliano Gioni, l’idea dietro questo percorso era che le opere stesse fossero viste e concepite come espressioni di una particolare e personale visione e modalità di comprensione del mondo¹⁰⁰, che

⁹⁷ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d’Arte*, op. cit., p. 5.

⁹⁸ Delle opere di Hilma af Klint e Aleister Crowley e Frieda Harris verrà fornita un’analisi nel quarto capitolo dell’elaborato.

⁹⁹ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d’Arte*, op. cit., p. 6.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

in quanto tali vanno rispettate, «che provengano esse da un artista celebre o sconosciuto»¹⁰¹.

Il criterio di scelta degli artisti da mostrare nel *Palazzo Enciclopedico*, dopo un periodo di riflessione e analisi, non ha avuto a che fare con la qualità o la bravura dei singoli artisti, bensì Gioni ha preso maggiormente in considerazione le connessioni e i possibili percorsi, in modo da allargare i confini dell'arte stessi – *insider* e *outsider* – ed espandere la questione del gusto artistico, tralasciando o rifiutando apertamente ipotetiche gerarchie sintomo di una esistente “concezione agonistica dell'arte”.

Ciò che è stato preso maggiormente in esame, abbandonata l'idea errata e mai realmente identificabile di “qualità”, è stata piuttosto l'intensità delle opere, ciò che, per Gioni, produceva una «sorta di vibrazione»¹⁰², da intendere come una sorta di rispecchiamento empatico o di una soggezione suscitata dalle opere; un criterio, quindi, interamente soggettivo.

Alcuni punti focali del percorso espositivo sono, dopo i già citati *La civiltà nuova* di Galileo Chini e il *Libro rosso* di Jung, le centottantacinque sculture di Fischli e Weiss, *Untitled* di Matt Mullican, l'opera di Danh Vo – una chiesa cattolica vietnamita trasportata dal Vietnam a Venezia – il “teatro anatomico”, la “mostra nella mostra” di Cindy Sherman, e l'opera che chiudeva il percorso espositivo, *Apollo's Ecstasy* di Walter de Maria.

Sulla categorizzazione degli artisti viene affermato come Carl Andre e Walter De Maria, pur essendo innegabilmente artisti ormai inseriti nel mondo dell'arte, si siano autoproclamati *outsider*¹⁰³, rivendicando una posizione di isolamento, una scelta compiuta anche da J. F. Schnyder, Maria

¹⁰¹ *Ivi*, p. 28.

¹⁰² *Ivi*, p. 7.

¹⁰³ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, op. cit., p. 20.

Lassnig e Marisa Merz. Quest'ultima, peculiarmente, ha scelto di non datare le proprie opere, scelta che l'ha posta senza dubbio nell'ambito degli artisti che rifiutano in qualche modo l'istituzionalizzazione.

Nella mostra viene proposta anche la figura "liminare" di Friedrich Schröder-Sonnenstern, artista tedesco che fu ricoverato in un istituto per una serie di disturbi verosimilmente riconducibili ad una forma di schizofrenia, scelto per il suo essere produttore di suggestive visioni interiori e per incanalare perfettamente l'idea dell'artista *outsider* che produce spontaneamente opere interamente al di fuori dei canoni istituzionalizzati, sempre a metà tra l'eroticismo e il perturbante.

Degna di nota è ovviamente la già citata figura di Tino Sehgal, presente alla Biennale con la sua *This Progress* (1973). La figura di Sehgal risulta particolare e *outsider* per la sua scelta di non permettere riproduzioni visive delle sue opere, che quindi possono essere tramandate solo oralmente, facendo emergere dunque il suo rapporto completamente diverso con le immagini, attraverso un gesto definibile iconoclasta.

L'artista tedesco viene quindi scelto dal curatore per attuare un contrasto tra la straripante quantità di oggetti esposti e l'assenza totale degli stessi e per mettere in luce un'idea di rifiuto dell'immagine.

Inoltre, è presente il progetto di Linda Fregni Nagler – scelta non per la sua categorizzazione come *insider* ma per il suo impegno nella ridefinizione delle immagini e del medium fotografico, il quale risultava particolarmente calzante nel percorso immaginato da Gioni – una collezione di immagini sulle "hidden mothers", le madri che a inizio Novecento per tenere fermi i loro bambini e farli quindi fotografare, rimanendo allo stesso tempo nascoste, si ponevano sotto teli e lenzuola, un progetto che a sua volta

dialoga con le raccolte di pietre di Roger Caillois e la collezione di bambole di Morton Bartlett¹⁰⁴.

3.2 Il gusto, il mercato e la meraviglia

La questione del gusto risulta essere per Gioni un punto di riflessione rilevante, nel pensare il Palazzo Enciclopedico, infatti, come esplicitato nell'intervista condotta da Cristina Baldacci, il curatore dichiara come parte del suo scopo fosse anche quello di espandere il gusto, andando oltre al mero piacere estetico o alla tautologia del capolavoro¹⁰⁵.

Si cercava di evitare quindi, per dirla con le parole dello stesso curatore, che lo spettatore risolvesse il conflitto e la forza esplicitati nelle opere con una semplice e superficiale esclamazione di stupore, o ancora peggio, con un'ipotesi sul costo dell'opera¹⁰⁶, come se l'arte fosse quantificabile unicamente con canoni di "bellezza" e "costo", una tendenza sempre più presente sintomo di una concezione "mercatizzante" e consumistica dell'arte.

Tra le numerose aspirazioni di Gioni, da raggiungere tramite l'impiego degli artisti *outsider*, vi era quella di svelare il fascino misterioso-misterico dell'arte, allo stesso tempo sfuggendo il più possibile al mercato e alla "dittatura dello spettatore"¹⁰⁷.

Per ovviare al problema della "tendenza mercatizzante" la quale mira solo all'aspetto economico delle opere Gioni individua due soluzioni: inserire le

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 36.

¹⁰⁵ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, op. cit., p. 5.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 7.

opere in un discorso che coinvolga in modo generale l'intero sistema delle immagini, e includere alle mostre opere d'arte la cui collocazione sfugge alle logiche di mercato e al canone dell'arte contemporanea¹⁰⁸, poiché altrimenti il rischio è quello di tramutare l'arte in puro intrattenimento e di ridurre il prodotto dell'espressione umana ad una battuta d'asta.

Il tema della meraviglia è stato per lungo tempo legato a Venezia – per i suoi legami con l'Oriente, visto generalmente con un'aura di fascino e magia – e alla Biennale, tanto che si è parlato anche di una “meraviglia tipica” della Biennale: il “festivalismo”¹⁰⁹ – termine coniato dal critico del New Yorker Peter Schjeldahl – ovvero l'emozione scaturita dal divario tra la grandezza degli spazi e delle opere e la conseguente sensazione di rimpicciolimento dello spettatore¹¹⁰.

Massimiliano Gioni si esprime sul tema, rendendolo proprio e proponendo inoltre, con la sua Biennale, un'evoluzione: nel *Palazzo Enciclopedico*, infatti, la meraviglia si allontana dall'idea del puro intrattenimento o del sensazionalismo fine a sé stesso, in favore di un mutamento come mezzo per arrivare al sapere, la meraviglia nella mostra viene quindi vista e sfruttata come uno strumento di conoscenza al pari del libro o dell'immagine¹¹¹.

L'evoluzione poi proposta da Gioni sul tema della meraviglia parte da una frase di Adalgisa Lugli “manipolazione e travestimento sono la regola del meraviglioso contemporaneo”¹¹², a cui Gioni aggiunge la tecnologia, a suo parere “vera meraviglia contemporanea”¹¹³.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 6.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 12.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² ADALGISA LUGLI, *Le stanze delle meraviglie*, op. cit., p. 26.

¹¹³ C. BALDACCI, M. GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, op. cit, p. 13.

Proprio la tecnologia e l'artificiale sono infatti i "punti d'arrivo" del percorso espositivo de *Il Palazzo Enciclopedico*, essendo infatti posti alla fine dello stesso – con opere come *Apollo's Ecstasy* di Walter de Maria – che partiva da forme più naturali per procedere verso l'artificiale.

3.3 Problematiche etiche e terminologiche della definizione "Outsider"

"*Art brut* non vuol dire arte rozza o brutta, ma arte fuori dai canali della cultura ufficiale, fatta da individui che sono degli isolati, spesso ai margini della società. I disegni, i dipinti, le sculture che Dubuffet ha trovato, raccolto, dando luogo a una straordinaria collezione, oggi a Losanna, testimoniano come spesso quest'arte nasca e si manifesta come una rivalsa. Proprio Dubuffet diceva che gli esponenti dell'Art Brut creando le proprie opere partecipano alle feste che la vita ha loro negato."¹¹⁴

Lorenza Trucchi

Ad oggi la definizione e l'ambito dell'Art Brut, conosciuta come arte *outsider* nel mondo anglofono, si sono espanse dando luogo ad una più profonda riflessione sul reale significato di tale definizione e se, ad oggi, sia ancora così pertinente e di eventuali problematiche emergenti.

David Davies nel suo saggio *On the Very Idea of "Outsider Art"*¹¹⁵ mette in luce le problematiche e le contraddizioni già presenti nella definizione di *Art Brut* data da Dubuffet: innanzitutto, Dubuffet insisteva sul fatto che il vero artista "brut" fosse il più isolato e il più scollegato possibile dal contesto

¹¹⁴ LORENZA TRUCCHI, citata in MARIO URSINO, *L'Art Brut, Dubuffet e i 97 anni di Lorenza Trucchi, l'omaggio di Mario Ursino*, in "About Art Online", Roma gennaio 2018.

¹¹⁵ DAVID DAVIES, *On the Very Idea of "Outsider Art"*, in "British Journal of Aesthetics" n. 49, gennaio 2009, pp. 25-41.

sociale e culturale in modo da non esserne influenzato, e che la creatività andasse esercitata in maniera del tutto indipendente, sfruttando le risorse proprie dell'artista per il proprio uso personale¹¹⁶, operazione che risulta ovviamente impossibile, evidenziando come delle problematiche sulla categorizzazione di questa particolare forma d'arte fossero già presenti nei suoi primordi. Nel saggio vengono citate inoltre le parole dello storico dell'arte James Elkins, che si spinge a definire la terminologia *outsider art* come un ossimoro, in particolare criticando l'accezione *naïf* della definizione, sottolineando come gli artisti realmente *naïf* siano rari, e che più comunemente si tratti di *faux naïf*¹¹⁷, non propriamente *naïf*.

Sulle difficoltà relative alla definizione si espone anche Lucie de Rondeau Noyer, scrivendo un articolo su “The Bridge”, *The Problems of “Outsider Art”*¹¹⁸. La scrittrice, pur riconoscendo l'apparente progresso di aver incluso coloro non istituzionalizzati, con disabilità o patologie mentali nel mondo dell'arte, prima a loro precluso, afferma come ci sia tuttavia un paradosso sottostante alla definizione: ovvero che sia un'etichetta applicata sempre da persone che sono già estremamente inseriti, “*insider*”, nel mondo artistico, galleristi, curatori, collezionisti, e di come si possa individuare un parallelismo tra questa definizione e quella usata dai medici per riferirsi ai pazienti con disabilità, risultando in etichette che descrivono senza spiegare realmente¹¹⁹. La parola “*outsider*” infatti, non mette in luce nessun aspetto peculiare dell'arte dell'artista, sullo stile, o sulla concezione artistica che può

¹¹⁶ JEAN DUBUFFET, *Honneur aux valeurs sauvages*, in “L'Homme du commun à l'ouvrage”, Gallimard, Paris 1973, p. 105.

¹¹⁷ JAMES ELKINS, in DAVID DAVIES, *On the Very Idea of “Outsider Art”*, in “British Journal of Aesthetics”, op. cit., p. 27.

¹¹⁸ LUCIE DE RONDEAU NOYER, *The problems of “outsider art”*, in “The Bridge”, 24 maggio 2018.

¹¹⁹ *Ibidem*.

celarsi, ma ha solo a che fare con la provenienza dell'artista, con il suo essere non-istituzionalizzato, autodidatta, irregolare, o neuroatipico.

Lucie de Rondeau Noyer mette inoltre in luce come, di conseguenza, la definizione *outsider* si riveli essere progressista o emancipante solo in superficie¹²⁰.

Per concludere il suo articolo, la scrittrice incoraggia un approccio più diversificato all'arte ed invita il mondo dell'arte stesso ad attuare un percorso che faccia reale giustizia agli artisti *outsider*, che quindi abbracci interamente il loro lavoro e di non selezionare unicamente ciò che è più compatibile coi canoni stabiliti¹²¹.

Nell'articolo *Why "Outsider Art" is a Problematic but Helpful label* di Scott Indrisek sulla rivista online "Artsy"¹²², vengono riportate le parole del gallerista Andrew Edlin, attuale proprietario della Outsider Art Fair, fiera interamente dedicata all'arte *outsider* che oggi, a trent'anni dalla sua nascita, ha la stessa estensione di una qualsiasi fiera di arte insider, sintomo della sempre crescente popolarità di quest'arte.

Il gallerista si mostra particolarmente interessato all'aspetto più economico di quest'arte, affermando come il mercato stesso abbia cominciato a prendere seriamente in considerazione l'arte *outsider*, portando come esempio l'asta dal valore di 4 milioni di dollari effettuata da Christie's con le opere dell'artista *outsider* "canonico" Bill Traylor ma di come, allo stesso tempo, la relazione del mercato con l'arte *outsider* rimanga comunque complessa¹²³.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² SCOTT INDRISEK, *Why "Outsider Art" is a Problematic but Helpful label*, in "Artsy", 18 ottobre 2019.

¹²³ ANDREW ADLIN, in Scott Indrisek, *Why "Outsider Art" is a Problematic but Helpful label*, in "Artsy", 18 ottobre 2019

Scott Indrisek riporta anche le parole di Jennifer Gilbert, la quale partecipa a sua volta alla Outsider Art Fair, ma è soprattutto curatrice della Jennifer Lauren Gallery, che si propone di riunire ed esporre unicamente opere *outsider*¹²⁴.

La curatrice si espone molto criticamente sull'uso del termine *outsider*, affermando come questa sia ormai un termine ombrello per ogni arte fuori dal *mainstream*, pur riconoscendo a tale termine il merito di aver portato la conoscenza di quest'arte al grande pubblico, la Gilbert afferma come questa definizione sia ormai satura, allargata fino a diventare inutile, proponendo in seguito altri termini che definirebbero lo stesso ambito dell'arte *outsider*, in maniera meno problematica, come ad esempio: “evolving”, in evoluzione, “overlooked”, tralasciata, “undiscovered”, non scoperta, “arte creata senza un pubblico in mente”¹²⁵.

Inoltre, nel presentare la sua galleria, la Gilbert fa riferimento anche a termini come “con disabilità”, e “neurodivergenti”¹²⁶, per intendere le persone con un funzionamento cerebrale diverso, un termine che nel linguaggio comune è usato anche per intendere le persone nello spettro autistico¹²⁷.

È evidente quindi, come già affermato, che il concetto di “outsider” non abbia a che fare con gli aspetti formali ed espressivi o con l'ideologia di fondo, ma unicamente con la provenienza dell'arte in questione, delimitando, quindi, una sorta di confine, con ciò che è “dentro” e ciò che è “fuori”. Se si prende in considerazione ciò che viene percepito come

¹²⁴ JENNIFER GILBERT, in Scott Indrisek, *Why “Outsider Art” is a Problematic but Helpful label*, in “Artsy”, 18 ottobre 2019.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ si rimanda al sito ufficiale della Jennifer Lauren Gallery: <https://www.jenniferlaurengallery.com/about> (consultato il 7 maggio 2022)

¹²⁷ Dall'Oxford English Dictionary: “neurodivergent: Differing in mental or neurological functioning from what is considered typical or normal; esp. designating a person on the autism spectrum.” altri sinonimi: neuroatipico, neurodiverso. (consultato il 9 maggio 2022)

“insider”, si può notare come questo sia spesso accomunabile ad un’arte che appartiene ad un canone di gusto borghese occidentale-istituzionalizzato, “imposto” come la norma.

La necessità di sentirsi parte di un gruppo e di conseguenza di tracciare un confine tra “noi” e “l’altro” è ben radicata nella mente e nell’istinto umano in quanto naturale parte del processo di creazione di un’identità sociale, ma quando questa tendenza comincia a diventare eccessiva, in un costante tentativo di creare distinzioni ed etichette, si può instaurare un processo che in sociologia e in geografia umana è definito “othering”¹²⁸, in cui individui o gruppi sono definiti ed etichettati come “altri”, non conformi alle norme di un gruppo sociale, con evidenti conseguenze sulla percezione da parte del gruppo che esegue la separazione.

Inoltre, è evidente come, se si prende in considerazione l’accezione psicopatologica della definizione *outsider*, questa possa rimarcare una differenza di tipo psicologico che potrebbe risultare stigmatizzante nei confronti delle persone neuroatipiche; inoltre si potrebbe anche creare, nei casi peggiori, un processo di sfruttamento dell’arte prodotta da persone con patologie mentali¹²⁹, qualora queste opere fossero percepite come di valore, senza tenere conto della reale intenzione e delle necessità espressive che potrebbero celarsi dietro le opere stesse.

¹²⁸ CAROLYN GALLAHER, “othering”, *Key Concepts in Political Geography*, Sage Publications 2009, pp. 306, 328, 329.

¹²⁹ JONAH QUEEN, *Outsider Art: Madness, marginalization, and exploitation*, in “Neuroethics Blog”, 21 maggio 2019.

3.4 Nota conclusiva

È necessario riconoscere alla tradizione, agli esponenti e ai teorici dell'*outsider art* – tra cui ovviamente il già citato Jean Dubuffet – il merito di aver cominciato a mostrare un'arte diversa, di aver introdotto un percorso di apertura e de-stigmatizzazione, e di aver permesso l'accesso da parte delle persone neuroatipiche ad un mondo che prima era loro precluso.

Tuttavia, è allo stesso modo innegabile, in conclusione, come la terminologia "outsider art" si riveli essere al giorno d'oggi non priva di contraddizioni e di dilemmi sia etici che terminologici, e che, se si vuole realmente attuare un cambiamento e un'emancipazione reale degli artisti *outsider*, sia necessario acquisire una certa consapevolezza dei retroscena relativi alla terminologia e alla provenienza di tale arte.

È altrettanto vero, tuttavia, che è proprio questo termine, con le sue già citate problematiche e la sua estensione semantica, ad essere entrato nel linguaggio comune e ad aver acquisito una maggiore presa anche sulle persone al di fuori del settore, e che di conseguenza risulta difficile effettuare un cambio terminologico che abbia la tale medesima presa del termine *outsider*.

Una possibile soluzione attuabile sarebbe quella di incoraggiare l'uso dei sinonimi sopra citati, proposti dalla Gilbert e da altri interni al settore, e allo stesso tempo favorire una maggiore istruzione ed educazione sulle problematiche etiche del termine e organizzare mostre che abbiano come focus principale l'arte in sé piuttosto che una feticizzazione della componente psicopatologica, il tutto per aumentare la consapevolezza del pubblico generale, nel tentativo di andare progressivamente a eliminare lo stigma sociale che circonda le persone neuroatipiche.

Capitolo 4
Le opere *outsider* de *Il Palazzo Enciclopedico*
panoramica e analisi

In questo capitolo finale dell'elaborato si offrirà una breve panoramica su alcuni degli artisti e un'analisi, organizzata per temi, delle opere *outsider* presenti nel *Palazzo Enciclopedico*. Si tratterà anche di alcuni artisti non interamente catalogabili come *outsider*, risultando questi inseriti nel mondo e nel mercato dell'arte, ma che presentano tratti irregolari o che rifiutano in qualche modo l'istituzionalizzazione, rendendoli affiancabili alla definizione, appunto, di *outsider*.

Ogni artista qui analizzato rispecchia uno dei punti tematici focali della mostra di Massimiliano Gioni, e per alcuni artisti, accomunabili tra loro, si eseguirà un confronto, seguendo l'idea sottostante alla mostra di tentare di sfumare i confini di *insider* e *outsider*, e di attuare, riprendendo le parole di Gioni, un processo di sublimazione e de-sublimazione dell'opera d'arte prendendo in esame ogni opera per quello che rappresenta a prescindere dal contesto di provenienza.

4.1 L'enciclopedismo a confronto: Levi Fischer Ames - Fischli e Weiss

Levi Fisher Ames nasce in Pennsylvania nel 1843¹³⁰, dove trascorrerà la maggior parte della sua vita. Tentò di arruolarsi due volte per combattere nelle Guerre di Secessione, rimanendo alla fine sempre lontano dai campi di battaglia e venendo la prima volta congedato per una ferita, mentre la seconda per una malattia. È proprio durante la convalescenza che L. F. Ames comincia la sua attività, inizialmente da falegname e poi da artista¹³¹, completamente autodidatta, che lo rende di conseguenza accomunabile agli artisti *outsider*: comincerà infatti ad intagliare il legno e perfezionando le sue abilità riuscirà a produrre manufatti di legno, pietra e conchiglia estremamente piccoli e minuziosi. I suoi primi soggetti sono direttamente ricollegabili alle ferite fisiche e psicologiche subite nel corso della guerra, trattandosi infatti di stampelle, arti staccati e teschi¹³², ma il suo reperto iconografico si ampliò per poi tralasciare gli iniziali soggetti della sua produzione e concentrarsi su quello che diverrà il suo soggetto prediletto: gli animali. In particolare questi venivano ritratti spesso a memoria o da trofei di caccia, o più raramente da libri e fotografie¹³³, lasciando quindi spazio a riproduzioni fantasiose o facendo riferimento direttamente a creature prese dal folclore o inventate dallo stesso Fisher Ames, come nel caso del “Ponderous Iguanadon”, una creatura che doveva essere, secondo l’idea del suo creatore, otto volte più grande di un alligatore.

Dagli anni Ottanta dell'Ottocento, Fischer Ames si mette in viaggio con le sue collezioni di animali intagliati, affascinato dalla diffusa cultura circense

¹³⁰ MASSIMILIANO GIONI (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico. Biennale Arte 2013*, catalogo della mostra, op. cit., p. 379.

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ibidem.*

¹³³ *Ibidem.*

del Wisconsin e dalle gabbie di curiosità itineranti¹³⁴, i cosiddetti *dime museums*, i “musei del nichelino”. Successivamente si esibirà insieme ai suoi bestiari tra l’enciclopedico e il fantastico, esposti in bacheche intagliate da lui stesso; che avevano la funzione sia di arredo scenico sia di supporto visivo alle narrazioni e ai racconti dell’artista-intagliatore, spesso eccentrici e immaginosi, il tutto mentre questi continuava a scolpire nuovi soggetti da aggiungere al suo bestiario.

Stupiscono, osservando alcune delle sue opere (Fig. 2), la minuzia e lo zelo che l’artista ha impiegato nell’intaglio e nella scelta degli animali soggetto delle sue opere: trattasi, infatti, non solo di animali dei boschi o comunemente visibili in Nord America, ma si possono individuare, oltre alle già citate figure fantastiche create da Fisher Ames – come ad esempio il “Gillytu Bird”, che ricorda nelle forme un emù preistorico, o una creatura incomprensibile con un corno sul naso che pesca con la sua coda chiamata nella didascalia sovrastante semplicemente “A Good Fisher”, un buon pescatore (Fig. 3) – anche giaguari, scimmie e lemuri, che l’artista poteva aver visto solo in alcuni manuali naturalistici, rimanendone affascinato.

Spiccano infine le numerose sculture dedicate ad animali estinti o preistorici, sono facilmente distinguibili infatti triceratopi, stegosauri, un megaterio – una sorta di bradipo terricolo del Pleistocene – e probabilmente un dodo, mentre di alcune creature sono riportate anche delle informazioni come data di cattura, lunghezza e peso, come nel caso del “Tuskamogul of Wisconsin”. Appare evidente il motivo della scelta fatta da Massimiliano Gioni di includere Levi Fisher Ames alla sua Biennale: l’aggiunta dell’artista-intagliatore sicuramente aveva a che fare con il già citato sguardo retrospettivo e concentrato sull’arte del passato – essendo L. F. Ames morto

¹³⁴ *Ibidem.*

nel 1923 – e con l'intento di Gioni di riprendere in qualche maniera l'atmosfera del gabinetto di curiosità.

Inoltre, l'enciclopedismo mostrato dall'artista nel suo bestiario ben si sposava con il tema dell'Esposizione e dava luce a nuovi confronti, con artisti più contemporanei e istituzionalizzati, come ad esempio Peter Fischli e David Weiss, una delle coppie della storia dell'arte contemporanea più celebri e fruttuose, formatasi nel 1979.

La coppia Fischli-Weiss espone alla Biennale con la sua *Plötzlich diese Übersicht* (Fig. 4), che consiste in una serie di centocinquanta sculture di argilla cruda, che hanno lo scopo di rappresentare il mondo attraverso eventi, oggetti e concetti¹³⁵ reali e immaginari, secondo una logica probabilmente comprensibile solo ai suoi creatori. L'imperscrutabilità e l'inafferrabilità della serie di opere presumibilmente riprendono l'aspetto casuale e talvolta privo di senso del mondo, un'idea che potrebbe trarre le sue radici nell'*absurdisme* camusiano.

Ponendo a confronto le due serie di opere, benché le separino circa un secolo, si possono individuare dei punti in comune e di divergenza per quanto riguarda le diverse modalità di visione del mondo se si tenta di raccontarlo. Entrambe le serie presentano una sorta di *naïveté*, benché nel caso di Fisher Ames questa nasca spontaneamente, mentre nel caso di Fischli e Weiss questo legame con l'infantilità e la spontaneità sia fortemente ricercato.

Le due serie di opere risultano inevitabilmente intrise di un enciclopedismo strettamente legato all'epoca di creazione: un enciclopedismo "fantastico" ricollegabile ai bestiari medievali e ad un mondo ancora da scoprire, se si pensa al bestiario di Fisher Ames, e l'enciclopedismo pregno di ironia e di consapevolezza Novecentesca, nel caso di Fischli e Weiss.

¹³⁵ *Ivi*, p. 391.

Il confronto che nasce dalle due serie di opere si ricollega infine a quel già citato confronto outsider-insider, artista autodidatta-artista istituzionalizzato, che Gioni aveva individuato come uno degli scopi principali da raggiungere attraverso il suo percorso espositivo.

4.2 I disegni curativi di Emma Kunz (1892-1963)

Emma Kunz nacque in Svizzera in una famiglia di tessitori e fin dall'infanzia si rese conto di possedere poteri paranormali, come la guarigione e la telepatia¹³⁶, ed è proprio in funzione delle sue abilità paranormali, in particolare legate all'ambito della radiestesìa – l'abilità di percepire e guarire tramite i campi di energia o le radiazioni prodotte dal corpo – che cominciò a disegnare spontaneamente in dei taccuini; il suo non avere alcuna formazione artistica la rende quindi etichettabile come *outsider*.

Le sue opere vengono prodotte tramite l'utilizzo di un pendolo – uno strumento di divinazione, costituito da una piccola punta tesa ad un filo che, fatto oscillare, indica un campo di energia o una direzione – su carta millimetrata, solo con una matita, e sono prive di titolo. Questo poiché Emma Kunz non si reputava un'artista e non desiderava che i suoi disegni fossero associati all'ambito delle Belle Arti, bensì li categorizzava in base alle loro capacità curative, considerandoli parte integrante del suo rituale di guarigione¹³⁷. Lo scopo del rituale era di individuare le “interruzioni di energia” e di guarirle tramite i suoi disegni, poiché questi risultavano

¹³⁶ *Ivi*, p. 399

¹³⁷ *Ibidem*.

prodotti “della più profonda interiorizzazione dell’esterno e della più profonda esteriorizzazione dell’interno”¹³⁸.

Tramite l’utilizzo del pendolo e della grafite si ottenevano quindi dei disegni geometrici e speculari sui loro assi, che venivano descritti dall’artista come “creazione e forma espresse come misura, ritmo, simbolo e trasformazione del numero e del principio”¹³⁹, una definizione che lascia perfettamente intendere la visione olistica della sua creatrice.

Pur essendo le opere di Emma Kunz basate su un insieme di regole proprie e personali, presentano dei riferimenti visivi accomunabili alla geometria sacra della Cabala o alla tradizione orientale dei mandala, sebbene i disegni della Kunz siano costituiti principalmente da forme poligonali e linee spezzate. Tra le sue opere individuiamo in particolare la *n.142* e la *n. 172*, la prima raffigura principalmente forme triangolari gialle, rosse, celesti e blu inscritte in un ottagono; mentre la seconda da due serie di linee, blu e rosa, che partendo dal basso e dal centro si intersecano tra loro creando una composizione che ricorda un’illusione ottica, in un suggestivo effetto cromatico. Viene lasciato all’immaginazione dello spettatore come si sia effettivamente svolta la guarigione tramite il disegno e quale sia stato il suo effettivo esito.

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ *I disegni immaginari di Emma Kunz*, in “WeArch”, 23 aprile 2019.

4.3 La corporeità vissuta e rappresentata da Maria Lassnig

Maria Lassnig, artista austriaca, è celebre per i suoi “dipinti di consapevolezza corporea”, che ritraggono il corpo femminile così come viene vissuto e percepito dall’artista, dando minor importanza alle reali sembianze di quest’ultimo, risultando quindi talvolta in un corpo distorto, o con braccia, gambe o capelli mancanti, in una declinazione stilistica che può ricordare l’espressionismo tedesco¹⁴⁰.

L’altro riferimento individuabile è quello all’Homunculus del neurologo Wilder Penfield¹⁴¹, in cui le proporzioni del corpo corrispondono alle porzioni del cervello che le controllano, con mani, piedi e labbra sproporzionatamente grandi.

Maria Lassnig ha avuto una formazione tendenzialmente accademica per poi rifiutarla e continuare come autodidatta: ella infatti si definisce una ricercatrice piuttosto che una pittrice¹⁴², rifiutando quindi un’etichetta istituzionalizzata, il che la rende accomunabile agli artisti *outsider*, pur essendo degno di nota il fatto di aver ricevuto, proprio in occasione della Biennale del 2013, il Leone d’oro alla carriera, la sua categorizzazione risulta essere quella di *insider* dai tratti *outsider*.

Andando oltre la dimensione cromatica spesso vivace e dominata da toni chiari e pastello delle opere dell’artista, queste sono spesso intrise da una profonda carica erotizzante dai tratti perturbanti – appare quasi sempre infatti la nudità dell’artista – e le opere viste in serie vanno a creare nel complesso quasi un’enciclopedia del corpo dell’artista, diventando a loro volta un

¹⁴⁰ MASSIMILIANO GIONI (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico. Biennale Arte 2013*, catalogo della mostra, op. cit., p. 399.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

mezzo di conoscenza del mondo¹⁴³, un altro dei temi centrali individuati da Gioni.

In particolare, le ultime opere dell'artista, tra cui quelle riportate all'Esposizione, declinano i tratti della poetica dell'artista sopra citati in maniera innovativa, associandoli a rappresentazioni di stati emotivi estremamente intensi¹⁴⁴ oppure in stati quasi di comunione con la natura, sfumando i confini dell'interiorità-esteriorità e declinando la femminilità in modi del tutto non banali.

Spiccano su tutte *Der Tod und das Mädchen* (Fig. 6), “La morte e la ragazza” (1999), in cui un corpo femminile, nudo – probabilmente l'artista – danza con uno scheletro che rappresenta la morte stessa: il contrasto cromatico viene esplicitato dai due corpi intrecciati nella danza mortale, con la donna che risulta particolarmente luminosa, venendo sintetizzata con i toni del giallo e del verde con le ombre date dal rosso, colore complementare del verde, mentre lo scheletro è interamente dominato dai toni del viola e del blu.

La danza appare come un misto di eleganza – esplicitata dal piede *en pointe* della donna – e violenza, con il braccio dello scheletro che afferra il polso, e non la mano, della donna.

Particolarmente intensa è anche *Du oder ich*, “Tu o io”, (Fig. 7) in cui l'artista si ritrae nuda, seduta scompostamente e con gli occhi spiritati, mentre tiene una pistola alla tempia e una pistola puntata contro l'osservatore, non ci viene dato sapere se la pistola sia realmente puntata all'osservatore oppure ad un personaggio oltre alla tela, e per quale ragione la donna si ritrovi in tale drammatica situazione.

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Ibidem.*

La forte drammaticità della scena non viene supportata dalla scelta cromatica, creando un contrasto: anche qui dominano la vivacità e i toni del rosa carne, con dei punti di luce gialli luminosissimi e uno sfondo azzurro e verde appena accennato alle spalle della donna, mentre il resto della tela rimane bianco e gli unici tocchi di nero sono dati dalle due pistole.

L'artista sembra ritrovare la pace in *Mother Nature* (Fig. 8), in cui la figura femminile viene rappresentata ancora una volta nuda, a mezzobusto, in un momento estatico di comunione con la natura, espresso dagli occhi bianchi e luminosi rivolti all'indietro, con una corona di pini e abeti e due foreste che sgorgano dalle sue mani: nella destra sono presenti un cervo e una marmotta, e nella sinistra un grillo e una farfalla, che rimarcano nuovamente lo stato di estasi panica della donna.

4.4 Il misticismo e le visioni di Frieda Harris e Aleister Crowley, Hilma af Klint e Friedrich Schröder-Sonnenstern

La coppia Harris-Crowley è accomunabile dal loro spiccato e quasi ossessivo interesse per l'occulto, il misticismo e le mitologie¹⁴⁵. Viene infatti esposto in Biennale il loro progetto comune, un mazzo dei tarocchi tradizionale, la cui iconografia viene completamente ricreata, secondo le dettagliatissime e talvolta oscure istruzioni di Crowley – raccolte nel suo *Book of Thoth* – e la suggestiva pittura ad acquerello di Frieda Harris.

Crowley crebbe in un contesto di predicatori evangelici, un mondo che rifiutò in seguito, quando cominciò a manifestarsi in lui una profonda fascinazione per l'occulto che lo portò prima a entrare nell'organizzazione

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 386.

esoterica dell'Hermetic Order of the Golden Dawn¹⁴⁶, e poi a creare una religione di sua invenzione, "Thelema", che traeva le sue radici dalla mitologia egizia e predicava il dogma del "Do what thou wilt", della libertà estrema con una forte opposizione alle gerarchie¹⁴⁷.

Lo stile del mazzo dei tarocchi presenta evidenti influenze legate all'Art déco e alla già citata mitologia egizia ed a riferimenti simbolici provenienti da altre culture, nel tentativo di legare all'iconografia tradizionale il pantheon di divinità di Crowley stesso, affermando così l'attendibilità ideologica della dottrina e dell'iconografia delle illustrazioni.

Quasi tutte le illustrazioni vengono accomunate dalla forte presenza del Sole – di vitale importanza nella mitologia egizia e di conseguenza in quella di Crowley – e dei raggi solari che si espandono verso i bordi generando una impetuosa forza centrifuga che trascina l'occhio dello spettatore, invitandolo a interrogarsi sulle visioni e sulle iconografie rappresentate.

Di esoterica fascinazione risulta essere l'illustrazione della Torre, *Atu XVI-The Tower* (Fig. 9), che nel mazzo di Tarocchi tradizionale rappresenta la distruzione improvvisa e brutale di tutte le fondamenta: nella versione Harris-Crowley, questa appare come una bocca mostruosa che sputa fiamme e brucia le fondamenta di quella che sembra una casa, più che una torre, con al di sopra una colomba, un serpente e l'occhio – degli elementi intrisi da molteplici significati simbolici – da cui si diramano i raggi.

Alcuni dei riferimenti più espliciti alla complessa mitologia di Crowley sono forse presenti nell'illustrazione relativa alla carta della Luna, *Atu XVII-The Moon* (Fig. 10), in cui l'astro è appena accennato, e sembra stia avvenendo un'eclissi, sotto gli occhi di due giganteschi Anubi – il dio egizio dalla testa di sciacallo – mentre al di sotto è presente uno scarabeo che tiene il Sole,

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 387.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

altra figura tipicamente legata alla mitologia egizia. In questo caso i raggi solari vengono trasformati in linee curve azzurre, nere e rosse, rappresentando la natura diversa, meno energica e più delicata, languida e riflessiva della Luna rispetto al Sole.

L'interesse per il soprannaturale è condiviso anche da Hilma af Klint, artista svedese nata nel 1862 e morta nel 1944, la quale cominciò ad avere visioni dopo la morte della sorella nel 1880¹⁴⁸. In seguito a questo avvenimento traumatico fondò, alla Reale Accademia di Belle Arti svedese, il gruppo occultista “Le cinque”, in cui le partecipanti comunicavano tramite disegno e scrittura con entità ultraterrene dette “I Sommi Maestri”¹⁴⁹. Le opere, dai forti simbolismi alchemici e astrologici, sono ascrivibili al genere dell'arte astratta; non è un caso che Hilma af Klint venga oggi considerata una pioniera dell'astrattismo.

I dipinti di Hilma af Klint, chiamati anche “dipinti tantrici”, raffigurano spesso sfere enigmatiche e forme concentriche, a volte divise in sezioni speculari, oppure rivisitate per avere l'aspetto di pianeti; in particolare, alcune sfere-pianeti presentano un anello, andando così ad accennare una stilizzazione di Saturno.

Rispecchiano questa descrizione i due dipinti chiamati “La Colomba”, *The Dove n.12* e *The Dove n. 13* (Figg. 11 e 12), che raffigurano due sfere con un anello, il primo orizzontale e il secondo verticale, dai colori invertiti; nel primo caso la sfera è grigia-celeste su sfondo giallo mentre nel secondo è il contrario, rendendo i due dipinti, si può dire, l'uno lo specchio dell'altro. Attorno a ciascuna sfera sono presenti quattro simboli astrologici, in ordine di successione nel calendario astrologico: dall'Ariete al Cancro in *The Dove n. 12* e dal Leone allo Scorpione in *The Dove n. 13*, rendendo possibile

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 378.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

supporre che nell'ipotetica *The Dove n. 14* venga completato il calendario astrologico, dal Sagittario ai Pesci. Inoltre, all'interno di entrambe le sfere è presente una coppia di angeli, i quali potrebbero far riferimento ai "Sommi Maestri", le creature soprannaturali con le quali l'artista-medium comunicava.

I dipinti di Hilma af Klint appaiono oscuri e di difficile interpretazione, ma lasciano intendere una profonda fascinazione e conoscenza del mondo dell'esoterismo e dell'astrologia, ed erano più probabilmente utilizzati dall'artista come mezzo comunicativo ed espressivo¹⁵⁰.

Al mondo del misticismo e alle pseudoscienze è legata anche la figura di Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892-1982), la cui attività artistica cominciò molto tardi, quando questi aveva cinquantasette anni¹⁵¹, nel secondo Dopoguerra. In precedenza, Schröder-Sonnenstern fu ricoverato in numerosi ospedali psichiatrici, ebbe problemi con la legge, lavorò come artista in un circo¹⁵², e durante gli anni della Repubblica di Weimar si guadagnò da vivere come naturopata, curando le malattie tramite la chiromanzia, il magnetismo curativo e la grafologia, fino ad arrivare perfino a creare un culto mistico sotto il nome di "Eliot il Re Sole"¹⁵³.

La sua produzione artistica, completamente da autodidatta, comincia dopo la Seconda Guerra Mondiale, e i suoi soggetti erano principalmente immagini bizzarre di demoni, creature mostruose e figure femminili dai caratteri perturbanti, il tutto ampiamente decorato da un ricco catalogo di simboli come cuori, spirali, occhi, croci e serpenti¹⁵⁴, i quali tuttavia non sembrano

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ *Ivi*, p. 412.

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ *Ibidem.*

essere privi di senso, lasciando infatti intendere la presenza sottostante di una complessa e misterica simbologia personale.

Le opere non sono prive neanche di una certa ironia tanto da arrivare talvolta quasi alla satira, come nel caso di *Der Mondamtsschimmelreiter*, “il cavaliere della luna su un destriero bianco” (Fig. 13), in cui un cavaliere dalle forme scimmiesche è ritratto sopra un cavallo bianco con delle scarpette col tacco e le autoreggenti.

Altra opera degna di nota per i suoi riferimenti simbolici enigmatici e perturbanti è *Praxis* (Fig. 14), in cui una donna è ritratta nuda e con la testa posta nel terreno, con alle spalle due uccelli – forse pavoni – le cui code sembrerebbero ricreare un albero con decine di mele, mentre al centro dell’opera, in posizione verticale, è presente un serpente rosso. Le mele e il serpente lasciano intendere un probabile riferimento biblico ad Eva e al frutto della conoscenza bene e del male.

È bene sottolineare come Schröder-Sonnenstern non operò mai in totale isolamento, senza riscuotere tuttavia un particolare successo¹⁵⁵.

Pur vivendo nel secondo dopoguerra, in cui il mondo dell’arte si mostrava particolarmente aperto alle figure surrealiste-simboliste – cominciando anche ad aprirsi, come già visto, ai contesti di produzione artistica meno istituzionalizzata – Schröder-Sonnenstern rimase in conclusione prettamente sconosciuto; rientrando pienamente nei canoni visivi e produttivi della categorizzazione di artista *outsider*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

Appendice iconografica



Fig. 1: Marino Auriti con il modellino del Palazzo Enciclopedico (1957)



Fig. 2 e 3: Levi Fisher Ames, bestiario (1870-1900 ca)



Fig. 4: Peter Fischli & David Weiss, *Plötzlich diese Übersicht*,
“Improvvisamente questa visione” (1981-2012)

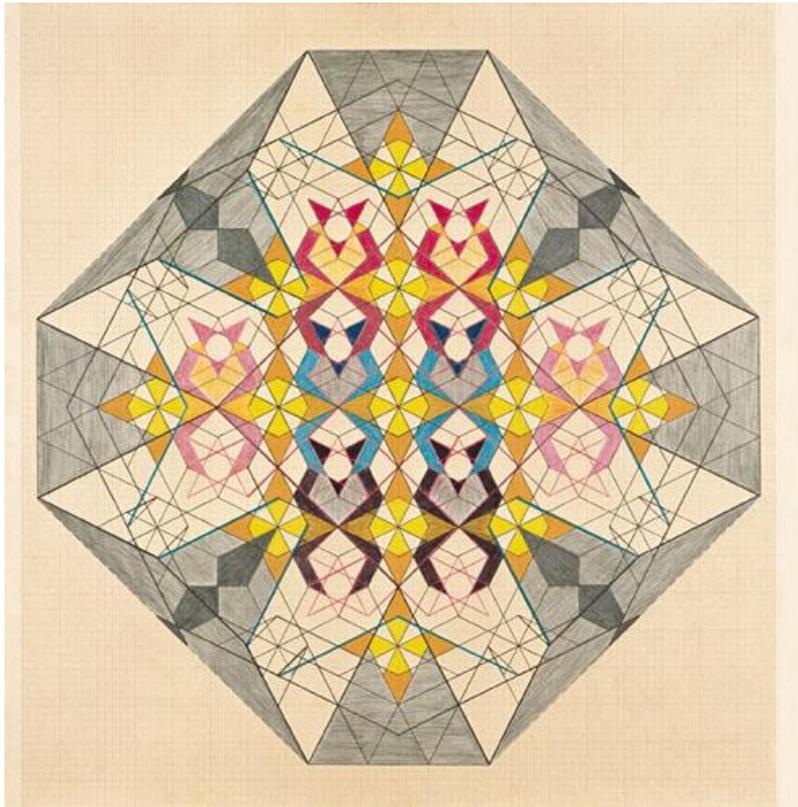


Fig. 5: Emma Kunz, *n. 142*;

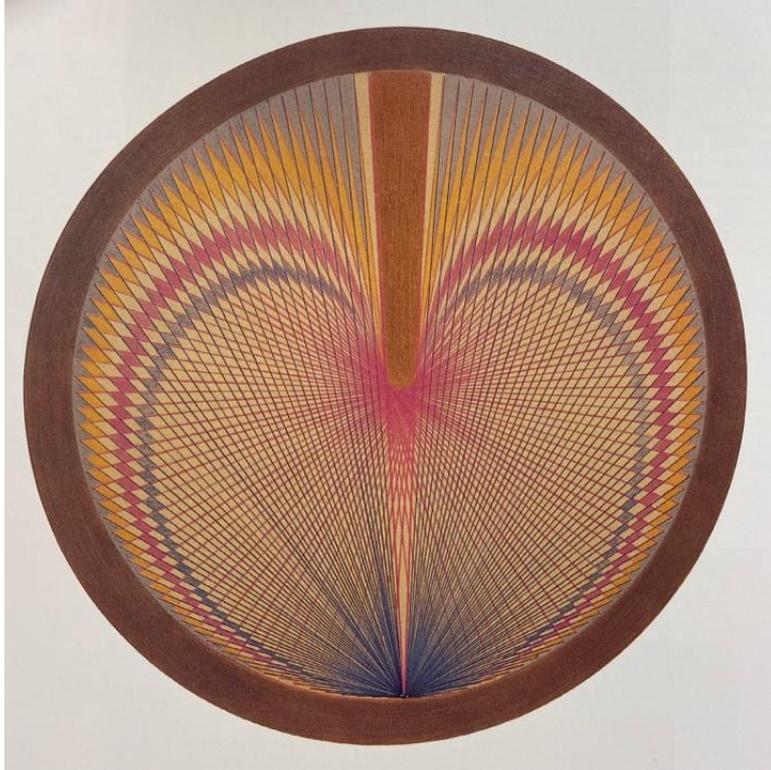


Fig. 6: Emma Kunz, *n. 172*

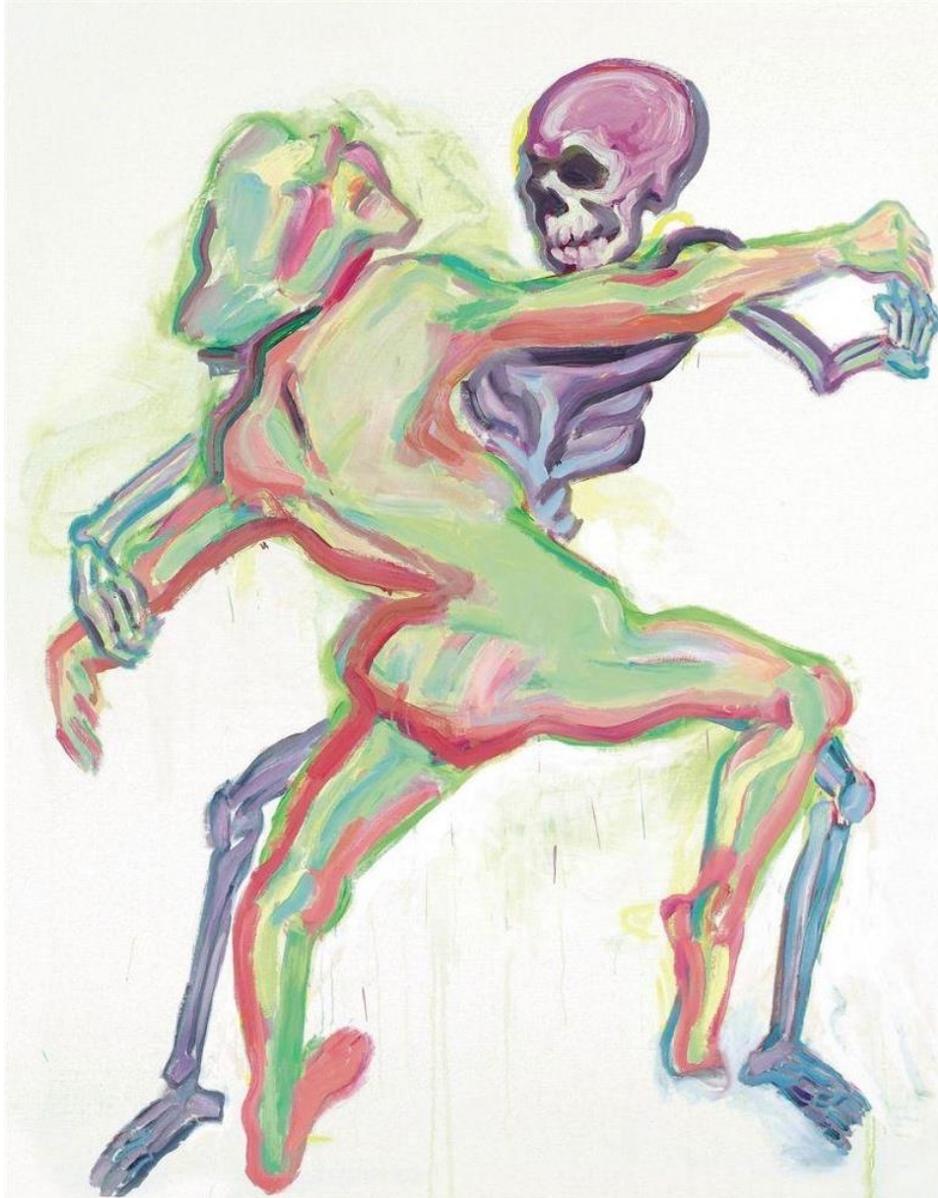


Fig. 6: Maria Lassnig, *Der Tod und das Mädchen* (1999)

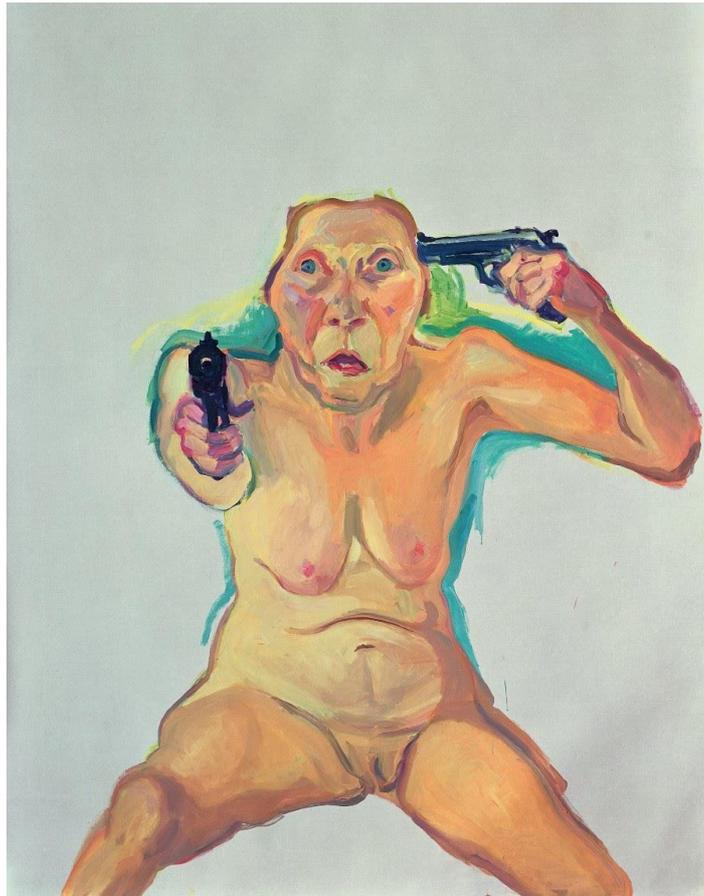


Fig. 7: Maria Lassnig, *Du oder ich* (2005)



Fig. 8: Maria Lassnig, *Mother Nature* (1999)

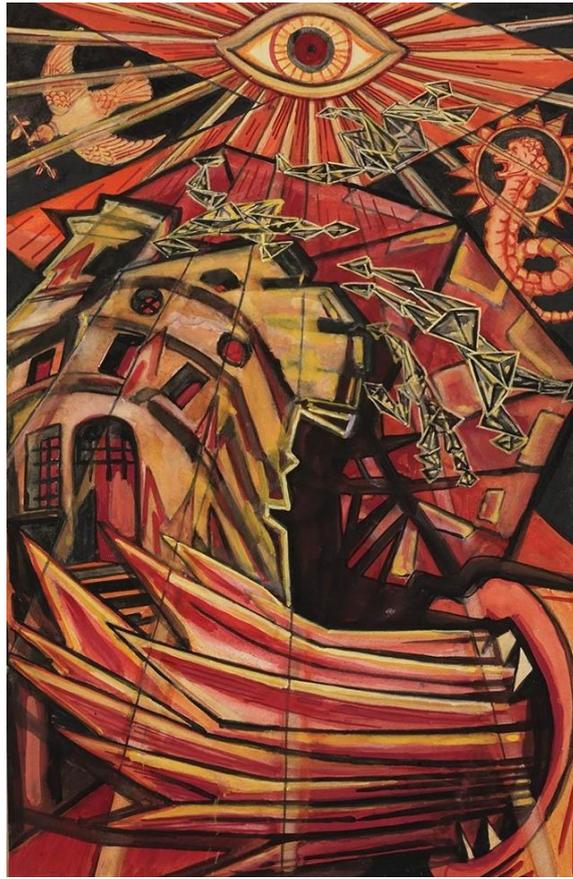


Fig. 9: Aleister Crowley e Frieda Harris, *Atu XVI: The Tower* (1939)

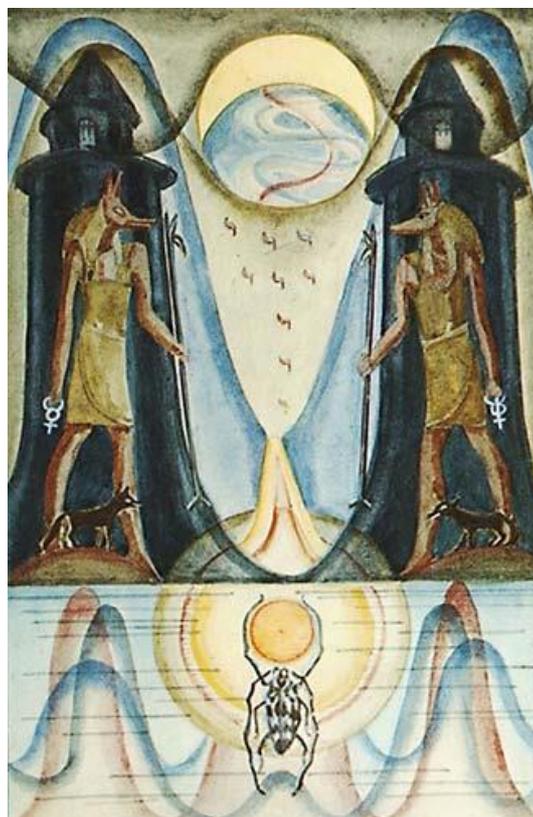


Fig. 10: Aleister Crowley e Frieda Harris, *Atu XVII: The Moon* (1938-1940)



Fig. 11: Hilma af Klint, *The Dove n.12*

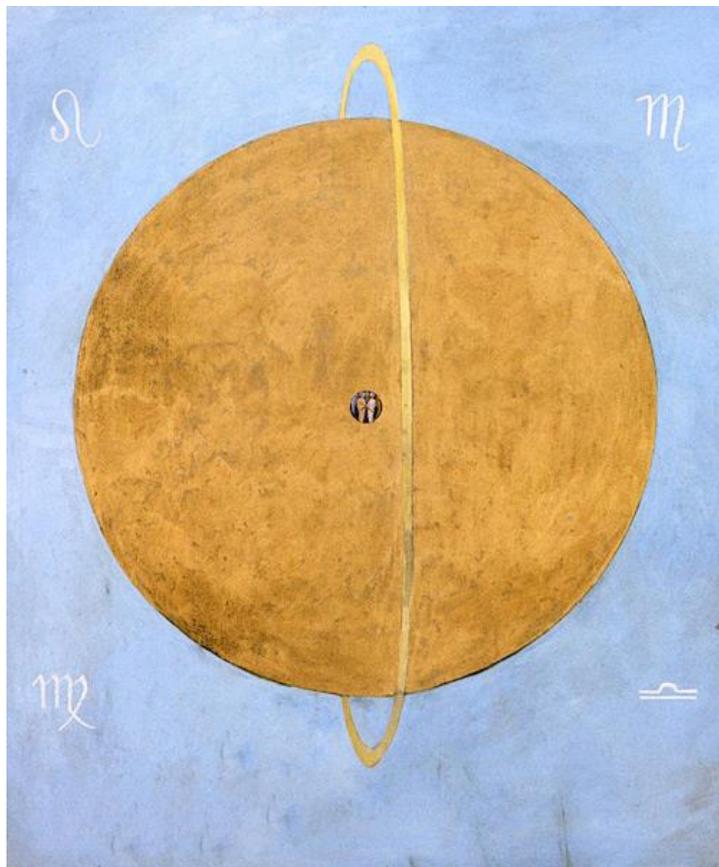


Fig. 12: Hilma af Klint, *The Dove n. 13*

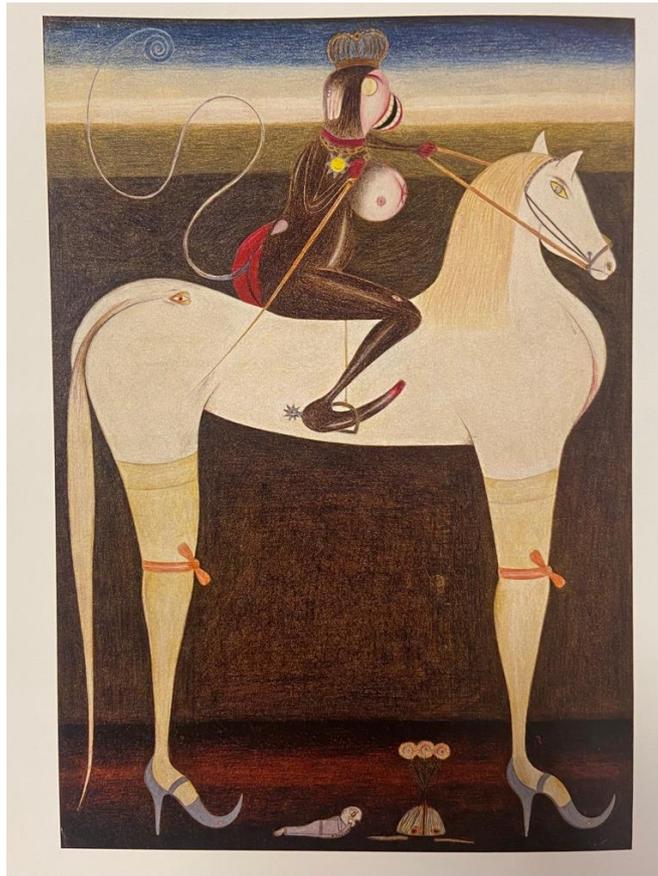


Fig. 13: Friedrich Schröder-Sonnenstern, *Der Mondamtsschimmelreiter* (1956)



Fig. 14: Friedrich Schröder-Sonnenstern, *Praxis* (1952)

Bibliografia

MARC AUGÉ, *La guerra dei sogni*, Elèuthera, Milano 1998

CRISTINA BALDACCI, MASSIMILIANO GIONI, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, Grafiche Veneziane, Venezia 2013.

PAOLO BARATTA, *Una mostra ricerca* in MASSIMILIANO GIONI (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013 – 55ma Esposizione Internazionale Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 2013) Marsilio, Venezia 2013.

RENATO BARILLI, *Una sorgente di energia lungo tutto il secondo Novecento*, in Martina Mazzotta, Frédéric Jaeger, (a cura di) *Jean Dubuffet, l'arte in gioco. Materia e spirito 1943-198*.

GIORGIO BEDONI (a cura di), *Outsider Art. Contemporaneo presente*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Collezione Fabio e Leo Cei, 2015), Jaca Book, Milano 2015.

HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2013.

FRANCESCA BERARDI, *Biennale, Baratta: basta feticci, ritorno all'immagine come materia del desiderio*, in "Il Sole 24 Ore", 28 marzo 2013.

FRANCESCO BONAMI, in "Il Gazzettino", 9 giugno 2013, pp. 22-23.

BEATRICE BUSCAROLI, *La Santa Sede senza croci? Meglio così*, in "Il Giornale" 30 maggio 2013, p. 27.

HOLLAND COTTER, *Beyond the "Palace" an International Tour in One City*, in "The New York Times". 6 giugno 2013, pp. 1-2.

DAVID DAVIES, *On the Very Idea of "Outsider Art"*, in "British Journal of Aesthetics" n. 49, gennaio 2009, pp. 25-41.

RÉGIS DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine*, Il castoro, Milano 1999.

LUCIE DE RONDEAU NOYER, *The problems of "outsider art"*, in "The Bridge", 24 maggio 2018.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), Bollati Boringhieri, Torino 2007.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

GILLO DORFLES, *Enciclopedica, retorica, spiritista, La Biennale metaforica di Venezia*, in "il Corriere della Sera", 12 giugno 2013, p. 37.

JEAN DUBUFFET, *Honneur aux valeurs sauvages*, in "L'Homme du commun à l'ouvrage", Gallimard, Paris 1973.

VALÉRIE DUPONCHELLE, *Une Biennale de Venise sans limite d'age*, in "Le Figaro", 4 giugno 2013 p. 31.

UMBERTO ECO, MARC AUGÉ, GEORGES DIDI-HUBERMAN, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, Milano 2015.

JAMES ELKINS, in DAVID DAVIES, *On the Very Idea of "Outsider Art"*, in "British Journal of Aesthetics", op. cit., p. 27.

MANUELA GANDINI, in "La Stampa", 3 giugno 2013, pp. 36-37.

MASSIMILIANO GIONI (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013 – 55ma Esposizione Internazionale Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 2013) Marsilio, Venezia 2013.

MASSIMILIANO GIONI, *È tutto nella mia testa?* in MASSIMILIANO GIONI (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013 – 55ma Esposizione Internazionale Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 2013) Marsilio, Venezia 2013.

SCOTT INDRISEK, *Why "Outsider Art" is a Problematic but Helpful label*, in "Artsy", 18 ottobre 2019.

MARKUS KRAJEWSKI, *Il sogno del cervello mondiale* in MASSIMILIANO GIONI (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico - Biennale Arte 2013 - 55ma Esposizione Internazionale Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 2013) Marsilio, Venezia 2013.

ADALGISA LUGLI, *Le stanze delle meraviglie*, Umberto Allemandi & C, Torino 1997.

MARTINA MAZZOTTA, *Materia dello spirito / Spirito della materia*, in Martina Mazzotta, Frédéric Jaeger, (a cura di) *Jean Dubuffet, l'arte in gioco. Materia e spirito*

1943-1985, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani 2018-2019), Skira, Milano 2018.

MARTINA MAZZOTTA, FRÉDÉRIC JAEGER (a cura di) *Jean Dubuffet, l'arte in gioco. Materia e spirito 1943-1985*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani 2018-2019), Skira, Milano 2018.

JONAH QUEEN, *Outsider Art: Madness, marginalization, and exploitation*, in "Neuroethics Blog", 21 maggio 2019.

ENRICO TANTUCCI, *Massimiliano Gioni è il nuovo direttore*, in "La Nuova Venezia", 1 febbraio 2012, pp. 40-41.

LORENZA TRUCCHI, *Jean Dubuffet*, De Luca, Roma 1965.

MARIO URSINO, *L' "Art Brut", Dubuffet e i 97 anni di Lorenza Trucchi, l'omaggio di Mario Ursino*, in "About Art Online", Roma gennaio 2018.

ABY WARBURG, *Mnemosyne l'Atlante della Memoria*, Nino Aragno, Torino 2002.

Sitografia

artbrut.ch, https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/qu-est-ce-que-l-art-brut

The Jennifer Lauren Gallery, <https://www.jenniferlaurengallery.com/about>

Oxford English Dictionary

stefanoscialotti.it, <http://www.stefanoscialotti.it/index.php/art/marino-auriti-e-il-palazzo-enciclopedico>

emma-kunz.com, <https://www.emma-kunz.com/it/>

Wearch, *I disegni immaginari di Emma Kunz* <https://www.wearch.eu/i-disegni-visionari-di-emma-kunz>

Ringraziamenti

Un primo ringraziamento va al professor Giovanni Bianchi, che, prima con il suo corso di Storia dell'Arte Contemporanea e poi con il suo sostegno nella funzione di relatore, mi ha permesso di completare la stesura di questo elaborato finale del mio percorso di studi triennale.

Un grazie anche all'Archivio Storico della Biennale, che mi ha permesso con cordialità e disponibilità di consultare gli archivi e i materiali relativi alla Biennale del 2013.

Un grazie ai professori G. Bartorelli, A. Giacomelli, M. Nezzo, con i loro illuminanti corsi, i quali, benché di ambiti diversi, hanno mantenuto accesa in me la fiamma della curiosità e della passione accademica.

Un grazie vanno anche all'Università e alla città di Padova, che mi hanno accolta nel 2019.

Un grazie a Massimiliano Gioni e al mondo dell'arte contemporanea, per aver creato una mostra tanto affascinante quanto complessa, dandomi così un tema che mi ha stimolato nella ricerca e nella stesura e mi ha fatto crescere come studentessa in modi che non avrei immaginato.

Un grazie va anche alla professoressa E. Morandi, che quel giugno ormai lontano ci diede l'occasione di visitare la mostra di Frida Kahlo, facendomi ricordare cosa realmente mi appassiona e cambiando del tutto il mio percorso accademico.

Passiamo ora ai ringraziamenti personali: il primo va ovviamente alla mia famiglia, mia madre Mirella, mio padre Raffaele e mia sorella Federica, che mi hanno sempre incoraggiato e sostenuto nel mio percorso accademico, e riaccolto a casa sempre con affetto.

Un grazie va ai miei amici, Andrea, Elian, Luca e Silvia, che, benché a distanza, mi hanno sempre dato sostegno e affetto come pochi altri sono capaci.

Un grazie a Lorenzo, una delle persone che mi conosce meglio e da più tempo, che mi accompagna nella vita da più di quindici anni e lo fa anche oggi nel giorno della laurea, che è anche il giorno della sua.

Un grazie a Riccardo, Luca e a tuttø i ragazzø del gruppo di Padova, compagnø di avventure patavine.

Un grazie speciale va a Diego, ultimo ma non per importanza, che mi è sempre stato vicino, supportandomi e sopportandomi, prima e dopo ogni esame, e in questo periodo di stesura dell'elaborato. Grazie per avermi sempre sfidato a superare i miei limiti e per avermi spinto a non essere mai sazia di conoscenza.