

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 in Progettazione e Gestione del Turismo Culturale

Artisti insiders e outsiders: Il Palazzo Enciclopedico
alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte (2013)

Relatore:

Ch.ma Prof.ssa Laura Moure Cecchini

Laureando/a:

Alessandra Vinco

Matricola: 2037711

A chi, almeno una volta, si è sentito perso.

A chi ha trovato il suo posto nel mondo,

e a chi lo sta ancora cercando.

Indice

Introduzione	3
CAPITOLO 1: Il Palazzo Enciclopedico - La Biennale dell’Inclusione	5
1.1 Breve introduzione alla Biennale d’Arte di Venezia	5
1.2 Ridefinire i confini dell’arte: la visione inclusiva di Massimiliano Gioni	7
1.3 Scelte curatoriali e inclusione degli artisti <i>outsiders</i>	10
1.3.1 Il Padiglione Centrale.....	13
1.3.2 L’Arsenale	15
1.3.3 Il Giardino delle Vergini.....	17
1.4 L’importanza del testo come tema della Biennale.....	18
1.5 Critiche e riflessioni sulla Biennale di Gioni	21
Capitolo 2: Definizione e contesto degli artisti	25
2.1 Dall’Art Brut all’Outsider Art	25
2.1.1 Jean Dubuffet e la nascita dell’ <i>Art Brut</i>	27
2.1.2 Roger Cardinal e l’ <i>Outsider Art</i>	30
2.2 Critiche e riflessioni sulla definizione di <i>outsider</i>	32
2.3 Assottigliamento dei confini: due mondi, un filo conduttore	35
2.4 Gli <i>outsiders</i> come arricchimento del discorso artistico globale.....	39
Capitolo 3: Opere di artisti <i>outsiders</i> e <i>insiders</i> alla 55. Esposizione d’Arte Internazionale	44
3.1 Opere e temi a confronto	44
3.1.1 Enciclopedismo a confronto: Levi Fisher Ames e Peter Fischli & David Weiss in dialogo	45
3.1.2 Il corpo e lo spazio: Maria Lassnig e Marisa Merz	48
3.1.3 Arte e misticismo: la rivoluzione esoterica di Crowley, Harris, af Klint e Schröder-Sonnenstern.....	51

3.1.4 Emma Kunz e Guo Fenji tra arte e spiritualità	55
3.2 Il contributo de “Il Palazzo Enciclopedico” alla ridefinizione dei confini dell’arte	58
3.3 Lo sviluppo dei confini dell’arte negli anni (Biennale 2024).....	59
Conclusione	61
Appendice iconografica	64
Bibliografia	74
Sitografia	75
Ringraziamenti	78

Introduzione

Artisti come Jean Dubuffet, scrittori come Colin Wilson, storici dell'arte come Stephanie Chadwick, e sociologi come Howard S. Becker, Alessandro Dal Lago e Serena Giordano, hanno analizzato come il “diverso” venga percepito in modo divergente rispetto alla norma culturale dominante. Alcuni di loro hanno esaminato in particolare il rapporto tra *outsider* e *insider* nel mondo dell'arte, evidenziando come i primi raramente siano pienamente riconosciuti come artisti dal mercato e dal pubblico, anche quello acculturato.

Tuttavia, la ricerca sul contributo degli artisti *outsider* al panorama artistico e sulle similitudini che li accomunano agli artisti riconosciuti è ancora limitata. Concentrarsi esclusivamente sulla loro differenza e marginalità ha spesso oscurato aspetti fondamentali: sebbene le opere prodotte possano apparire diverse, le motivazioni profonde che spingono artisti *insider* e *outsider* alla creazione risultano sorprendentemente simili. Considerare l'arte degli emarginati non solo arricchirebbe il discorso artistico globale, ma ampliirebbe il concetto stesso di cultura, includendo nuove prospettive e forme espressive.

Ignorare questi punti in comune e la possibilità di considerare gli *outsider* come un valore aggiunto al mondo dell'arte ha condotto a una visione parziale, che non coglie appieno come artisti affermati ed autodidatti siano molto più affini di quanto si pensi, non tanto nelle opere, quanto nelle ragioni che li spingono a creare. Valorizzare l'arte degli *outsider* potrebbe quindi estendere il concetto di cultura a nuove opportunità.

Attraverso l'analisi della 55^a Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (2013), questa tesi intende dimostrare come i confini tra arte autodidatta ed arte riconosciuta siano in realtà molto più fluidi e sfumati di quanto comunemente si creda, e che l'arte degli emarginati può essere una vera ricchezza per il panorama artistico globale. La mostra curata da Massimiliano Gioni evidenzia infatti come le motivazioni creative, i processi espressivi e le aspirazioni di artisti *outsider* e *insider* spesso convergano, svelando un'interconnessione profonda tra le due categorie. Questa continuità suggerisce che il valore artistico non risieda tanto nell'accettazione istituzionale o nella formazione accademica, quanto nell'autenticità e nella forza espressiva delle opere stesse.

Inizierò introducendo il tema de “Il Palazzo Enciclopedico”, analizzandone la struttura e gli intenti, soffermandomi sulla visione artistica del curatore, Massimiliano Gioni, e sulle critiche e riflessioni che il suo progetto ha suscitato.

Nel secondo capitolo verranno esplorate le origini e le definizioni di *Art Brut* e *Outsider Art*, approfondendo le motivazioni e le aspirazioni comuni agli artisti di entrambe le categorie. Seguirà un’analisi delle criticità legate alla definizione di *outsider*.

Nel terzo capitolo esaminerò alcune opere presentate alla Biennale del 2013 realizzate da artisti autodidatti e da *insider*, dimostrando quanto i confini tra questi artisti siano fievoli. Nella parte conclusiva, infine, verrà analizzata l’evoluzione di alcuni dei temi affrontati da Gioni attraverso un breve confronto con la 60^a Esposizione Internazionale d’Arte, “Foreigners Everywhere”.

CAPITOLO 1: Il Palazzo Enciclopedico - La Biennale dell’Inclusione

1.1 Breve introduzione alla Biennale d’Arte di Venezia

La storia della Biennale di Venezia inizia nel 1887, con l’Esposizione Nazionale Artistica, per la quale venne realizzata una struttura temporanea di grandi dimensioni nei Giardini di Castello. La mostra ebbe un enorme successo, tanto da spingere Venezia a voler riproporre un’esperienza simile, ma più in grande, con l’obiettivo di rendere la città un punto fondamentale di riferimento per l’arte. Nacque così, nel 1895, la prima esposizione a cadenza biennale, grazie al sindaco Riccardo Selvatico, il quale mobilitò maggiorenti veneziani di diversa opinione politica ed un gruppo consistente di artisti veneti. Il sindaco successivo, Filippo Grimani, eletto nel 1895 e rimasto in carica per ben ventiquattro anni, decise di portare avanti l’iniziativa, dando vita ad una tradizione con veste internazionale che continua anche oggi. Fin dalla prima bozza del regolamento era prevista un’esposizione nella quale sarebbero state messe a confronto le migliori conquiste dell’arte italiana, internazionale e mondiale, mentre dalla seconda bozza, con lo scopo di ampliare l’adesione all’iniziativa, fu inserito il secondo pilastro dell’edificio: la selezione, aperta a tutti, con tanto di giuria di ammissione.¹

Attualmente la Biennale di Venezia promuove nei suoi vari settori – ovvero Arte (1895), Architettura (1980), Cinema (1932), Danza (1999), Teatro (1934), Musica (1930) – un’ampia gamma di attività espositive, performative, di ricerca e di formazione. La sua struttura si articola su tre componenti principali: la Mostra Internazionale, curata dal Direttore del Settore espressamente nominato, le Mostre ai Padiglioni Nazionali, coordinate invece dai curatori selezionati dai Commissari di Padiglione, e gli Eventi Collaterali, approvati dal curatore della Mostra Internazionale. Tale modello ha permesso la creazione di una pluralità

¹ Paolo Baratta, *Il Giardino e l’Arsenale: Una storia della Biennale* (Marsilio Editori spa, 2021), 7-8.

di prospettive, sostenuta dall'ampliamento degli spazi espositivi grazie al restauro dell'Arsenale.²

La Biennale Arte, la quale ha visto aumentare il numero di Paesi partecipanti da 59 nel 1999 a 85 nel 2017, è oggi considerata una delle più rilevanti esposizioni d'arte contemporanea a livello mondiale, un prestigio che si è esteso anche alla Biennale Architettura.³

Negli ultimi anni, i legami con il territorio si sono rafforzati, in particolare attraverso il programma Biennale Educational che, con il supporto della Camera di Commercio Venezia Rovigo Delta Lagunare e del partner Giotto, ha coinvolto scuole e giovani. In aggiunta, il progetto Biennale Sessions ha consolidato la collaborazione con gli istituti universitari e di ricerca, offrendo l'opportunità di visite speciali, lezioni e seminari nelle varie sedi espositive.

Grande attenzione è stata riservata alla ricerca e alla produzione per le nuove generazioni di artisti con l'iniziativa internazionale Biennale College, attiva nei settori della Danza, del Teatro, della Musica e del Cinema.

Di recente è stato avviato il primo progetto College dedicato alla Realtà Virtuale, mentre i Direttori di Teatro e Danza hanno esteso il College a giovani registi e coreografi.

Infine, nel 2016, la Biennale ha lanciato il College Interno, offrendo tirocini curricolari per laureandi interessati a sviluppare competenze in ambito gestionale ed organizzativo all'interno dell'istituzione. Nello stesso anno, è stata inaugurata la prima Biennale Summer School, in collaborazione con il Victoria and Albert Museum e l'Università di Vienna, in occasione della 15. Mostra di Architettura.⁴

² «La Biennale di Venezia», La Biennale di Venezia, 26 aprile 2017, <https://www.labiennale.org/it/la-biennale-di-venezias>.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

1.2 Ridefinire i confini dell'arte: la visione inclusiva di Massimiliano Gioni

Ogni volta che mi viene chiesto di parlare di arte *Outsider*, mi viene in mente la vecchia battuta sul pazzo dell'ospedale psichiatrico. Intrappolato nella sua cella, il pazzo continua a bussare alla porta, gridando ai medici: "Siete matti?" Presto, aprì! Vi siete chiusi dentro!". Non serve il movimento antipsichiatrico per ricordarci che la normalità e la differenza sono sempre relative e derivano dall'egemonia e dalle gerarchie di potere. [...] Non è la psicologia che può dire la verità sulla follia, ma è piuttosto la follia a detenere la verità sulla psicologia. [...] Sondare le distinzioni accettate tra l'arte canonica e le pratiche che non si attengono alla sua ortodossia può portarci a mettere in discussione la rigidità delle categorie che imponiamo all'arte. Penso a questo approccio come un modo per difendere la diversità o un tentativo di migliorare il proprio vocabolario o aumentare la portata della propria voce.⁵⁶

L'intervento del critico d'arte Massimiliano Gioni sull'"Outsider Art"⁷ racconta vividamente, con la metafora del pazzo nel manicomio, il pensiero del curatore rispetto ai confini arbitrari che il mondo dell'arte spesso impone alla definizione di arte. La riflessione di Gioni è il risultato di una carriera ricca di esperienze nel mondo artistico, che ha avuto inizio quando, dopo essersi laureato in Storia dell'Arte a Bologna, fu assunto dalla nota

⁵ Carole Tansella, «In conversation with Massimiliano Gioni», *Epidemiology and Psychiatric Sciences* 27, fasc. 6 (dicembre 2018): 543-544-545.

⁶ La versione originale in inglese è la seguente: "Every time I am asked to talk about Outsider art, I am reminded of the old joke about the crazy guy in the mental hospital. Trapped in his cell, the madman keeps knocking on the door, shouting at the doctors: 'Are you insane? Quick, open up! You have locked yourselves inside!' It does not take the antipsychiatry movement to remind us that normality and difference are always relative and result from hegemony and hierarchies of power. [...] it is not psychology that can tell the truth about madness, but rather madness that holds the truth about psychology. [...] probing the accepted distinctions between canonical art and the practices that do not abide by its orthodoxy can lead us to question the rigidity of the categories we force onto art. I think of this approach as a way to advocate for diversity or an attempt to improve one's vocabulary or increase the range of one's own voice" (Tansella, «In conversation with Massimiliano Gioni»).

⁷ Il termine "*Outsider Art*" (o *Art Brut*, o Arte Irregolare) si riferisce a opere prodotte da artisti al di fuori del mondo dell'arte consolidata o al di fuori dei confini convenzionali della cultura ufficiale («OUTSIDER ART | Deepacts», consultato 19 luglio 2024, <https://www.deepacts.eu/outsider-art/>).

rivista *Flash Art* come editor, prima in Italia e poi, dal 1999, negli Stati Uniti. Attualmente egli è Direttore artistico del New Museum di New York, nonché direttore della Fondazione Nicola Trussardi di Milano.⁸

Durante il suo percorso lavorativo egli ha curato molteplici biennali e mostre internazionali. Alcune delle più importanti che ricordiamo sono le mostre personali di Ed Atkins, John Akomfrah e Pawel Althamer, quelle collettive – che sono diventate iniziative distintive nel programma del New Museum – tra cui “After Nature, Ghosts in the Machine, Here and Elsewhere, NYC 1993: Experimental Jet Set, Trash and No Star, Ostalgia e The Keeper” e “Appearance Stripped Bare: Desire and the Object in the Work of Marcel Duchamp and Jeff Koons, Even”, la prima esposizione a mettere in dialogo le opere di Marcel Duchamp e Jeff Koons, che è diventata la mostra più visitata nella storia del museo Jumex di Mexico City con quasi 500.000 spettatori. Per quanto riguarda le biennali, Gioni ha curato Manifesta 5 nel 2004, la 4° Biennale di Berlino nel 2006, la 1° Triennale del New Museum nel 2009, l’8° Biennale di Gwangju nel 2010, ed infine, quella che verrà trattata in questa tesi, la 55° Biennale di Venezia nel 2013. In conclusione, ricordiamo la sua partecipazione alla commissione del Ministero dei Beni Culturali, che ha selezionato *Foglie di Pietra* (2016) di Giuseppe Penone come prima opera di arte contemporanea ad essere installata nel centro storico di Roma in modo permanente, oltre al suo ruolo di giurato per numerosi premi e riconoscimenti artistici.⁹

Nell’intervista della storica dell’arte Cristina Baldacci a Gioni, egli afferma che esiste una continuità nel suo lavoro. A prova di questa affermazione sostiene che alcuni elementi e artisti presenti alla 55. Biennale di Venezia derivano per esempio dalla mostra “Ghosts in the Machine” al New Museum, nata come ampliamento di una sezione inclusa alla Biennale di Gwanju del 2010.¹⁰ Per quanto nell’intervista il curatore sostenga che inizialmente il suo obiettivo era quello di creare un qualcosa di nuovo, di diverso rispetto ai suoi precedenti progetti, racconta di essersi reso conto in un secondo momento che le due mostre, quella di

⁸ «Massimiliano Gioni», *Il Salone del Mobile*. Milano, s.d., <https://www.salonemilano.it/it/autori/massimilliano-gioni>.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cristina Baldacci, *Sogno di sapere tutto. Intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d’Arte*, 1ª ed. (la Biennale di Venezia, 2013), 3.

Gwanju e quella di Venezia, potevano diventare complementari. Nonostante le due biennali condividano alcune riflessioni, la Biennale di Venezia del 2013 parte da un'altra premessa, ossia quella di "studiare l'immagine come mezzo di conoscenza, capire qual è il suo ruolo nel processo che ci porta a costruire il nostro universo interiore e a farlo diventare un luogo fantastico dove rifugiarsi"¹¹. Mentre la mostra di Gwanju si incentrava sul ritratto e sull'immagine esteriore¹², quella di Venezia vuole concentrarsi sulle immagini che dimorano nella nostra mente: l'esperienza dell'arte, secondo Gioni, è infatti "vedere fuori da noi ciò che di solito risiede in noi".¹³

La 55. Biennale di Venezia si è svolta dal 1° giugno al 24 novembre 2013 e, curata appunto da Massimiliano Gioni, presentava come tema centrale il *Palazzo Enciclopedico*. Le sedi principali dell'esposizione erano i Giardini e l'Arsenale, che vedevano la partecipazione di oltre 150 artisti provenienti da tutto il mondo. La biennale era stata pensata per essere una mostra basata sulla scoperta e sulla curiosità, più che sul mito del capolavoro e sul valore di mercato, che secondo Gioni rendono l'arte un gioco concluso e fine a sé stesso, tramutandola in puro intrattenimento.

Per svelare il fascino misterioso e spesso misterico del mondo artistico, il curatore include materiali eterogenei all'interno della mostra, e lo fa con una duplice intenzione: quella di togliere l'opera dal piedistallo, ossia dal mercato, il quale la sottrae da qualsiasi contesto intellettuale, esistenziale ed emotivo, ed al contempo riattivare la lettura del materiale esposto come traccia di un vissuto personale e di un modo differente di concepire la cultura dell'immagine.¹⁴ Come ricorda Gioni in un'intervista su *Artribune*, la mostra racconta i tentativi di molti individui di capire, vedere e comprendere tutto; si occupa dei sogni e delle avventure esistenziali di persone che hanno seguito obiettivi impossibili, come

¹¹ *Ibidem*.

¹² La Biennale di Gwanju riguardava l'immagine come strumento con cui l'essere umano si confronta prima di tutto con la morte. Attraverso le immagini cerchiamo di interrompere il passare del tempo, di supplire a un'assenza, di confrontarci con la lontananza e la perdita delle persone amate (Baldacci, *Sogno di sapere tutto. Intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, 3).

¹³ Baldacci, *Sogno di sapere tutto*, 3.

¹⁴ *Ivi*, 5-6.

quello di raggiungere un livello di conoscenza totale. Per trattare un tema di tale ampiezza, sono state inserite anche opere risalenti alla fine del XIX secolo.¹⁵

L'inclusività dell'esposizione ha chiaramente messo in discussione le norme artistiche che definiscono ciò che viene considerata "arte canonica": infatti, dall'accostamento delle opere di artisti definiti *outsiders* e di quelle contemporanee, l'osservatore è invitato a riconsiderare i processi di validazione nel mondo dell'arte. La metafora del pazzo nel manicomio citata inizialmente sottolinea la relatività di ciò che la società ritiene normale o accettabile. Allo stesso modo, la Biennale del 2013 mette in discussione le categorie rigide che spesso escludono pratiche artistiche non convenzionali.

La strategia curatoriale mira ad espandere il vocabolario dell'arte, sostenendo una comprensione più diversificata e inclusiva dell'espressione artistica. Integrando l'Arte *Outsider* nel mainstream, Gioni ha enfatizzato la ricchezza che deriva dall'abbracciare uno spettro più ampio di creatività.

1.3 Scelte curatoriali e inclusione degli artisti *outsiders*

Con l'obiettivo di dare alla mostra un titolo che scaturisse da un oggetto concreto e non solo da una sua personale idea, Gioni sceglie l'esempio dell'utopico progetto dell'italoamericano Marino Auriti per un "palazzo enciclopedico".¹⁶ Auriti era un artista autodidatta che il 16 novembre 1955 depositò presso l'ufficio brevetti degli Stati Uniti un progetto rappresentante un museo immaginario destinato a raccogliere tutto il sapere mondiale, dalle invenzioni antiche come la ruota fino ai moderni satelliti (Fig. 1). Egli lavorò per anni nel suo garage in Pennsylvania al *Palazzo Enciclopedico*, pensato per avere 136

¹⁵ Helga Marsala, «Massimiliano Gioni e il suo Palazzo Enciclopedico. L'utopia, attraverso la storia.», *Artribune*, 31 maggio 2013, <https://www.artribune.com/television/2013/05/massimiliano-gioni-e-il-suo-palazzo-enciclopedico-lutopia-attraverso-la-storia/>.

¹⁶ Baldacci, *Sogno di sapere tutto. Intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, 10.

piani, per un totale di 700 metri d'altezza.¹⁷ Il suo creatore l'aveva immaginata costruita sul National Mall a Washington DC. Tuttavia, questo sogno non si è mai realizzato, ma il modello è stato installato come testata della mostra nella prima sala dell'Arsenale.¹⁸

Quello di Auriti era un tentativo, come ce ne sono stati altri nella storia, di creare un'immagine del mondo che ne catturasse l'infinita varietà e ricchezza, sognando una conoscenza universale e onnicomprensiva.¹⁹ La complessità di quest'opera rende possibili molteplici letture, tutte ricongiungibili ad un tema fondante dell'esposizione, motivo principale per cui il curatore ha intitolato la mostra con il nome del progetto ideato dall'artista autodidatta. Un secondo motivo è l'amore che prova Gioni per l'American Folk Art Museum di New York, dove il Palazzo Enciclopedico di Auriti è conservato.²⁰

Negli anni, molti scrittori, artisti, profeti e scienziati hanno cercato di dare vita ad una visione del mondo in grado di abbracciarne tutta la sua varietà e complessità. Questi personali tentativi di comprendere tutto simboleggiano la sfida di trovare un equilibrio tra l'individuo ed il mondo, tra il soggettivo e il collettivo, tra il particolare e il generale. Oggi, a maggior ragione, con la quantità enorme di informazioni disponibili, questi tentativi di organizzare il sapere in sistemi completi sembrano ancora più rilevanti, ma anche sempre più disperati. La 55. Biennale di Venezia esamina ed esplora proprio queste fughe dell'immaginazione, unendo arte contemporanea, reperti storici, manufatti ed oggetti ritrovati. La commistione di materiali eterogenei non vuole essere una provocazione, ma un tentativo di superare una situazione di stallo: l'arte contemporanea non può essere relegata in uno spazio chiuso. Infatti, isolare l'arte significa trasformarla in semplice intrattenimento, lasciandola in balia del mercato e riducendola alla ripetizione del "capolavoro".²¹

Con opere che abbracciano il XX secolo, nuove commissioni, ed il contributo di oltre centocinquanta artisti, la Biennale di Gioni è pensata come un museo temporaneo che esplora

¹⁷ «LA BIENNALE DI VENEZIA 2013», Artmap.com (consultato 3 luglio 2024), <https://artmap.com/labiennaledivenezia/exhibition/la-biennale-di-venezias-2013>.

¹⁸ Clive Bell, *The Aesthetic Hypothesis*, 1914.

¹⁹ «LA BIENNALE DI VENEZIA 2013 at La Biennale di Venezia Venice».

²⁰ Baldacci, *Sogno di sapere tutto*, 11.

²¹ Massimiliano Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 2 voll. (Marsilio, 2013), 23.

i vari modi in cui le immagini sono state utilizzate per organizzare la conoscenza e plasmare la nostra esperienza del mondo.

Sfumando il confine tra artisti professionisti e dilettanti, rispettivamente *insiders* e *outsiders*, la mostra adotta un approccio antropologico allo studio delle immagini, focalizzandosi sui regni dell'immaginario e sulle funzioni dell'immaginazione.²² In una sezione del catalogo Gioni afferma:

Quale spazio è concesso all'immaginazione, al sogno, alle visioni e alle immagini interiori in un'epoca assediata dalle immagini esteriori? E che senso ha cercare di costruire un'immagine del mondo quando il mondo stesso si è fatto immagine?²³

Le opere esposte sono organizzate secondo un sistema di associazioni, contrasti, corrispondenze, anacronismi e dissonanze, e non quindi in ordine cronologico. Secondo il pensiero del curatore l'arte, per tornare ad essere uno strumento fondamentale per l'interpretazione della nostra cultura visiva, deve essere tolta dal suo piedistallo in modo che possa avvicinarsi alle altre esperienze umane. Questo movimento di de-sublimazione non è volto a ridurre il potere incantatore delle immagini, ma al contrario le carica di una nuova energia vitale.²⁴

L'esposizione conta 88 partecipazioni nazionali nei padiglioni storici ai Giardini, all'Arsenale e nel centro storico di Venezia, con dieci Paesi presenti per la prima volta: Angola, Bahamas, Regno del Bahrain, Repubblica della Costa d'Avorio, Repubblica del Kosovo, Kuwait, Maldive, Paraguay e Tuvalu. Una novità assoluta è la partecipazione della Santa Sede.²⁵

²² «LA BIENNALE DI VENEZIA 2013 at La Biennale di Venezia Venice».

²³ Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 23.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ «BIENNALE ARTE 2013 | Il Palazzo Enciclopedico».

1.3.1 Il Padiglione Centrale

La visita si apre nel Padiglione Centrale con la presentazione del *Libro Rosso* (1930) di Carl Gustav Jung, collocato in un “luogo ideale” secondo Gioni, ossia un vestibolo dove è stata restaurata per volere del curatore, e per concessione del presidente Baratta e della Biennale, la decorazione della cupola dell’artista Galileo Chini^{26 27}. La raccolta di visioni auto-indotte di Jung introduce una riflessione sulle immagini interiori e sui sogni che pervade l’intera esposizione. Nonostante non sia un’opera d’arte, come il *Palazzo Enciclopedico* di Auriti, il libro rappresenta la straordinaria espressione di un dilettante, che raccoglie quelli che lui stesso definiva “crittogrammi del sé”²⁸, cercando di visualizzare le fantasie personali e collegarle alle strutture psichiche collettive.²⁹

Nell’insieme la Biennale di Gioni unisce ed integra tra loro diverse opere d’arte ed espressioni figurative che esplorano la visualizzazione della conoscenza tramite rappresentazioni di concetti astratti e fenomeni soprannaturali. In particolare, nel Padiglione Centrale, posizionati accanto ad opere contemporanee, troviamo i dipinti astratti di Hilma af Klint, le interpretazioni simboliche dell’universo di Augustin Lesage, le divinazioni di Aleister Crowley e, infine, le premonizioni apocalittiche di Friedrich Schröder-Sonnenstern.³⁰ Con i quadri appena citati, la mostra non tenta di definire un filone parallelo al canone della storia dell’arte: “Il Palazzo Enciclopedico” non è una mostra sui medium, anche se non nega il loro potere di seduzione, ma è una mostra in cui attraverso queste opere si sottolinea la condizione secondo la quale siamo noi stessi i media, i conduttori di immagini, posseduti dalle immagini.³¹ Nei lavori di Schröder-Sonnenstern incontriamo un’arcana mitologia personale e spesso un’evidente impronta satirica: nel dipinto *Trilogie der*

²⁶ Il dipinto in questione era stato restaurato la volta precedente per richiesta del curatore Maurizio Calvesi durante la Biennale di Venezia del 1986, dedicata al rapporto tra arte e scienza (Baldacci, *Sogno di sapere tutto. Intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d’Arte*, 11).

²⁷ Baldacci, *Sogno di sapere tutto. Intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d’Arte*, 11.

²⁸ Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d’Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 24.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ «LA BIENNALE DI VENEZIA 2013 at La Biennale di Venezia Venice».

³¹ Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d’Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 25.

Wahrheitsucherei (Fig. 2), per esempio, viene raffigurato un sacerdote mutante e mezzo nudo, con accanto due figure che si contorcono per osservare i propri glutei.³²

Messaggi divini e battaglie mitologiche vengono illustrati nei disegni di comunità Shaker e sciamani delle Isole Salomone, mentre le opere di Guo Fengyi ritraggono l'invisibile.³³ Le sue opere esprimono una fede enorme nel potere delle immagini, percepite come un'entità viva, pulsante e dotata di poteri magici in grado di influenzare, trasformare e guarire l'individuo e l'intero universo. Quest'idea della potenza racchiusa nelle immagini appare a noi oggi come una visione datata e superata, anche se è probabilmente impossibile per tutti negarne il potere: pensiamo al timore che proviamo nel supporre di perdere delle foto dei nostri cari, delle nostre madri, piuttosto che di parenti venuti a mancare. Per non pensare all'influenza che hanno su di noi le immagini che invadono i nostri schermi di cellulari o computer, in grado di influenzarci addirittura nelle nostre scelte.³⁴

A trattare il tema dell'invisibile è anche Artur Zmijewski nel suo documentario *Blindly* (2010). Nel video dell'artista vediamo un gruppo di non-vedenti dipingere la realtà come la immaginano nella loro testa, scoprendo il mondo ad occhi chiusi: affiora una riflessione profonda sui confini del dominio del visibile, oltre ad un'importante testimonianza rivelatrice sul potere delle immagini prime.³⁵

L'esposizione continua poi con le riflessioni ed i film di Melvin Moti e Laurent Montaron che esplorano il cosmo, e con le mappe mentali di Geta Bratescu, le quali rivelano i mondi interiori. Questi legami segreti tra microcosmo e macrocosmo animano anche le figure ieratiche di Marisa Merz e quelle carnali di Maria Lassnig: entrambe trasformano autoritratti e corpi in cifre dell'universo.³⁶

Troviamo poi i paesaggi di Thierry De Cordier, le ceramiche di Ron Nagle ed i motivi floreali di Anna Zemánková. Quest'ultima iniziò a dipingere in seguito ad un regalo del figlio artista, che le procurò una scatola di pastelli e colori ad olio. Con questi nuovi strumenti, Zemánková dipingeva all'alba per ben tre ore consecutive ogni giorno, in uno stato quasi di

³² *Ivi*, 412.

³³ «LA BIENNALE DI VENEZIA 2013 at La Biennale di Venezia Venice».

³⁴ Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 25.

³⁵ *Ivi*, 26.

³⁶ *Ivi*, 421.

trance, creando opere psichedeliche e complesse, con forme biomorfe dai colori delicati, adornate spesso da perline o ricami. Le sue opere (Fig. 3), sicuramente prodotte in modo inconscio ed autonomo, presentano elementi riconducibili a pratiche artistiche popolari locali: i suoi lavori sono, dunque, frutto della sua immaginazione, ma anche della cultura che aveva assorbito nel tempo, e, di conseguenza, rappresentano sia il suo mondo interiore sia quello esteriore.³⁷

L'immaginazione è espressa poi nei disegni di Christiana Soulou, José Antonio Suárez Londoño e nei diagrammi esoterici di Rudolf Steiner, mentre le ossessioni immaginative di artisti come Morton Bartlett e James Castle si affiancano alle immagini trovate di Shinro Ohtake e all'autobiografia di Carl Andre.³⁸

Un motivo ricorrente nella mostra è l'esercizio dell'immaginazione attraverso la scrittura e il disegno: lo possiamo riscontrare nelle opere di Christiana Soulou, la quale dà vita agli esseri immaginari catalogati da Jorge Luis Borges, e in quelle di José Antonio Suárez Londoño, che traduce in immagini i diari di Franz Kafka. La mostra esplora anche l'immaginazione in contesti di reclusione, come nelle opere di Rossella Biscotti ed Eva Kotatkova, e negli habitat per sculture di Walter Pichler.³⁹

1.3.2 L'Arsenale

La visita continua nell'Arsenale, dove Gioni ha lavorato in collaborazione con l'architetto Annabelle Selldorf, la quale ha progettato numerosi musei, tra cui la Neue Galerie di New York. L'effetto a cui il curatore e l'architetto puntavano era quello di neutralizzare "l'effetto melodrammatico"⁴⁰ dell'Arsenale, secondo loro già sfruttato a sufficienza. Inoltre, volevano evitare che gli spettatori ripetessero "la solita esperienza che si fa quando si percorre quei lunghi stanzoni"⁴¹, ovvero che camminassero stando al centro guardando ogni

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ivi*, 25.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Baldacci, *Sogno di sapere tutto. Intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, 18.

⁴¹ *Ivi*, 18-19.

tanto le opere collocate alla loro destra o alla loro sinistra. Per evitare questa situazione sono stati disposti molti più oggetti, anche di piccole dimensioni, in mezzo agli ambienti, così da aumentare la densità spaziale e creare più percorsi possibili, il tutto incrementato da una serie di nuovi elementi architettonici volti a diminuire i forti effetti di chiaroscuro dell'Arsenale. Lo scopo finale era quello di scongiurare quell'esaltazione di stupore inevitabile quando si entra per la prima volta all'Arsenale, creando un contesto più simile al modello museale.⁴²

Entrando nella struttura si nota l'attenzione e la cura alla progressione degli svariati temi e materiali, scelta che si discosta da altri allestimenti, che all'interno di questo edificio sono sempre stati caratterizzati da un alternarsi di pieno e vuoto e di frastuono e silenzio.⁴³

Nell'Arsenale di Gioni sono presenti gli artisti più disparati: da quelli che si sono confrontati con le forme naturali, a quelli che hanno, al contrario, esplorato la semiosfera delle immagini digitali. Ad aprire il percorso sono le fotografie di Johnson Donatus Aihumekeokhai Ojeikere, noto come J. D. 'Okhai Ojeikere, che ritraggono le acconciature delle donne nigeriane (Fig. 4), per continuare poi con gli scatti di Christopher Williams, che ha catalogato le immagini dei modelli di vetro realizzati da Leopold e Rudolf Blaschka.⁴⁴

Vi sono poi le foto delle Alpi di Eduard Spelterini, gli scatti di uccelli di Eliot Porter e gli studi dal vero di Stefan Bertalan.⁴⁵ Corpi e desideri sono al centro dell'indagine cinematografica di Hito Steyerl sulla cultura dell'iper-visibilità, e dell'ultimo documentario di Sharon Hayes, che vede protagonista un remake dello studio sulla sessualità di Pier Paolo Pasolini, *Comizi d'Amore*.⁴⁶ Il reportage vede protagoniste un gruppo di giovani donne che parlano appunto di sessualità e della volontà di sapere e di conoscere.⁴⁷

A contrastare il rumore bianco dell'era dell'informazione, un'installazione di Walter De Maria celebra la purezza muta e gelida della geometria. Questa scultura astratta è il risultato

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ «LA BIENNALE DI VENEZIA 2013».

⁴⁷ Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 26.

di calcoli numerologici complessi, ossia un sistema autonomo in cui le infinite possibilità dell'immaginazione sono ridotte ad una sintesi estrema.⁴⁸

Al centro dell'Arsenale si trova il progetto di Cindy Sherman, la quale presenta una sorta di mostra nella mostra, dove viene messo in scena un suo personale museo immaginario composto da bambole, pupazzi (Fig. 5), manichini e idoli che si mischiano con fotografie, dipinti, sculture, decorazioni religiose e tele disegnate da carcerati. Il risultato è un teatro anatomico che permette di pensare e riflettere sulla funzione che le immagini hanno nella percezione del sé.⁴⁹ Le diverse componenti del progetto sono concentrate sulla rappresentazione del corpo e del volto. In questo luogo si percepisce l'attribuzione di un potere quasi magico agli oggetti, legati in molti casi anche a religiosità popolari e credenze religiose.⁵⁰

I corpi volatili e post-umani di Ryan Trecartin introducono la sezione finale dell'Arsenale, che presenta un confronto diretto con la cultura digitale e con gli aspetti maggiormente tecnologici della riproduzione delle immagini.⁵¹ Vediamo poi comparire le opere di Yuri Ancarani, Alice Channer, Simon Denny, Wade Guyton, Channa Horwitz, Helen Marten, e molti altri.⁵²

Il percorso si conclude alle Corderie⁵³, dove è situata l'installazione di Stan VanDerBeek composta da diciotto film che scorrono parallelamente.⁵⁴

1.3.3 Il Giardino delle Vergini

La mostra prosegue all'esterno, nel Giardino delle Vergini, dove sono presenti opere che affrontano e trasformano la tradizione veneziana del XVI secolo dei Teatri del Mondo,

⁴⁸ «LA BIENNALE DI VENEZIA».

⁴⁹ *Ivi*, 25.

⁵⁰ Giuliana Paolucci, «L'ossessione del Sapere Universale Note sulla Biennale di Venezia 2013», *La Critica* (consultato 2 settembre 2024), https://www.lacritica.net/Biennale55_Paolucci.htm.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Le Corderie è lo spazio che nel 2011 ha ospitato *The Clock* di Christian Marclay, l'opera vincitrice del Leone d'Oro (Baldacci, *Sogno di sapere tutto*, 18).

⁵⁴ Baldacci, *Sogno di sapere tutto*, 18-19.

ovvero allegorie visive del cosmo in cui architetture ed attori temporanei venivano utilizzati per costruire rappresentazioni dell'universo. Attraverso queste opere, e grazie a molte altre opere esposte, "Il Palazzo Enciclopedico" affiora come una costruzione elaborata ma fragile, un'architettura mentale tanto fantastica quanto delirante. Dopotutto, il modello stesso della Biennale si basa sul desiderio impossibile di concentrare gli infiniti mondi dell'arte contemporanea in un unico luogo: un compito che sembra vertiginosamente assurdo, come il sogno di Auriti.⁵⁵

Ma "Il Palazzo Enciclopedico" più che il tentativo di una sistematizzazione totale, è una celebrazione dell'eccezione e dell'eccentrico. Come scriveva Joseph Beuys in un suo scritto pubblicato sul quotidiano "Il Mattino" di Napoli nel 1981, "ogni uomo possiede il Palazzo più prezioso del mondo nella sua testa"⁵⁶, ed è necessario entrare in sé stessi per scoprire questo palazzo e trasformare le immagini conservate dentro di noi in realtà.⁵⁷

1.4 L'importanza del testo come tema della Biennale

Con la professionalizzazione delle arti e della letteratura, gli scrittori o gli artisti tendono a concentrarsi su un singolo campo di competenza, riducendo l'influenza reciproca che discipline come arte e scrittura avevano nel passato. Nella Biennale di Venezia del 2013 il libro è "metafora del rifugio intellettuale, del viaggio e di avventure immaginarie"⁵⁸: il testo scritto viene considerato produttore di visioni che si concretizzano tramite l'uso della parola.⁵⁹

Ritroviamo l'attenzione del curatore alla parte scritta innanzitutto nel catalogo della mostra, arricchito da ventiquattro testi volti ad approfondire gli argomenti trattati, commissionati ad autori di diversa formazione.⁶⁰ Il catalogo della 55. Esposizione si

⁵⁵ «LA BIENNALE DI VENEZIA 2013».

⁵⁶ Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 28.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Baldacci, *Sogno di sapere tutto*, 14.

⁵⁹ *Ivi*, 15-16.

⁶⁰ *Ibidem*.

compone di due volumi per un totale di 756 pagine. Il primo volume tratta dell'Esposizione Internazionale e contiene delle riproduzioni delle opere presenti alla mostra, oltre a contenere testi monografici sugli artisti partecipanti ed una sezione speciale di saggi, nei quali storici dell'arte, filosofi, accademici e scrittori affrontano e descrivono diverse forme di ossessione, sistemi di conoscenza ed altri viaggi dell'immaginazione. Il secondo volume è rivolto invece alle Partecipazioni Nazionali e agli Eventi Collaterali. La guida completa e dettagliata della mostra risulta uno strumento necessario per la visita: contiene scritti monografici su tutti gli artisti presenti e include oltre 150 voci e testi utile a comprendere la totalità della Biennale di Gioni.⁶¹

L'obiettivo degli scritti non è quello di spiegare le immagini, bensì di espandere ed ampliare le idee in nuove direzioni, secondo l'approccio di Hans Bellmer e Paul Eluard⁶², dal quale Gioni si dichiara molto affascinato. La successione di testi ed immagini presenti nel catalogo sono, per quanto possibile, in ordine di allestimento, intervallati da ulteriori scritti, compilati dall'artista e redattore collaboratore Chris Wiley con l'aiuto di critici e curatori americani, volti a descrivere e spiegare il lavoro di ciascun artista⁶³.

Sempre con l'idea di dare centralità al testo, Gioni ha selezionato artisti-scrittori visionari, come per esempio Carl Gustav Jung, con il suo *Libro Rosso* (Fig. 6), mai esposto in Italia fino a questo momento. L'opera di Jung è una raccolta delle sue visioni autoindotte, alla quale l'artista lavorò per oltre sedici anni. Questo gioiello, illustrato a mano, è il primo stimolo a riflettere sul tema onirico che caratterizza l'intera mostra.⁶⁴ A primo impatto vediamo solo un grande quaderno, ma aprendolo possiamo scorgere immagini con colori molto accesi che ci trascinano attraverso un mondo terrificante, l'emersione di paure e simboli ancestrali, piuttosto che attraverso un'esplorazione di luoghi segreti e sconosciuti,

⁶¹ «BIENNALE ARTE 2013 | Il Palazzo Enciclopedico», La Biennale di Venezia, consultato 3 luglio 2024, <https://www.labiennale.org/it/arte/2013/il-palazzo-enciclopedico>.

⁶² Tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, Hans Bellmer e l'amico Paul Eluard hanno scritto il libro *Les jeux de la poupée*, un volume di opere illustrate e raccontate da componimenti scritti, che spiegano le immagini non in maniera letterale, ma inserendo un'altra prospettiva, un'altra incrostazione (Baldacci, *Sogno di sapere tutto*, 14).

⁶³ Baldacci, *Sogno di sapere tutto*, 14.

⁶⁴ Micol De Pas, «Biennale di Venezia: l'arte dei sogni comincia da Jung», *Panorama*, 30 maggio 2013 (consultato il 3 settembre 2024), <https://www.panorama.it/cultura/biennale-veneziana-carl-gustav-jung-arte-follia>.

dove a guidare il gioco è un inconscio indotto a creare le sue rappresentazioni, il tutto accompagnato da pagine di testo sempre riportate a mano dall'artista.⁶⁵

Un altro importante soggetto individuato dal curatore è Carl Andre, iniziatore della Minimal Art negli Stati Uniti. Andre è un artista che, come tanti altri, si è autoproclamato *outsider*, affermandosi nel mondo artistico sia per le sue sculture, che nell'insieme creano sistemi onnicomprensivi, sia per la sua produzione poetica, composta per la maggior parte da crittogrammi e codici privati che rasentano l'ossessione, e che si sposano con i temi della Biennale di Gioni. La prima opera di Andre che viene selezionata è un libretto ideato come un passaporto per immagini, che rimane un caso unico all'interno del suo percorso artistico. Nel suo operato l'artista non solo ha inserito, sovrapponendole, alcune riproduzioni dei suoi lavori, ma le ha incrementate anche con quelle di altri artisti. Con *Passport* (1970) viene evocata, più che con altre opere, l'idea di una storia dell'arte che procede per frammenti e non in modo lineare (Fig. 7).⁶⁶

Oltre a questa produzione dell'artista, viene identificata ed esposta un'altra importante ed inaspettata opera: un diario personale, definito da Andre stesso come “una campionatura del mio stato d'animo dal 1960 in poi”⁶⁷, a conferma dell'importanza che rappresenta la parte scritta per Gioni, in grado di dare una nuova e diversa prospettiva alla lettura dell'immagine, ed in grado di integrarla, donando “visioni che diventano concrete grazie ed attraverso la parola”.⁶⁸

Lo stesso Gioni ha dichiarato di essersi ispirato a diversi libri per dare vita alla mostra: uno tra questi *La guerra dei sogni* di Marc Augé⁶⁹, il quale parla inizialmente di un gruppo di missionari gesuiti e di come essi siano riusciti a sottomettere gli indigeni del luogo dando un significato del tutto nuovo ai loro sogni, fino ad arrivare al tema dell'allucinazione e della

⁶⁵ Lea Mattarella, «Biennale visionaria - Il libro dell'anno», Treccani (consultato 17 aprile 2024), [https://www.treccani.it/enciclopedia/biennale-visionaria_\(Il-Libro-dell'Anno\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/biennale-visionaria_(Il-Libro-dell'Anno)/).

⁶⁶ Baldacci, *Sogno di sapere tutto. Intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, 20-21.

⁶⁷ Mattarella, «Biennale visionaria».

⁶⁸ Baldacci, *Sogno di sapere tutto. Intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, 15.

⁶⁹ *Ivi*, 22-23.

visione.⁷⁰ Non è difficile comprendere come il curatore si possa essere ispirato a questo scritto, soprattutto per gli aspetti più onirici della Biennale del 2013.

“Il Palazzo Enciclopedico” dà quindi grande centralità al libro, un oggetto ormai in via d’estinzione. A partire da *Il Libro Rosso* di Jung, fino agli assemblaggi di Shinro Ohtake e ai volumi di Xul Solar, il testo scritto viene celebrato come spazio-rifugio, come luogo di conoscenza e strumento di auto esplorazione e via di fuga.⁷¹

1.5 Critiche e riflessioni sulla Biennale di Gioni

Oltre ai complimenti legati al coraggio e all’originalità del curatore, la Biennale di Gioni ha suscitato anche numerose critiche, riconducibili a tre macro-temi principali: la complessità dell’esposizione e la sua visione enciclopedica, la scarsa rappresentanza degli artisti emergenti, ed infine, l’approccio intellettuale ed elitario. In una Venezia a cui sembra voler accedere, come ad un censimento su scala globale, tutto il mondo dell’arte, la Biennale del 2013 si differenzia per la presenza di artisti ed opere inedite che provengono da contesti culturali e temporali molto diversi tra loro. Queste opere spesso non sono però legate al tema della contemporaneità e, nonostante siano organizzate in un percorso curatoriale complesso, non riescono a descrivere il presente artistico o a confrontarsi con le vicende geopolitiche attuali. Ciò che viene contestato al curatore dalla giornalista Martina Coletti è proprio questo: per quanto l’approccio di Gioni sembra invitare alla riflessione e comprensione profonda di temi ad oggi non ancora assimilati – per esempio sull’unicità dell’essere, non ancora accolto nella sua interezza dalla società – esso rappresenta anche un’occasione sprecata per utilizzare l’arte come strumento di riflessione sulle sfide contemporanee.⁷²

Come abbiamo visto, ad essere criticato è stato anche l’approccio intellettuale ed elitario, che secondo i giornalisti ha rischiato di mettere in difficoltà diverse persone. La

⁷⁰ Marc Augé, *La guerra dei sogni* (Eléuthera, 2016).

⁷¹ Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d’Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 26.

selezione delle opere, caratterizzata da una forte carica concettuale e simbolica, richiedeva una preparazione culturale elevata per essere pienamente compresa, e viene per questo considerata quanto più distante dal grande pubblico che varca le porte della Biennale di Venezia. Inoltre, tra i centocinquanta artisti esposti, circa quaranta sono deceduti: un numero piuttosto elevato considerando che l'esposizione dovrebbe riflettere le tendenze artistiche degli ultimi due anni a livello globale. Tuttavia, questa scelta evidenzia come le altre la libertà curatoriale di Gioni, il quale ha messo insieme un elenco eterogeneo di artisti, unendo grandi maestri con artisti creativi emergenti, persone già affermate e figure poco conosciute riscoperte per l'occasione. Il risultato è una mostra che dà l'impressione di una ricerca profonda e autonoma, non vincolata ovviamente alle logiche convenzionali della Biennale.⁷³

Alla mostra erano presenti opere ed artisti provenienti, come abbiamo visto, da contesti molto diversi, come per esempio creazioni di individui tradizionalmente non associati al mondo artistico, come quelle raccolte da ospedali psichiatrici e musei di antropologia. Sono emerse critiche in merito alla mancanza di una chiara organizzazione ed architettura metodologica ed alla sensazione che l'intento del curatore di dare una visione enciclopedica del sapere fosse solo parzialmente riuscito.⁷⁴

Il curatore ha poi deciso consapevolmente di evitare lo shock estetico e la provocazione ad ogni costo, proponendo invece una mostra di ricerca. Questa scelta, però, è stata vista come parzialmente riuscita, poiché non sempre l'esposizione ha risposto in modo sistematico ai temi sollevati. Comunque, nonostante le critiche, a Gioni va riconosciuto il merito di aver dato vita ad un'operazione che va oltre le semplici mode culturali del momento, creando una rassegna che, per quanto complessa e forse controversa, ha lasciato spunti significativi per ulteriori nuove riflessioni.⁷⁵

Un altro punto di vista, quello del giornalista Alessandro Facente, mette in luce il modo in cui questa Biennale ha stimolato una nuova e sorprendente concezione del guardare, trasformando il processo di osservazione da atto puramente retinico ad esperienza profonda

⁷³ «Biennale di Venezia. Ecco tutti i nomi invitati da Massimiliano Gioni per il suo Palazzo Enciclopedico. E sì, ci sono parecchi italiani | *Artribune*», 13 marzo 2013, <https://www.artribune.com/tribnews/2013/03/biennale-di-venezias-ecco-tutti-i-nomi-invitati-da-massimiliano-gioni-per-il-suo-palazzo-enciclopedico-e-si-ci-sono-parecchi-italiani/>.

⁷⁴ Gabriella De Marco, «Percorsi culturali e antropologici nel "Palazzo Enciclopedico"», 2013, 4.

⁷⁵ *Ibidem*.

e contemplativa. Le opere, che si presentano dense di riferimenti antropologici, magici e spirituali, hanno imposto una riflessione sul significato stesso di osservazione, trasformandola in un atto profondamente personale. L'allestimento, anche se criticato per l'apparente mancanza di omogeneità, ha creato in realtà un ambiente dove i visitatori potessero esplorare le opere in modo intimo, lontano dalle pressioni del mercato dell'arte. Questa edizione della Biennale si è distinta non solo per la sua complessità e ricchezza tematica, ma anche per la capacità di portare il visitatore a interrogarsi sulla propria capacità di osservare e comprendere il mondo artistico e culturale che lo circonda, ridefinendo il concetto di bellezza e di critica artistica.⁷⁶

Nonostante le diverse critiche mosse nei confronti di Gioni riguardo il suo approccio complesso ed intellettuale, la Biennale del 2013 è stato un evento di profonda riflessione nel panorama artistico contemporaneo, che ha stimolato nuovi modi di osservare, trasformando il processo visivo in un'esperienza intima e personale. Il curatore è stato capace di andare oltre le mode del mondo artistico, portando anche visitatori poco esperti a ripensare al loro rapporto con l'arte e la cultura. Il suo vero successo è stato quello di lasciare un segno duraturo, spingendo le persone ad esplorare e comprendere continuamente il mondo.

Quando è stato chiesto a Gioni se avesse progettato “Il Palazzo Enciclopedico” come un insieme di mostre – in seguito alla sua affermazione in cui sosteneva che una mostra come la Biennale di Venezia nasce dalla collaborazione tra tante persone e non dall'egemonia di un singolo curatore – egli ha risposto in modo negativo. Secondo il suo punto di vista è infatti necessaria una regia forte da parte del curatore, nonostante lui apprezzi collaborare con voci differenti, per una pura necessità pratica, in quanto si è vincolati a dei tempi precisi e a scarse risorse economiche.⁷⁷ Il budget a disposizione per ogni artista si aggira all'incirca intorno ai diecimila euro, che il curatore afferma non essere molti. Di conseguenza, se la mostra fosse stata suddivisa in diverse sezioni, e se fossero stati coinvolti altri curatori, la gestione sarebbe

⁷⁶ Alessandro Facente, «Lo spettatore esausto. La Biennale secondo Alessandro Facente | Artribune», 16 luglio 2013, <https://www.artribune.com/attualita/2013/07/lo-spettatore-esausto-la-biennale-secondo-alessandro-facente/>.

⁷⁷ Nonostante il budget a disposizione corrisponda anche a quello disponibile per la Biennale di Berlino (2006), a Venezia i costi sono molto più elevati. Questo perché la città è circondata dall'acqua, oltre al fatto che le aspettative e le pretese – a detta di Gioni – sono maggiori (Baldacci, *Sogno di sapere tutto. Intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, 30).

stata impossibile se consideriamo il punto di vista economico e logistico. In ogni caso però, con la presenza di 88 Padiglioni Nazionali, la Biennale di Venezia si conferma, a prescindere, una mostra polifonica.⁷⁸

In merito alla presenza alla Biennale di Venezia dei Padiglioni Nazionali, nell'intervista di Baldacci emerge l'importanza di essi, in quanto rendono la mostra ricca di contenuti vari e disparati, che portano ad una differenziazione dell'esposizione piuttosto che ad una sua omologazione. Alcuni giornalisti tendono a tal proposito a parlare di un'"Olimpiade" dell'arte, visione però da cui il curatore desidera distaccarsi, in quanto le nazioni partecipanti non sono in gara tra loro: ogni Padiglione, soprattutto quelli di nuova fondazione al di fuori dei Giardini, presenta un'idea propria dell'arte contemporanea, e pur stando tutti sullo stesso campo, giocano ognuno una partita diversa.⁷⁹

Consapevole che la sua Biennale possa essere giudicata dai critici come "La Biennale dei morti, del mercatino delle pulci, dove si respira un'aria tra criptofascismo e l'esoterismo"⁸⁰, l'obiettivo – e la speranza – di Gioni è quello che "Il Palazzo Enciclopedico" possa dividere gli animi e sollecitarli, almeno un po'; che riesca ad infastidire, che faccia discutere, in modo da poter innescare quel cambiamento a cui lui auspica.⁸¹

⁷⁸ Baldacci, *Sogno di sapere tutto. Intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, 30-31.

⁷⁹ *Ivi*, 33.

⁸⁰ *Ivi*, 36-37

⁸¹ *Ibidem*.

Capitolo 2: Definizione e contesto degli artisti

In questo secondo capitolo verranno inizialmente ripercorse le diverse tappe che hanno portato alla definizione del concetto di artisti *outsider*, illustrando come si sia sviluppata questa categoria e come essa si sia progressivamente affermata. In seguito, verrà approfondito il modo in cui tale definizione abbia contribuito a creare una netta separazione tra questi artisti e quelli ufficialmente riconosciuti dal sistema dell'arte tradizionale, delineando differenze strutturali e di approccio.

Successivamente, verrà proposta un'analisi delle somiglianze, delle affinità e delle fragilità condivise da entrambi i contesti artistici, spesso legati da un filo conduttore comune: la ricerca della libertà creativa e personale. Il capitolo si concluderà infine con una riflessione, in linea con ciò che questa tesi mira a dimostrare in relazione alla 55. Esposizione d'Arte di Venezia, sull'arricchimento che gli artisti autodidatti ed emarginati dalla società possono apportare al mondo dell'arte, mettendo in luce il loro contributo unico e la loro capacità di offrire prospettive nuove e spesso inaspettate.

2.1 Dall'*Art Brut* all'*Outsider Art*

A partire dall'Ottocento, quando la psichiatria era una disciplina ancora giovane, nacque un grande interesse per l'arte dei folli. Le creazioni degli alienati suscitavano grande interesse tra i medici, tra cui spiccava il nome di Marcel Reja (Parigi, 1873-1957), il quale approfondì l'arte psicopatologica, analizzando i disegni dei bambini in relazione a quelli dei cosiddetti "primitivi"⁸², sottolineando come principale punto in comune l'esigenza di evocare

⁸² La rivista *Arte Svelata* definisce nel seguente modo l'arte primitiva: "All'inizio del Novecento, fu considerata "primitiva" ogni forma d'arte antica che non aveva conosciuto o mostrato interesse per il naturalismo idealizzato di stampo classico, quindi anche l'arte egizia e quelle tardoantica, bizantina e romanica. Gli artisti del tardo Ottocento e quelli delle Avanguardie artistiche, affascinati dalle caratteristiche marcatamente arcaiche delle opere d'arte etniche, soprattutto sculture di idoli e feticci, divennero prima estimatori, poi collezionisti di tali oggetti e infine interpreti del linguaggio primitivo che li caratterizzava." (Giuseppe Nifosi, «Novecento, primitivismo, estetica del brutto», *Arte Svelata*, 19 febbraio 2021, <https://www.artesvelata.it/novecento-primitivismo/>).

un'idea piuttosto che riprodurre le forme in quanto tali, caratteristica, invece, degli artisti affermati.⁸³

Un approccio diverso, che non opponeva la rappresentazione infantile a quella dei “primitivi”, lo ebbe un altro critico, Clive Bell, il quale apprezzava quest’arte in quanto sprovvista di un talento nel descrivere con esattezza il mondo, ma concentrata sul rappresentare solo la vera “forma significante”.⁸⁴

Anche Hans Prinzhorn, medico psichiatra tedesco e storico dell’arte, condivideva l’idea di Bell e, come quest’ultimo, svolse un ruolo cruciale nel dialogo tra psichiatria, psicoanalisi e arte, contribuendo a un approccio innovativo alla comprensione della creatività degli individui considerati “diversi”. Dopo una formazione artistica e una laurea in medicina, Prinzhorn iniziò a lavorare presso la clinica psichiatrica di Heidelberg, dove si dedicò allo studio delle opere realizzate dai pazienti. Egli mise in relazione queste espressioni artistiche con le avanguardie del suo tempo, ed in particolare con l’Espressionismo tedesco⁸⁵ ed il surrealismo, che durante il regime nazista erano stigmatizzate come manifestazioni di follia.⁸⁶

Prinzhorn si ispirò anche alla ricerca del filosofo Karl Jaspers, che sottolineava come la creatività, pur influenzata da una malattia, possa essere vista come una perla nascente da una conchiglia. Questo concetto suggerisce che il valore intrinseco di un’opera d’arte debba essere apprezzato al di là delle condizioni in cui è stata prodotta. Le sue teorie portarono alla nascita di una corrente di pensiero nota inizialmente come arte psicopatologica e successivamente come psicopatologia dell’espressione, che trovò particolare sviluppo in Francia.⁸⁷ A tal proposito, egli scrisse *L’arte dei folli. L’attività plastica dei malati mentali* (1922), il quale ebbe un riscontro positivo da parte di molti artisti, tra cui Paul Klee che, in

⁸³ Eva di Stefano, *Art Brut* (Giunti Editore 2020), 11.

⁸⁴ Clive Bell, *The Aesthetic Hypothesis*, Taylor & Francis, 1914, 217.

⁸⁵ Il critico e artista Erich Vogeler (1872-1942) definisce così, nel 1911, l’arte di coloro che aderirono all’Espressionismo nei primi anni del Novecento: “[...] Loro non vogliono più l’imitazione della natura, vogliono l’arte assoluta, cercano l’idea assoluta della forma, dissolta da ogni relatività della realtà. In cui un tono, un colore, ha solo la verità come contrappunto nella polifonia della poesia cromatica (Erich Vogeler, *Berliner Sezession 1911*, Guida editore, 1911, 105).

⁸⁶ Luca Quattrocchi e Paolo Torriti, a c. di, *Arte ai margini: Livio Poggese e l’atelier di pittura dell’Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, 1958-1978* (Firenze University Press, USiena Press, 2024), 24.

⁸⁷ *Ibidem*.

un resoconto della mostra del *Blaue Reiter* (1911), scrisse che a suo parere negli alienati si possono riscontrare fenomeni paralleli, e che sarebbe dunque riduttivo riferirsi a loro con termini come puerilità e follia.⁸⁸

La psicopatologia dell'espressione, anche dove ha avuto risonanza positiva, non ha aperto immediate ed effettive prospettive di cambiamento dei sistemi di cura, ma ha comunque contribuito a sviluppare l'attenzione per la produzione artistica proveniente da contesti e percorsi irregolari, a riconoscerne un valore di esplorazione dell'identità ed attribuzione di senso.⁸⁹

Nella Germania nazista, sotto il regime del politico Adolf Hitler, la corrente di pensiero legata alla psicopatologia dell'espressione non solo non trovò sostegno, ma fu apertamente osteggiata, portando alla stigmatizzazione delle opere di numerosi artisti irregolari.⁹⁰

Con la morte di Hans Prinzhorn, il successo degli studi sulla genialità nascosta nei malati mentali subì un'interruzione drastica. Negli anni Trenta, molti artisti furono costretti a emigrare verso gli Stati Uniti, mentre in Europa i malati psichiatrici subirono gravi persecuzioni nei manicomi. Inoltre, nel 1937, fu organizzata a Monaco la mostra "Arte Degenerata", pensata per esprimere disprezzo verso le opere dei pazienti psichiatrici e i loro "geni", che vennero esposte accanto a quelle di artisti moderni come simbolo di decadenza culturale.⁹¹

2.1.1 Jean Dubuffet e la nascita dell'Art Brut

Tra il 1940 e il 1941, nonostante le difficoltà della guerra, l'artista francese Jean Dubuffet si dedica con particolare attenzione alle opere di persone con disturbi mentali o che operano al di fuori dei contesti artistici convenzionali. È in questo periodo che introduce il

⁸⁸ Paul Klee, *Journal* (Grasset, 1992), 253.

⁸⁹ Quattrocchi e Torriti, *Arte ai margini*, 25.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ «L'arte degenerata in mostra a Monaco. Un video documento | Artribune», 3 aprile 2016, <https://www.artribune.com/television/2016/04/1a-mostra-blockbuster-degli-anni-trenta-larte-degenerata-a-monaco-ecco-il-video/>.

termine *Art Brut* per descrivere queste produzioni e che fonda la Compagnie de l'Art Brut per promuoverne la conoscenza ed il valore.⁹²

Egli, nella sua formazione, fu influenzato profondamente dal cubismo e dal surrealismo, due movimenti che cercavano di indagare e rivoluzionare le norme culturali ed estetiche tradizionali. Prendendo come punto di partenza e come modelli le opere di artisti come Georges Braque e Pablo Picasso, Dubuffet se ne distanziò tentando di creare una sintesi tra i diversi stili accademici ed i temi legati alla vita quotidiana.⁹³

Dal 1945 egli iniziò a collezionare opere che erano in contrasto con la cultura artistica ufficiale, frutto della creazione di individui privi di un'educazione accademica, spinti dal solo desiderio di esprimere il loro impulso creativo. Le sue ricerche ebbero inizio all'interno degli ospedali psichiatrici, per proseguire poi nelle prigioni o nelle zone di campagna sperdute ed isolate. L'atteggiamento dell'artista francese era spinto dalla volontà di dare vita a qualcosa di nuovo dopo la tragedia bellica. Questa ricerca del cambiamento verso una nuova autenticità, ricercato già da diversi artisti, assume con Dubuffet un carattere nuovo, più profondo e polemico, e passa attraverso la valorizzazione di creatori emarginati che, tramite i loro artefatti, sono in grado di esprimere il proprio delirio, senza il peso del dover necessariamente conoscere l'arte e dell'avere per forza un'intenzione specifica. Il fondatore dell'*Art Brut* definisce questa corrente con le parole che seguono:

L'*Art Brut* designa opere realizzate da persone indenni da cultura artistica, nelle quali il mimetismo, contrariamente a ciò che avviene negli intellettuali, abbia poca o nessuna parte, in modo che i loro autori traggono tutto – argomenti, scelta dei materiali, tecnica, ritmo, modi di scrittura – dal loro profondo e non da stereotipi dell'arte classica o dell'arte di moda [...] Questi lavori creati dalla solitudine e da impulsi creativi puri e autentici sono, proprio a causa di questo, più preziosi delle produzioni dei professionisti.⁹⁴

⁹² Quattrocchi e Torriti, *Arte ai margini*, 25.

⁹³ Stephanie Chadwick, *Jean Dubuffet, Bricoleur: Portraits, Pastiche, Performativity* (Bloomsbury Visual Arts, 2022), 6.

⁹⁴ di Stefano, *Art Brut*, 8.

Nonostante l'artista più tardi abbia preso le distanze da questo movimento, pur sempre riconoscendolo per la sua importanza trasformativa, la scoperta dell'*Art Brut* ha segnato senz'altro una svolta importante nella sua carriera, volta a promuovere un'arte prodotta da persone al di fuori della sfera artistica tradizionale. Le sue opere, dagli anni Quaranta in poi, rivelano un'intensa ricerca di fonti visive alternative e sono caratterizzate dall'utilizzo di materiali inconsueti e da una rappresentazione grezza, per sottolineare la tensione tra l'ideale anticulturale e le influenze della cultura dominante. Egli tentava di rompere il legame con la regola pittorica tradizionale e di attribuire una corporeità del tutto nuova alle sue opere, utilizzando per esempio materiali come sabbia, gesso, catrame, ed altri strumenti poveri. Dubuffet fu anche influenzato da diversi artisti e pensatori, tra cui Carl Jung – che abbiamo già incontrato nel primo capitolo –, il quale studiò il ruolo dell'inconscio nella creazione artistica. L'artista abbracciò questo concetto per oltrepassare la monotonia della vita quotidiana, creando opere che invitano lo spettatore a rivivere l'arte, rendendo la ricezione un processo partecipativo e non passivo. Questa idea la possiamo ricondurre alla teoria dei “vasi comunicanti”⁹⁵ dell'artista surrealista André Breton, che evidenzia l'importanza dell'espressione interiore nella creazione artistica. L'arte deve essere vissuta oltre che con la mente, anche con il corpo, in modo da poter generare un'esperienza sensoriale completa, cosa che Dubuffet cerca di attuare andando oltre i limiti della pittura tradizionale, grazie all'esaltazione della spontaneità e della gestualità.⁹⁶

Il desiderio dell'artista di sovvertire la cultura e rivoluzionare il ruolo dell'arte in un contesto che evolve continuamente, lo vediamo nei suoi ritratti (Fig. 8), ricchi di una tensione dovuta alla commistione tra ordine e disordine, tra forma e informe: Dubuffet ha espresso nelle sue opere la volontà di dare appunto una forma ed un significato alle sue creazioni, nonostante parlasse spesso di partire dall'informe per produrre dipinti disordinati. In linea con l'interesse di Dubuffet per le forme espressive non convenzionali vediamo anche le sue performance, ed in particolare il progetto *Coucou Bazar*, che rappresenta un'affascinante fusione di arte e teatro vivente (Fig. 9). Queste esibizioni, che univano maschere, pupazzi e

⁹⁵ Chadwick, *Jean Dubuffet, Bricoleur: Portraits, Pastiche, Performativity*, 8.

⁹⁶ *Ibidem*.

costumi ispirati all'estetica delle danze indonesiane, trasformavano gli attori in figure monumentali e disarticolate, simili a giganteschi burattini.⁹⁷

Tornando all'*Art Brut*, esso si fonda sullo statuto personale del creatore e non sui criteri stilistici da lui o lei utilizzati, e per tale motivo non è considerabile un vero e proprio movimento: nessuno può decidere di dedicarsi, perché le opere realizzate nascono al di fuori della sfera artistica, da una creatività emersa dal sentimento di esclusione sociale di cui sono vittime gli autori. Questo spiega perché i criteri stilistici delle opere di Dubuffet non sono classificabili come opere della corrente da lui coniata, e perché lui se ne sia da distaccato non prendendone mai parte come artista.⁹⁸

L'impegno e lo studio dell'artista culminarono nel 1976 con la fondazione della Collection de l'Art Brut a Losanna, in Svizzera, un museo concepito come uno spazio dedicato interamente alla raccolta ed alla conservazione di opere di *Art Brut*, e che ancora ad oggi scuote in profondità gli animi sorprendendo gli spettatori con la sua collezione. Questa istituzione rappresenta un lascito enorme per l'arte del XX secolo, e permette di mantenere in moto il processo per il riconoscimento di queste creazioni nate nell'ombra, e che hanno costituito una fonte d'ispirazione per molti artisti, grazie al loro modello di libertà creativa.⁹⁹

L'eredità di Dubuffet stimola tutt'ora una riflessione sull'autenticità dell'arte e sul ruolo dell'artista stesso, e mette in discussione le nozioni artistiche offrendo una visione democratica ed inclusiva della creatività umana.

2.1.2 Roger Cardinal e l'*Outsider Art*

Il termine coniato da Dubuffet ha acquisito negli anni diverse denominazioni, tra le quali prevale *Outsider Art*, la quale si è affermata a partire dal 1972, in seguito alla pubblicazione dell'omonimo volume dello storico dell'arte inglese Roger Cardinal, che voleva rimandare semplicemente ad un concetto spaziale, dove è implicita una dialettica tra

⁹⁷ *Ivi*, 208.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ di Stefano, *Art Brut*, 9.

“dentro e “fuori”.¹⁰⁰ La parola *outsider* assume un significato più ampio davanti alle produzioni singolari, le quali presentano una grande varietà di stili ed approcci che non rientrano facilmente in categorie prestabilite, includendo quegli artisti che creano opere al di fuori dalle convenzioni del sistema artistico ufficiale. Il termine enfatizza, inoltre, la posizione degli autori rispetto al mondo dell’arte, non limitandosi a descrivere l’originalità delle opere. Essere un *outsider* significa mantenere una distanza dalle dinamiche dominanti delle istituzioni artistiche – mercati, gallerie –, privilegiando una visione personale e indipendente.¹⁰¹

Gli artisti irregolari non creano per un pubblico, ma per sé stessi, spinti unicamente dalla necessità di dare vita a un mondo proprio interiore, usando i mezzi che sono a loro disposizione. Si tratta di una realtà utopica, che affonda le proprie radici nella profondità della psiche, o che riflette il loro vissuto intimo e personale, senza prestare attenzione alla storia ed alle convenzioni estetiche delle Belle Arti. A distinguere queste opere dall’arte ufficiale sono le circostanze in cui nascono, le intenzioni degli individui ed il modo in cui vengono accolte dalla società. *L’Outsider Art* è un’entità autonoma, priva di collegamenti con tradizioni passate o future. La si può definire una forza incontrollabile che sfida i criteri ordinari della critica d’arte. Tuttavia, derivando dall’interiorità dell’autore, riesce a toccare le corde più profonde dell’animo umano, facendo emergere forme e simboli arcaici e universali.¹⁰²

Diversi sono i nomi attribuiti nella storia a questo movimento, ed alcuni esempi sono “Arte Irregolare”, definita così in Italia da Bianca Tosatti nel 2006, “Raw Art”, coniata da John Maizels nel 1989, “Arte fuori dalle norme”, “Arte Necessaria”. I precedenti sono solo alcuni dei sinonimi attribuiti a questa corrente eterogenea dell’arte contemporanea, e ne sottolineano la libertà, il suo essere sovversiva, la necessità ed eccentricità.¹⁰³

L’*Outsider Art* richiama un concetto di spazio che riflette la dialettica tra Dentro e Fuori, ossia due universi paralleli destinati a percorsi differenti, dove i veri creatori

¹⁰⁰ di Stefano, *Art Brut*, 45.

¹⁰¹ «Osservatorio Outsider Art Palermo», consultato 3 ottobre 2024, <https://www.outsiderartsicilia.it/definizioni/art-brut-e-outsider-art/outsider-art/>.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

rimangono comunque rari. Nella parte esterna si collocano coloro che non possiedono i requisiti per entrare nella cittadella dell'arte. Tuttavia, non è insolito che proprio questi esclusi diventino esempi di audacia per quegli artisti del sistema che osano avventurarsi fuori dai confini consueti. Se la cittadella è circonscritta dalle sue regole, dai suoi custodi e dai confini ben definiti, l'esterno si presenta al contrario come un territorio sconfinato, aperto a infinite possibilità, ma al contempo esposto al rischio di essere disperso ed ignorato, restando senza un riconoscimento ufficiale. Oggi, il percorso di legittimazione estetica dell'Arte Necessaria ha iniziato a riscrivere un capitolo importante della storia dell'arte contemporanea.¹⁰⁴

2.2 Critiche e riflessioni sulla definizione di *outsider*

Nel corso del tempo, la definizione di *Outsider Art* si è ampliata, includendo anche l'arte di individui che, pur essendo pienamente capaci di gestire la propria vita sociale, scelgono in modo consapevole o inconsapevole di escludersi dal sistema artistico ufficiale. Già a metà del Novecento, Dubuffet aveva individuato nel lavoro di questi creatori divergenti un elemento unificante: una qualità grezza e autentica della loro espressione artistica, libera dalle regole accademiche e dalle tendenze istituzionali.¹⁰⁵

Secondo Cardinal, l'ambito di questo movimento si fonda sull'idea che la creazione artistica sia un'attività umana universale e che il valore dell'opera di un artista *outsider* risieda nella natura intrinsecamente anticonvenzionale della stessa arte, nella distanza dalle norme artistiche, dall'esperienza comune, e, naturalmente, nell'emozione estetica che essa è in grado di suscitare.¹⁰⁶

Oggi la definizione e il concetto di *Outsider Art* si sono ampliati, portando a una riflessione più approfondita sul loro significato attuale e sulla loro pertinenza. Ciò ha

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ «Outsider Art. Origini, sviluppo e tendenze tra il Novecento e i giorni nostri», consultato 3 ottobre 2024, <https://www.finestresullarte.info/arte-base/outsider-art-art-brut-origini-stili-sviluppi>.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

sollevato interrogativi riguardo alla rilevanza di questa definizione e alle possibili problematiche emergenti.

In un articolo del 2018 pubblicato su *The Bridge*, una pubblicazione guidata da studenti del Trinity College dell'Università di Dublino che mette in evidenza arte, architettura e design, Lucie de Rondeau Noyer si esprime sulle difficoltà e sulle problematiche del termine *outsider* usato in riferimento ad artisti. La scrittrice evidenzia un paradosso intrinseco alla definizione, poiché questa etichetta viene attribuita da persone interne al sistema artistico ufficiale, come galleristi, collezionisti e curatori – i cosiddetti *insiders*. Di fatto, sono gli stessi rappresentanti del mondo dell'arte istituzionale a classificare e giudicare l'opera di coloro che dovrebbero essere esterni a quel mondo. Questo crea un'ironia di fondo, dato che l'arte *outsider* dovrebbe, per sua natura, essere indipendente dalle istituzioni. La Noyer paragona questa dinamica alla definizione utilizzata dai medici per identificare le persone con disabilità, in quanto anche in quel contesto è un gruppo interno ad etichettare e categorizzare chi appartiene a un altro gruppo percepito come diverso o esterno. Il termine in questione, in effetti, non fa riferimento a nessuna peculiarità del lavoro o dello stile dell'artista, ma al contrario ha a che fare solo con la provenienza dello stesso, con il suo essere autodidatta, non formato e non istruito, o neuroatipico. Di conseguenza, secondo la scrittrice, questa designazione si rivela emancipante solo in superficie. Nonostante riconosca comunque il progresso, per lo meno apparente, di aver incluso persone non istituzionalizzate, la Noyer, nella conclusione del suo articolo, invita ad un approccio più ampio e diversificato all'arte, aprendo le porte agli artisti ancora emarginati e alle loro opere, cercando di distaccarsi da quelli che sono i canoni estetici stabiliti.¹⁰⁷

Un'altra figura interessata ad analizzare le criticità terminologiche legate alla definizione di *outsider* è lo scrittore Scott Indrisek. In un articolo del 2019, pubblicato sulla rivista *Artsy*, Indrisek evidenzia diverse problematiche inerenti all'uso della parola in questione, come per esempio l'ambiguità ed il cambiamento del significato nel tempo: inizialmente il termine era utilizzato per distinguere gli individui che creavano in isolamento, senza una formazione accademica, come nel caso dell'*Art Brut* di Dubuffet. Tuttavia, ad oggi,

¹⁰⁷ «The problems of 'outsider art'», *THE BRIDGE*, 24 maggio 2018, <https://thebridgedcd.com/2018/05/24/the-problems-of-outsider-art/>.

il contesto è diverso se consideriamo le numerose ed importanti istituzioni artistiche che accolgono questo tipo di artisti, mettendo in discussione la definizione tradizionale. Inoltre, emerge il problema della classificazione e della legittimità dell'arte *outsider* nel contesto commerciale, in quanto molti galleristi e mercanti evitano di utilizzare questa categorizzazione, perché percepita come meno prestigiosa rispetto all'arte contemporanea standard. Il giornalista prosegue nell'articolo soffermandosi sulla difficoltà dell'applicazione del termine: esistono persone che, pur non avendo avuto una formazione convenzionale, sono influenzate dalla cultura dominante, o hanno raggiunto fama e successo¹⁰⁸. Ciò, inevitabilmente, crea confusione su chi possa essere considerato un vero *outsider*. A sostegno di questo punto vi è anche il fatto che molti artisti autodidatti sono attualmente esposti in gallerie *mainstream* o mostre – come la Whitney Biennial – sfidando il confine tra loro e gli *insiders*. L'ultimo punto dell'analisi di Indrisek si sofferma sull'utilizzo ampio e improprio dell'etichetta affibbiata agli artisti dilettanti, che, secondo molti galleristi, ha perso il suo significato originale. Pertanto, egli conclude suggerendo altri termini alternativi per definire questa categoria artistica, come per esempio “arte in evoluzione”¹⁰⁹ o “trascurata”¹¹⁰, proposti dalla mercante Jennifer Gilbert.¹¹¹

Le critiche legate alla definizione di *outsider* evidenziano senza dubbio il bisogno di ripensare e ridefinire il metodo utilizzato per determinare questo tipo di arte nel contesto contemporaneo. Come abbiamo visto, l'accettazione di opere di artisti autodidatti da parte delle istituzioni fa sorgere domande su cosa significhi realmente essere un artista irregolare e su chi possa attribuire agli individui questa etichetta. Per risolvere queste problematiche terminologiche, risulta necessario pensare a nuove modalità di classificazione che vadano oltre la contrapposizione *insider-outsider*, valorizzando ogni percorso artistico e la capacità comunicativa di ogni artista. Una soluzione potrebbe essere l'utilizzo di termini più inclusivi e meno riduttivi, come quelli proposti dalla Gilbert. O ancora, si potrebbero creare spazi espositivi volti a promuovere il dialogo tra arte dilettante e tradizionale, superando così le

¹⁰⁸ Per esempio, l'attore Jim Carrey, nel 2019, ha esposto delle vignette politiche all'Outsider Art Fair di New York (Indrisek, «Why 'Outsider Art' Is a Problematic but Helpful Label»).

¹⁰⁹ Scott Indrisek, «Why 'Outsider Art' Is a Problematic but Helpful Label», *Artsy*, 18 ottobre 2019, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-outsider-art-problematic-helpful-label>.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

categorizzazioni. Per quanto utopico, servirebbe un panorama artistico più fluido e meno focalizzato sulle etichette, in grado di valutare le opere per il loro valore intrinseco, piuttosto che per la provenienza ed il contesto in cui sono state prodotte.

2.3 Assottigliamento dei confini: due mondi, un filo conduttore

La Biennale di Gioni contribuì in modo significativo alla problematizzazione della definizione, del confronto e delle contaminazioni tra *outsiders* e *insiders*. L'approccio utilizzato è originale e distingue l'esposizione da molte altre: ad essere messo in discussione, infatti, è l'artista *mainstream*. Il curatore vuole criticare la visione che vede confermata in molti musei ed occasioni espositive, dove ad emergere è l'artista come persona di successo, soprattutto economico, che fornisce opere di un certo livello ma che non hanno alcuna utilità a livello umano, sociale o intellettuale. Sul rapporto dentro/fuori, che fa riferimento alla marginalizzazione degli artisti dilettanti come conseguenza a pregiudizi, disagi e svantaggi psicofisici, sociali e relazionali, Gioni afferma:

In tutta la mostra ho cercato di complicare un po' le aspettative su chi è dentro e chi è fuori e chi ha il diritto di essere dentro e chi fuori. In un certo senso quindi quella era la domanda centrale della mostra [...] secondo me la domanda politica alla base della mia mostra era proprio quella: chi ha il diritto di dirsi dentro e chi ha il diritto di dirsi fuori? E cos'è questo dentro e fuori?¹¹²

L'approccio curatoriale basato sulla selezione delle opere ritenute dal mercato artistico “più interessanti, degli artisti più bravi”¹¹³, volto a identificare “l'arte migliore”¹¹⁴, è limitante

¹¹² Gianluigi Mangiapane, «Incidere oltre il pregiudizio: i muri tra arte outsider e insider», *Altre Modernità*, fasc. 25 (31 maggio 2021), 52.

¹¹³ Cristina Baldacci, *Sogno di sapere tutto. Intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, 1ª ed. (la Biennale di Venezia, 2013) 6-7.

¹¹⁴ *Ibidem*.

soprattutto nei confronti degli artisti, in quanto corrisponde ad una visione agonistica dell'arte basata sul problema del gusto, dal quale sarebbe necessario allontanarsi. Agli occhi dello spettatore, gli artisti dovrebbero apparire tutti come *outsiders* ed autodidatti e le loro opere andrebbero lette come espressioni di un preciso modo di vivere e di capire il mondo.¹¹⁵

Una volta riusciti a liberarsi dall'idea di gusto, si comprende che alla nozione di qualità può subentrare quella di intensità, sulla quale si concentra la Biennale in questione, con produzioni in grado di creare e trasmettere vibrazioni, al di là del bello e del brutto, con una forza alla quale non ci si può sottrarre.¹¹⁶

Questo concetto può essere esteso all'arte contemporanea nel suo insieme: l'opera è aperta, chiamata ad arricchirsi con le molteplici interpretazioni e riflessioni degli osservatori. L'oggetto può scomparire o ricoprire il ruolo di solo contenitore, perdendo ogni valore o cessando totalmente di esistere; la sua dissoluzione nel contesto della messa in opera attraversa diverse operazioni tipiche del paradigma contemporaneo, come il suo concettualizzarsi in idea, il suo dissolversi nell'informe, il moltiplicarsi attraverso le installazioni o il divenire effimero tramite le performance.¹¹⁷ Nel caso degli artisti *outsiders* ci si limita a “guardare le loro opere”¹¹⁸, mentre basterebbe osservare qualche confronto tra artisti professionisti e artisti dilettanti per comprendere che la collocazione in una delle due categorie non ha niente a che vedere con le caratteristiche estetiche, tra cui per esempio il progetto, la tecnica, lo stile e il colore, che risultano essere le stesse per entrambe le categorie di creatori. Spesso la somiglianza tra le opere le rende addirittura sovrapponibili. Se si riuscisse ad accantonare il relativismo estetico ci si renderebbe conto della bellezza, della suggestività e del profondo significato delle opere autodidatte, ma non sono concesse eccezioni nella valutazione di esse: se sono state create da un *outsider* si parlerà sempre di sintomo, mentre in caso contrario, di ricerca dell'artista.

Naturalmente gli esperti di *Outsider Art* sono consci dell'artificialità e dell'inconsistenza in termini estetici di una distinzione tra arte ufficiale e marginale, e del

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ Nathalie Heinich, *Il paradigma dell'arte contemporanea. Strutture di una rivoluzione artistica.* (Johan & Levi, 2022), 28.

¹¹⁸ Alessandro Dal Lago e Serena Giordano, *Mercanti d'aura* (il Mulino, 2006), 197.

continuo tentativo dei critici – spinti da una difesa preventiva dell’Arte – a rinchiudere i “lunatici di genio” nel recinto dell’esclusione, della follia.¹¹⁹

Gli esseri umani emarginati e coloro che sono integrati nella società vivono entrambi in una prigione, secondo lo scrittore Colin Wilson. Egli, nel suo libro *L’Outsider* (2016), spiega la metafora partendo dal concetto di identità, sostenendo che gli emarginati passano l’intera vita alla ricerca di essa, ponendosi più volte il quesito “Chi sono?”. Ovviamente la situazione cambia quando si parla di *insiders*: questo tipo di uomini, succubi della cultura e della società, nascono con un’identità precisa e con obiettivi ben delineati, e si limitano a seguire le tappe della vita come da manuale: essi difficilmente si pongono domande sul loro essere, che è destinato ad essere immutabile. Secondo l’individuo *outsider*, queste persone, sebbene prigioniere delle convenzioni sociali e culturali, non si rendono conto della loro mancanza di libertà perché non hanno mai conosciuto nulla di diverso. Come animali nati e cresciuti in cattività, accettano la loro condizione e la considerano normale, senza mettere in discussione le limitazioni che il mondo gli impone. La loro prigionia è invisibile, radicata nell’abitudine e nel conformismo, per cui si sentono soddisfatti del loro stato, non percependo l’assenza di una libertà autentica.

Gli emarginati sociali sono a loro volta prigionieri, ma con la differenza che ne sono consapevoli. Loro desiderano fuggire dalla gabbia in cui si trovano rinchiusi, ma non è semplice, in quanto per scappare devi conoscere perfettamente la cella in cui sei rinchiuso, altrimenti rischi di scavare a vuoto ritrovandoti in quella accanto.

Gli individui integrati sono convinti di essere loro stessi la prigione, non ponendosi di conseguenza la preoccupazione di uscirne. È come se su un’isola ci fosse un grande castello, con delle segrete dalle quali è impossibile uscire, grazie a geniali sistemi sviluppati per prevenire la fuga dei prigionieri: tra questi l’ipnosi, utile a convincere gli incarcerati di essere loro stessi la prigione. Nel momento in cui però un individuo si rende conto di essere rinchiuso, prendendo atto del fatto di voler essere libero, egli viene guardato dagli altri con stupore e sguardi di disapprovazione. E questo è esattamente ciò che accade all’*outsider*, al quale non resta altro che pianificare una fuga solitaria. Egli, intrappolato in una cella di angoli

¹¹⁹ *Ibidem*.

e ombre, si dà come scopo quello di ritrovare la luce del sole, che lo porterà ad una condizione di volontà unica. Tuttavia, per raggiungere questo stato di volontà non è sufficiente il solo pensiero, in quanto è proprio quello ad essere stato ipnotizzato. Si rende quindi necessaria un'azione, un atto definitivo, che gli dia potere sui suoi interrogativi e sui suoi dubbi.¹²⁰

In arte, rivoluzione e sovversione hanno significati diversi: metaforicamente, la rivoluzione è come girare una clessidra con l'obiettivo di ricominciare, mentre la sovversione è come rompere la clessidra, eliminando la struttura esistente. L'artista si trova tipicamente in una posizione ambigua: se le loro opere mancano di individualità e non adottano una postura antisociale e sovversiva, risultano prive di significato. Tuttavia, se il loro lavoro è così individualistico da rifiutare ogni comunicazione con il pubblico e sfuggire alla comprensione di tutti, il carattere sovversivo si perde. L'artista è quindi sospinto da due aspirazioni contrastanti: allontanarsi dal pubblico e confrontarsi con lo stesso. Nel caso degli autori delle collezioni dell'arte irregolare, essi sembrano creare le loro opere esclusivamente per scopi personali, senza l'intenzione di mostrarle a qualcun altro. Ciononostante, esaminandoli più da vicino, si potrebbe pensare che abbiano risolto questo problema inventando un pubblico immaginario, a cui presentano le loro opere per ottenere un'ipotetica approvazione o un rifiuto. Il bisogno di ottenere approvazione e ammirazione è strettamente legato al desiderio di sorprendere e creare scandalo. La differenza tra queste due esigenze è sottile e spesso non evidente: in entrambi i casi, c'è un forte desiderio di stupire e catturare l'attenzione. Questo bisogno nasce dalla necessità di sentirsi parte di un gruppo, ottenendo un senso di partecipazione attraverso il contatto o il conflitto con gli altri. Si tratta di una vera e propria lotta contro l'alienazione, che può essere vista come un meccanismo per sfuggire all'estraneazione stessa. O ancora, l'alienazione volontaria diventa uno strumento per combattere un sentimento di alienazione involontaria.¹²¹

Il concetto di Wilson, secondo cui gli esseri umani – a prescindere che siano emarginati o integrati nella società – vivono tutti in una cella, viene esplorato dalla Biennale del 2013 attraverso il tema de *Il Palazzo Enciclopedico*: Gioni ha, infatti, creato un dialogo tra il desiderio umano di accumulare il sapere ed il concetto di prigionia mentale, sociale e

¹²⁰ Colin Wilson, *L'Outsider*, Atlantide, 2016, 219-220-221.

¹²¹ Jean Dubuffet, *Asfissiante cultura* (Feltrinelli editore Milano, 1969), 9.

culturale esposto dallo scrittore. Secondo quest'ultimo gli *outsiders* cercano senza sosta la loro identità consapevoli della loro reclusione e del desiderio di evaderne. Gli *insiders*, al contrario, accettano in modo passivo la loro condizione, vittime di una cultura dominante che non permette loro di mettere in discussione il loro essere, esattamente come gli individui integrati nella Biennale di Gioni, che restano intrappolati nella loro conoscenza limitata.

A mio avviso, questa dualità tra *outsiders* e *insiders* rispecchia le tensioni dell'arte esposta a Venezia: le opere degli emarginati sono personali, spesso create senza l'idea di un pubblico reale, mentre quelle dei professionisti sono lavori che rispondono a canoni sociali e culturali, conformi alle aspettative. La prigione ipotizzata da Wilson la ritroviamo nelle gabbie invisibili create dalla cultura stessa, e l'artista talvolta può riuscire ad evadere da esse rompendo la clessidra ed uscendo dagli schemi, con la possibilità di creare nuovi spazi di libertà.

2.4 Gli *outsiders* come arricchimento del discorso artistico globale

Ho insomma l'impressione che la follia non solo non domini eccessivamente nella nostra civiltà, ma che piuttosto non vi sia abbastanza presente. Per questa ragione deploro che i pazzi siano rinchiusi nei manicomi e credo che per la collettività e per loro stessi sarebbe molto più sano se li si lasciasse vivere liberamente fra noi, come fanno per esempio gli arabi, piuttosto che isolarli come si fa nei nostri paesi.¹²²

Dubuffet si esprime in questo modo sulla nozione di follia, sostenendo che lui preferirebbe ignorarla totalmente, e non lo si può biasimare se pensiamo che, se i “valori selvaggi”¹²³ degli *outsiders* fossero liberi di esprimersi, potrebbero rivitalizzare l'arte intellettualistica.¹²⁴

¹²² Dubuffet, *Asfissiante cultura*, 57.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

Secondo l'artista, il mercato dell'arte ad oggi propone agli artisti un catalogo di stili tra cui scegliere. Consapevoli che l'edizione più recente di ognuno di essi è già passata di moda, e nonostante ognuna di queste rappresenti una nuova porta aperta, pone anche dei vicoli ciechi: ogni invenzione ostruisce una strada del progresso, ed un artista non ha ragioni di ripercorrere le mosse già attuate da altri prima di lui. Tuttavia, le selezioni da parte dei curatori vertono inevitabilmente verso le correnti maggiormente affermate, benché l'obiettivo sia quello di "rappresentare le nuove tendenze che hanno provocato la più creativa esaltazione"¹²⁵. Il problema della pittura di buon livello che appare deplorabile o che può sgomentare è un discorso già presente nella storia dell'arte, ma, nonostante ciò, pare impossibile fermare questo processo.¹²⁶ Spesso gli intellettuali sarebbero disposti a mettere in discussione i miti dell'arte affermatosi, ma preferiscono non farlo in quanto una volta distrutti i miti c'è il rischio che crolli anche la loro autorità.¹²⁷

Secondo Dubuffet, la produzione artistica deve essere individuale ed in contrasto con ogni azione sociale, e limitarla a puro carattere socialmente meritorio significa per lui falsificarne in modo profondo il vero significato. La cultura della nostra società non fa altro che mettere in luce determinati prodotti, privandone altri dell'attenzione collettiva; il mercato smorza sul nascere le aspirazioni che non derivano in modo diretto da questi prodotti privilegiati.¹²⁸ Il sistema vede protagonista la creazione di un grande interesse verso opere d'arte considerate "eccezionali"¹²⁹: peccato che alimentando la partecipazione del pubblico a questa eccezionalità, si arrivi in un secondo momento al disprezzo delle opere, che moltiplicandosi perdono valore. Secondo l'artista la conservazione di determinate opere nel tempo è il risultato del fatto che le poche persone di potere le hanno scelte escludendo tutte le altre, ignorando il fatto che al mondo esistono un enorme numero di essere umani ed un'infinita quantità di idee. Agli occhi degli uomini di cultura il mondo appare piccolo,

¹²⁵ Harold Rosenberg, *La s-definizione dell'arte* (Feltrinelli editore Milano, 1975), 25.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Dubuffet, *Asfissiante cultura*, 52.

¹²⁸ Dubuffet inquadra la cultura come essenzialmente legata alla pubblicità. Secondo il suo punto di vista essa tiene in considerazione soltanto le opere che sono semplificatrici al massimo, in quanto sono quelle che si prestano meglio ai meccanismi pubblicitari e di conseguenza alla trasferibilità del principio di valore di un'opera alla sua dimensione pubblicitaria. Una seconda accezione riduce il significato alla conoscenza e all'uso di uno specifico linguaggio, che lui ritiene un "ingombro" per il pensiero (Dubuffet, *Asfissiante cultura*, 42-45).

¹²⁹ Dubuffet, *Asfissiante cultura*, 45.

semplice, catalogabile e sono sempre appartenute a loro le scelte delle opere che ad oggi ci sono rimaste.¹³⁰

Ad oggi la cultura non rifiuta tutti i prodotti contenenti qualcosa di sovversivo, e si ritrova in uno stato di agitazione conseguente al fatto che sta iniziando ad essere svalutato l'atteggiamento conservatore che la caratterizza. Quello che cerca di fare però è rendere suo alleato il rinnovamento, per renderlo suo complice, portando le cose ad un punto tale che "il pubblico ha la sensazione che l'artista per produrre non possa fare a meno di mascherarsi"¹³¹. Bisognerebbe al contrario suggerire alle persone comuni di inventare nuovi modelli inediti adatti a ciò che esse desiderano fare, avvicinando così potenzialmente molta più gente alla creazione artistica. Invece, anche gli artisti stessi sono ormai vittime del sistema capitalistico: sono indotti a pensare che la pubblicità prevalga sul contenuto dell'opera, subordinando così l'opera stessa alla pubblicità che è destinata a provocare. La verità è che esistono prodotti culturali diversi da quelli in voga, ma che proprio per il loro essere differenti non sono mai stati presi in considerazione e non sono mai stati conservati, non lasciando di conseguenza nessuna traccia.¹³²

Dubuffet ritiene che, secondo il pensiero di molte persone vittime delle convenzioni collettive, solo i pazzi possono essere in grado di dare vita ad un'arte che sia diversa da quella riconosciuta come tale: troppo spesso alla gente sfugge che essa è il risultato della fantasia e che, se quest'ultima viene amministrata dalla collettività e spinta in una direzione obbligata, rischia di perdere la sua essenza. L'omologazione, l'unificazione, la semplificazione da parte della macchina della cultura hanno, secondo l'artista francese, come unico effetto quello di rendere sterile il terreno. Il sistema, salvaguardando solo la parte raffinata ottenuta dal materiale grezzo, ed eliminando gli scarti e i difetti dei quali il pensiero può nutrirsi, lo interrompe sul nascere tarpandogli le ali.¹³³

Gli esperti e i critici dell'Arte Irregolare sostengono che un'arte completamente grezza e priva di influenze culturali non possa esistere. Tuttavia, l'idea di un'*Outsider Art* come utopia può essere applicata anche ad altri concetti, come lo stato selvaggio o la libertà, a cui

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ivi*, 23.

¹³³ *Ibidem.*

gli ambienti culturali sembrano essere molto sensibili. Se questi critici provassero a delimitare esattamente tali concetti con strumenti di misurazione, troverebbero la stessa difficoltà che incontrano nel definire l'Arte Necessaria. Infatti, l'arte, lo stato selvaggio e la libertà non sono luoghi fissi, ma direzioni, aspirazioni e tendenze. Di conseguenza, due persone possono trovarsi nello stesso punto fisico ma avere intenti e direzioni opposte.¹³⁴

Dubuffet sostiene che tutti – inclusi gli illetterati ed analfabeti e coloro che hanno ricevuto un'istruzione insufficiente – sono inevitabilmente influenzati dalla cultura. Il pensiero umano è modellato dalla cultura, e sottostà ad essa come la lama di un coltello sottostà all'acciaio. Eppure, la lama del coltello può adottare un intento sovversivo, aspirando a essere non solo acciaio, ma pura volontà di tagliare. Questo significa che anche l'arte può andare oltre la sua natura culturale, cercando nuove direzioni e significati, piuttosto che essere limitata da definizioni rigide e preconcepite.¹³⁵

Il fondatore del movimento dell'*Art Brut*, nella conclusione del suo scritto, si sofferma sull'astrattezza dell'idea che possano esistere uomini senza cultura. Fa l'esempio di un vagabondo, considerato dalla società come un uomo incolto: egli ha la testa arredata certamente in maniera povera, ma ha uno stretto legame con i mobili che la compongono, e non li sostituirebbe per nulla al mondo. E la stessa cosa accade in modo ancora più esponenziale agli uomini definiti "di cultura", in quanto per loro il lusso è così importante da diventare ragione di vita. La questione, il problema alla base del ragionamento, è che nella realtà dei fatti non dovrebbe avere importanza la quantità dei mobili, ma, al contrario, bisognerebbe porre l'attenzione sull'atteggiamento che chi li possiede ha nei loro confronti: c'è chi si dedica ad essi con anima e corpo, e chi diversamente li getta via. Il comportamento dipende dalle priorità di ognuno. Alcuni sono maggiormente legati all'indipendenza, mentre altri al lusso, che può aver luogo anche nella reclusione a vantaggio di colui che, in questo caso, predilige un pubblico immaginario; alla fine tra le cose reali e immaginarie non c'è nessuna differenza se consideriamo che il mondo come lo vediamo è frutto della nostra immaginazione e della nostra personale percezione della realtà. La società contemporanea

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ivi*, 34.

dovrebbe fondare e tollerare degli istituti di “decultura”¹³⁶, nei quali insegnare a mettere in dubbio la totalità delle idee acquisite e tutti i valori costituiti, denunciando l’insieme dei meccanismi del nostro pensiero nei quali siamo influenzati inconsapevolmente dalla cultura a noi inculcata. In questo modo tutti potremmo liberare le menti dalle scorie che ad oggi sono impresse in noi.¹³⁷

La Biennale di Gioni esplora ed affronta una problematica molto simile: essa sfida la tradizionale distinzione tra artisti *insiders* e *outsiders*, mettendo in discussione il valore attribuito alle opere in base alla fama ed al successo economico. L’esposizione cerca di superare il concetto di gusto artistico per focalizzarsi sull’intensità e la capacità delle opere di trasmettere emozioni, indipendentemente dalla loro provenienza culturale. Il curatore, come Dubuffet, suggerisce che il valore dell’arte non si cela nei parametri culturali stabiliti, ma piuttosto nell’approccio e nell’intenzione dell’artista. La sua Biennale propone una visione dove la distinzione tra le due categorie di artisti si dissolve, valorizzando l’espressione artistica pura e autentica. In questo contesto, il concetto di istituti di “decultura”¹³⁸ diventa rilevante, in quanto tali istituti potrebbero insegnare a mettere in discussione le idee acquisite e a liberare la mente dalle influenze culturali, permettendo una maggiore autenticità e libertà creativa.

Questa connessione tra le idee di Dubuffet e l’approccio curatoriale di Gioni evidenzia come l’arte possa superare le categorie culturali e focalizzarsi sulla profondità e sull’autenticità delle esperienze umane rappresentate. Entrambi propongono una visione dell’arte come campo aperto alla sperimentazione e alla sovversione dei confini tradizionali, rendendo evidente che la vera essenza dell’arte sta nella sua capacità di comunicare e trasformare, piuttosto che nei limiti imposti dalla cultura.

¹³⁶ *Ivi*, 85.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*.

Capitolo 3: Opere di artisti *outsiders* e *insiders* alla 55. Esposizione d'Arte Internazionale

In questo capitolo conclusivo verrà presentata una breve panoramica su alcuni artisti, accompagnata da un'analisi tematica delle opere esposte a "Il Palazzo Enciclopedico", con particolare attenzione a quelle di artisti che non hanno avuto una formazione accademica. Verranno presi in considerazione anche alcuni artisti che, pur non essendo completamente classificabili come *outsider* poiché integrati nel sistema e nel mercato dell'arte, esprimono caratteristiche di autenticità e originalità, o mostrano una certa resistenza verso l'adesione alle convenzioni istituzionali, avvicinandosi così nell'effettivo alla definizione di *outsider*.

Negli ultimi paragrafi si rifletterà sul ruolo de "Il Palazzo Enciclopedico" nel ridefinire i confini dell'arte, che in questa Biennale si fanno più sfumati, intrecciandosi in un insieme complesso di aspetti. Oltre allo stile, emergono infatti l'approccio – inteso come il modo in cui i creatori concepiscono e sviluppano le loro opere attraverso scelte, atteggiamenti e metodologie uniche – insieme ai contesti ed alle intenzioni degli artisti stessi. Inoltre, verrà affrontata molto brevemente la 60. Esposizione d'Arte Internazionale (2024), "Foreigners Everywhere", per comprendere come alcuni dei temi affrontati da Gioni si sono sviluppati a distanza di una decina d'anni.

3.1 Opere e temi a confronto

Ognuno degli artisti trattati nelle prossime pagine rappresenta uno dei temi centrali della mostra curata da Massimiliano Gioni. In particolare, per alcuni artisti affini ho sviluppato un confronto critico in linea con l'intento della mia tesi, volta a dimostrare che non dovrebbero esistere etichette e categorizzazioni tra arte *outsider* e *insider*, in quanto se un'opera nasce in modo profondo e significativo va considerata un'espressione del contemporaneo indifferentemente dalla condizione socio/culturale di chi la produce.

3.1.1 Enciclopedismo a confronto: Levi Fisher Ames e Peter Fischli & David Weiss in dialogo

Levi Fisher Ames (1843-1923) nasce in una famiglia di agricoltori svizzeri trasferitosi in Pennsylvania (USA), ma passa gli anni della sua crescita e formazione nel rurale Wisconsin, dove vive poi gran parte della sua vita. Prima dei vent'anni si arruola come volontario nella Union Army, per partecipare alla Guerra di secessione, ma viene quasi subito congedato a causa di una ferita. Determinato comunque a non rinunciare, decide poi di arruolarsi una seconda volta dopo pochi mesi, ma viene costretto nuovamente a lasciare l'esercito per problematiche legate alla salute. Durante la lunga convalescenza, egli inizia a intagliare il legno e, una volta tornato a casa, decide di affinare la sua abilità realizzando strumenti musicali e lavorando come falegname. Da questo momento inizia a sviluppare un interesse per le sculture in miniatura, utilizzando materiali come legno, conchiglia e pietra per dare vita ad oggetti di piccolissime dimensioni che all'inizio riflettevano il trauma del conflitto, come stampelle in miniatura, arti amputati, teschi e lapidi.¹³⁹

Col tempo, tuttavia, Ames si orienta verso la rappresentazione di animali, scolpendoli a memoria o basandosi su trofei di caccia, libri presi in prestito in biblioteca e, successivamente, fotografie. Le sue creature spaziano dagli animali reali a quelli fantastici (Fig. 10), come lo *Hodag*, icona del folklore locale, o il *Ponderous Iguanadon*, una sua invenzione descritto come "otto volte più grande del più imponente alligatore".¹⁴⁰

Ispirato dalla vivace cultura circense del Wisconsin, dove erano frequenti i gabinetti di curiosità itineranti chiamati "dime museums", Ames inizia a viaggiare con le sue sculture negli anni Ottanta dell'Ottocento, esibendosi per oltre trent'anni sotto un tendone da circo.

Le sue opere, esposte in bacheche da lui stesso realizzate, divennero il fulcro delle rappresentazioni. Uno dei suoi striscioni recitava: "Animali selvatici e domestici - Intagliati nel legno - Non troverete nulla di simile altrove". Ames decide di intrattenere il pubblico con

¹³⁹ Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 379.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

racconti stravaganti, basati molto spesso sui suoi animali immaginari, arricchendo il suo spettacolo con continue creazioni.¹⁴¹

Il suo approccio creativo, che intrecciava realtà e immaginazione, secondo Gioni anticipa in qualche modo l'arte di Peter Fischli (Zurigo, 1952) e David Weiss (Zurigo, 1946-2012), i quali iniziano a collaborare tra loro nel 1979. Il loro rapporto, fin dall'inizio, si caratterizza in un'ironica e irriverente distanza dalla cultura altolocata, ossia un modo di intendere l'arte e la cultura che è formale, esclusivo e che segue le convenzioni stabilite. I due artisti svizzeri si pongono in contrasto a questi valori tradizionali, prediligendo ciò che fa parte della quotidianità e che è giocoso ed apparentemente insignificante, riuscendo a tramutare l'ordinario in qualcosa di straordinario, a volte con effetti comici e sorprendenti. Per esempio, nella loro *Wurstserie* (1979), fotografano scene in cui insaccati antropomorfi sono i protagonisti, mentre in *Stiller Nachmittag* (1984-1985) mettono in equilibrio precario utensili da cucina e alimenti, creando composizioni eleganti ma precarie. E ancora, in *Der Lauf der Dinge* (1986-1987), trasformano il loro studio in un set per un'imponente macchina di reazioni a catena. In *Floss* (1982), scolpiscono oggetti e animali a grandezza naturale in poliuretano, come una scrofa con i suoi maialini o una fisarmonica. *Visible World* (1987-2001) è invece una collezione di tremila fotografie di paesaggi stereotipati – come montagne, spiagge, e tramonti – che costituiscono una sorta di archivio visivo dei loro viaggi e del mondo delle immagini.¹⁴²

La loro prima grande collaborazione, *Plötzlich diese Übersicht* (1981-2012), è una raccolta di circa 150 piccole sculture in argilla cruda, le quali rappresentano il mondo attraverso un'ampia gamma di eventi, oggetti e concetti storici e immaginari (Fig. 11). Da un filone di pane ai genitori di Albert Einstein a riposo dopo aver concepito il genio, dalle prime esperienze con l'LSD del dottor Albert Hofmann a un giardino Zen, questa raccolta abbraccia una vasta e irriverente enciclopedia visiva. L'intento non risulta quello di creare una sintesi che sia esaustiva, ma al contrario è quello di celebrare il mondo nella sua complessità e

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ivi*, 391.

varietà, attraverso una personale enciclopedia in cui la logica lascia spazio a un' esplorazione fantasiosa e disorientante, proprio come le creature di Ames e i loro racconti.¹⁴³

In questo confronto da me pensato, Levi Fisher Ames rappresenta l'*outsider*, mentre Peter Fischli e David Weiss ricoprono il ruolo degli *insider*. Infatti, Ames, autodidatta e artigiano del Wisconsin rurale, crea opere che sono al di fuori delle convenzioni artistiche istituzionali. Le sue creazioni non nascono per essere accolte nelle gallerie d'arte, ma si manifestano attraverso materiali umili ed una dimensione narrativa che richiama il folklore e le curiosità locali, creando un vero e proprio universo autonomo, libero da vincoli accademici e dedicato ad un pubblico popolare.

Fischli e Weiss, invece, pur lavorando in modo anticonformista, sono integrati nel sistema artistico ufficiale e riconosciuti nelle istituzioni d'arte contemporanea. I due artisti operano da *insider*, mantenendo un'ironica distanza dal mondo dell'arte tradizionale, ma comunque utilizzando mezzi e contesti artistici che li posizionano dentro l'ambiente istituzionale. La loro irriverenza non li allontana dall'arte contemporanea ufficiale ma viene invece valorizzata e apprezzata proprio al suo interno, come testimoniano le loro numerose esposizioni in gallerie e musei internazionali, tra cui il Museo Solomon R. Guggenheim di New York (2016)¹⁴⁴, il Tate Modern di Londra – dove la loro installazione *The Way Things Go* (1987) è stata esposta in più occasioni – e l'Art Institute of Chicago, dove è stata presentata *Visible World* (1997), la serie di oltre 3.000 fotografie di paesaggi stereotipati che esplorano il linguaggio visivo dei viaggi e dei panorami globali.¹⁴⁵

L'inclusione di Ames in dialogo con artisti del circuito *mainstream*, come Fischli e Weiss – che trasportano il banale nell'ambiente della galleria d'arte, avvicinandosi anche loro alla definizione di *outsider* – evidenzia che l'Arte Irregolare non deve restare ai margini: al contrario, essa può arricchire il panorama artistico, introducendo nuove visioni, valori e linguaggi. Questo dialogo mostra come la diversità artistica possa stimolare il mondo

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ «Fischli e Weiss in mostra a New York | Artribune», 11 marzo 2016, <https://www.artribune.com/report/2016/03/mostra-fischli-e-weiss-guggenheim-museum-new-york/>.

¹⁴⁵ «Altri fiori e altre domande», Fondazione Nicola Trussardi, s.d., <https://www.fondazionenicolatrussardi.com/mostre/altri-fiori-e-altre-domande/>.

dell'arte, mettendone in discussione le strutture e sfidando il pubblico a interpretare in modo più ampio e inclusivo.

3.1.2 Il corpo e lo spazio: Maria Lassnig e Marisa Merz

Alla Biennale di Gioni, il premio alla carriera è stato assegnato alle artiste Marisa Merz (Torino, 1926-2019) e Maria Lassnig (Vienna, 1919-2014), creatrici che, pur essendo legate ai movimenti artistici dei loro rispettivi paesi, Italia e Austria, hanno deciso di intraprendere strade molto intime e personali. Lassnig ha esposto dipinti dal forte impatto espressionista, segnati da colori vibranti e corpi lacerati dal disagio interiore, mentre Merz ha mostrato un linguaggio fluido tra scultura, disegno e materia, caratterizzato da un'aura enigmatica e sensuale. Le due artiste, pur operando in contesti diversi, condividono un approccio profondamente soggettivo all'arte, esplorando la relazione tra corpo, interiorità e mondo esterno.¹⁴⁶

Marisa Merz, nel contesto dell'arte italiana, ha mantenuto un rapporto intermittente con il gruppo dell'Arte Povera, partecipando a diverse mostre chiave curate da direttori artistici e critici d'arte come Germano Celant e Wim Beeren. La sua modalità espressiva condivide con i poveristi, nell'esplorazione del rapporto tra opera e spazio, un tema centrale nell'arte antiformale degli anni Sessanta, un movimento che privilegia l'improvvisazione, l'interazione con il contesto e l'uso non tradizionale dei materiali, sfidando l'idea che l'arte debba avere forme o confini definiti.¹⁴⁷ Le prime opere riflettono questo dialogo tra forma e ambiente, creando una forte interazione tra spazio espositivo e creazione artistica.¹⁴⁸ Nella sua carriera successiva, l'artista ha trasformato materiali modesti e quotidiani, come metalli e tessuti, in vere e proprie opere, le quali riflettono il rapporto indissolubile tra vita domestica e creazione artistica. Le sue sculture organiche, presentate sia nelle gallerie che nell'intimità

¹⁴⁶ «Maria Lassnig e Marisa Merz: il corpo e la grazia | Daniela Voso», consultato 15 ottobre 2024, <https://www.doppiozero.com/maria-lassnig-e-marisa-merz-il-corpo-e-la-grazia>.

¹⁴⁷ Germano Celant, *Arte povera. History and stories*, Electa, 2011, 29.

¹⁴⁸ «Maria Lassnig e Marisa Merz».

del suo appartamento, ricordano spirali aeree e bozzoli, in cui la compattezza del metallo si trasforma in forme leggere e dinamiche.¹⁴⁹

Un altro filone centrale nella sua produzione è la raffigurazione di teste femminili (Fig. 12), spesso isolate e quasi epifaniche, in argilla, cera, o tramite collage creati con materiali eterogenei, come rete di rame e foglia d'oro. Queste figure richiamano reliquie, icone religiose o divinità mitologiche, facendo così emergere la dimensione intima e spirituale del suo lavoro.¹⁵⁰

Maria Lassnig, diversamente da Merz, ha trascorso oltre sessant'anni esplorando la consapevolezza corporea attraverso le sue opere.¹⁵¹ L'artista austriaca incontrò figure come Arnulf Rainer e André Breton durante i suoi soggiorni negli altri Stati europei. Dopo un periodo a Parigi, dal 1961 al 1968, si trasferì a New York fino al 1980. Nonostante le lunghe residenze all'estero, mantenne, tuttavia, un forte legame con la tradizione viennese, e nel 1980 fu scelta per rappresentare l'Austria alla Biennale di Venezia.¹⁵² Quella del 2013 è quindi la seconda presenza dell'artista all'Esposizione d'Arte Internazionale. La scelta Gioni di riportare a Venezia le opere di Maria Lassnig è legata in particolare ai suoi dipinti caratterizzati da distorsioni e frammentazioni, che ritraggono il corpo attraverso la percezione interna piuttosto che l'aspetto esteriore. Le sue figure tendono a trascurare dettagli significativi, come braccia o capelli, anche nelle interpretazioni più realistiche. Lassnig concepisce la sua arte come un'indagine profonda sulle relazioni tra percezione fisica ed emotiva: negli ultimi anni della sua carriera, opere come *Du oder Ich* (2005) – *Tu o io* in italiano – (Fig. 13) e *Mother Nature* (1999) – *Madre Natura* – (Fig. 14) esplorano stati emotivi intensi, trasmettendo sensazioni di violenza, disperazione, serenità e connessione con la natura, offrendo uno spaccato ricco e complesso della sua visione artistica.¹⁵³

In entrambe le artiste, il confine tra realtà esterna e mondo interiore si dissolve, riflettendo una profonda complessità psichica ed emotiva. Questa simmetria, evidenziata da

¹⁴⁹ Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 402.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ivi*, 399.

¹⁵² «Maria Lassnig e Marisa Merz».

¹⁵³ Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 399.

Gioni, si arricchisce in questa mia analisi che mira a sottolineare come, attraverso linguaggi differenti — dalla scultura ai dipinti psicologici —, Lassnig e Merz sfidano le convenzioni artistiche, ponendo al centro la soggettività femminile e l'esperienza intima. La mia interpretazione esplora il modo in cui le loro opere non si limitano a rappresentare il corpo femminile, ma esprimono una ricerca più universale, svincolata da un'interpretazione unicamente legata al genere: le loro opere, simili per un forte senso di introspezione, modificano e trasformano materiali o immagini corporee in riflessioni sul sé e sul mondo, portando le esperienze intime e personali ad essere simboli universali.¹⁵⁴

Nei loro lavori il corpo si distacca da una lettura legata solamente alla femminilità, assumendo una valenza universale. Ciò riflette un approccio più ampio all'esplorazione del corpo umano, paragonabile a quello che troviamo nella tradizione degli azionisti viennesi e nelle opere di artisti come Joseph Beuys¹⁵⁵ e Vito Acconci¹⁵⁶. Nelle opere di Marisa Merz e Maria Lassnig, mostrare o nascondere il corpo sta a significare investigare una zona di tensione tra diverse dimensioni — come la spazialità, il tempo e la fisicità — trasformando il corpo nel fulcro tramite cui si articola un'aspirazione all'universalità, varcando i limiti di genere e di identità sessuale, per approdare a una forma di androginia simbolica.¹⁵⁷

Questa oscillazione tra opposti può essere letta, come suggerito dal filosofo italiano Giorgio Agamben, attraverso la dicotomia tra grazia e natura, o veste e nudità. Nelle opere dell'artista austriaca, per esempio, il corpo è spesso distorto: non per nascondere, ma per esprimere una verità interiore e svelare una dimensione emotiva e psicologica che si spinge oltre la pura rappresentazione fisica. Merz, allo stesso modo, gioca con forme fluide e materiali organici, mettendo in discussione i confini tra il corpo e l'ambiente circostante, tra arte e vita quotidiana. In questo senso, quindi, il corpo nelle loro opere non è mai solamente

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Il corpo vestito di Beuys, nella performance *La rivoluzione siamo noi* (1972), si carica di significati allusivi a una missione salvifica («Maria Lassnig e Marisa Merz»).

¹⁵⁶ Acconci, nella performance *Seedbed* (1972), avvenuta presso la Galleria Sonnabend di New York, rimane nascosto, seminudo, e si masturba per gran parte della giornata, emettendo versi e frasi ed esponendo il pubblico al suo gesto («Maria Lassnig e Marisa Merz»).

¹⁵⁷ «Maria Lassnig e Marisa Merz».

un oggetto da guardare, ma bensì un mezzo di riflessione esistenziale che oscilla tra rivelazione e copertura, tra concreto e spirituale.¹⁵⁸

3.1.3 Arte e misticismo: la rivoluzione esoterica di Crowley, Harris, af Klint e Schröder-Sonnenstern

Nella coppia composta da Frieda Harris (Londra, 1877-1962) ed Aleister Crowley (Leamington Spa, 1875-1947) possiamo scorgere un comune interesse per l'occulto, le mitologie ed il misticismo. Questi temi li ammiriamo nella rivisitazione del classico mazzo di tarocchi nato dalla loro collaborazione, che durò circa cinquant'anni, a causa dell'attenzione ossessiva di entrambi per i dettagli.¹⁵⁹

Crowley, fin da piccolo, venne educato dalla famiglia al cristianesimo, al quale si avvicinò accompagnando spesso il padre – predicatore evangelico itinerante – alle peregrinazioni. Una volta venuta a mancare la figura paterna, ebbe inizio il coinvolgimento di Crowley nell'occulto ed in una famelica esplorazione sessuale. Il tutto culminò con la sua iniziazione nell'Hermetic Order of the Golden Dawn – l'Ordine Ermetico dell'Alba Dorata in italiano –, un'organizzazione esoterica che permetteva l'accesso a pochi eletti, e che fece entrare in contatto l'artista con le droghe psicotrope e con la magia rituale.¹⁶⁰

La sua partecipazione ad associazioni segrete continuò negli anni, e permise a Crowley di giungere alla fondazione di una sua religione personale, denominata "Thelema". Egli sostenne che uno spirito di nome Aiwass, durante un suo viaggio al Cairo nel 1904, gli consegnò i dogmi del nuovo culto, il quale aveva come dottrina principale "Do what thou wilt" (Fai ciò che vuoi), la libertà estrema ed una forte opposizione alle gerarchie.¹⁶¹

Nel 1938, Crowley diede vita a quello che diventerà il suo ultimo importante lavoro, che lo vedeva in collaborazione con la pittrice Frieda Harris. Quest'ultima realizzò, sulla base delle istruzioni precise e rigorose di Crowley, dei dipinti che presentavano uno stile legato

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 387.

¹⁶⁰ *Ivi*, 386-387.

¹⁶¹ *Ibidem.*

all'Art Decò¹⁶², integrato da simbolismi provenienti da diverse e numerose fonti. Uno tra questi dipinti è *la Luna – Atu XVII-The Moon* – (Fig. 15), la quale è appena accennata. Per chi osserva la carte sembra che stia avvenendo un'eclissi sotto gli occhi di due grandi Anubi, mentre invece al di sotto si nota uno scarabeo che regge il Sole, un'altra figura tipicamente legata alla mitologia egizia. Altri simbolismi li vediamo nell'Asso di coppe, che contiene un'immagine che ricorda un fiore di loto, utilizzato nel buddismo per indicare l'ascensione spirituale.¹⁶³

I simbolismi racchiusi in ogni carta sono stati riportati ed illustrati interamente da Crowley nel *Book of Thoth* (1944), un testo scritto con l'idea di accompagnare il mazzo di tarocchi. Le immagini raccolte nel libro, oltre a far comprendere le modifiche apportate alle iconografie tradizionali, sembrano avere anche lo scopo di far riconoscere in modo definitivo il suo Pantheon di figure e simboli.¹⁶⁴

Un'altra artista presente alla Biennale del 2013 che condivide l'interesse di Crowley per il soprannaturale è Hilma af Klint (Stoccolma, 1862-1944), una donna che fin da bambina dimostrò una grande sensibilità a quel mondo, ma che solo dal 1880, anno della morte della sorella, iniziò a interessarsi in modo attivo allo spiritismo, che divenne parte integrante della sua arte a partire dal 1896. In quell'anno, insieme a quattro ex compagne della Reale Accademia svedese di Belle Arti, fondò un gruppo occultista chiamato "Le cinque", in quanto erano convinte di essere in grado di entrare in contatto con entità ultraterrene, i cosiddetti "Sommi Maestri", da cui ricevevano messaggi tramite disegno e scrittura automatica.¹⁶⁵

Nel 1906, af Klint, guidata dagli spiriti tramite un periodo di lavoro preparatorio, diede vita ad una serie di dipinti e schizzi esoterici intitolata *Dipinti per il tempio* (1906). L'artista immaginava di esporre queste opere in un tempio a spirale, progettato in modo che l'osservatore potesse seguire un percorso circolare verso il centro, amplificando di

¹⁶² La testata di arte e cultura contemporanea Artribune, sottolinea le linee guida dell'Art Decò, tra cui il gusto per la decorazione, i rimandi visivi alla geometria ed un forte legame con la realtà industriale («Su Sky Arte Art Déco degli Anni Venti | Artribune», 26 febbraio 2017, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2017/02/su-sky-arte-un-tuffo-nellart-deco-degli-anni-venti/>).

¹⁶³ Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 387.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ivi*, 378.

conseguenza il significato simbolico delle opere. Nel 1908, sperando in un riconoscimento, mostrò i suoi lavori al teosofa Rudolf Steiner, il quale, tuttavia, criticò la sua pittura medianica. Delusa, af Klint smise di dipingere per i successivi quattro anni.¹⁶⁶

Quando riprese nel 1912, sentì che i "Sommi Maestri" avevano ormai meno potere su di lei, permettendole un maggior controllo sul processo creativo. A partire da quel momento, af Klint abbandonò l'approccio accademico della sua formazione, dedicandosi interamente ad opere astratte, ricche di simboli alchemici e zodiacali, tra cui le serie *Svanen* (Il Cigno) e *Duvan*, ossia la Colomba (Fig. 16). I suoi lavori, definiti anche "tantrici" – ossia disegni che non reprimono le emozioni, ma cercano di utilizzarle come strumento di liberazione attraverso un processo di sublimazione – sono caratterizzati da colori vividi e forme astratte. Essi spesso raffigurano forme concentriche e sfere, tendenzialmente divise in sezioni speculari e talvolta simili a pianeti, e si distinguono come primi esempi di arte astratta. I dipinti di Hilma af Klint possono apparire oscuri e di difficile interpretazione, ma lasciano trasparire una fascinazione profonda ed una conoscenza del mondo dell'esoterismo e dell'astrologia, ed erano più probabilmente utilizzati dall'artista come mezzo comunicativo ed espressivo.¹⁶⁷

Nonostante la vastità della sua produzione – oltre mille opere nel corso della vita – l'artista mantenne i suoi lavori nascosti. Nel suo testamento stabilì che le sue opere non venissero mostrate almeno per vent'anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1944. Solo negli anni Sessanta i suoi lavori furono finalmente esposti, e Hilma af Klint fu riconosciuta, in anticipo rispetto agli sviluppi dell'astrattismo europeo, come una pioniera dell'arte astratta.¹⁶⁸

Prima di avviare una produzione artistica matura, anche Friedrich Schröder-Sonnenstern (Sovetsk, 1892-1982), come af Klint, visse una vita caratterizzata dall'interesse per il soprannaturale ed il misticismo, sebbene si trovasse in un contesto del tutto diverso. All'età di cinquantasette anni, Schröder-Sonnenstern iniziò a dedicarsi all'arte dopo un'esistenza turbolenta: infatti, egli era stato coinvolto in problemi legali, oltre ad essere stato ricoverato in diversi ospedali psichiatrici. Schröder-Sonnenstern, nel corso della sua vita,

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ *Ibidem.*

aveva inoltre svolto lavori vari e molto differenti tra loro, come il produttore di latte ed il circense. Negli anni difficili della Repubblica di Weimar, l'artista sfruttò il crescente interesse popolare per l'occulto e si affermò come naturopata, chiromante e guaritore magnetico nella Berlino degli anni '20, adottando il titolo di "Prof. Dr. Eliot Gnass von Sonnenstern". Alla fine, convertì la sua fama in un vero e proprio culto mistico, vantando migliaia di seguaci.¹⁶⁹

Diversamente dall'approccio medianico di af Klint, basato sulla comunicazione con i "Sommi Maestri" e sull'arte simbolico-astratta, Schröder-Sonnenstern portò le sue esperienze esoteriche nella creazione di immagini surreali, fittamente arricchite da demoni, figure bestiali e sensuali, cuori, occhi, spirali, arcobaleni ed altri simboli, creando un immaginario quasi mitologico ed a tratti burlesco.¹⁷⁰

Sopravvissuto alla Seconda Guerra Mondiale ed al lavoro forzato a cui fu costretto, nel dopoguerra, egli cominciò a dare vita ad immagini satiriche, come per esempio la *Trilogia della ricerca della verità* (1953) – già citata nel primo capitolo (Fig. 2) –, dove la figura di un prete mutante e seminudo è accompagnata da personaggi contorti, in una chiara critica alle convenzioni religiose e sociali del suo tempo.¹⁷¹

A differenza di af Klint, il cui lavoro rimase nascosto fino a vent'anni dopo la sua morte, Schröder-Sonnenstern venne riconosciuto e apprezzato, in particolare dai surrealisti, che lo esposero in diverse mostre. Tuttavia, anche lui non ottenne un largo riconoscimento nella scena artistica della Germania del dopoguerra, più orientata invece verso l'astrattismo. Entrambi gli artisti svilupparono una produzione unica e indipendente, donando una prospettiva personale e immaginifica dei cambiamenti epocali che li circondavano: mentre af Klint trasponeva la propria visione spirituale in simboli astratti, Schröder-Sonnenstern raccontava in un modo onirico e grottesco il caos sociale e le tensioni del suo tempo.¹⁷²

Il confronto che ho ritenuto opportuno fare tra Harris e Crowley e tra af Klint e Schröder-Sonnenstern offre, a mio avviso, un interessante punto di vista nell'ottica di superare la distinzione tra arte *insider* e *outsider*. Entrambe le coppie hanno esplorato temi esoterici e simbolici, ma con approcci e contesti culturali diversi, rappresentando il potenziale

¹⁶⁹ *Ivi*, 412.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

di arricchimento reciproco tra questi due mondi. Frieda Harris e Aleister Crowley lavorarono insieme ad un progetto esoterico-artistico che intrecciava conoscenze simboliche ed un linguaggio visivo denso di archetipi. Harris, pittrice con formazione accademica, mise le sue abilità a servizio delle visioni complesse e ambiziose di Crowley, il quale era un noto esoterista ed un *outsider*. Questa collaborazione dimostra come l'Arte Povera possa influenzare e completare il lavoro di un'artista *insider*, dando vita ad un'opera che trascende la distinzione stessa tra le due categorie. Per quanto riguarda invece la coppia Hilma af Klint e Friedrich Schröder-Sonnenstern, pur non essendo collaborativa in senso stretto, rappresenta un parallelo ideale in questo elaborato per il modo in cui entrambi esprimono una dimensione spirituale ed esoterica. Af Klint elaborava il suo lavoro con l'intento di visualizzare una realtà superiore, guidata dagli spiriti, trasformando la sua pratica artistica in una comunicazione simbolica che anticipava movimenti e teorie successive, mentre Schröder-Sonnenstern, autodidatta e visionario, rifletteva con i suoi disegni grotteschi e surreali un immaginario fantastico e spesso ironico, basato su esperienze mistiche personali.

Entrambe le coppie producono opere che sfidano il confine tra *insider* e *outsider* attraverso il linguaggio del simbolismo e della spiritualità, rivelando come elementi esoterici e immaginativi possano offrire prospettive inedite e provocatorie. Il confronto sottolinea che i confini tra questi mondi non solo sono fluidi, ma anche non necessari. L'arte *outsider*, come dimostrato da af Klint e Schröder-Sonnenstern, e l'interazione tra *insider* e *outsider* come nel caso di Harris e Crowley, sono essenziali per sviluppare nuovi modi di vedere e comprendere l'arte, rendendo più inclusivo e aperto il sistema artistico.

3.1.4 Emma Kunz e Guo Fenji tra arte e spiritualità

Nata in una famiglia di modesti tessitori, Emma Kunz (Brittnau, 1892-1963) sin da bambina manifestò abilità paranormali, tra cui la telepatia, le percezioni extrasensoriali e dei poteri di guarigione. Quando ancora era studentessa, sviluppò un profondo interesse per la radiestesia, ovvero l'abilità di percepire e guarire tramite i campi di energia o le radiazioni prodotte dal corpo, e di conseguenza, in funzione delle sue doti, iniziò a riempire i suoi taccuini di schizzi. Tuttavia, fu solo a partire dal 1939 che cominciò a praticare in modo attivo

la guarigione ed a creare complessi disegni geometrici, realizzati tramite l'utilizzo di un pendolo, il quale indicava un campo di energia o una direzione sulla carta millimetrata, grazie all'uso di matite e pastelli. Ogni opera veniva completata in una singola sessione, spesso in lunghe maratone creative che potevano durare anche più di ventiquattro ore.¹⁷³

Nonostante l'estetica decorativa delle sue creazioni, Kunz non le concepiva come arte in senso tradizionale: le utilizzava, infatti, come parte integrante dei suoi rituali di guarigione, posizionandole a terra tra sé e i pazienti con il fine di individuare le interruzioni nei flussi energetici. Era convinta che queste opere potessero rappresentare la sintesi tra interiorità ed esteriorità, e che fossero in grado di trasformare le energie negative. Così, i disegni di Kunz, sono visti come immagini terapeutiche, in grado di alleviare disturbi fisici e mentali attraverso la loro presenza o tramite il contatto diretto con chi soffre.¹⁷⁴

Tramite l'utilizzo del pendolo e della grafite si ottenevano dei disegni geometrici e speculari sui loro assi (Fig. 17), descritti dall'artista stessa come "creazione e forma espresse come misura, ritmo, simbolo e trasformazione del numero e del principio", una definizione che lascia intendere in modo chiaro la visione olistica della loro creatrice.¹⁷⁵

A differenza di altre opere di guarigione, spesso legate a credenze culturali o religiose, le sue immagini riflettono una visione intima ed autonoma: un sistema di regole personali che descriveva come un impulso incessante. Ciononostante, l'approccio di Kunz è anche in linea con un ampio movimento scientifico e metafisico sviluppatosi tra Ottocento e Novecento, il quale esplorava la possibilità di una coscienza superiore e le realtà nascoste, accessibili attraverso la visualizzazione di energie invisibili.¹⁷⁶

Un'artista paragonabile ad Emma Kunz è Guo Fengyi (Xi'an, 1942-2010), la quale, dopo aver dovuto lasciare il proprio impiego presso una fabbrica di gomma a causa di una grave artrite, scoprì il Qi Gong, un'antica pratica cinese volta al benessere ed alla regolazione dell'energia vitale. Nel 1987, dopo anni che aveva iniziato a praticarlo, una visione durante la scrittura del diario innescò in lei una straordinaria ondata creativa. Fino al momento della

¹⁷³ *Ivi*, 399.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ «I disegni visionari di Emma Kunz», consultato 26 ottobre 2024, <https://www.wearch.eu/i-disegni-visionari-di-emma-kunz/>.

¹⁷⁶ Gioni, *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata*, 399.

sua scomparsa, l'artista aveva prodotto quasi mille disegni a penna, matita ed inchiostro, su lunghe pergamene in stile tradizionale cinese, caratterizzati da linee ampie e fluide.¹⁷⁷

Guo Fengyi considerava i suoi disegni come un'estensione dell'antica pratica cinese sopracitata, il Qi Gong, che vede l'individuo come uno strumento per incanalare forze naturali e cosmiche. Questa visione la portò a rifiutare di conseguenza ogni senso di autorialità e ad affermare che "il messaggio viene dal cielo", indicando che la sua arte non era solo un'espressione personale, ma piuttosto una ricezione di energie e messaggi universali.¹⁷⁸

Le sue opere erano influenzate profondamente dalla cultura e dalla spiritualità della sua terra, raffigurando temi che spaziavano dalla cosmologia all'agopuntura, fino ad arrivare a creature mitologiche come il Buddha e l'Imperatore Giallo (Fig. 18). Oltre a far rivivere immagini di una cultura in trasformazione, l'artista attribuiva ai suoi disegni un potere talismanico, come nel caso di una serie da lei creata, dedicata a fermare l'epidemia di SARS.¹⁷⁹

Verso la fine della sua vita, Guo Fengyi divenne nota per la sua capacità di incanalare energie attraverso i suoi disegni, guadagnandosi una reputazione locale come guaritrice e veggente. Nonostante la fama, rimase umile, continuando a considerarsi solo un semplice mezzo per la conoscenza, ed a tal proposito affermò: "Disegno perché non conosco. Disegno allo scopo di conoscere."¹⁸⁰

Tramite questo confronto, la mia analisi mette in luce come la spiritualità possa essere una forza creativa nell'arte, sfidando la convinzione che il valore artistico sia legato solo ai canoni accademici o al riconoscimento istituzionale. Artiste come Emma Kunz e Guo Fengyi, sebbene lontane dall'estetica convenzionale, hanno arricchito la comprensione dell'arte attraverso opere che riflettono un profondo significato spirituale e una funzione terapeutica.

Questi lavori mostrano che il valore artistico può nascere da visioni individuali e pratiche culturali radicate in una ricerca interiore, suggerendo che la spiritualità può aprire prospettive inaspettate e ampliare i confini della creatività.

¹⁷⁷ *Ivi*, 393.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

3.2 Il contributo de “Il Palazzo Enciclopedico” alla ridefinizione dei confini dell’arte

In questo capitolo, attraverso i confronti proposti, possiamo osservare come i confini tra arte *outsider* e *insider*, che Gioni ha cercato di ridimensionare nella Biennale da lui curata, si affievoliscano in un insieme complesso di sfaccettature che riguardano, oltre allo stile, anche il modo in cui i creatori concepiscono e sviluppano le loro opere, i contesti e le intenzioni.

Gli artisti trattati nel precedente paragrafo – ovvero Ames, Fischli e Weiss, Merz, Lassnig, Crowley, af Klint, Schröder-Sonnenstern, Kunz e Fengyi –, rappresentano visioni e modalità di creazione che, anche se diverse, condividono il desiderio di esplorare la realtà oltre i suoi confini, oltre i limiti fisici, psicologici o spirituali. In ciascuna delle opere descritte emerge, infatti, una volontà di evadere i tradizionali canoni estetici e culturali, che si manifesta attraverso l'innovazione tecnica ed attraverso il rifiuto di ogni categorizzazione.

La Biennale del 2013, come viene presentata nelle sale de "Il Palazzo Enciclopedico", non solo diventa una piattaforma dove si ridefiniscono i concetti di *insider* e *outsider*, ma offre anche una prospettiva di confluenza, in cui artisti autodidatti e non, come af Klint o Schröder-Sonnenstern, e nomi legati a movimenti consolidati, come Lassnig o Merz, dialogano su un terreno comune, che non è altro che l’ambito del mistero umano, dove la creatività risponde ad un impulso profondo ed universale, che spazia dalla consapevolezza corporea alla tensione spirituale, dall’esplorazione delle emozioni più intime alla costruzione di un immaginario arcano e mitologico.

Con l’analisi delle opere da me proposta, ho cercato di approfondire ed ampliare la visione curatoriale di Massimiliano Gioni, offrendo una lettura che mette in luce come l’arte degli emarginati non solo arricchisca il panorama culturale, ma apra nuove vie interpretative, dimostrando che, per comprendere appieno l’esperienza umana, non si possono tracciare confini rigidi tra i diversi percorsi creativi. Questa prospettiva accresce l’idea della creatività come fenomeno universale e afferma come ogni espressione, indipendentemente dal contesto di provenienza, possa contribuire alla costruzione di una visione integrata della realtà.

3.3 Lo sviluppo dei confini dell'arte negli anni (Biennale 2024)

Negli ultimi dieci anni, i temi affrontati con tanta attenzione da Massimiliano Gioni nel 2013, sono stati approfonditi e sviluppati in diversi contesti. Per esempio, alla Biennale di Venezia del 2024, “Foreigners Everywhere”, curata dal brasiliano Adriano Pedrosa, i confini tra arte *insider* e *outsider* – tema centrale nella Biennale del 2013, “Il Palazzo Enciclopedico” – si sono ulteriormente sfumati e ampliati. Il curatore ha infatti proposto una vera e propria celebrazione dell'elemento “straniero” e dell'*outsider*, includendo voci emarginate e temi che esplorano identità queer, diaspora, indigenità ed il ruolo delle pratiche artigianali, spesso considerate marginali nella storia dell'arte tradizionale.¹⁸¹

L'obiettivo è stato non solo quello di rendere visibile un ampio spettro culturale, ma di enfatizzare un dialogo inclusivo e senza confini, in grado di abbracciare le esperienze di coloro che non appartengono alla visione eurocentrica dell'arte. Pedrosa ha presentato opere di artisti storici e contemporanei provenienti da contesti diversi, molti dei quali partecipavano per la prima volta alla Biennale, rompendo con il formato tradizionale che era incline a privilegiare artisti già affermati.¹⁸²

Nel “Nucleo Storico” sono presenti, per esempio, artisti provenienti dall'America Latina, dall'Africa, dal Medio Oriente e dall'Asia, con l'intento di esplorare e mettere in discussione i confini del modernismo globale, spesso ignorato al di fuori dell'Euroamerica. Attraverso un allestimento curatoriale speculativo – ossia un approccio intellettuale e concettuale che esplora possibilità e ipotesi innovative, piuttosto che attenersi a una ricostruzione o interpretazione rigorosamente storica e fattuale –, l'esposizione intende collegare tra loro modernismi distintivi del Sud del mondo, normalmente studiati solo a livello specialistico e locale, per svelarne l'importanza contemporanea. Sono inoltre esposte, nella sala delle “Astrazioni”, opere di 37 artisti da varie regioni, con particolare attenzione alla Scuola di Casablanca, presentata per la prima volta nella storia alla Biennale di Venezia. L'astrazione proposta si allontana dalle rigide geometrie europee a favore di forme organiche

¹⁸¹ «Biennale Arte 2024 | Introduction by Adriano Pedrosa», La Biennale di Venezia, 22 giugno 2023, <https://www.labiennale.org/en/art/2024/introduction-adriano-pedrosa>.

¹⁸² *Ibidem*.

e colori vivaci, creando composizioni inedite. Molti degli artisti presenti sono proposti uno accanto all'altro, favorendo nuove connessioni ed interpretazioni oltre le tradizionali categorie stilistiche.¹⁸³

In merito allo scopo di questa tesi, ossia dimostrare come questi confini artistici non debbano esistere, “Foreigners Everywhere” offre un contributo significativo. L’approccio curatoriale di questa Biennale, infatti, tramite l’inclusione di artisti autodidatti, come Joseca Mokahehi Yanomami con i suoi disegni che incarnano le storie dei tempi antichi e le molteplici dimensioni della terra-foresta, posti accanto a figure consolidate, come Claudia Andujar con le sue fotografie (Fig. 19), dimostra come l’arte possa trascendere le etichette e le convenzionali categorizzazioni, dando vita ad un dialogo creativo libero da pregiudizi e gerarchie.¹⁸⁴ Le opere in esposizione dimostrano una complessità che non può essere racchiusa in definizioni rigide: ogni artista, indipendentemente dal suo stile e dal suo percorso, arricchisce inevitabilmente il panorama artistico con una prospettiva unica, sottolineando l’idea che l’arte contemporanea sia un campo aperto, alimentato dall’individualità e dall'autenticità più che dalle etichette di *insider* o *outsider*. Il concetto stesso di *outsider* viene reso obsoleto dalla Biennale del 2024, la quale suggerisce un movimento verso un'arte più inclusiva e universale, in cui la creatività è una risposta condivisa alle domande fondamentali dell'esistenza.

Nel confronto con la Biennale del 2013, che esplorava principalmente le differenze tra artisti autodidatti ed affermati in una cornice enciclopedica, “Foreigners Everywhere” si concentra sulla costruzione di un linguaggio globale e polifonico, mostrando l’arte non come un sistema chiuso, ma come una costellazione inclusiva, un “noi” collettivo ed in continua espansione.

¹⁸³ *Ibidem.*

¹⁸⁴ *Ibidem.*

Conclusione

In conclusione, l'analisi della 55ª Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia ha mostrato come il confine tra arte autodidatta ed arte istituzionalizzata sia più sfumato di quanto le convenzioni artistiche tendano a riconoscere. Il progetto de "Il Palazzo Enciclopedico", curata da Massimiliano Gioni, ha aperto uno spazio di dialogo tra artisti *insider* e *outsider*, offrendo al pubblico una visione più ampia e inclusiva dell'arte. Questa apertura ha evidenziato come le motivazioni e le aspirazioni dei due gruppi siano spesso radicate in una comune esigenza espressiva, indipendentemente dal loro percorso formativo o dal riconoscimento istituzionale.

Affermare la legittimità e l'autenticità dell'arte autodidatta permette di superare una visione gerarchica della produzione artistica e di riconoscere il contributo unico che ogni artista, indipendentemente dal proprio background, può apportare al panorama culturale.

Definire questi artisti come "*outsider*" risulta riduttivo, poiché tale etichetta enfatizza la loro marginalità rispetto al sistema istituzionale senza riconoscere appieno la profondità del loro contributo. L'arte di chi è stato storicamente escluso rappresenta una fonte preziosa per rinnovare le dinamiche dell'arte contemporanea e allargare i limiti del pensiero creativo. Il termine "*outsider*" rischia di rinforzare una separazione artificiale, laddove sarebbe più accurato considerarli artisti in grado di arricchire il contesto artistico con linguaggi e sensibilità unici.

Guardando oltre la Biennale del 2013, la continuità tra le tematiche esplorate in quell'edizione e quelle della 60. Esposizione Internazionale d'Arte, "Foreigners Everywhere", dimostra come l'interesse verso la pluralità e l'inclusione nell'arte contemporanea sia sempre più vivo. Questo percorso evolutivo segna un'importante trasformazione nel modo di concepire e definire il valore dell'arte, suggerendo che l'apertura a nuovi orizzonti espressivi non solo è possibile, ma è necessaria per comprendere pienamente la complessità della cultura contemporanea.

L'arte *outsider* si rivela non come un'alterità da escludere o confinare, ma come una componente essenziale per esplorare il senso profondo della creatività umana, e per espandere i confini dell'arte oltre le barriere tradizionali e accademiche. L'autenticità e

l'innovazione spesso nascono ai margini, fuori dalle strutture istituzionali, ed è proprio lì che si trovano le voci capaci di arricchire e trasformare il panorama culturale globale. Come scrive Jean Dubuffet in *Asfissiante cultura*:

L'arte vera è sempre là dove non la si aspetta. Là dove nessuno pensa a lei né pronuncia il suo nome.¹⁸⁵

In conclusione, la mia analisi ha cercato di evidenziare l'importanza di riconoscere e valorizzare l'arte autodidatta e le sue connessioni con il mondo artistico tradizionale. Questa tesi non solo chiarisce come il confine tra *insider* e *outsider* sia più fluido di quanto spesso si pensi, ma offre anche un contributo fondamentale alla comprensione della cultura contemporanea, espandendo i limiti di ciò che consideriamo arte. L'inclusione di artisti provenienti da contesti marginali arricchisce il panorama culturale, portando nuove voci e prospettive che sfidano le narrazioni dominanti e promuovono una visione più ampia e pluralista dell'arte.

La continua esplorazione di temi come quelli trattati nella 60^a Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia dimostra che l'interesse per l'inclusione e la pluralità non è solo una tendenza momentanea, ma una necessità vitale per un dialogo artistico autentico e significativo. Riconoscere l'arte *outsider* come parte integrante del discorso culturale non solo legittima la loro espressione, ma invita anche a una riflessione più profonda sulle dinamiche del potere, dell'identità e della creatività nell'arte contemporanea.

In questo modo, la mia tesi si propone di cambiare la percezione dell'arte autodidatta, incoraggiando un approccio più inclusivo e rispettoso, in cui ogni artista, indipendentemente dal proprio background, possa contribuire a un panorama artistico ricco e variegato. Infatti, a mio avviso, se un'opera è espressa da chi è in grado di farlo in modo profondo e significativo va considerata un'espressione del contemporaneo indifferentemente dalla condizione socio/culturale di chi la produce. La visione di Dubuffet che l'arte vera si trova dove meno

¹⁸⁵ Dubuffet, *Asfissiante cultura*, 30.

ce la si aspetta, sottolinea ulteriormente l'urgenza di un'apertura a nuove possibilità artistiche e culturali, essenziali per il nostro tempo.

Appendice iconografica



Fig. 1

Marino Auriti, *L'Enciclopedico Palazzo del Mondo*, ca. 1950s. 55. Esposizione Internazionale d'Arte, Il Palazzo Enciclopedico, la Biennale di Venezia. Foto: Francesco Galli. Courtesy: Biennale di Venezia.

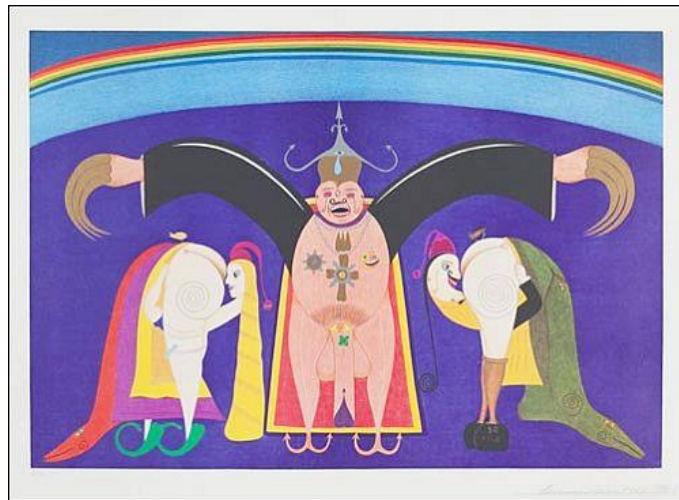


Fig. 2

Friedrich Schröder-Sonnenstern, *Trilogie der Wahrheitsucherei* [Trilogia della ricerca della verità], 1953. Matita colorata su cartone, 51 x 73 cm.



Fig. 3

Anna Zemankova, senza titolo, 1960 ca. Pastello su carta, 61 x 43 cm.



Fig. 4

J.D. 'Okhai Ojeikere, *Abebe*, 1975. Stampa alla gelatina d'argento, 50 x 60 cm.



Fig. 5

Paul McCarthy, *Children's Anatomical Education Figure*, 1990 ca.

Oggetto trovato, tessuto, lana, 172 x 129 x 116 cm.



Fig. 6

Carl Gustav Jung, *The Red Book*,

1915-1959, Paper, ink, tempera, gold paint, red leather binding, 40 x 31 x 10 cm © 2009

Foundation of the WorkFs of C.G. Jung, Zürich.



Fig. 7

Carl Andre, *Passport*, 1970. 88 fotocopie Xerox a colori, dimensioni varie.



Fig. 8

Jean Dubuffet, *Bertele bouquet fleuri portrait de parade*, 1947. Olio su tela, 116,8 x 88,9 cm.



Fig. 9

Jean Dubuffet in front of costumes from *Coucou Bazar*, Périgny-sur-Yerres, France, 1977.

Artworks © ADAGP, Paris and DACS, London 2021. Photo © Archives Fondation

Dubuffet, Paris. Photo: Azoulay.



Fig. 10

Levi Fisher Ames, *The Gillytu Bird e Ring Tailed Doodle Sockdologer Captured in Minnesota*. Weight 700 lbs (bacheca), 1896-1910 ca. Tessuto, vetro, grafite, inchiostro, metallo, carta, legno, 17 x 44 x7 cm (aperta).



Fig. 11

Peter Fischli & David Weiss, *Suddenly the Overview*, 1981-2012.

Argilla cruda, circa 250 sculture, dimensioni varie.



Fig. 12

Marisa Merz, *Testa (Kopf)*, 1984-1995, Biennale, Installationsfoto: Alexandra Matzner.



Fig. 13

Maria Lassnig, *Du oder ich* [Tu o io], 2005. Olio su tela, 203 x 155 cm.



Fig. 14

Maria Lassnig, *Mother Nature* [Madre Natura], 1999. Olio su tela, 147 x 206 cm.



Fig. 15

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



Fig. 16

Hilma af Klint, *Duvan n.12*. Series UW, 1915, Oil on canvas, 158 x 131 x 4 cm.

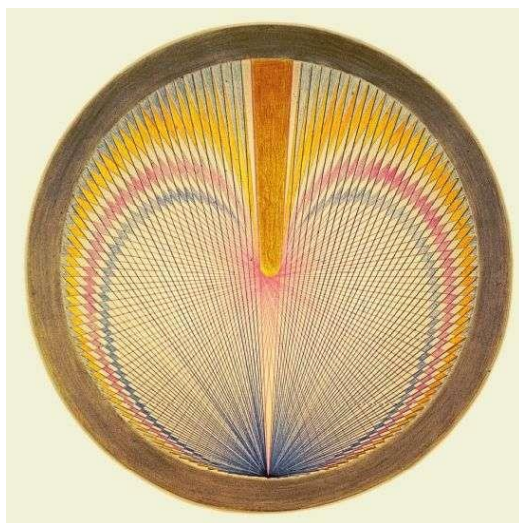


Fig. 17

Emma Kunz, *Opera n. 172*, s.d. Matita colorata e pastello a olio su carta millimetrata. 94 x 94 cm.



Fig. 18

Guo Fengyi, *Huangdi Mausoleum*, 1996, Colored ink on rice paper, 259 x 71 cm.



Fig. 19

Joseca Mokahehi Yanomami e Claudia Andujar alla 60. Biennale di Venezia | Foto: Matteo de Mayda / Courtesy La Biennale di Venezia.

Bibliografia

- Augé, Marc. *La guerra dei sogni*. Milano, Eléuthera, 2016.
- Baldacci, Cristina. *Sogno di sapere tutto. Intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*. 1ª ed. la Biennale di Venezia, 2013.
- Baratta, Paolo. *Il Giardino e l'Arsenale: Una storia della Biennale*. Venezia, Marsilio, 2021.
- Becker, Howard S. *I mondi dell'arte*. Bologna, Il Mulino, 2012.
- Bell, Clive. *The Aesthetic Hypothesis*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1914.
- Celant, Germano. *Arte povera. History and stories*, Milano, Electa, 2011.
- Chadwick, Stephanie. *Jean Dubuffet, Bricoleur: Portraits, Pastiche, Performativity*. Londra, Bloomsbury Visual Arts, 2022.
- Dal Lago, Alessandro, e Serena Giordano. *Mercanti d'aura*. Bologna, Il Mulino, 2006.
- De Marco, Gabriella. «Percorsi culturali e antropologici nel “Palazzo Enciclopedico”», 2013, 4.
- Dubuffet, Jean. *Asfissiante cultura*. Milano, Feltrinelli, 1969.
- Gioni, Massimiliano. *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico. Ediz. Illustrata. 2 voll.*, Venezia, Marsilio, 2013.
- Heinich, Nathalie. *Il paradigma dell'arte contemporanea. strutture di una rivoluzione artistica*. Monza, Johan & Levi, 2022.
- Klee, Paul. *Journal*. Parigi, Grasset, 1992.
- Mangiapane, Gianluigi. «Incidere oltre il pregiudizio: i muri tra arte outsider e insider». *Altre Modernità*, fasc. 25 (31 maggio 2021)
<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/15548>.

Quattrocchi, Luca, e Paolo Torriti, a c. di. *Arte ai margini: Livio Poggese e l'atelier di pittura dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, 1958-1978*. Firenze, Firenze University Press, USiena Press, 2024.

Riout, Denys. *L'arte del ventesimo secolo*. Torino, Giulio Einaudi, 2002.

Rosenberg, Harold. *La s-definizione dell'arte*. Milano, Feltrinelli, 1975.

Stefano, Eva di. *Art Brut*. Firenze, Giunti, 2020.

Tansella, Carole. «In conversation with Massimiliano Gioni». *Epidemiology and Psychiatric Sciences* 27, fasc. 6 (dicembre 2018).

Vogeler, Erich. *Berliner Sezession 1911*, in «Der Kunstwart», n. 20, 1911, 105.

Wilson, Colin. *L'Outsider*. Roma, Atlantide, 2016.

Sitografia

Artmap.com. «LA BIENNALE DI VENEZIA 2013 at La Biennale di Venezia Venice». Consultato 3 luglio 2024. <https://artmap.com/labiennaledivenezia/exhibition/la-biennale-di-venezia-2015>.

Bell, Kirsty. «Il Palazzo Enciclopedico». *Frieze*, 12 agosto 2013. <file:///C:/Users/39324/Zotero/storage/MHDBJRJY/il-palazzo-enciclopedico.html>.

Facente, Alessandro. «Lo spettatore esausto. La Biennale secondo Alessandro Facente | Artribune», 16 luglio 2013. <https://www.artribune.com/attualita/2013/07/lo-spettatore-esausto-la-biennale-secondo-alessandro-facente/>.

«Giuliana Paolucci - Biennale 2013». Consultato 2 settembre 2024. https://www.lacritica.net/Biennale55_Paolucci.htm.

Harper's BAZAAR. «Perché la Whitney Biennial 2024 è un evento da conoscere da vicino», 23 marzo 2024. <https://www.harpersbazaar.com/it/cultura/arte/a60244906/biennale-whitney-2024/>.

«Homunculus di Penfield: definizione e significato medico | Corriere Salute». Consultato 15 ottobre 2024. <https://www.corriere.it/salute/dizionario/homunculus-di-penfield/>.

Il Salone del Mobile. Milano. «Massimiliano Gioni», s.d.
<https://www.salonemilano.it/it/autori/massimiliano-gioni>.

La Biennale di Venezia. «La Biennale di Venezia», 26 aprile 2017.
<https://www.labiennale.org/it/la-biennale-di-venezias>.

«L'arte degenerata in mostra a Monaco. Un video documento | Artribune», 3 aprile 2016.
<https://www.artribune.com/television/2016/04/la-mostra-blockbuster-degli-anni-trenta-larte-degenerata-a-monaco-ecco-il-video/>.

«Maria Lassnig e Marisa Merz: il corpo e la grazia | Daniela Voso». Consultato 15 ottobre 2024. <https://www.doppiozero.com/maria-lassnig-e-marisa-merz-il-corpo-e-la-grazia>.

Marsala, Helga. «Massimiliano Gioni e il suo Palazzo Enciclopedico. L'utopia, attraverso la storia.» *Artribune*, 31 maggio 2013.
<https://www.artribune.com/television/2013/05/massimiliano-gioni-e-il-suo-palazzo-enciclopedico-lutopia-attraverso-la-storia/>.

Martine Della Croce. «Storia dell'Art Brut». Consultato 25 settembre 2024.
<https://martinedellacroce.it/art-brut/storia-dellart-brut-2/>.

Nifosi, Giuseppe. «Novecento, primitivismo, estetica del brutto». *Arte Svelata*, 19 febbraio 2021. <https://www.artesvelata.it/novecento-primitivismo/>.

«Osservatorio Outsider Art Palermo». Consultato 3 ottobre 2024.
<https://www.outsiderartsicilia.it/definizioni/art-brut-e-outsider-art/outsider-art/>.

«OUTSIDER ART | Deepacts». Consultato 19 luglio 2024.
<https://www.deepacts.eu/outsider-art/>.

«Outsider Art. Origini, sviluppo e tendenze tra il Novecento e i giorni nostri». Consultato 3 ottobre 2024. <https://www.finestresullarte.info/arte-base/outsider-art-art-brut-origini-stili-sviluppi>.

«I disegni visionari di Emma Kunz». Consultato 26 ottobre 2024. <https://www.wearch.eu/i-disegni-visionari-di-emma-kunz/>.

«Su Sky Arte Art Déco degli Anni Venti | Artribune», 26 febbraio 2017.
<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2017/02/su-sky-arte-un-tuffo-nellart-deco-degli-anni-venti/>.

«Sulle tracce dell'arte irregolare | Artribune», 1 febbraio 2015.
<https://www.artribune.com/attualita/2015/02/sulle-tracce-dellarte-irregolare/>.

THE BRIDGE. «The problems of 'outsider art'», 24 maggio 2018.
<https://thebridgetcd.com/2018/05/24/the-problems-of-outsider-art/>.

«Biennale di Venezia. Ecco tutti i nomi invitati da Massimiliano Gioni per il suo Palazzo Enciclopedico. E sì, ci sono parecchi italiani | Artribune», 13 marzo 2013.
<https://www.artribune.com/tribnews/2013/03/biennale-di-venezias-ecco-tutti-i-nomi-invitati-da-massimiliano-gioni-per-il-suo-palazzo-enciclopedico-e-si-ci-sono-parecchi-italiani/>.

Corriere della Sera. «Enciclopedico: Definizione e significato - Dizionario italiano - Corriere.it». Consultato 29 agosto 2024.
https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/E/enciclopedico.shtml.

D'ARS MAGAZINE. «55. Biennale Venezia. Il palazzo enciclopedico», 25 giugno 2013.
<https://www.darsmagazine.it/55-biennale-venezias-il-palazzo-enciclopedico/>.

De Pas, Micol. «Biennale di Venezia: l'arte dei sogni comincia da Jung». *Panorama*, 30 maggio 2013. <https://www.panorama.it/cultura/biennale-venezias-carl-gustav-jung-arte-follia>.

«Fischli e Weiss in mostra a New York | Artribune», 11 marzo 2016.
<https://www.artribune.com/report/2016/03/mostra-fischli-e-weiss-guggenheim-museum-new-york/>.

Fondazione Nicola Trussardi. «Altri fiori e altre domande», s.d.
<https://www.fondazioneicolatrussardi.com/mostre/altri-fiori-e-altre-domande/>.

La Biennale di Venezia. «BIENNALE ARTE 2013 | Il Palazzo Enciclopedico». Consultato 3 luglio 2024. <https://www.labiennale.org/it/arte/2013/il-palazzo-enciclopedico>.

La Biennale di Venezia. «Biennale Arte 2024 | Introduction by Adriano Pedrosa», 22 giugno 2023. <https://www.labiennale.org/en/art/2024/introduction-adriano-pedrosa>.

Mattarella, Lea. «Biennale visionaria». Treccani. Consultato 17 aprile 2024.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/biennale-visionaria_\(Il-Libro-dell'Anno\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/biennale-visionaria_(Il-Libro-dell'Anno)/),
[https://www.treccani.it/enciclopedia/biennale-visionaria_\(Il-Libro-dell'Anno\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/biennale-visionaria_(Il-Libro-dell'Anno)/).

Ringraziamenti

Ci tengo a ringraziare innanzitutto la mia relatrice, la professoressa Laura Moure Cecchini, per la gentilezza, la disponibilità e la pazienza con cui mi ha seguita fin da subito e per i preziosi consigli.

Un grazie immenso va poi alla mia famiglia. Grazie mamma per avermi sempre sostenuta e per avermi sempre permesso di seguire i miei sogni senza mai farmelo pesare. Mi hai insegnato a non mollare e a lottare per le mie idee. E grazie papà, perché anche se ti viene difficile darmi soddisfazioni a parole, so che metà Castelnovo sapeva sempre com'erano andati i miei esami e quanto tu fossi fiero della tua bambina. Questo traguardo è anche vostro.

Grazie a mia sorella Sara: anche se non hai mai capito quanto tempo ed energie richiedesse studiare per un esame, non c'è mai stato un momento in cui io mi sia sentita sola, con te accanto, mai un momento in cui voltandomi ho temuto di non trovarti.

Un grazie enorme va poi ai miei nonni, Armando, Teresa, Doretta e Bruno, e a mia zia Fifi, per aver sempre creduto in me e per avermi sempre dato la forza durante questo percorso. Nonno Bruno, mi manchi tanto. Sappi che, anche se non respiri più con me, continui a vivere al mio fianco.

Ringrazio profondamente Pietro, perché nonostante l'enorme diversità dei nostri interessi e delle nostre passioni, ti sei sempre impegnato per scoprire il mio mondo e per sostenermi in tutto. Grazie per averci sempre creduto più di me, e per aver cercato di farmi sentire all'altezza ogni volta che ero sul punto di crollare. Sei la mia metà.

Grazie alla mia Auri, un'amicizia nata per caso e che spero durerà più a lungo possibile. Sono grata per la tua presenza assidua, per la tua immensa dolcezza nei miei confronti, per capire ogni mio istante e per gioire ad ogni mio successo.

Grazie ai miei compagni di viaggio, Lorenzo, Mattia ed Emma. Vivere questo percorso con voi è stato meraviglioso ed ha reso il tutto più leggero. Un grazie particolare a Francesco: abbiamo condiviso tantissimi momenti insieme, e senza di te tutto questo non sarebbe stato

lo stesso. Grazie anche a Nora e Giada per il sostegno che ci siamo date durante la stesura della tesi, siete state una bellissima scoperta.

Grazie poi ai miei amati coinquilini, Bruno, Nadia, Lorenzo e Letizia. Siete e sarete sempre la mia seconda famiglia e la mia seconda casa.

Ringrazio enormemente i miei amici del cuore, Letizia, Selene, e Luca (con rispettivi +1). Nonostante ci vediamo poco, so sempre di poter contare ciecamente su di voi; vi voglio bene.

Grazie alla mia Emma, amica di carboidrati, per essere sempre stata comprensiva e attenta nei miei confronti, sei speciale.

Grazie ai miei super amici Sara, Sofia, Michael e Lorenzo. Nell'ultimo anno mi avete regalato momenti stupendi, mi fate sempre sentire ascoltata ed apprezzata. Una grande parte del mio cuore è riservata a voi.

Non posso poi non ringraziare i miei meravigliosi colleghi, Mary ed Elia, per le lunghe colazioni, i consigli, gli sfoghi, i gossip. Siete due persone pure e genuine, vi adoro infinitamente.

Un grazie a chi c'è sempre stato, a chi se n'è andato, a chi ha creduto in me fin dall'inizio, e fino alla fine.

L'ultimo ringraziamento vorrei dedicarlo a me stessa. Al mio essere fragile e insicura. A me, che passo dopo passo, tra dubbi e paure, sto imparando a riconoscere il mio valore e a cercare la mia strada. Questa dedica è un abbraccio alla parte di me che ha vacillato ma non ha mai smesso di crederci, che ha imparato a vedersi con occhi più gentili e a costruire il coraggio di amarsi.

