



## Zona Franca

Opere dal fondo Menozzi  
di Arte Irregolare



Quaderni  
Biblioteca Panizzi

Comune di Reggio Emilia  
Servizio Istituzioni Culturali

Biblioteca Panizzi

# Q 3

## Zona Franca

Opere dal fondo Menozzi di Arte Irregolare

a cura di  
Chiara Panizzi

testi di  
Bianca Tosatti  
Chiara Panizzi  
Dino Menozzi

Zona Franca  
Opere dal fondo Menozzi di Arte Irregolare

Reggio Emilia  
Biblioteca Panizzi / Sala PianoTerra  
10 ottobre 2015 > 14 febbraio 2016

[www.bibliotecapanizzi.it](http://www.bibliotecapanizzi.it)

In copertina:  
particolari da opere di *Adam Nidzgorski,*  
*Pierre Albasser,*  
*Claudine Goux,*  
*Gérard Sendrey*



**Biblioteca Panizzi**

I progetti degli **Amici della Biblioteca**



Questo terzo quaderno esce in concomitanza con la mostra *Zona Franca. Opere dal Fondo Menozzi di Arte Irregolare*, prodotta con l'intenzione di valorizzare una delle collezioni più interessanti della Biblioteca Panizzi: più di 2000 opere su carta realizzate da artisti cosiddetti irregolari, naïfs, marginali, autodidatti, visionari, raccolte da un collezionista reggiano, Dino Menozzi, che nel 2007 decise di donarle al nostro Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

All'epoca della donazione si colse l'occasione per far conoscere alla città questo patrimonio così particolare, con una esposizione di circa 300 opere, tra le più significative della collezione, che illustravano sia le diverse tipologie espressive presenti nella raccolta che le varie aree geografiche rappresentate. La mostra *Ai margini dello sguardo*, allestita presso i Chiostrì di San Domenico, a cura di Bianca Tosatti, rappresentò per Reggio Emilia il primo approccio alla conoscenza di questo genere artistico.

Che l'Italia sia in ritardo rispetto agli altri paesi europei nell'opera di riflessione, tutela e valorizzazione dell'Arte Irregolare, in tutte le sue forme e declinazioni, è cosa nota. In altri paesi europei esistono decine di luoghi, siti, collezioni, musei dedicati all'arte irregolare, regolarmente aperti al pubblico, attivi con mostre e pubblicazioni, operanti in stretta sinergia uno con l'altro, ma anche col mondo della scuola. Dall'isolamento, dalla marginalità di artisti che lavorano da autodidatti al di fuori di ogni regola, mossi solo dall'urgenza e dal bisogno di esprimersi, nasce questa potenzialità comunicativa che viene accolta, condivisa e valorizzata.

La consapevolezza del valore che assume in questo contesto il patrimonio di opere conservate nel Fondo Menozzi della nostra biblioteca, ci spinge a proporre un'iniziativa che lo valorizzi secondo tutte le sue potenzialità, attraverso una mostra che coinvolga tutte le fasce di pubblico, con particolare attenzione ai ragazzi e alle scuole, con cui la nostra istituzione ha da sempre un canale attivo di dialogo e di confronto. L'occasione ha fatto nascere l'idea di questo quaderno, al quale si affiancheranno sia un progetto rivolto alle scuole dell'infanzia, primarie e secondarie dal titolo "L'Arte non è una Regola", che prevede attività laboratoriali associate a visite guidate alla mostra, sia percorsi dedicati alle famiglie nelle ore di apertura domenicale.

Ancora una volta si conferma l'importante ruolo complementare alla scuola che può svolgere una biblioteca locale come la nostra, se tra i suoi principali obiettivi c'è quello di crescere assieme alla propria comunità, culturalmente e quindi civilmente. E di farlo anche scomodando voci autorevoli, quando è il caso, che possano offrire al mondo della scuola un contributo non di facciata ma di sostanza, capaci di allargare gli orizzonti, di aprire nuove porte alla conoscenza.

Bianca Tosatti, la maggiore esperta italiana di Arte Irregolare, che da anni opera perché venga riconosciuto a questo genere artistico il diritto ad entrare con piena dignità nei circuiti museali, nei programmi di insegnamento, nei progetti di censimento e valorizzazione, parla ai ragazzi e agli insegnanti nelle pagine di questo quaderno, per risvegliare la loro curiosità, per invitarli in un mondo sconosciuto, ma affascinante, ancora tutto da scoprire.

La struttura del discorso è "a binocolo" e procede per approfondimenti successivi, introducendoci pian piano, e sempre più nel dettaglio, all'interno del tema in questione. Un'iniziale definizione dei termini ci aiuta a familiarizzare con parole ancora poco conosciute come Art Brut, Arte Irregolare, Outsider Art, e a capire in che ambito ci stiamo muovendo. L'obiettivo viene poi a focalizzarsi sulla storia e sulla varietà dell'esperienza francese con un ulteriore cenno alle collezioni e ai siti più rilevanti. In ultima analisi viene proposto un approfondimento su quattro artisti indipendenti francesi, legati al Musée de la Création Franche di Bègles ma anche presenti con opere significative nella Collezione Menozzi della Biblioteca Panizzi: Gérard Sendrey, Adam Nidzgorski, Pierre Albasser e Claudine Goux.

Le loro opere vengono analizzate da vicino, passate quasi al microscopio, così da fare emergere la personalità del segno e del linguaggio di ogni artista.

Questo terzo quaderno nasce dunque con una duplice finalità.

E' prima di tutto un invito alla conoscenza: dobbiamo prendere atto che l'arte irregolare è un genere che conta ormai esempi significativi, anche in Italia, e deve intrecciare la propria storia con quella della cosiddetta "arte culturale", ufficialmente inserita nei programmi di insegnamento della storia dell'arte, superando la tentazione di tracciare confini inutili, dannosi, limitanti.

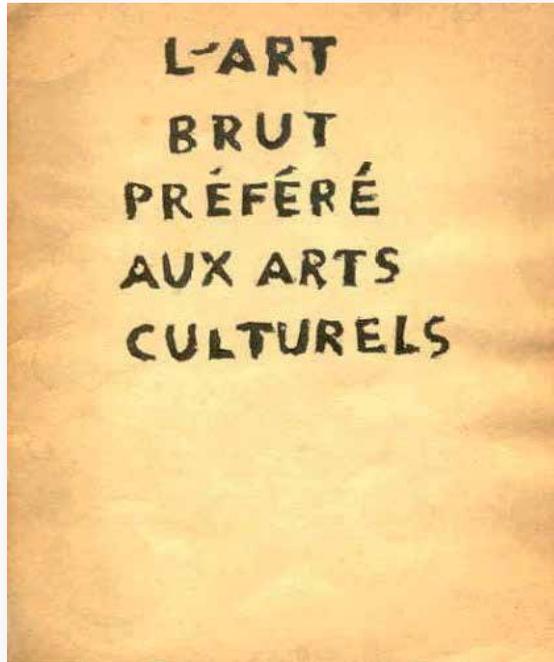
In secondo luogo è un invito alla libertà di espressione, che deriva sia dalla capacità di leggere con occhi nuovi il mondo attorno a noi, sia dal bisogno di esprimere le nostre emozioni più profonde, a prescindere da ogni gabbia o schema preconstituito, usando qualsiasi mezzo a disposizione, qualsiasi supporto, forti solo della libertà e della necessità del proprio gesto.

Ce lo insegnano Gérard Sendrey, Adam Nidzgorski, Pierre Albasser e Claudine Goux, i quattro artisti francesi che proponiamo in questa occasione e che ringraziamo per la loro disponibilità, il cui segno, così diversamente lasciato sulla carta, ci aiuta a capire che ciò che conta è appunto il coraggio di tracciarlo.

Giordano Gasparini  
Direttore della Biblioteca Panizzi

## Dall'Art Brut all'Arte Irregolare

Bianca Tosatti



Copertina del Catalogo della mostra di Art Brut allestita a cura di Jean Dubuffet nel 1949 presso la Galleria René Drouin, a Parigi

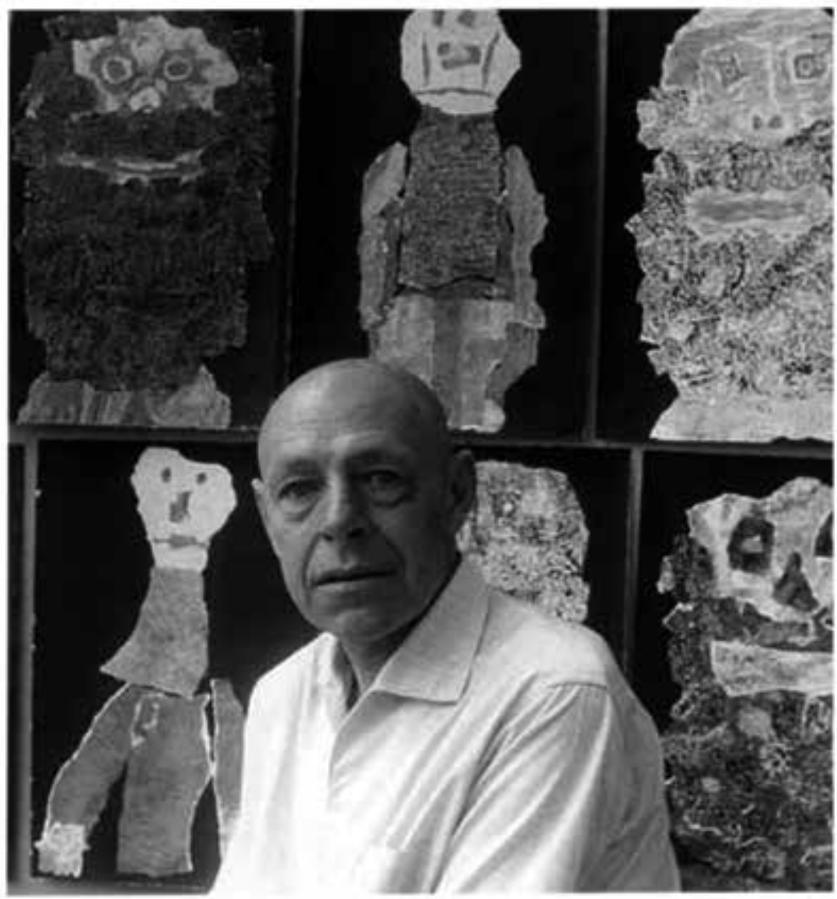
Innanzitutto vediamo cosa si è inteso con il termine, ormai storicizzato, di **Art Brut**: questa espressione, coniata da Jean Dubuffet negli anni Quaranta, indica e segnala l'insieme di tutte quelle opere che non appartengono all'arte culturale, quelle che rendono possibile per chi le guarda una via d'uscita dal condizionamento in cui il pensiero è imprigionato. L'opera d'arte, così come la vede Jean Dubuffet, va dunque letta come rivoluzionaria in quanto ha la pretesa e lo scopo di uscire dai canoni e dai dettami della cultura dominante in nome di una libertà creativa a cui non deve essere messo un freno.

Dubuffet agisce dunque a partire dalla concezione stessa di artista; lo toglie dal piedistallo e lo priva di quella posizione demiurgica che lo vuole genio e superiore agli altri uomini: l'artista non è un genio ma un uomo comune e l'arte è un'esigenza, un bisogno istintivo e primario: chiunque, se liberato dalla cultura, è creatore.

Dubuffet viaggiò in Europa e negli Stati Uniti, visitò innumerevoli creatori isolati e molti ospedali psichiatrici (all'epoca in cui i loro internati erano ermeticamente isolati dal resto del mondo) e mise insieme una collezione, che nel 1976 diventò il nucleo della **Collection de l'Art Brut** di **Losanna**: un *anti-museo*, nelle sue intenzioni, con lo scopo di scuotere l'inerzia o la cattiva coscienza dell'arte istituzionale.

Oggi, a partire dai 5.000 pezzi originari, la Collection ne conta oltre 30.000 ed è la più grande al mondo.

Sul suo esempio, luoghi nati apposta per esporre e conservare i lavori degli artisti irregolari sono sorti un po' ovunque, soprattutto negli



Jean Dubuffet fotografato da John Craven nel suo studio di Vence nel 1959, davanti ad una serie delle sue "Barbes"

### Jean Dubuffet

(Le Havre, 1901 – Parigi, 1985) è considerato uno dei più significativi esponenti dell'arte informale assieme a Jean Fautrier e Alberto Burri, artisti che hanno risposto alle devastazioni della seconda guerra mondiale, con un linguaggio capace di esprimere la mancanza di certezze tramite la scelta del non figurativo, del non geometrico, del non gradevole. Dubuffet si dedica completamente all'arte solo a partire dal 1942 dopo aver esercitato vari mestieri tra cui la conduzione dell'azienda vinicola di famiglia.

Le sue opere popolate di maschere, di esseri mostruosi e abnormi, di accostamenti spaventosi derivati da un subconscio tormentato, vedono emergere il protagonismo di una materia corposa che contribuisce ad alimentare quel senso di sofferenza e di caos che traspare già dalle forme.

Nel 1922 Dubuffet rimane colpito dal libro del medico Hans Prinzhorn sull'arte degli alienati, tanto che sarà proprio lui a diventare prima un collezionista e poi un teorico e a coniare l'espressione Art Brut per definirle, termine che desume proprio dall'ambiente vinicolo che ben conosceva e di cui accoglie le molteplici declinazioni: secco, grezzo, ... La sua ricca collezione andrà poi a costituire il famoso Musée Collection de l'Art Brut di Losanna.

Nel 1923 il giovane **Dubuffet** è chiamato a prestare servizio militare nell'ufficio meteorologico situato presso la Tour Eiffel. Durante questi mesi non propriamente stimolanti per il giovane diplomato all'Accademia di Belle Arti, avviene un fatto fondamentale per l'evoluzione della vita e dell'arte di Jean: l'Ufficio Nazionale Meteorologico indice un concorso in cui invita i cittadini a fare delle foto al cielo in determinate ore prestabilite e Dubuffet è inserito nella commissione dei giudici. Oltre alle numerosissime fotografie, viene recapitato alla commissione un quaderno su cui una certa **Clémentine R.** aveva fissato sotto forma di disegni ciò che nel cielo vedeva dalla propria finestra. Tale episodio segnò profondamente Dubuffet il quale vide in Clémentine una visionaria dagli occhi curiosi di cui era necessario indagare opere e scritti, inquietato dai sempre maggiori dubbi che provava sui canoni dell'arte e sui valori della cultura.

Questa immagine di Josef Forster, realizzata dopo il 1916, è diventata anche il logo della Collezione Prinzhorn di Heidelberg



Collezione Prinzhorn di Heidelberg

ultimi vent'anni<sup>1</sup>. Che siano *anti-musei* o no, di certo operano con un approccio per natura ibrido, interdisciplinare, spesso in collaborazione con i luoghi di cura e con varie professionalità a questi associate. E' pur vero che la storia di quella che Dubuffet aveva chiamato Art Brut era incominciata prima, in ambito medico: ad esempio negli Stati Uniti la raccolta di oggetti e pitture del dottor Benjamin Rush dei primissimi anni dell '800; a Torino le collezioni con reperti di fine Ottocento e primi del Novecento di Giovanni e Antonio Marro, o di Cesare Lombroso, medico, antropologo e criminologo; nel 1905, in Francia, il dottor Auguste Marie aveva aperto a Villejuif il "Musée de la folie". Ma è indubbio che il più grande contributo in direzione dell'apprezzamento artistico, lo diede Hans Prinzhorn, psichiatra e storico dell'arte, che nel 1922, in Germania pubblicò il primo studio accurato di opere di pazienti psichiatrici, *Bildneri der Geisteskranken* (L'arte dei folli. L'attività creativa nei malati mentali), scritto solo dopo aver accumulato presso l'Università di Heidelberg una collezione di migliaia di esempi provenienti da diverse istituzioni europee. Sia il libro sia la raccolta suscitarono notevole influenza su personalità artistiche come Franz Marc, Paul Klee, Max Ernst, Alfred Kubin oltre a Jean Dubuffet. Essi erano affascinati e ispirati da quest'arte prodotta da artisti "loro malgrado", senza alcuna apparente influenza della cultura e che sembrava loro originale, avvincente e contemporanea. Ebbene, oggi la situazione si è evoluta: per esempio si è imposta a livello "globale" la definizione **Outsider Art** che ha definitivamente confinato nella storia del secolo scorso l'Art Brut di Dubuffet. Ma diamo un'occhiata all'**Insider Art**, per capire meglio. Dobbiamo considerare che tutto il sistema dell'arte contemporanea

<sup>1</sup> Negli Stati Uniti, limitandoci a citare i più noti, ci sono il **Folk Art Museum** di New York, l'**Intuit** (The Center for Intuitive and Outsider Art) di Chicago e l'**American Visionary Art Museum** di Baltimora. In Europa abbiamo il **MadMusée** di Liegi e l'**art) & (marges** di Bruxelles, in Belgio, il danese **GAIA**, i francesi **LAM** di Lille, che affianca l'arte irregolare alla moderna e contemporanea, la **Halle Saint-Pierre** di Parigi, l'**Abcd Art Brut** di Montreuil, e poi l'austriaco **Art/Brut Center Gugging**, i tedeschi **Kunsthau Kanner** di Munster e **Prinzhorn Collection** di Heidelberg, e soprattutto il **Museum of Everything**, la cui vita itinerante in varie tappe (tra cui Torino, Parigi, Venezia) ha accolto, dal 2009 a oggi, oltre mezzo milione di visitatori. Un museo dedicato, nato intorno a un nucleo naif, c'è anche in Estonia (il **Kondas Centre**) e, al di là dei confini europei, in Russia: il **Russian Museum of Outsider Art** di Mosca, che esiste dal 1989 con sede fissa dal 2000.

è profondamente cambiato: oggi le opere d'arte documentano lo "status" di chi le possiede o le esibisce - informazione aggiornata, appartenenza ad un determinato ceto sociale, censo, immagine pubblica; l'arte è diventata un buon investimento economico, da controllare come un titolo di borsa, ma sostanzialmente abbastanza sicuro, perché garantito dal "sistema" (gallerie, fiere specializzate, mostre internazionali, musei). E' scomparso quasi completamente anche un dato che fino alla metà del secolo scorso connotava discretamente il soggetto acquirente, gli dava un ruolo in partita: **il gusto o, nei casi migliori, il giudizio**. Questo dato infatti è stato sostituito completamente dal conformismo modale e dal valore economico.

I giovani artisti sognano il successo, come gli adolescenti sbandati delle periferie potrebbero sognare di diventare famosi calciatori o cantanti: cercano scorciatoie e ingressi secondari, sognano di *essere investiti*, sia nel senso di divenire oggetto di investimento economico, sia nel senso più catastrofico di essere s-travolti nella loro identità.



Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso, Torino

La cosiddetta **Arte Irregolare** (la definizione venne data da me molti anni fa) non appartiene al sistema che ho descritto sopra, anzi lo sfugge "come una cerva selvatica", secondo la bella espressione di Dubuffet. L'opera non cerca un valore economico, non cerca di piacere, non chiede il suo ingresso nel mondo. Conosco decine di creatori che distruggono le loro opere, le usano per accendere il fuoco, le regalano, oppure tentano di venderle a cifre fantasiose.

E nello stesso tempo questa **Arte Irregolare** non ha più quella pretesa di innocenza assoluta rispetto alla cultura, come sosteneva Dubuffet. Nessuno vive completamente isolato dal resto del mondo, la comunicazione è pervasiva come un gas inodore e insapore, attraversa la nostra esperienza quotidiana lasciando tracce di parole, suoni, figure, brandelli di concetti, schegge di linguaggio. Anche l'isolamento manicomiale degli anni dubuffettiani non esiste più.

Il rapporto attivo tra arte, società e aspetti della mente, patologici e non, ha avuto un'evoluzione dagli anni Settanta del '900, anni in cui Franco Basaglia, psichiatra, neurologo e filosofo, con i suoi scritti e le sue azioni, mostrava quanto instabile, poroso e frastagliato sia il confine tra salute e malattia e quanto i contesti sociali e famigliari possano influire in un senso o nell'altro.

Basaglia riuscì progressivamente ad abbattere muri, aprire il manicomio al territorio e soprattutto creare un vasto movimento di

condivisione politica, sociale e intellettuale che portò, nel 1978, alla promulgazione della Legge 180 gettando sicuramente le basi per future pratiche di apertura, e contribuendo, direttamente e indirettamente, alla legittimazione delle sperimentazioni che avvenivano spontaneamente in altri luoghi di Italia e del mondo.

In questa processualità egli fece uso, e teorizzò, lo strumento artistico come dispositivo riabilitativo e socializzante.



Aloïse Corbuz, *Bal Tango, Hotel Rosière*, 1960-1963. Kunstmuseum Solothurn

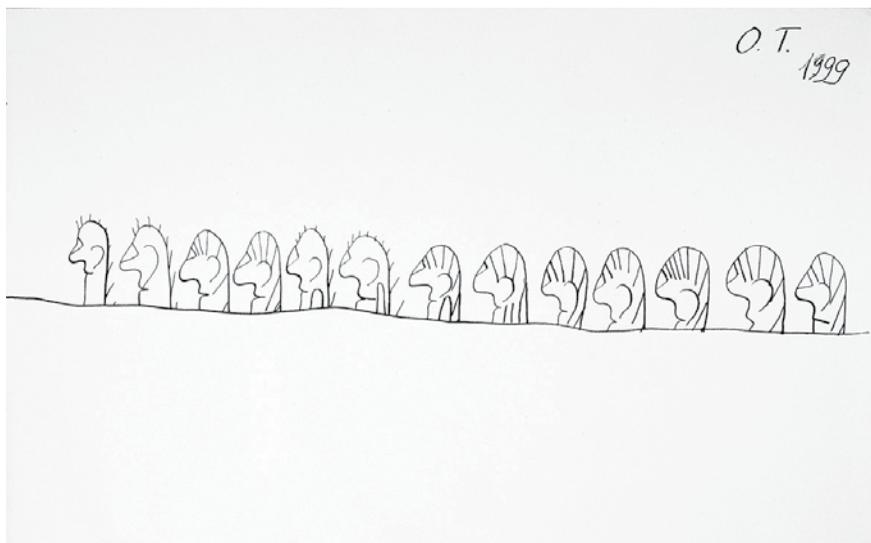


Franca Settembrini, *Biancaneve*, 2001. Biblioteca di Panizzi Reggio Emilia

Al contrario, ogni volta che si accostano i termini *arte e follia*, apriamo una falla nel rigore del nostro discorso: *la falla ci rende fallaci*, in mala fede; rivela la persistenza accanita di paternalismo, il bisogno spasmodico di “differenziare”, di tenere a distanza, di difendere il sistema di cui accennavamo sopra.

L'arte irregolare dunque ci propone uno sguardo d'artista non ripiegato esclusivamente sul valore riconosciuto alla propria opera, ma che esplora, cerca e trova un valore **altro** di comportamenti e produzioni espressive, anche quando l'autore non ha la consapevolezza e/o l'autonomia (psichica o sociale) per affermare la propria identità personale e non solo quella artistico-culturale.

Ogni produzione artistica pare comunque attingere, in maniera visibile e non, alla storia umana e al mondo interiore del proprio autore. Per concludere: da sempre l'arte – in particolare quella che non si sotmette al sistema – consente a chi la pratica di fare balzi diminuendo le distanze, aggirare ostacoli, insinuarsi tra i confini, reinventare la realtà, arricchirsi dell'errore e dell'imperfezione, ma soprattutto costruire relazioni, anche insolite, fra cose e persone.



Oswald Tschirtner, *People*, 1999, Gugging Museum, Wien

Per chi voglia approfondire questo tema suggeriamo:

Jean Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'ouvrage*: scritto nel 1949, è stato pubblicato da Gallimard nel 1973. In traduzione italiana possiamo leggere *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti*, 1971 (raccolta di saggi a cura di Renato Barilli).

Roger Cardinal, *Outsider Art* (Littlehampton Book Services Ltd, 1972): la parola a colui che scrisse il primo libro inglese sull'argomento e conio la fortunata espressione.

David MacLagan, *Outsider Art: from the Margins to the Marketplace* (Reaktion Books, 2009): una ricognizione del percorso che inizia negli ospedali psichiatrici, arriva al mercato... e poi? L'autore, dopo venticinque anni di ricerca e pratica sul campo - come artista, saggista e arte-terapista - propone qualche ipotesi.

*Outsider Art Sourcebook*: pubblicata da «Raw Vision» - ovvero: la rivista di riferimento internazionale attiva dal 1989 - è la guida più completa che ci sia: contiene i testi critici e la cronologia degli eventi fondamentali, bibliografia, rassegna di artisti, elenco dei luoghi di esposizione e di vendita... tutto. La nuova versione aggiornata è prevista per il 2015.



Oliver Croy e Oliver Elser, 387 modelli di edifici di Peter Fritz, scovati nella bottega di un rigattiere, Venezia, Biennale 2013

# La Francia: uno sguardo ravvicinato

Bianca Tosatti

---

## Il Surrealismo e l'Art Brut

Le riflessioni e le teorizzazioni che porteranno Dubuffet a definire l'Art Brut nascono in un ambiente culturale fecondo e stimolante.

Basti pensare alle idee che si elaboravano nella cerchia di artisti che **André Breton**, nel Manifesto pubblicato nel 1924, chiama *Surrealisti*. L'obiettivo era quello di creare un linguaggio artistico di rottura applicato alla letteratura, alla pittura, alla scultura, alla poesia, al cinema: i contenuti dovevano riferirsi ai grandi turbamenti dell'uomo che, attraverso l'inconscio, dà libero sfogo ai propri desideri più nascosti e alle più segrete pulsioni, facendo dell'arte lo schermo di proiezione di questa realtà segreta.

Fondamentale fu per i Surrealisti la scoperta della **teoria freudiana** e dei metodi clinici della psicoanalisi che offrivano nuovi strumenti alle arti figurative. Gli elementi della "casualità" e dell'"automatismo", già parzialmente utilizzati dagli altri movimenti d'avanguardia, acquistano maggiore significato se rapportati al fattore "subcosciente". Attraverso l'esaltazione dell'irrazionale, del sogno, del fantastico e di stati mentali anomali, il Surrealismo introduceva una nozione di **soggettivismo** nuova nell'arte moderna che porta gli artisti a considerare con particolare interesse l'Art Brut, oltre all'arte infantile e all'arte irregolare in genere. E' sintomatico per esempio che la diffusione del **testo di Prinzhorn in Francia** sia dovuta proprio al passaparola fra Max Ernst e Paul Eluard e che in seguito venga letto e studiato da molti altri, come Jean Arp, Jean Dubuffet e André Breton.



André Masson, *Disegno automatico*, 1925



L'importanza e la diffusione del libro è dovuta anche all'apparato fotografico molto ampio, che fornisce il materiale visuale con cui gli artisti si possono confrontare: non meraviglia dunque che quando nel 1948 Jean Dubuffet fondò la Compagnie de L'Art Brut, ne abbiano fatto parte molti artisti surrealisti, fra cui anche André Breton.

L'attività della **Compagnie de l'Art Brut** era focalizzata sulla produzione, la promozione e la ricerca nel campo dell'arte irregolare con esposizioni presso la galleria parigina di Drouin (1949) e presso la Galerie des Beaux-Art (1967) e la pubblicazione dei *Cahier de L'Art Brut*, una rivista che conteneva le ricerche più aggiornate sull'argomento e la presentazione degli artisti più significativi della collezione: è importante che la tradizione dei Cahier non si sia mai interrotta e che, nella stessa veste grafica, chiara e poverissima, prosegua ancora oggi la sua missione di indagine critica e di comunicazione.



Man Ray, *Gruppo dei surrealisti francesi*, Parigi, 1930  
 Man Ray, *Séance de rêve éveillé*, 1924



Cahiers de la Compagnie de l'art brut

## La Fabuloserie, Dicy

A Dicy, un piccolo centro della Borgogna, esiste uno dei luoghi più affascinanti consacrati all'Art Brut, anzi all'arte *Hors-les-Normes*, come venne chiamata dai suoi fondatori.

Il luogo raccoglie la collezione dell'architetto **Alain Bourbonnais** e di sua moglie **Caroline** che dal 1960 cominciarono a interessarsi concretamente a queste creazioni presentandole al pubblico in uno spazio parigino, l'Atelier Jacob. In modo completamente indipendente dalle contemporanee teorizzazioni di Jean Dubuffet, i due coniugi captarono evidentemente lo spirito del tempo, e nel 1983 riunirono definitivamente la loro ricchissima raccolta in uno spazio di grande fascino, immerso nella natura e frequentato giornalmente da un grande numero di visitatori. Lo spazio si compone di diversi edifici, la residenza dei collezionisti, lo studio di Alain, il magazzino dei suoi "Turbulents" (le grandi sculture che lui stesso amava fare) e la storica casa di campagna dove è allestita superbamente la collezione vera e propria. Tutto attorno una natura bagnata da ruscelli e laghetti, disciplinata dall'uomo pur senza essere imprigionata nelle forme rigide di un giardino tradizionale.



## L'Aracine, Musée d'art moderne Lille Métropole

Negli anni Settanta un piccolo gruppo di appassionati cultori di Art Brut cominciarono a collezionare un gran numero di opere: si trattava dell'artista **Michel Nedjar**, di **Madeleine Lommel** e di **Claire Teller**.

Sull'esempio della Fabuloserie, nel 1984 la collezione venne allestita e presentata al pubblico al Château Guérin à Neuilly-sur-Marne, dove restò fino al 1996, quando venne formalizzata, con una mostra di rilievo internazionale, la sua donazione la Museo di Lille Métropole.

Il **LAM** è stato dunque solennemente riaperto nel 2010, dopo oltre quattro anni di lavori, ampliato a cura dell'architetto Manuelle Gautrand per contenere l'esposizione della collezione dell'Aracine, che oggi è considerata una delle più significative per la sua dimensione internazionale.



## La Création Franche, Bègles

Questo singolare museo, dedicato alle opere di Art Brut, intese in senso largo e molto vicino al concetto di Arte Irregolare, è stato fondato nel 1989 per iniziativa di **Noël Mamère** su proposta di **Gérard Sendrey**; nel 1996 è divenuto museo civico. *Création Franche* allude e implica tutte le produzioni di creatori che lavorano fuori dagli schemi tradizionali come il termine stesso suggerisce nelle sue connotazioni semantiche correnti (*franco tiratore, zona franca* ecc.).

Autonomia, indipendenza di sguardo sul mondo e sulla società, rispetto della propria soggettività e del movente interiore sono certamente qualità che assimilano questo tipo di opere a quelle dell'Arte Contemporanea, se non fosse per l'assoluta indifferenza che questi autori mostrano nei confronti di ogni tipo di riconoscimento pubblico, sia che riguardi la notorietà, sia che riguardi il successo economico.

Il Museo della Création Franche possiede un patrimonio di più di 14.000 opere, con le quali allestisce almeno cinque esposizioni all'anno. Ma una delle iniziative più interessanti del museo è una mostra annuale ciclica dal titolo "*Visions et Créations Dissidentes*" in cui vengono presentati criticamente al pubblico un manipolo di nuovi artisti.

L'attività del museo, oltre all'organizzazione di mostre e la conservazione delle opere, consiste soprattutto nella collaborazione con altre istituzioni museali a cui vengono accordati prestiti e materiali; inoltre, uno degli strumenti di comunicazione più efficaci del museo è stata una pregevole produzione editoriale che, attraverso una rete di collaboratori autorevoli, ha pubblicato e distribuito la rivista omonima per molti anni (la rivista esce nell'ottobre del 1990), oggi in gran parte sostituita dall'ampia e curatissima pagina di Facebook e di molti blog che se ne occupano (Le Grigris de Sophie).





## Il Palais Idéal, Hauterives

**Ferdinand Cheval** nacque nel 1836 a Charmes, un piccolo villaggio nel comune di Hauterives, a poco meno di un centinaio di chilometri da Lione. Come postino, Ferdinand Cheval compiva in bicicletta trenta chilometri al giorno, percorrendo sempre lo stesso tragitto. Il 19 aprile del 1879 Ferdinand Cheval ha 43 anni, e la sua vita sta per cambiare per sempre. Vede improvvisamente una pietra, ma con altri occhi, con gli occhi dell'artista e del sognatore, e questa visione lo folgora e gli cambia la vita. Cheval comincia pian piano a mettere in piedi il suo cantiere – nonostante non avesse un'educazione, né sapesse minimamente come andava costruita una casa, nonostante la gente del paese cominciasse a prenderlo per matto. Al peso della posta da consegnare si aggiunse quello delle pietre: all'andata le selezionava e posizionava lungo la via, al ritorno le raccoglieva aiutandosi con la sua fida carriola. Il Palazzo Ideale non era pensato come un edificio vero e proprio, abitabile, ma piuttosto come un monumento dedicato alla fratellanza fra le genti: un amalgama di forme e stili occidentali e orientali, un sincretismo elaborato e ispirato alla natura, alle cartoline postali e alle riviste che Cheval distribuiva. Il postino Cheval finì di costruire il suo Palazzo Ideale nel 1912, dopo avervi dedicato ben trentatré anni della sua vita.

Picasso, Breton, Ernst, Tinguely, Niki de Saint Phalle furono tutti amanti di questo luogo folle e incredibile, che ispirò più o meno esplicitamente diverse altre "cittadelle" immaginarie. Nel 1969 André Malraux decise di tutelare il Palazzo come monumento storico, contro il parere di molti altri funzionari del Ministero della Cultura, con queste motivazioni: *In un tempo in cui l'arte naïf è diventata una realtà considerevole, sarebbe infantile non tutelare, quando siamo noi francesi ad avere la fortuna di possederla, la sola architettura naïf al mondo, e aspettare che si distrugga.*

## La Picassiette di Raymond Isidore, Chartres



**Raymond Isidore** era nato l'8 settembre del 1900.

Dapprima fonditore, poi pulitore di rotaie, e alla fine custode di discariche e cimiteri, Raymond Isidore, detto Picassiette (da Picasso e *assiette*, «stoviglia»), raccolse infaticabilmente nella spazzatura frammenti di tazze, piatti e bicchieri, con i quali ricopriva ogni superficie e ogni suppellettile della sua casa.

Era riuscito a costruirsi una casetta di tre stanze in fila, confinante con il cimitero, senza l'acqua corrente e senza servizi igienici. Improvvisamente ecco la svolta: un giorno del 1938 Raymond s'imbatte in un campo disseminato di cocci di piatti e vetri, incomincia a raccogliarli seguendo l'ispirazione, l'attrazione che esercitano su di lui i colori, sceglie i più belli e li porta a casa depositandoli in un angolo del giardinetto.

Incomincia a ricoprire di mosaici tutto ciò che è possibile ricoprire: tutto, dentro e fuori, non sfugge alla sua febbre.

Semianalfabeta, è un lettore della storia sacra, e nel suo tappeto musivo non manca la riproduzione della famosa cattedrale della sua città e i pavimenti "cosmateschi".

Nel 1950 incomincia a spargersi la voce di questo strano personaggio, un po' mistico e un po' vaneggiante (spesso deve essere ricoverato in manicomio) che dice di essere guidato da una voce che gli suggerisce ciò che deve fare. All'improvviso decide di smettere, la "voce" gli ha detto che è arrivato al suo capolinea. Nel 1964 muore, a custodia della casa resterà la vecchia moglie. Ora, la sua casa è considerata monumento nazionale ed è visitata da migliaia di persone.



# Dalla Raccolta Menozzi

Chiara Panizzi

## *Quattro creatori indipendenti collegati al Museo della Création Franche*

**Dino Menozzi**, dopo un breve ma proficua esperienza cinematografica come documentarista, in seguito alla realizzazione dei cortometraggi sui pittori Ligabue (1965) e Ghizzardi (1967) si accosta al mondo degli artisti naïfs e primitivi. Compie viaggi di studio presso le più importanti rassegne internazionali del settore (Bratislava, Lugano, Zagabria), acquisendo conoscenze e competenze che lo inducono a fondare la rivista "L'Arte naive – Arte marginale", che esce dal 1974 al 2002.

Il periodico diviene ben presto punto di riferimento per collaborazioni con istituzioni non solo europee, come ad esempio l'inserimento di naïfs italiani nell'Enciclopedia mondiale dell'arte naive (Losanna, 1984) e nella Naive Art Gallery di Tokyo (1991). Inoltre organizza la selezione italiana nell'ambito di mostre internazionali di arte naive e outsider.

Dopo la cessazione della pubblicazione della rivista, anche per motivi di salute, nel 2007 decide la donazione al Gabinetto delle Stampe "A. Davoli" della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, della sua personale raccolta di oltre 2300 incisioni e disegni di artisti naïfs e irregolari, con l'intento che la collezione rimanga unita e venga catalogata e valorizzata.

E' del 2007 infatti la mostra "Ai margini dello sguardo. L'arte irregolare nella Collezione Menozzi", a cura di Bianca Tosatti, allestita a Reggio Emilia con 300 opere esposte.

Pur non esistendo in Italia come in Francia una cultura così radicata e una presenza così diffusa e capillare di istituzioni, fondazioni, musei e siti dedicati all'arte irregolare, non si può negare che abbia iniziato timidamente a diffondersi anche da noi una certa attenzione, un impegno volto alla conoscenza e valorizzazione degli artisti naïfs, isolati, visionari, marginali, folk, babelici.

Questo interesse, il più delle volte stimolato dal lavoro di singoli studiosi e storici dell'arte che si sono dedicati con grande competenza allo studio e alla valorizzazione di questo fenomeno <sup>1</sup>, comincia pian piano a farsi spazio nelle pubbliche istituzioni, nei programmi di insegnamento universitario, nelle iniziative museali <sup>2</sup>.

Si assiste inoltre ad una sempre maggiore visibilità dell'attività di quegli atelier che operano all'interno di centri per la salute mentale o in

<sup>1</sup> Di fondamentale importanza è l'intenso lavoro di studio e di promozione di Bianca Tosatti, da tanti anni impegnata nella analisi e nella diffusione di questo tipo di produzione artistica in Italia e all'estero. Tante le pubblicazioni, le mostre, i convegni da lei curati, che sono diventati un imprescindibile punto di riferimento per chi desidera a tutti i livelli accostarsi a questa materia.

<sup>2</sup> Tra le esperienze italiane citiamo alcune importanti realtà: L'Istituto delle materie e delle forme inconsapevoli, fondato a Genova da Claudio Costa nel 1988 (oggi rinominato Museoattivo Claudio Costa); la raccolta di manufatti realizzati da alienati mentali presso il Museo di Antropologia e Etnografia di Torino; le varie Fondazioni nate per promuovere l'opera di singoli artisti come quelle intitolate a Carlo Zinelli, Tarcisio Merati, Pietro Ghizzardi; L'Osservatorio di Outsider Art istituito a partire dal 2004 presso l'Accademia di Belle Arti di Verona a cura di Daniela Rosi, che segue anche il progetto "Arte senza confini" per la Fondazione per l'Arte di Roma; l'Osservatorio nato nel 2008 presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo che censisce e diffonde la cultura outsider soprattutto siciliana; il D.A.M.S di Bologna che ha inserito questo tema come materia d'insegnamento nei programmi ministeriali ufficiali.

collaborazione con essi <sup>3</sup>. Manca certo un riferimento istituzionale che risponda, a livello nazionale, alle esigenze di censimento, comparazione, analisi profonda dell'arte irregolare italiana, in grado di dialogare con le altre realtà italiane ed europee e di accreditarla come una delle espressioni dell'arte contemporanea ufficiale.

Manca la preparazione culturale e politica necessaria a ritenere indispensabile una simile realtà, che sostenga e coordini imprese di valorizzazione di questo patrimonio, di questa ricchezza che rischia così di andare dispersa, di passare inosservata.

Capita inoltre, negli ultimi anni, di assistere al proliferare di iniziative povere nei contenuti quanto sontuose nella forma, curate da critici improvvisati e poco preparati che hanno intravisto in questo settore la gallina dalle uova d'oro. Siamo in ritardo rispetto al resto d'Europa. L'intento di questo quaderno didattico è quello di aiutare il mondo della scuola a prendere atto del diritto dell'arte irregolare ad entrare finalmente nei programmi di insegnamento, per diventare parte integrante della storia dell'arte contemporanea.

Significativa diventa dunque in questo contesto la donazione che un collezionista reggiano, Dino Menozzi, fa nel 2007 alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia di più di 2300 opere su carta di artisti naïfs e irregolari, corpus che ha raccolto in quasi 40 anni di passione e che affida alle cure di un'istituzione pubblica della sua città, intravedendo in essa le potenzialità giuste per provvedere alla valorizzazione della sua raccolta non solo in ambito locale <sup>4</sup>.

Non ci sembra trascurabile che l'interesse di Menozzi nasca nell'ambito di una realtà come quella reggiana fortemente caratterizzata da un lato dalle testimonianze di arte naïve che da sempre sgorgano con prepotenza dalle nebbie della pianura padana e dall'altro, dall'impronta lasciata, anche nell'immaginario collettivo, dall'esperienza secolare del Manico-

<sup>3</sup> Tra gli atelier italiani che svolgono un lavoro di particolare significato: *La Tinaia* di Firenze, *La Manica Lunga* di Sospiro vicino a Cremona, *Alce in rosso* di Castiglione delle Stiviere, *Blu Cammello* di Livorno, *Adriano e Michele* di San Colombano al Lambro, *L'Atelier dell'errore* di Reggio Emilia, *Manolibera* della cooperativa Nazareno di Carpi, tutte realtà in cui operano artisti di grande rilievo, seguiti da atelieristi di indiscussa professionalità e grande sensibilità.

<sup>4</sup> Si fece una mostra nel 2007 dal titolo "Ai margini dello sguardo", allestita a Reggio Emilia presso i Chiostri di San Domenico a cura di Bianca Tosatti e si pubblicò il catalogo che rimane a memoria di un'iniziativa che, con l'esposizione di 300 opere tratte dalla collezione, ha offerto a tutti la possibilità di accostarsi alla ricchezza di questo patrimonio.

mio del San Lazzaro <sup>5</sup>. Due facce della stessa medaglia, due espressioni di quella marginalità che non ha confini, ma che va guardata negli occhi e accolta come una delle tante possibili forme con cui l'uomo può manifestare le sue pulsioni e il suo essere nel mondo.



Allestimento della mostra *Ai margini dello sguardo. L'Arte Irregolare nella Collezione Menozzi*, Reggio Emilia, Chiostri di San Domenico, ottobre / novembre 2007

<sup>5</sup> Il complesso del San Lazzaro, nato a Reggio Emilia nel sec. XIII, fuori le mura, per ospitare e curare lebbrosi, appestati, poveri e mendicanti, inizia a provvedere anche ai "malati di mente" a partire dal lontano 1536, anno in cui viene accolto "il primo pazzo"; viene poi definitivamente destinato alla cura di questa sola categoria di persone nel 1821, sotto la dominazione estense, passando attraverso la direzione di insigni neuropsichiatri che lo portano ad avere una fama europea. Chiude i battenti nel 1991 in seguito all'approvazione della Legge Basaglia. Oggi il Museo di Storia della Psichiatria ospitato presso il complesso del San Lazzaro custodisce una ricca collezione di opere realizzate dai ricoverati.

La natura della Collezione Menozzi è indicativa della lungimiranza del suo autore, perché rivela una grande apertura a diverse forme espressive, allineandosi in questo senso allo spirito che anima da sempre Gérard Sendrey nel raccogliere le opere della famosa collezione della Création Franche di Bègles.

Vi si trovano infatti numerosi artisti naïfs in senso stretto, oggetto del suo primo interesse, assieme ad altri autori meno facilmente incasellabili entro particolari categorie se non quelle dell'isolamento, della marginalità, dell'apprendimento autodidatta, della visionarietà. Sono state accolte infine le tante espressioni dell'attività atelieristica interna ad alcuni istituti psichiatrici italiani.

I generi perdono i loro confini, scivolano uno dentro l'altro e ciò che rimane è la forza che acquista ogni opera accanto alle altre. Siamo in una Zona Franca. Proprio come a Bègles, dove viene accolta ogni forma artistica parallela all'arte culturale, che sia spontanea, libera, autodidatta, ribelle agli schemi prestabiliti, *hors-les-normes*, nel superamento delle costrizioni teoriche, delle definizioni, dei recinti.

La decisione di proporre in questa occasione alcuni singulier francesi tutti presenti con diverse opere nel Fondo Menozzi di Arte Irregolare, si fonda su più fattori. In primo luogo il comune denominatore di una stessa appartenenza culturale, francese prima di tutto, ma anche, più nello specifico, legata al centro gravitazionale e propulsore della Création Franche di Bègles<sup>6</sup>. In secondo luogo ci sembra significativo il loro legame di amicizia e di stima non solo con Gérard Sendrey, fondatore della Création Franche e artista lui stesso, ma anche con lo stesso Dino Menozzi col quale da anni intrattengono un vivace rapporto epistolare. Gérard Sendrey, Adam Nidzgorski, Pierre Albasser e Claudine Goux, quattro autori poco conosciuti in Italia, come lo è gran parte dell'arte figurativa irregolare.

Dichiara Pierre Albasser, che frequenta da anni Bègles assieme alla moglie: *“Nous avons fait connaissance avec Gérard Sendrey en octobre 1993. Par la suite, nous avons régulièrement assisté aux vernissages et aux*

---

<sup>6</sup> Questi autori, che hanno esposto in molte mostre personali e collettive tra le sale del museo di Bègles dove sono conservate diverse loro opere, sono spesso ospitati tra le pagine della rivista “Création Franche”, pubblicata a partire da 1989, utile strumento per la conoscenza e l'approfondimento, in tutte le sue declinazioni, dell'arte irregolare non solo francese

*dîners qui suivaient. Gérard m'a proposé en 1999 une exposition personnelle. Il est même venu chez nous choisir les dessins. A suivi une période où nous étions très proches. A chaque rencontre, nous avons laissé au fonds du Site de nombreux dessins qui constituent maintenant une collection importante”.*

Adam Nidzgorski racconta così il rapporto che lo lega da anni alla vita culturale della Création Franche:

*“Mon premier contact avec Gérard Sendrey c'est par une lettre en 1992 ou je lui proposais des dessins pour l'exposition “Les jardiniers de la mémoire” au site de la Création Franche à Bègles (il m'a accepté et exposé de suite).*

*Et depuis ce moment là nous avons eu une longue correspondance par courrier au sujet de l'art etc... mais, aussi un échange mutuel de nos dessins respectifs. Nous avons depuis notre connaissance une grande estime l'un pour l'autre”.*

Gérard Sendrey, instancabile raddomante, “cercatore” non solo di opere ma di relazioni professionali e amicali, è sensibile ad ogni contatto che possa dare origine ad un rapporto duraturo nel tempo.

La Création France diventa non solo luogo di raccolta e di valorizzazione delle opere ivi conservate, ma anche casa dell'incontro, della relazione, dello scambio.

Ci si spediscono delle lettere, ci si scambiano i disegni, ci si confronta e ci si dona. Una relazione in cui il segno, così diversamente tracciato da ogni artista, diventa il filo che cuce, la trama che unisce, la fune che lega, la rete che trattiene e accoglie<sup>7</sup>.

I contatti di Sendrey con Dino Menozzi, a partire dal lontano 1994 hanno creato un ponte tra Bègles a Reggio Emilia, un canale aperto, che ci permette oggi di entrare con occhi meravigliati in un mondo in cui il gesto artistico, sdoganato da ogni intellettualismo, convenienza, consapevolezza, si fa autentica espressione del sé e, grazie a questo, è capace di produrre relazione sincera e proficua.

---

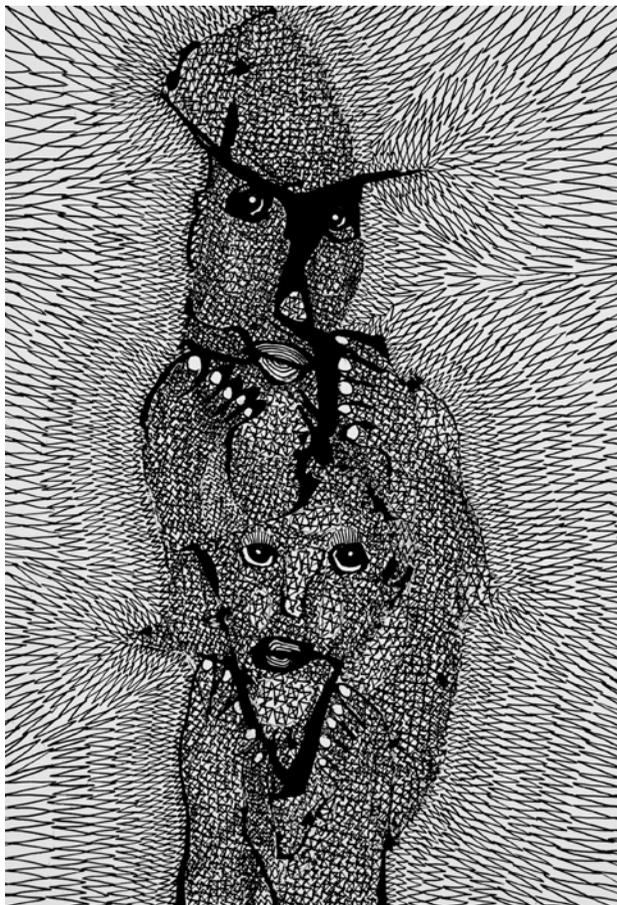
<sup>7</sup> Scrive Claudine Goux parlando della Création Franche: *“C'est à cette belle et généreuse initiative que nous devons toutes les rencontres qui ont suivi, avec les artistes, avec les amateurs, avec les collectionneurs. C'est ainsi que j'ai eu le plaisir de faire la connaissance de Dino Menozzi”*

# Quattro singulier francesi

Bianca Tosatti

---

## Gérard Sendrey



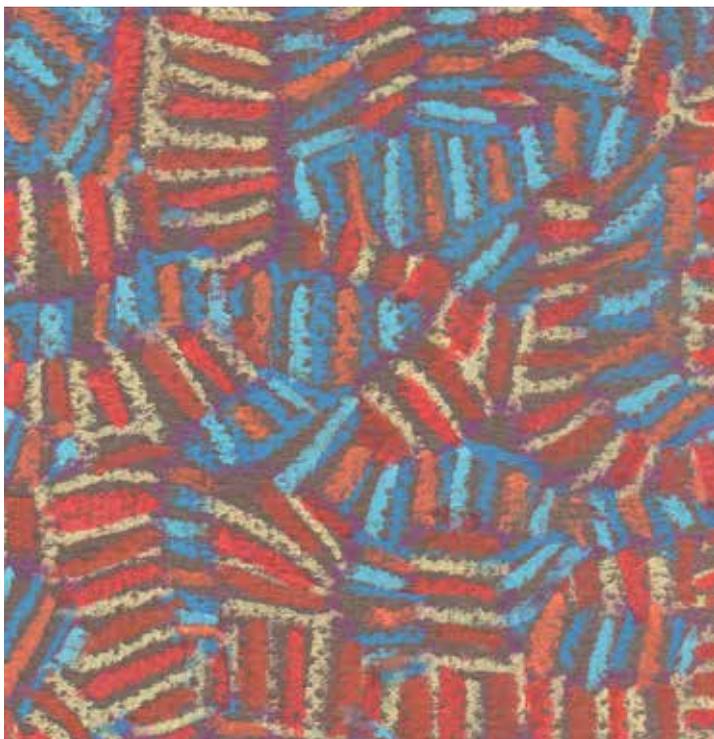
Gérard Sendrey, *Petit pyramide*, 2011. Inchiostro nero su carta bianca, 42x30 cm

Se si considera tutta la produzione di Gérard Sendrey, si stenta a credere che questa enorme quantità e varietà di lavoro sia stata fatta da un solo autore; potremmo credere che, avendo incominciato a disegnare alla fine degli anni Sessanta, Sendrey abbia volta per volta affrontato temi e tecniche diverse, come effettivamente capita nella storia di molti artisti: anche Picasso in fondo, visse con straordinaria intensità una lunga e poetica ricerca figurativa e, all'interno di questa, addirittura siamo abituati a considerare un "periodo blu", un "periodo rosa" e così via... fino ad arrivare al periodo cubista, che poi sarà soppiantato da quello surrealista, quello neoclassico italianeggiante ecc. Picasso dunque ci serve per ricordare che la creatività di un artista scopre, approfondisce ed esaspera – spesso abbandona – tecniche e poetiche diverse nel corso degli anni. Non solo: Picasso ci serve anche per ricordare che questi cambiamenti, quasi mai repentini, ma spesso implicati e quasi generati l'uno dall'altro, in genere si legano strettamente alla storia della cultura estetica: come se, magicamente, il grande artista catalizzasse lo spirito del suo tempo e lo condensasse in opere destinate a testimoniare.

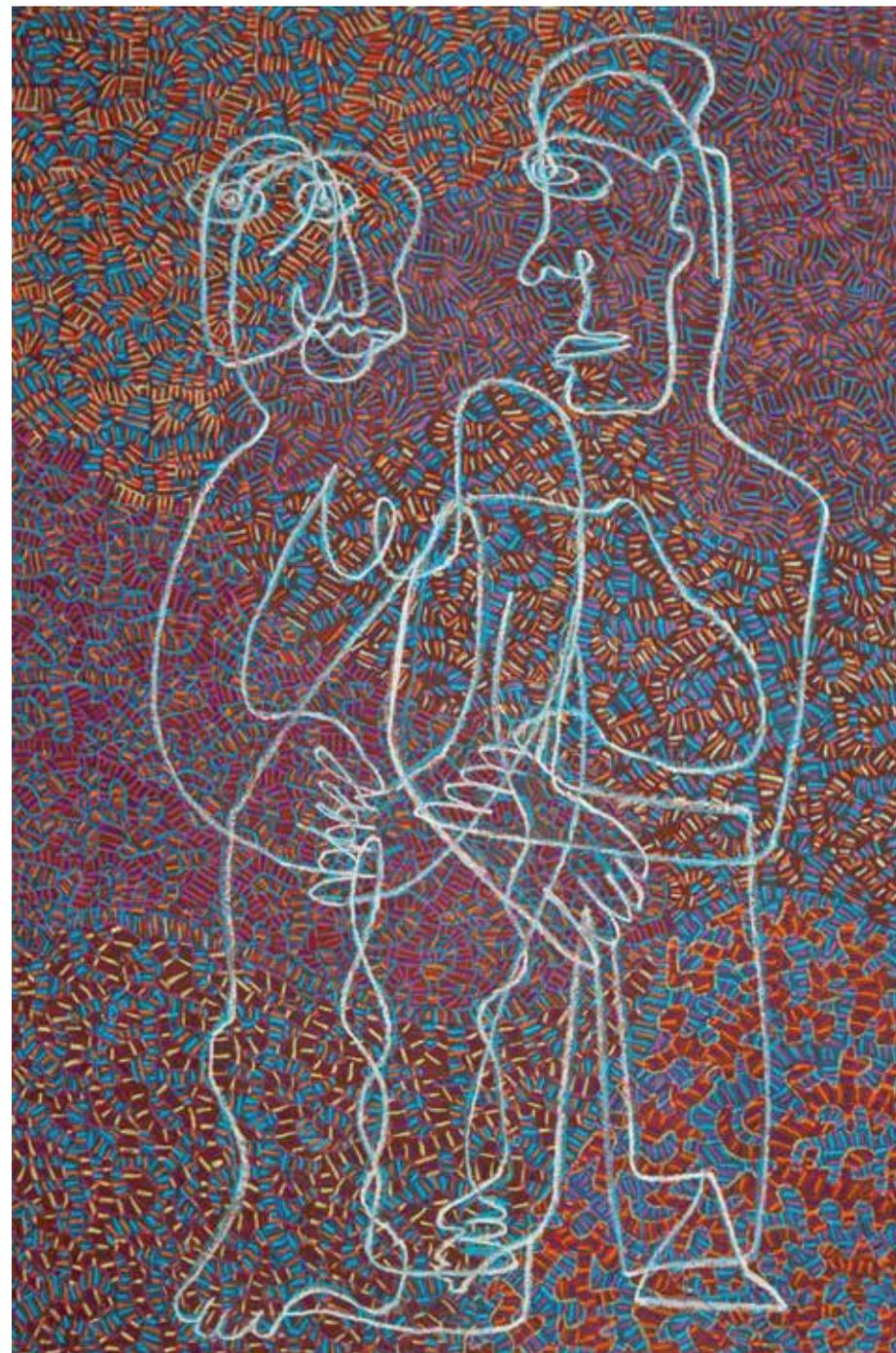
Ebbene tutto questo non vale per Gérard Sendrey. Come giustamente ha intuito Michel Thévoz, il filosofo ginevrino che con Dubuffet allestì la collezione di Art Brut di Losanna e la diresse per molti anni, Gérard Sendrey è una figura di artista assolutamente anticonformista, che sembra sfuggire lo spirito del tempo (*Zeitgeist* si dice in tedesco, con una parola più densa di significato e quasi intraducibile): non tiene conto in nessun modo di un eventuale consenso del pubblico, del gusto corrente, delle norme estetiche, anche a costo di *dis-piacere* chi guarda il suo lavoro. *Dis-piacere* è uno stato speciale

della fruizione: partiamo proprio da quel prefisso che ci porta a sfiorare sensazioni di inquietudine, molestia, disappunto. Ebbene, il nostro interesse parte proprio da lì. Sentiamo con chiarezza l'indipendenza di queste opere che non ci vogliono sedurre, ma anzi, ci chiedono uno sforzo per essere guardate; che non vogliono essere capite, ma ci forzano il giudizio verso un'avventura rischiosa.

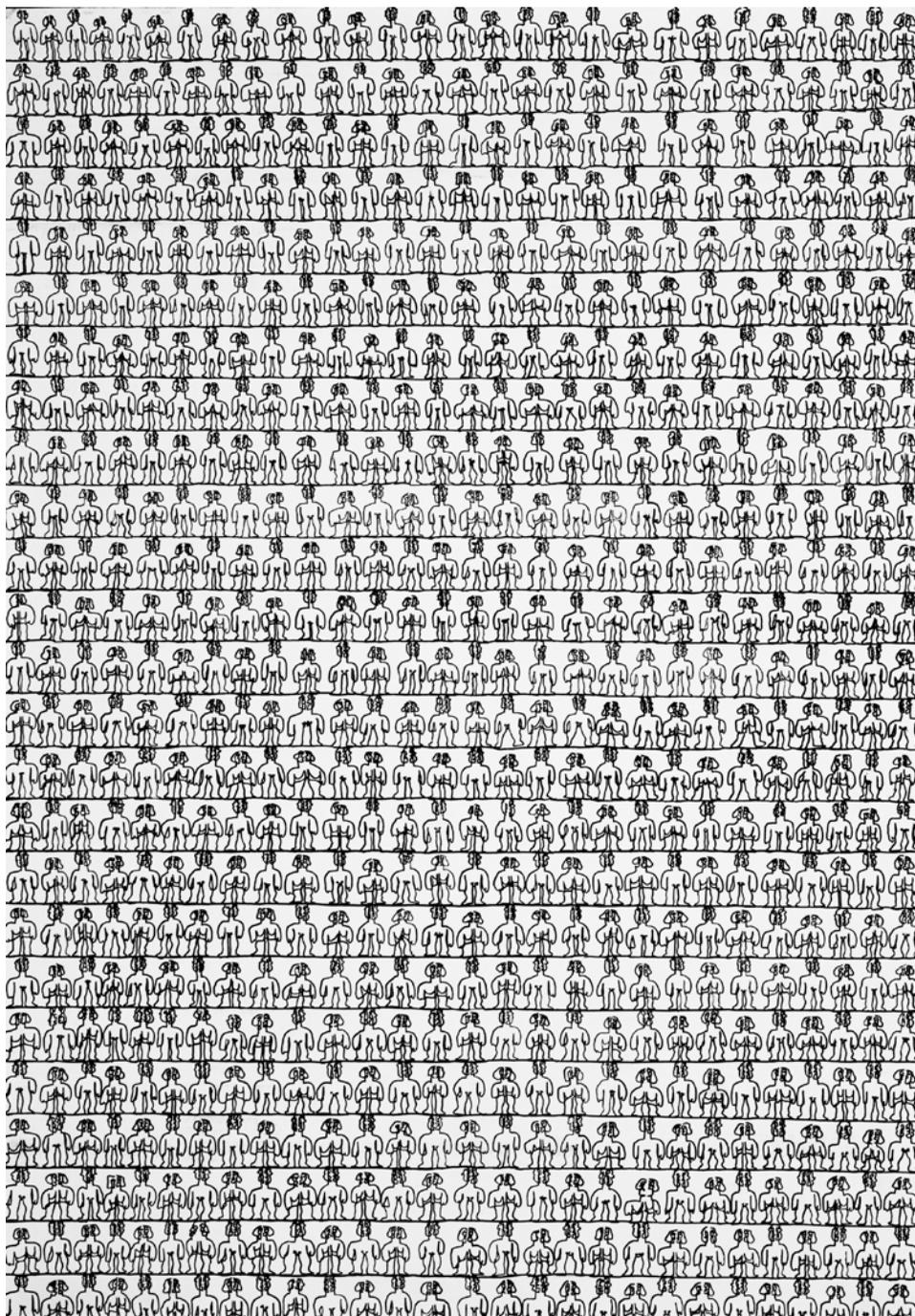
Fuori dai parametri abituali della storia, fuori moda, discontinue, contraddittorie, cacofoniche, eppure curatissime, fino alla maniacalità: eseguite con una volontà che viene da dentro e sembra ingovernabile dal pensiero razionale. In questa mostra abbiamo scelto grandi cartoni tessuti di segni intricati e bulicanti, come il gorgoglio indistinguibile di fanghiglie ribollenti; potrebbero sembrare arazzi moreschi, ma conservano la forte organicità repulsiva di una cultura di larve; e se dobbiamo ammettere che la regolarità del segno ci ipnotizza e ci costringe ad avvicinare lo sguardo, veniamo immediatamente respinti dalla molteplicità indistinguibile della materia, con la sua forza trasformativa quasi tattile.



Gérard Sendrey, *Composition*, 1986. Gessi colorati su cartoncino nero (particolare)

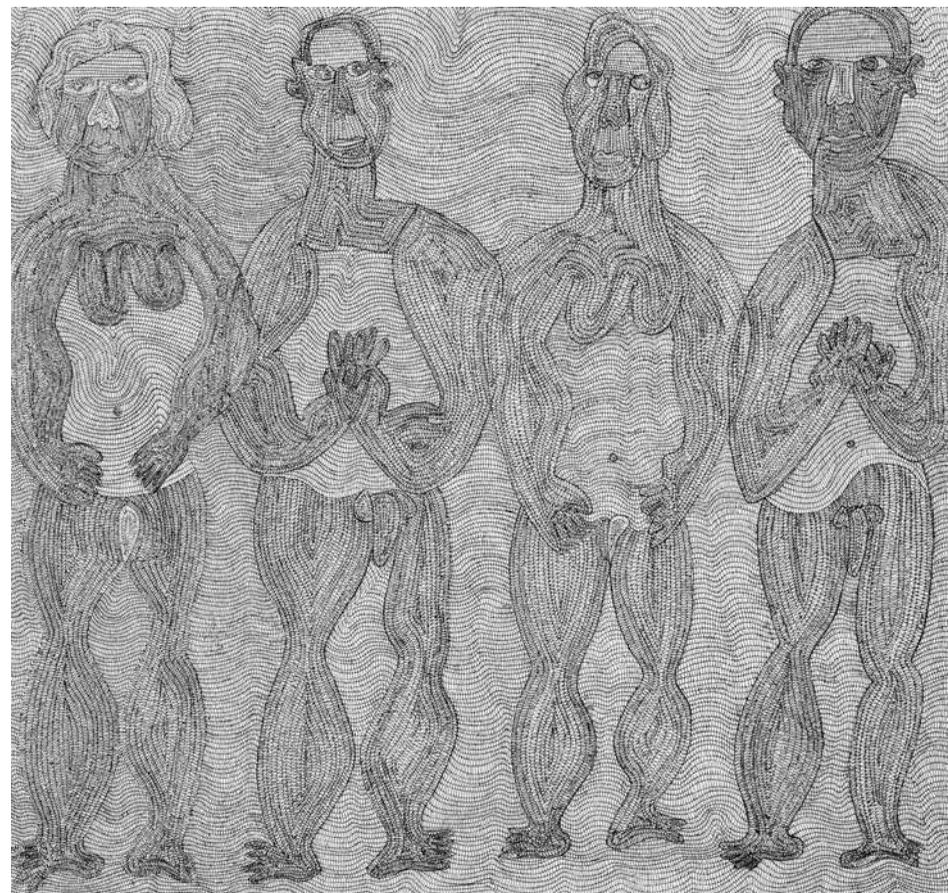


Gérard Sendrey, *Composition*, 1986. Gessi colorati su cartoncino grigio, 100x70 cm



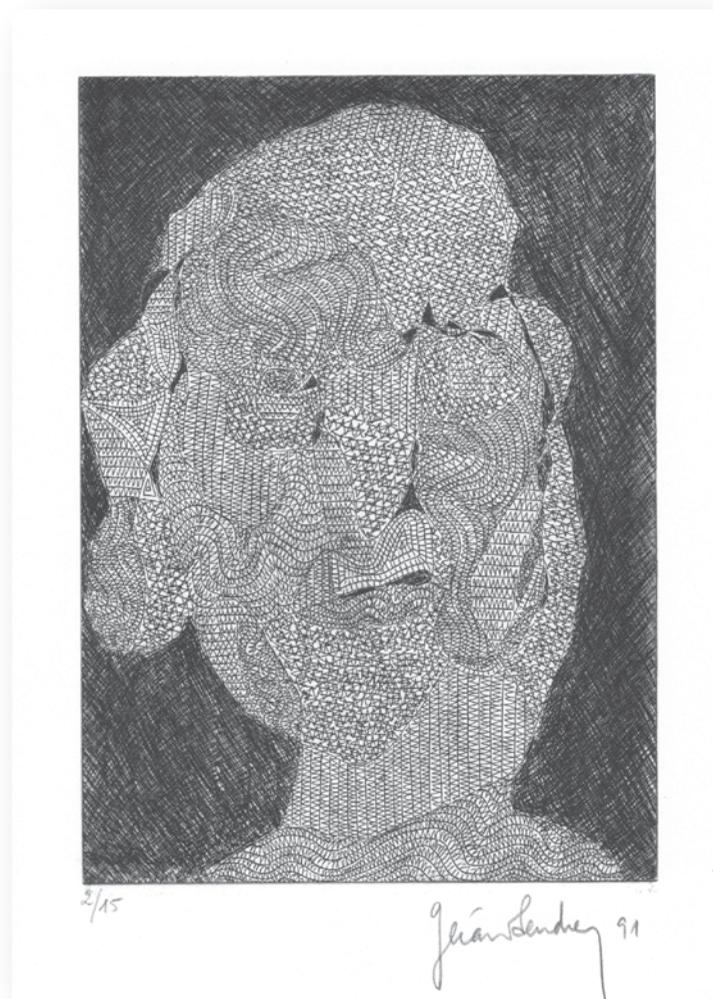
Gérard Sendrey, *Foule*, 2006. Pennarello nero su cartoncino bianco, 100x70 cm

Quale artista non si   mai concentrato sul mistero dialettico, sessuale, fieramente reattivo come quello rappresentato dalla coppia? quell'avvicinarsi d'impulso e di resistenza, quell'alternanza di violenza e remissione, quell'attrazione impetuosa e insieme quella concreta sensazione di alterit , di estraneit , di perdita del controllo della propria soggettivit ... sono tutte sensazioni che l'arte ha indagato con insistenza, talvolta fulminandoci con rivelazioni imprevedibili.



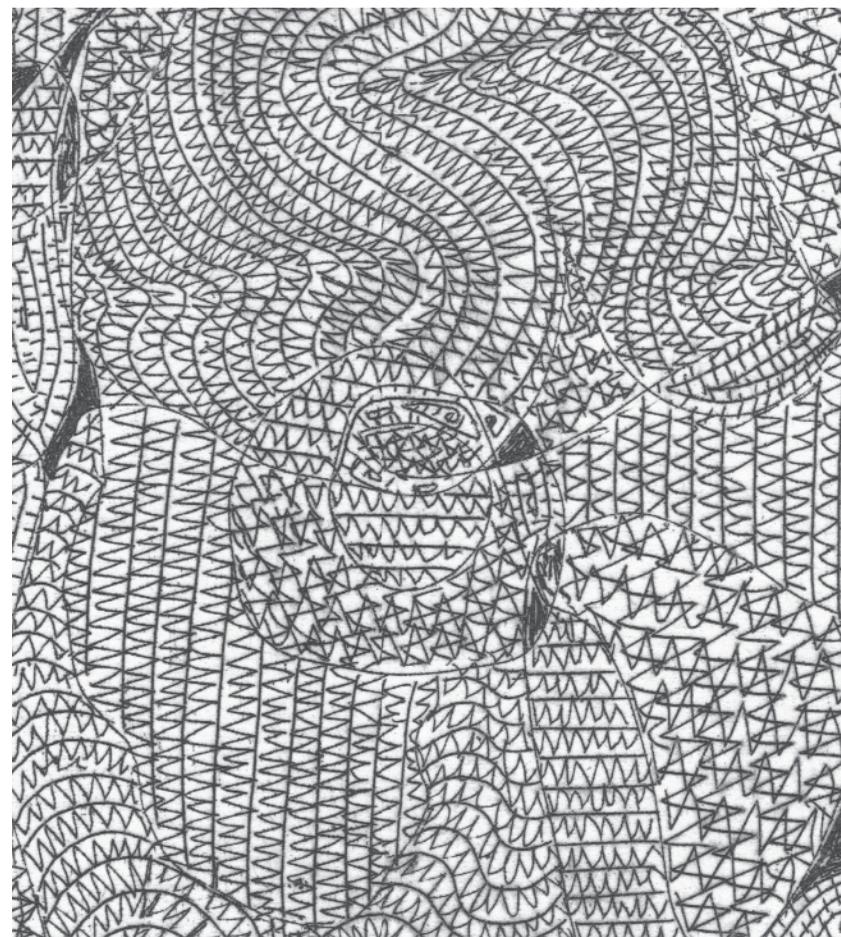
Gérard Sendrey, *Personnages*, 2006. China nera su cartoncino bianco, 66x71 cm

Anche Gérard Sendrey dimostra questa attrazione per il tema della coppia, che appare trattato ripetutamente nel corso della sua lunga ricerca. In mostra ci sono opere dove la coppia è costruita da sottilissimi filamenti segnici, di una regolarità maniacale e microscopica, applicati con una punta sottilissima, senza sbavature, senza pentimenti. Ecco, questo modo di procedere di Sendrey dimostra la sua assoluta *innocenza*, proprio perché esclude il *pentimento*: il segno avviene sul supporto con un gesto minimale, come se la mano si muovesse in modo indipendente da un eventuale comando mentale.



Gérard Sendrey, *Senza titolo*.1991. Incisione all'acquaforte, 18x13 cm

Certamente è giusto riferirsi a ciò che abbiamo detto in premessa, a quella “francesità” surrealista che aveva lungamente studiato gli automatismi (basti pensare a Masson), ma nel caso di Sendrey si ha la certezza che la sorgente di questo processo sia proprio la sua *ossessione*: non il progetto volontario e perseguito di sospendere il controllo della ragione, ma quell'impulso sgradevole e spesso patologico che nella vita quotidiana produce angoscia, assillo, ansia incontrollabile. Ecco allora che la coppia è *con-testa*, come dire che fondo e figura sono prodotti dalla stessa energia segnica che si muove di vita propria, con leggeri allargamenti ondosi che improvvisamente si infittiscono sfidando il nostro occhio a mantenersi sul doppio registro percettivo: il segno minimo e la composizione.



Gérard Sendrey, *Senza titolo*.1991. Incisione all'acquaforte, 18x13 cm (particolare)

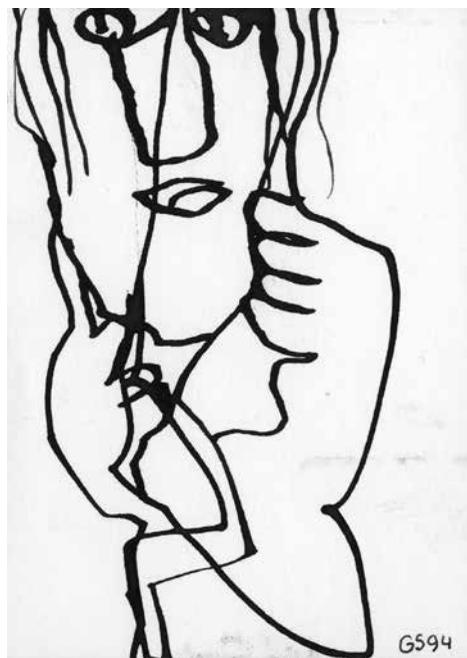


Può succedere anche che lo stesso tema della coppia, ridotto a microicona, venga addirittura trasformato in modulo segnico come avviene in un'altra opera in mostra: in questo caso, a contenere l'automatismo aggrovigliato di questo segno complesso e apparentemente uguale, appare una rigatura del supporto, semplice e primaria come quella di un quaderno delle elementari.

Ma talvolta, quando l'umore e la pulsione spinge e urta, animata da una specie di passione intensa e violenta, l'inchiostro non è più asservito all'ossessione della punta fine, ma diventa materia nera, molto simile a quella sostanza panvitalistica tanto cara agli alchimisti, per le sue capacità trasformative che tendono alla liberazione dello spirito fin dai suoi recessi più profondi. Ecco allora che in queste opere l'inchiostro scorre e si raggruma in gocce o in macchie che possono mordere la carta, intriderla, imprigionarla in grovigli di rigagnoli, o alleggerirla in spruzzi che evocano l'aria e il volo: e allora ognuno può vedervi come in un caleidoscopio le cose più diverse.



Gérard Sendrey, *EPH: La Récréation du Monde*, 2002.  
Inchiostro di china nero su cartoncino bianco, misure diverse



Gérard Sendrey, *Visages*, 1994-1996. Inchiostro di china nero su cartoncino bianco, misure diverse



Gérard Sendrey, *Personnage*, 1994. Inchiostro di china nero su cartoncino bianco, 16x12,5 cm

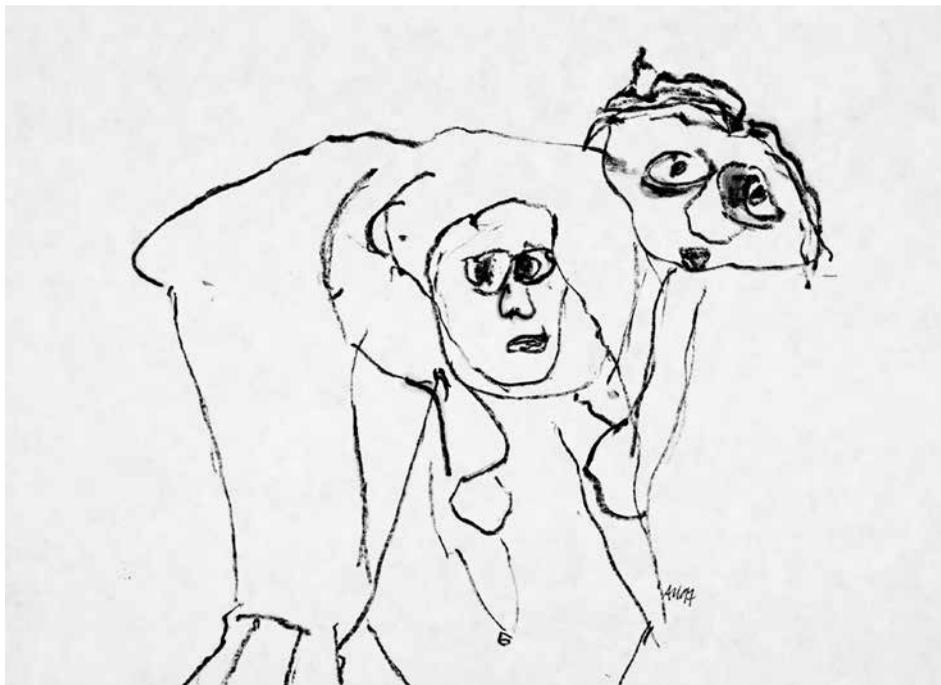
..... | Adam Nidzgorski



Adam Nidzgorski, Madre con bambino, 2010. Acquerello su tovagliolo in TNT, 40x40 cm

Questo artista rappresenta non soltanto colui che lavora “fuori tempo”, come si diceva di Sendrey e in genere degli artisti outsider, ma colui che lavora in una condizione di perenne “fuori luogo”. Perché fuori luogo? Perché, mai come nel suo caso, si deve parlare di personalità errante, raminga, sradicata, apolide (secondo il suo significato letterale di “senza stato”). La sua biografia ci precisa le origini polacche della sua famiglia, la sua nascita in Francia da cui, dopo gli anni del liceo, torna in Polonia per completare gli studi superiori. Dopo ripetuti soggiorni alternati fra la Francia e Varsavia, nel 1957 si trasferisce in Tunisia, dove incomincia a dipingere e a fare le prime mostre. Ma dieci anni dopo è di nuovo a Parigi dove espone ripetutamente, entra in associazioni artistiche, contatta la Fondazione Dubuffet e, finalmente, nel 1992, approda a Bègles, dove viene inserito in una delle famose mostre che Gerard Sendrey organizzava ogni anno alla Creation Franche per presentare al pubblico nuovi artisti (**Jardiniers de la Mémoire**). Oggi risiede a Marsiglia, la città francese dove convivono le più numerose e diversificate culture del Mediterraneo.

Anche se tutte queste notizie si possono verificare in dettaglio nella scheda biografica redatta da Dino Menozzi (che di Nidzgorski è un attento e storico collezionista ed estimatore), ho sentito il bisogno di sottolineare questi dati per giustificare l'espressione “fuori luogo”, che proprio nel nostro contemporaneo viene rappresentata dai difficili processi migratori e dagli ancor più difficili processi di integrazione. Ebbene, Nidzgorski si muove con leggerezza su questa grande porzione di terre che si affacciano sulle acque che collegano l'Europa all'Africa, è un **uomo-ponte** che si innamora dell'artigianato tessile della Tunisia e del Benin, ma tenendo ferma nella mente l'impressione del paravento ricamato da sua madre con scoiattoli e cervi in un bosco di fiori e querce del nord; è l'artista instancabilmente ossessionato dall'immagine della maternità che, attraversando tutte le suggestioni della storia dell'arte e delle arti, resterà sempre frontale, senza volume, fortemente simbolica, ieratica, come nelle icone del Museo di Supraśl. Il bambino polacco che ha recuperato dalla spazzatura un cavallo rampante blu e lo ha sistemato sulla credenza della cucina ha senza dubbio interiorizzato il guizzo di quella linea dinamica e ha costruito nel suo sistema nervoso un *engramma*, come dire una traccia mnemonica de-



Adam Nidzgorski, *Senza titolo*, 1997. Grafite su carta, 26x39 cm



Adam Nidzgorski, *Senza titolo*, 1997. (particolare)

positaria di quell'esperienza infantile; lo hanno teorizzato anche Klee e Kandinski, sostenendo che la nostra immaginazione utilizza proprio questo accumulo di frammenti mnemonici e di tracce.

Uno dei caratteri più tipici del lavoro di Adam Nidzgorski è senza dubbio la forza del contorno. La stessa linea di energia che abbiamo visto nelle opere precedenti può diventare in altri lavori un confine fisico, netto o sfumato con l'ambiente, comunque un limite corporeo. Non dobbiamo dimenticare un'altra esperienza dell'artista: era un cultore di Judo e in Tunisia è stato insegnante di Educazione Fisica alle scuole superiori. Non mi sembra un particolare secondario per definire questa attitudine a conferire movimento e postura ai corpi nello spazio: il contorno è anche profilo, traiettoria, itinerario emotivo che "gira attorno" alla materia fisica, che la qualifica come capace di azione armonica. Oltre a queste considerazioni, naturalmente è doveroso anche per Nidzgorski chiamare in causa quella "francesità" culturale che vedeva negli stessi anni interessi simili perseguiti da grandi artisti come Georges Rouault o Gaston Chaissac, ma soprattutto la reminiscenza del piombo che collega pezzi di vetro colorato nelle vetrate delle grandi cattedrali cristiane.



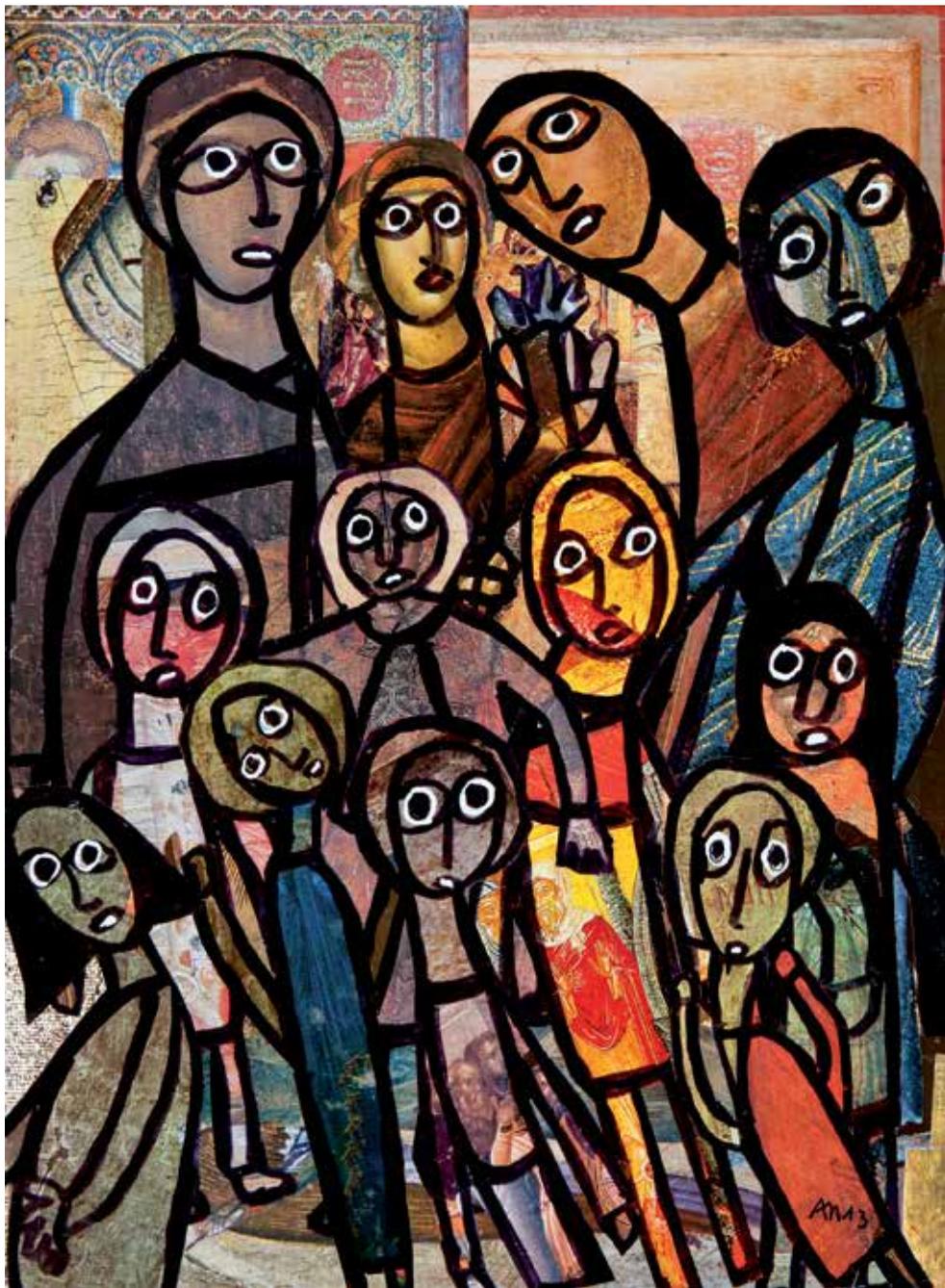
Adam Nidzgorski, *Senza titolo*, 1996. Pastello a cera nero e inchiostro diluito su cartone, 30x20 cm



Adam Nidzgorski, *Senza titolo*, 2010. Tempera su foglio di giornale, 42x29 cm



Adam Nidzgorski, *Senza titolo*, 2010. Tempera su foglio di giornale, 42x29 cm (particolare)



Adam Nidzgorski, *Senza titolo*. 2013. Collage su cartone, con interventi a inchiostro, 40x30 cm

Quello che gli storici dell'arte chiamano *cloisonnisme*, derivandolo appunto dalla tecnica del vetro e dello smalto su metallo, permette di superare la presa diretta della realtà, esattamente come nelle decorazioni musive africane o nella tecnica dei pannelli tessili che Nidzgorski studia con la famosa tessitrice tunisina Zina Mbarek e con il tessitore beninese François Yémadgé che lo introduce all'arte delle applicazioni. Un ultimo accenno ad un particolare indimenticabile, una "cifra", un carattere cioè di assoluta e inimitabile unicità nel lavoro di questo grande artista: il famoso segno nero di contorno di cui abbiamo parlato, nitido e sottile, gonfio o brumoso di nebbie ambientali. Quel segno insomma raggiunge la *cifra* proprio quando spalanca gli occhi delle sue creature e ci costringe a **riguardarle**, mentre sgorgano luce verso di noi, in uno sguardo indefinito e spaesante, che ci risucchia verso un' interiorità che ci è interdotta pur essendo avvertibile e abituale. E' quello che Freud chiamava *Das Unheimliche*, **il perturbante**, quella specie di paura che ci coglie in presenza di una situazione familiare ed estranea nello stesso tempo: solo l'arte ci può dare questo senso raro di incertezza e di nascondimento inspiegabile, avvertendoci della presenza, dentro di noi, di qualcosa che sfugge alla ragione, come quando si procede a tentoni in una stanza sconosciuta immersa nel buio cercando la porta o l'interruttore e, in questa ricerca, si torna a urtare per l'ennesima volta nello stesso mobile.



Adam Nidzgorski, *Senza titolo*. 2013. Tempera su carta colorata, 31x24 cm (particolare)



Adam Nidzgorski, *Senza titolo*, 2010. Inchiostro di china su carta a mano, 42x30 cm



Adam Nidzgorski, *Senza titolo*, 2006. Pastelli a cera su carta giapponese, 30x21 cm

Pierre Albasser



Pierre Albasser, *Senza titolo*, 2007. Pennarelli, pastelli a cera, penna a sfera, su cartoncino

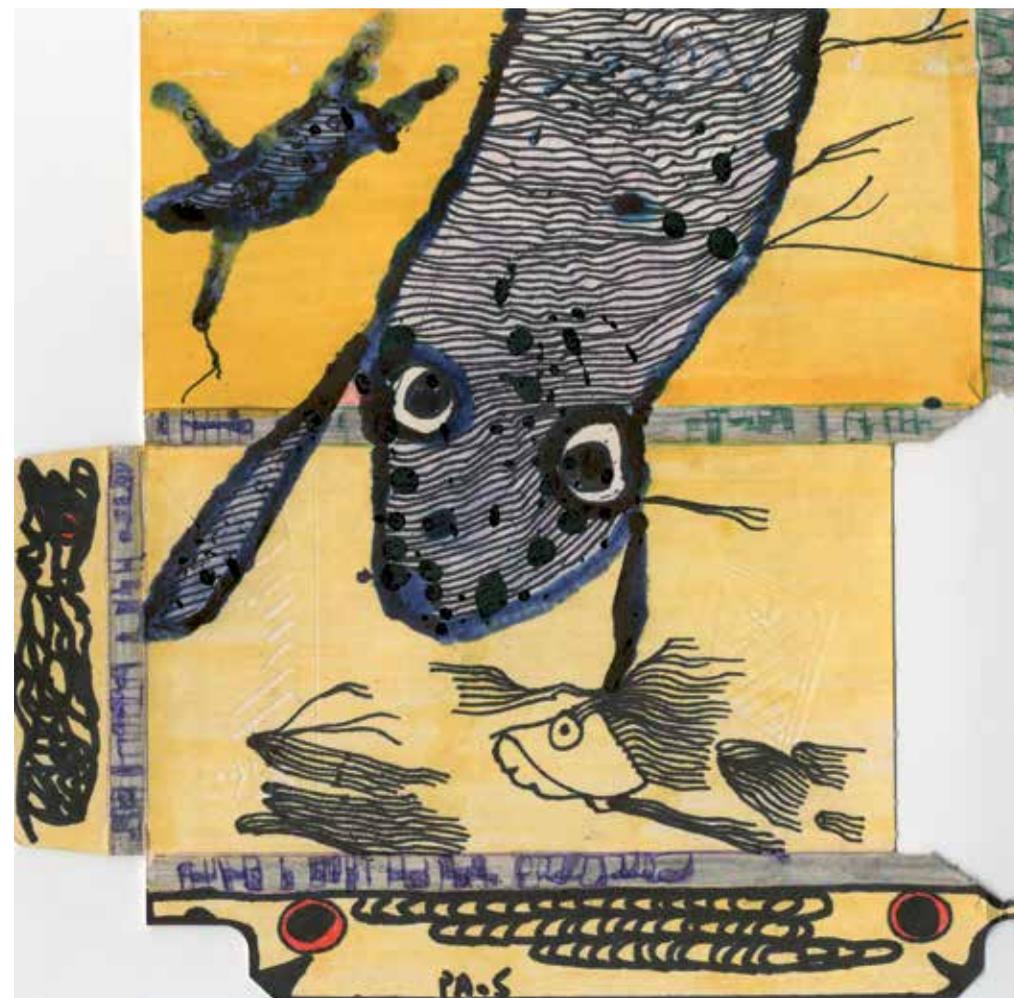
Tutto incomincia, non solo per Albasser, ma anche per noi, quando abbiamo bisogno di fluidificare il pensiero, di scioglierlo dal nodo concreto a cui lo sta legando l'argomento di discussione – e quasi sempre la discussione di lavoro in epoca moderna viene condotta al telefono. Pierre Albasser era ingegnere e il suo lavoro per una grande società di progettazione doveva essere molto impegnativo: niente di straordinario che, con la biro in mano, disegnasse istintivamente su qualsiasi supporto le scariche toniche, i ritmi organizzativi e dinamici della parte sotterranea della sua attenzione.

In generale dunque tutti sappiamo che gli scarabocchi sono relazionati con la capacità dissociativa della nostra mente: da una parte stiamo parlando al telefono, ascoltando un discorso in un convegno, in una riunione o tentando di risolvere un problema in modo consapevole, dall'altra l'inconscio si esprime attraverso le forme disegnate nei modi più diversi. Questi cosiddetti “**scarabocchi al telefono**” sono dunque materiali molto comuni all'esperienza di ognuno di noi e spesso siamo stati suggestionati dalla tentazione di interpretarli psicologicamente, compilando addirittura dei veri e propri campionari di segni che rivelerebbero degli aspetti nascosti della nostra personalità. Se queste esercitazioni si mantengono su un piano di curiosità e di intrattenimento, come l'astrologia e molte altre metodologie divertenti (non dobbiamo dimenticare che l'etimologia di *di-vertire* riporta al significato di *distogliere da*), possiamo accettarle con leggerezza; ma quando assumono un tono para-scientifico dobbiamo fare attenzione a molti errori, anche recenti, che hanno segnato gli studi psichiatrici fra Otto e Novecento in senso *patografico*, quando cioè si ricercava nei prodotti artistici in genere e soprattutto degli ammalati mentali i segni caratteristici delle patologie psichiatriche.

Sgomberato il campo da questo rischio, possiamo tranquillamente affermare che anche i cosiddetti *scarabocchi al telefono* appartengono, come l'arte, alle modalità di comunicazione non verbale e simbolica: il colore, il ritmo, il movimento, la postura, l'uso di materiali esprimono cioè, spesso in forma immediata, stati d'animo, sensazioni, emozioni e vissuti complessi. Quando Albasser si ritira dal lavoro nel 1992, la moglie lo convince a continuare questa attività grafica in forme che ne garantiscano la libertà e la spontaneità originaria: inizialmente sulle



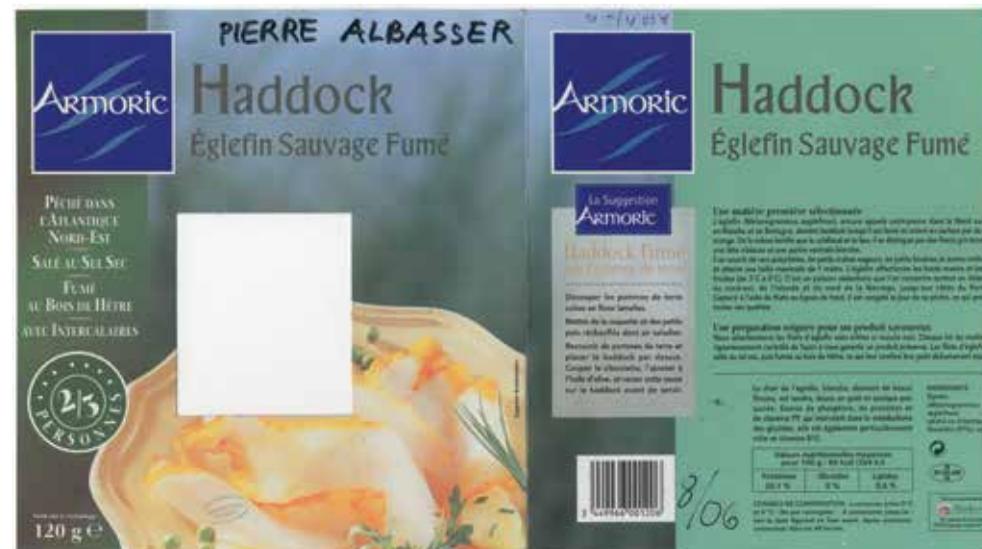
Pierre Albasser, *Senza titolo*, 2005. (recto)  
Pennarelli su imballo cartonato di prodotto alimentare



Pierre Albasser, *Senza titolo*, 2005. (verso)  
Pennarelli e penna a sfera su imballo cartonato di prodotto alimentare



Pierre Albasser, *Barilla n° 1 in Italia*, 2006. (recto e verso)  
 Pastelli a cera con particolari incisi a graffito, su imballo cartonato di prodotto alimentare, 22x51 cm



Pierre Albasser, *Senza titolo*, 2006. (recto e verso)  
 Inchiostro, penna a sfera, pastelli a cera, su imballo cartonato di prodotto alimentare, 21x38 cm

buste della sua corrispondenza, poi sui materiali più diversi e stimolanti, purchè poveri e di recupero, come i cartoncini da imballaggio delle tavolette di cioccolato che, evidentemente, godevano di un alto gradimento presso la coppia di coniugi.

Nel corso del tempo l'opera di Pierre Albasser si focalizza sempre più nettamente sui cartoni a perdere, allargando la scelta del supporto a tutti gli scarti del sistema consumistico che ci propone impacchettata la pasta, le bevande, la polvere di cacao e qualsiasi altro cibo a lunga conservazione. L'artista riconosce in se stesso una vera e propria sensibilità maniacale per queste forme trovate, le raccoglie e le apre finchè i cartoni diventano superfici che assorbono e attraggono, che tagliano il vuoto con i loro strambi profili mistilinei, che guardano l'aria attraverso fessure o spalancamenti.

Le scritte e le illustrazioni, i marchi e i colori industriali generano grafismi e vortici di segni sottilissimi che possono ispessirsi fino alla pienezza cromatica; la punta della penna sceglie un centro da cui partire con un percorso segnico intricato e labirintico oppure, al contrario, si limita a percorrere piccole zone o ad incagliarsi sui margini del foglio. Le scansioni possono essere ossessivamente regolari o irrispettose verso



Pierre Albasser, *Senza titolo*. 2006. (verso)  
Inchiostro, penna a sfera, pastelli a cera su imballo cartonato di prodotto alimentare, 12,5x39,5 cm

un qualsiasi tipo di ordine; il segno può raggiungere con una retta un punto dato, sorpassarlo da sopra o da sotto; può dimostrare una vera e propria avversità o intollerabilità alla possibilità di creare forme chiuse oppure no. Queste operine leggere scaturiscono quindi da una forma data che viene ripresa ed elaborata attraverso gesti grafici che, come un sismografo, traducono l'universo del soggetto, fra il fantastico, l'immaginario e l'organizzativo-dinamico.

A proposito dei supporti utilizzati, lo stesso Albasser chiarisce: *Leurs formes, une fois soigneusement dépliées ou coupées, leurs diverses nuances et leurs matières différentes offrent une variété inépuisable. Les crayons à bille bic (surtout noirs et bleus), le stylo à encre et parfois la plume en verre, longtemps avaient ma préférence. Maintenant, la couleur participe à mes créations par l'intermédiaire de feutres, marqueurs, encres au compte-goutte, divers stylos...*

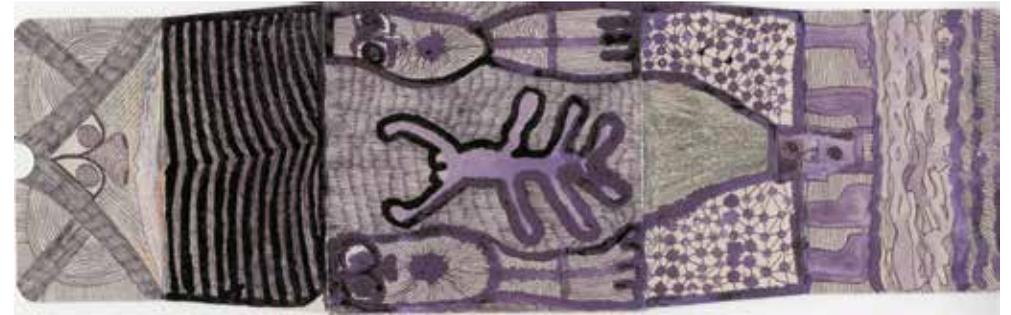
E' chiaro a questo punto che le operine di Albasser devono essere viste da tutti i lati, devono dialogare con lo spazio attraverso i loro profili irregolari, i vuoti e gli ispessimenti delle scritte a rilievo, i colori della stampa e quelli della penna a sfera, dei pennarelli o degli acquarelli: insomma devono volteggiare nello spazio, come in una danza rutilante.



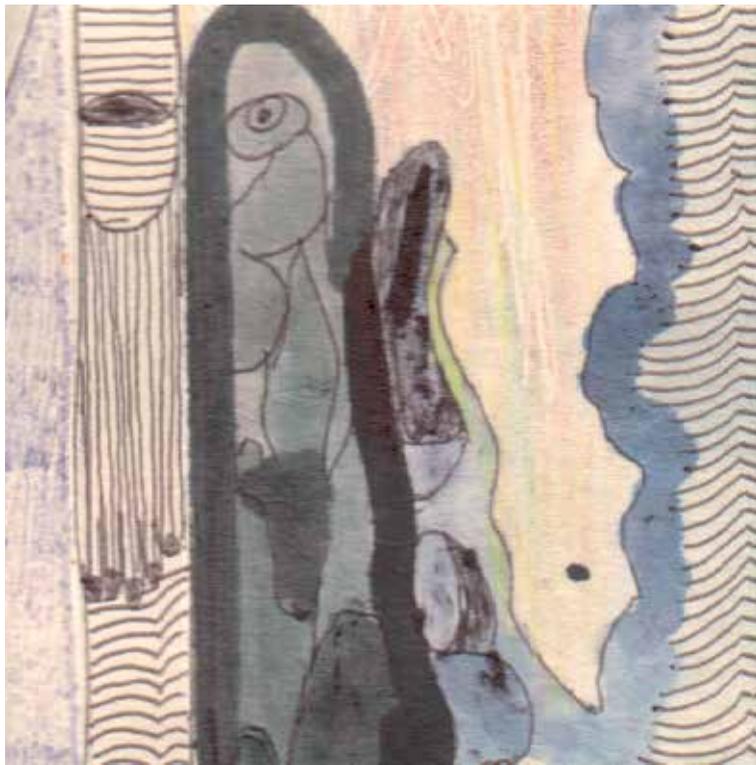
Pierre Albasser,  
*Senza titolo*. 2006.  
(particolare)



Pierre Albasser, *Senza titolo*. 2005. (verso) Inchiostro, penna a sfera, pastelli a cera su imballo cartonato di prodotto alimentare, 18x20 cm



Pierre Albasser, *Senza titolo*. 2006. (verso) Inchiostro, penna a sfera, pastelli a cera su imballo cartonato di prodotto alimentare, 12,5x39,5 cm



Pierre Albasser, *Senza titolo*. 2005. (particolare)



Pierre Albasser, *Senza titolo*. 2006. (particolare)

## Claudine Goux



Claudine Goux, *Rêve de barbaresques*. Incisione all'acquaforte e acquatinta, 18x23,5 cm



Claudine Goux, *Rêve de barbaresques*. (particolare)

E' abbastanza strano che il percorso biografico di Claudine intreci diversi fili in una trama che diventa tessuto culturale autonomo e personalissimo. Prima di tutto occorre ricordare che **Claudine è medico**, poi annotiamo che **sposa uno psichiatra** e che **smette di lavorare presso l'ospedale** dove stava costruendo la sua carriera professionale; il terzo passaggio è l'avvicinamento agli scritti di **Jean Dubuffet** che la coinvolgono al punto da intrattenere con il grande artista un lungo epistolario. Nella cerchia di Dubuffet Claudine incontra un personaggio "speciale", **Aristide Caillaud** che, per le sue origini e le sue avventurose vicende biografiche, appare come un artista estroverso e disinibito che ha iniziato una carriera di successo a partire dalla sua partecipazione alla famosa mostra di "ArtBrut" del 1949, organizzata dallo stesso Dubuffet e da Jean Paulhan nel Pavillon de Gallimard.

L'incoraggiamento di Caillaud nei confronti di questa artista riservata e appartata è fondamentale, anche perché ne orienta il percorso verso la cosiddetta "arte decorativa", che evidentemente è quella più congeniale a Claudine. Anche in questo caso occorre definire le coordinate spazio-temporali dell'ambiente in cui si muovono questi personaggi: si tratta degli **anni Settanta** e di un clima particolarmente favorevole al progetto industriale e alla trasformazione della tradizionale "arte decorativa" in ciò che abbiamo imparato a definire col nome di **design**. *Design* significa progettare per la produzione in serie, dall'illustrazione grafica al mobile, dall'elemento prefabbricato per l'edilizia all'automobile, e non è un caso che, attraverso i rapporti con Caillaud la Goux abbia avuto qualche occasione di contatto anche con personaggi del calibro di Max Ingrand, il grande artista decoratore d'interni e vetraio che, fra gli altri incarichi prestigiosi, ebbe per molti anni la direzione della produzione di Fontana Arte a Milano.

Questa lunga premessa per giustificare il fatto che la Goux, quando pensa a un disegno, lo pensa sempre *replicabile* e che dunque, nel suo mondo ancora tradizionalmente femminile e provinciale, la replicabilità sia rappresentata prima di tutto dalla tecnica antica dell'incisione e dell'acquaforte. Trascuro gli esordi del suo lavoro e considero come decisiva proprio questa caratteristica che, in breve, permette alla Goux di diventare una illustratrice di libri molto apprezzata, soprattutto per quel che riguarda la poesia.

Le sue immagini infatti viaggiano liberamente attraverso i tempi e la memoria, attivate da suggestioni dell'antico Egitto o di altre derivate dalla cultura Maya, senza contare una fluidità decorativa orientaleggiante o nirvanica, la vegetazione ambigua e antropomorfa, le anatomiche mutanti degli animali, le figure umanoidi di strani esseri sospesi fra le pieghe sottili di un'esistenza intravista nei sotterranei della razionalità. Eppure – e questo è l'aspetto straordinario – l'incontenibile immaginazione onirica della Goux viene tenuta a bada dalla precisione tecnica, dalla minuzia, dalla pazienza, dall'attitudine al cesello: come se l'alchimia che presiede alle metamorfosi sorprendenti della stampa venisse controllata da una femminilità sapiente e quasi divinatoria, che opera sincretismi fra i ricami, le tessiture e le oreficerie. Un'ultima osservazione conclusiva di questa lettura dell'opera di Claudine Goux: abbiamo spesso utilizzato la parola **femminilità** in tutte le sue declinazioni e questo potrebbe meravigliare quando si pensi che la Goux si trova ad operare in anni in cui erano vivacissime le battaglie per la parità dei sessi nel mondo del lavoro e della vita sociale.



Claudine Goux, *Senza titolo*. Incisione all'acquaforte, 30x15 cm

Ma nella prima parte della scheda ho messo in rilievo alcuni fatti biografici che meritano una sottolineatura: la Goux interrompe la sua professione di medico e non dobbiamo dimenticare come negli ospedali vigesse ancora negli anni Settanta un modello autoritario maschile; la scelta di dedicarsi alla famiglia deve essere stata incoraggiata da una società che nelle relazioni quotidiane assegnava alla donna un ruolo centrale nell'economia familiare, proprio mentre tentava di perpetuare la secolare subordinazione della donna ai genitori e al marito; infine la figura del marito psichiatra ci riporta ad un periodo in cui era ancora abbastanza usuale definire alcune forme di disagio mentale col marchio fortemente sessuale di isteria. L'arte per Claudine deve essere stata quindi una scappatoia, il tentativo di svincolarsi dalla rete di controllo dei familiari, la speranza di ottenere l'indipendenza con il lavoro intellettuale: insomma, tutto questo oltre al lavoro duro della ragione che fa i conti con i suoi aspetti più oscuri e le sue forze più primitive, quelle che rivelano il sapere oltre la conoscenza.



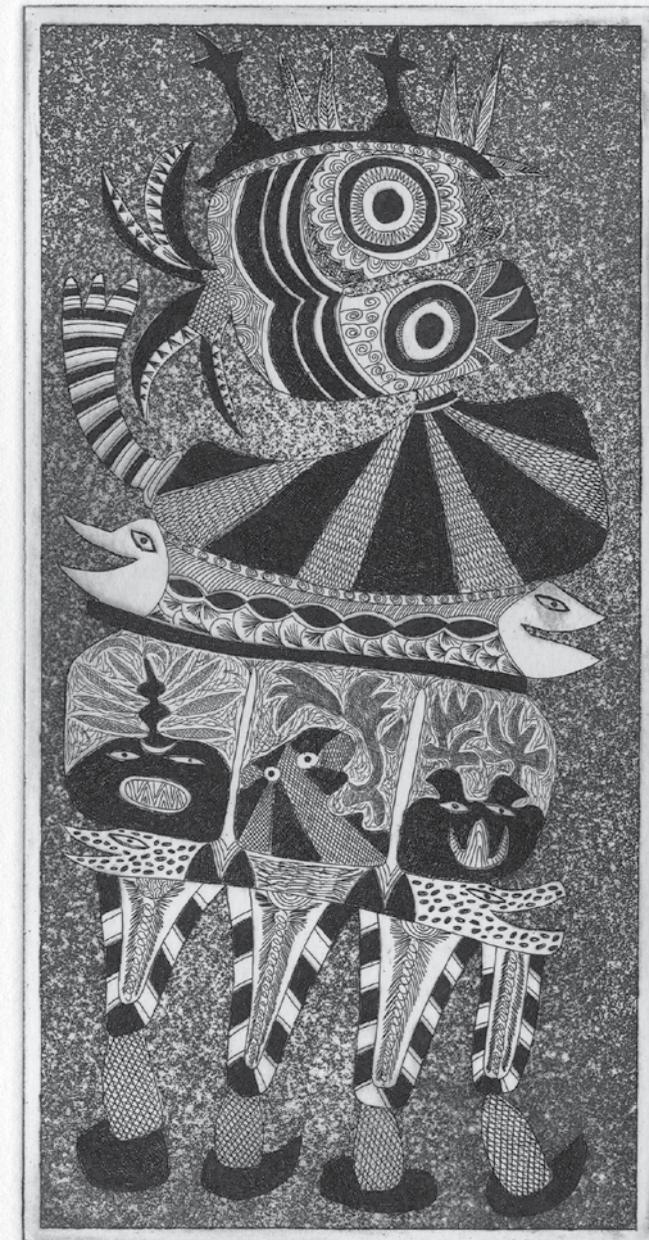
Claudine Goux, *Senza titolo*. (particolare)



Claudine Goux, *Nirvana*, s.a. (particolare)



Claudine Goux, *Nirvana*, s.a. Incisione all'acquaforte e acquatinta, 20x10 cm

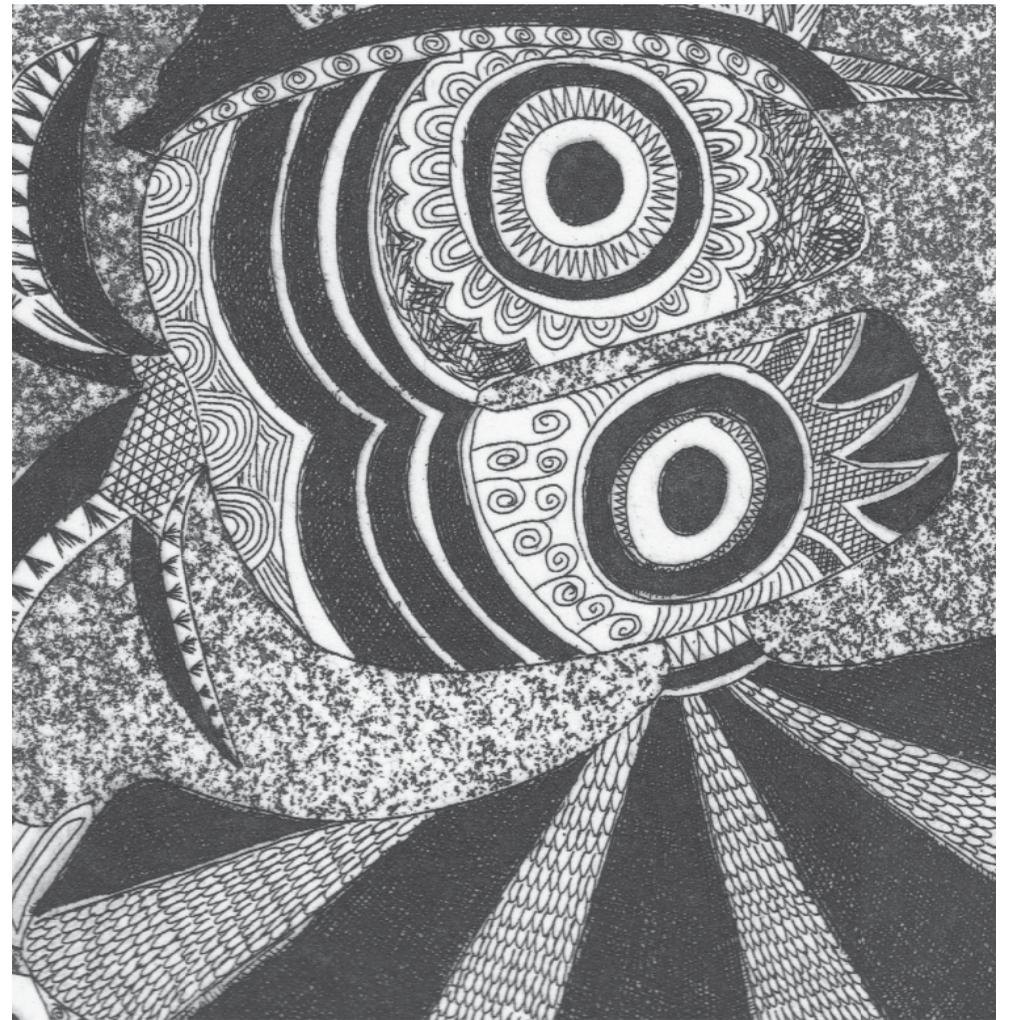


E/A

© Goux  
1992

LES QUATRE PIEDS DANS LE MÊME SABOT

Claudine Goux, *Les quatre pieds dans le même sabot*, 1992.  
Incisione all'acquaforte e acquatinta, 20x10 cm



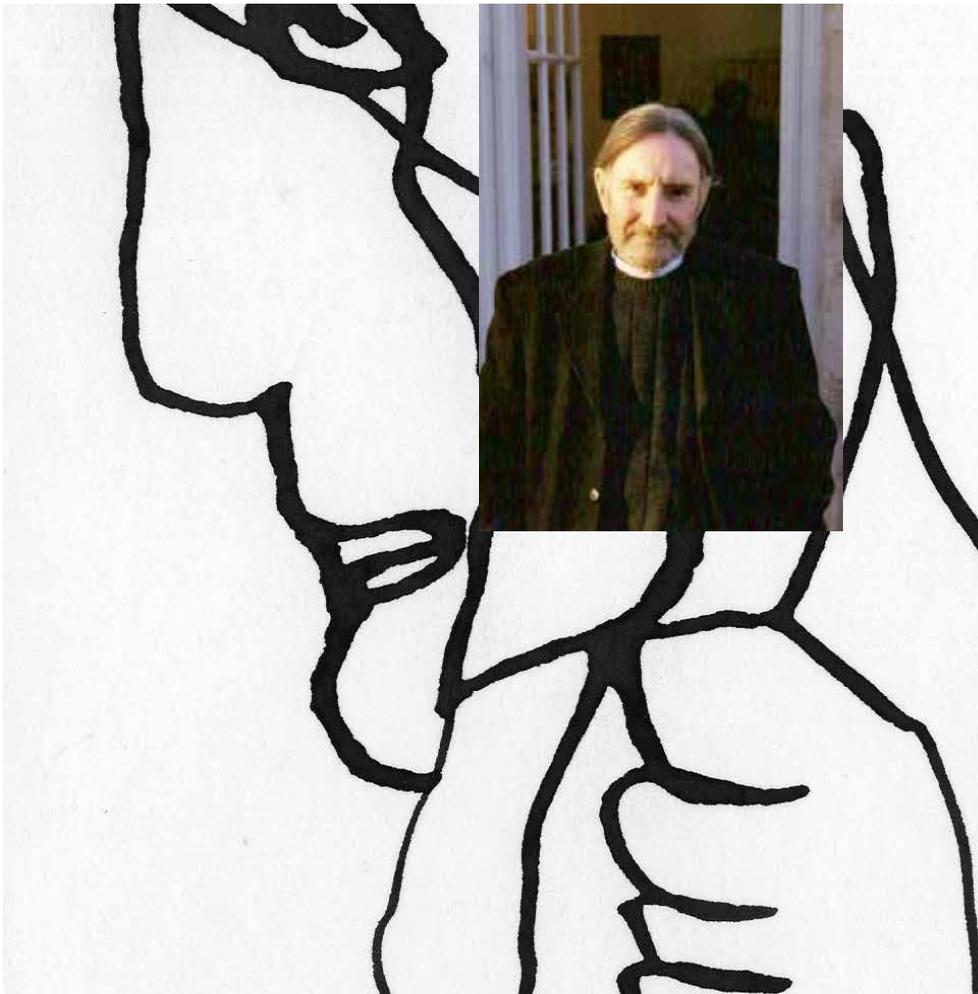
Claudine Goux, *Les quatre pieds dans le même sabot*, 1992. (particolare)

# Biografie

Dino Menozzi

---

## *Gérard Sendrey*



Nato nel 1928 a Bègles (Bordeaux), nella sua giovinezza subisce un trauma profondo: la morte improvvisa e brutale del padre lo getta in una grave e dolorosa depressione. Rimasto solo e terminati gli studi nonostante in preda ad una angoscia costante (che, come ha confessato senza reticenze, non si attenua e sembra dischiudergli le porte della follia), a venticinque anni intraprende un lavoro amministrativo in Comune parallelamente a numerosi tentativi di disegno e sperimentazioni alquanto disordinate. Poiché i disturbi ansiosi non cessano, intraprende un trattamento psicoanalitico. È il 1967 e in questo stesso periodo, in preda ad una improvvisa pulsione compulsiva, inizia a disegnare a matita con una certa continuità, impiegando anche l'inchiostro di china. Si tratta di un fitto reticolo di segni stesi con ostinata accumulazione, che, se a prima vista appare come un ammasso inestricabile, fa poi emergere inattese figure e volti di persone. Queste opere richiedono settimane di lavoro, addirittura mesi per i formati più grandi e costituiscono – come lui stesso ha ammesso – un doloroso tuffo in quell'universo ossessivo che diluisce il suo male di vivere.

Dopo un decennio di intensa e sofferta attività creativa del tutto solitaria che si evolve di pari passo col procedere dell'analisi, riesce a controllare lo stato depressivo. Nel 1977, con la sua prima esposizione, un articolo sulla stampa locale accredita la sua esistenza d'artista.

Nel 1979 Michel Thévoz, venuto a conoscenza della sua originale manifestazione disegnativa, accoglie alcuni suoi lavori al Museo d'Art Brut di Losanna, nella sezione Nuova Invenzione: ciò costituisce un importante incoraggiamento. La sua intensa attività artistica, effettuata sfruttando le pause del lavoro in Comune, si struttura in diversi cicli di sperimentazioni che durano alcuni mesi. Gérard Sendrey, attraverso

Thévoz, ottiene diversi indirizzi di Musei ed Istituzioni così nel 1981 sue opere entrano presso l'Aracine a Nevilly-sur-marne; poi, nel 1983, alla Fabuloserie a Dicy. Tra il 1985 e il 1987 realizza una serie di grandi disegni alcuni dei quali sono ora presso il Museo De Stadshof di Zwolle, Olanda. Oramai le mostre si susseguono a ritmo celere.

Nel 1987 espone a Parigi; successivamente espone a Bruxelles, presso l'Art en Marge di François Henrion, ed a Chicago in seguito ad una visita a Bègles di Yolanda Saul della Galleria omonima; indi a Toronto, Amsterdam, Rotterdam. Agli inizi del 1988 si contano già più di sessanta tra personali ed esposizioni con gruppi ristretti di artisti. Tutta questa attività favorisce l'acquisizione di conoscenze e riflessioni in materia cosicché, ottenuta la pensione, matura nella sua fertile mente la decisione di creare, nell'ottobre 1988, la Galleria Imago col tacito sostegno di Thévoz. Nell'ottobre 1989 la viva passione per questa manifestazione artistica lo spinge ad aprire il "Site de la Création Franche", sempre a Bègles; questa istituzione, con statuto giuridico, è posta sotto la presidenza del Sindaco della città e riscuote subito un notevole successo divenendo ben presto un prestigioso centro per lo studio e la diffusione delle creazioni artistiche marginali: si configura inoltre come Museo, il "Fond de Création Artistique Brute et Inventive".

Sendrey è l'animatore instancabile di entrambe le strutture alle quali si aggiunge una ulteriore iniziativa: la fondazione della rivista Création Franche (il n. 1 esce nell'ottobre del 1990) della quale firma il primo editoriale assumendone saldamente la direzione a partire dal 3° numero; da ricordare inoltre l'organizzazione de "I giardinieri della memoria", una esposizione che propone ogni anno, in autunno, i più significativi creatori, francesi e non, di questa particolare forma espressiva. Tutto ciò avviene parallelamente al prosieguo della sua stimolante attività artistica; da rimarcare il rigore morale che fa sì che nessuna sua opera sia ospitata nella raccolta del sito della Création Franche, del quale è direttore e conservatore: Sendrey tiene rigorosamente distinti i due ambiti ai quali dedica tutte le proprie energie.

Mentre l'opera di Sendrey costituisce indubbiamente una presenza assai significativa e pregnante nel panorama dell'arte irregolare non solo europea, non va sottaciuta la circostanza per la quale il centro Bègles, grazie anche alla forte personalità del suo animatore, ha conseguito rilevanza internazionale ed ha esercitato la preziosa funzione di stimolo e irradiazione delle molteplici forme di libera creatività.

#### Bibliografia essenziale

*Neuve invention. Collection d'oeuvres apparentées à l'art brut.* Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1988.

Gérard Sendrey, *Histoires de Création Franche.* Brest, L'Authenticiste, 1998.

*Les jardiniers de la mémoire.* Bègles, Site de la Création Franche, 1999.

Catalogo della mostra tenuta a Bègles presso il Musée de la Création Franche dal 25 settembre al 21 novembre 1999.

"L'arte naive. Rassegna trimestrale". Reggio Emilia, AGE, n. 63, dicembre 1999.

*Les fanzines d'art brut et autres prospectus*, Supplemento n. 1, dicembre 2013, della rivista "Création Franche: au coeur de l'aventure contemporaine". Bègles, Musée de la Création Franche, 1990.

Collectionneur de Mondes. *Art Différence International Contemporain*, Berne, Benteli, 2014. Catalogo della mostra realizzata presso il Musée d'Art du Canton de Thurgovie, Kartaue Ittingen (Svizzera) e poi presso altri musei europei.

Jean Claude Caire, *Deuxième festival d'art singulier en Provence.* Roquevaire, s.n., 1992.

Jean Claude Caire, *Quatrième festival d'art singulier en Provence.* Roquevaire, s.n., 1996.

*Het format. 1000 Miniaturen.* Zwolle, Museum De Stadshof, 1997.

"Raw Vision Magazine". Watford, John Maizels, n. 86, Summer 2015



Gérard Sendrey, *Composition*. 2003. Inchiostro su carta (particolare)

.....  
*Adam Nidzgorski*



Nasce a Cormeilles, nei pressi di Parigi, nel 1933 da genitori polacchi. Dopo gli studi al Collegio Francese, poi al Liceo Polacco di Parigi, nel 1951 ottiene una borsa di studio e si reca a Varsavia dove studia Educazione Fisica all'Accademia Wychowania sino al 1956. Di ritorno in Francia, poiché il suo diploma non è riconosciuto, si trasferisce in Tunisia ove dimorerà per dieci anni. Qui insegna presso la Scuola Superiore di Educazione Fisica di Tunisi e nel 1963, incoraggiato da un'amica, inizia da perfetto autodidatta a disegnare e dipingere su carta, impiegando la tecnica del guazzo, utilizzando inchiostro di china e pastelli colorati; si serve di supporti non convenzionali e questa libertà diviene una delle costanti della sua manifestazione artistica. Partecipa per la prima volta ad una mostra collettiva a Tunisi nel 1965 cui seguiranno numerose altre. Nel 1967 è la volta della sua prima personale a Tunisi. Nello stesso anno ritorna a Parigi ove si intensificano le esposizioni delle sue originali opere. Nel 1971 ottiene la cittadinanza francese. Da questo momento non si contano le personali e le mostre retrospettive sia in Francia che in Germania, Svizzera, Olanda e Polonia. Nel 1992 partecipa, su invito, all'esposizione "Giardinieri della memoria" a Bègles nel centro della Création Franche. Nel 1998 lascia Parigi e si trasferisce a Marsiglia – dove risiede tutt'ora – e si dedica interamente all'attività pittorica. La sua tematica prevalente è incentrata sulla descrizione di figure solitarie o a gruppi, seducenti silhouette dai cui occhi cerchiati di nero emergono sguardi di straordinaria intensità che rivelano una ammaliante interiorità, ricca di sentimento. Questo suo universo espressivo caratterizzato da una calda rappresentazione umana, le cui immagini

sono state definite come “icone laiche”, lo ha fatto conoscere ed apprezzare non solo a livello europeo. Sue opere sono inserite infatti nei più importanti Centri ed Istituzioni del settore: in Francia presso il Museo della Création Franche di Bègles, nel Museo Internazionale d'Art Naïf di Nizza, nel Museo d'Arte Moderna e d'Art Brut Lille Métropole di Villeneuve d'Ascq; inoltre in Olanda nel Museo De Stadhof di Zwolle, a Bratislava presso la Galleria Nazionale Slovacca, in Spagna presso il Museo Navarra di Pamplona. E' presente inoltre in numerose collezioni private. Ha infine meritato il Gran Prix al Salone del libro di Toronto nel 1998 ed ha effettuato le illustrazioni del volume “Rose des Sables” per le edizioni Vermillon del Canada.

#### Bibliografia essenziale

“Création Franche. Au coeur de l'aventure contemporaine”. Bègles, Musée de la Création Franche, n. 8, juillet 1993.

*Fonds de création artistiques brute et inventive. Regard sur la Collection.* Bègles, 1994.

*Art brut et Compagnie. La face cachée de l'art contemporain.* Paris, Halle Saint Pierre, 1995.

Jean Claude Caire, *Quatrième festival d'art singulier en Provence.* Roquevaire, s.n., 1996

*Het format. 1000 Miniaturen.* Zwolle, Museum De Stadhof, 1997.

*Collectionneur de Mondes. Art Différencie International Contemporain,* Berne, Benteli, 2014. Catalogo della mostra realizzata presso il Musée d'Art du Canton de Thurgovie, Kartaue Ittingen (Svizzera) e poi presso altri musei europei.

Alain Bouillet, *La puissance fragile d'Adam Nidzgorski.* Cannes- et-Clairan, Ed. Encre & Lumière, 2004.

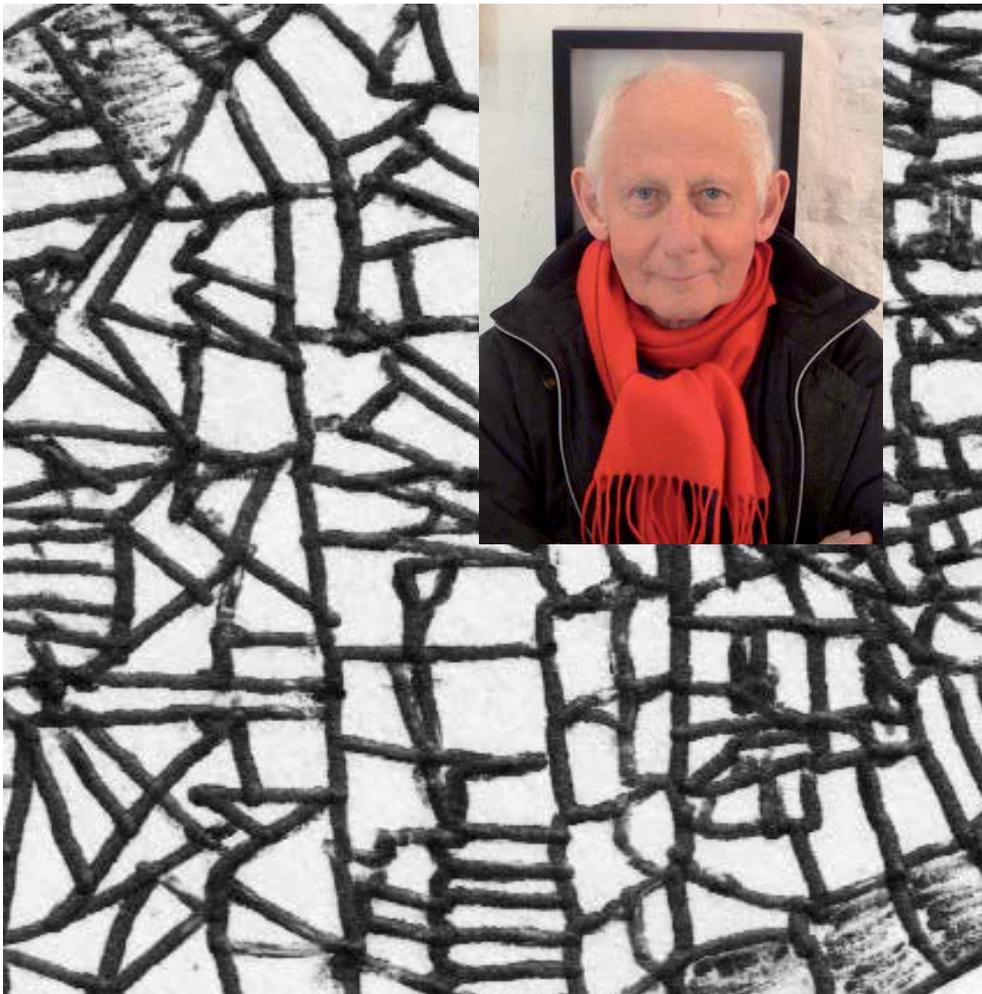
*Brut de pop,* Supplémento n. 2, 2015, della rivista “Création Franche: au coeur de l'aventure contemporaine”. Bègles, Musée de la Création Franche, 1990.

*Museumgids de Stadhof.* Zwolle, Museum voor Naïeve en Outsider Kunst, 1994.



Adam Nidzgorski, *Senza titolo.* 1994. Pastelli a cera su carta, 30x22,5 cm

.....  
| *Pierre Albasser*



Nasce nel 1936 a Mulhouse, nel Dipartimento dell'Alto Reno, nella Francia orientale. Dopo gli studi di ingegneria a Lione, per necessità di lavoro si trasferisce a Rio de Janeiro, poi a Strasburgo e a Versailles. Come Direttore Generale di un importante Ufficio Studi di Progettazione di costruzioni civili a Parigi è sottoposto a considerevoli stress: per scaricare la tensione, durante le sedute di lavoro e le frequenti conversazioni telefoniche, inizia a fare piccoli disegni su foglietti per appunti. Nel 1992, il contesto economico e la crisi dell'edilizia pongono fine al suo impiego presso lo studio di ingegneria e lo costringono a ritirarsi prematuramente dal lavoro.

A casa, libero da impegni, inizia a disegnare con assiduità. Dapprima, su richiesta della moglie Gudrun, esegue decorazioni su buste per corrispondenza della moglie: queste prime opere circolano nell'ambito dell'arte postale (mail art) e figurano in diverse esposizioni di questa forma espressiva. Nel 1994 si trasferisce a La Rochelle. Nello stesso anno G. Sendrey, che lo ha scoperto in una di queste mostre, lo invita assieme a Geha (nome d'arte della moglie Gudrun) nella "Exposition d'enveloppe peinte ou diverselement illustrée" presso il "Site de la Création Franche" a Bègles.

Tuttavia, parallelamente alla decorazione di buste, la vena creativa di Pierre trova libero sfogo nel disegnare su supporti diversi, con una netta predilezione per le scatole di prodotti di consumo della famiglia. Questi involucri di cartoncino, accuratamente aperti e stesi, costituiscono i supporti privilegiati per la sua sbrigliata fantasia creativa. Albasser, infatti, adatta la propria pulsione artistica ai vari formati attribuendo una funzione espressiva ad ogni finestratura, bandella o lingua che sporga dal corpo principale dell'imballo: il risultato è di innegabile

originalità, eleganza figurativa e di forte seduzione visiva. Aspetto non secondario della sua produzione è la circostanza che Pierre esegue almeno un disegno al giorno: terminata l'opera la consegna alla moglie che seleziona ed archivia. Poiché il supporto cambia continuamente, egli dimentica ciò che ha realizzato il giorno prima. Ciò è garanzia di una prodigiosa freschezza creativa perché i suoi elaborati scaturiscono liberamente: i suoi temi, come ha confessato, “arrivano come vogliono e quando vogliono”. Pur non essendosi mai posto obiettivi di successo o di approdo in circuiti galleristici, sono questi ultimi che lo hanno cercato e valorizzato e fatto conoscere nell'ambito di quell'art singulier alla quale in fondo appartiene. Recentemente collabora con una ceramista nella decorazione di piatti e scodelle con i suoi caratteristici temi.

#### Bibliografia essenziale

“Création Franche. Au coeur de l'aventure contemporaine”. Bègles, Musée de la Création Franche, n. 17, juin 1999.

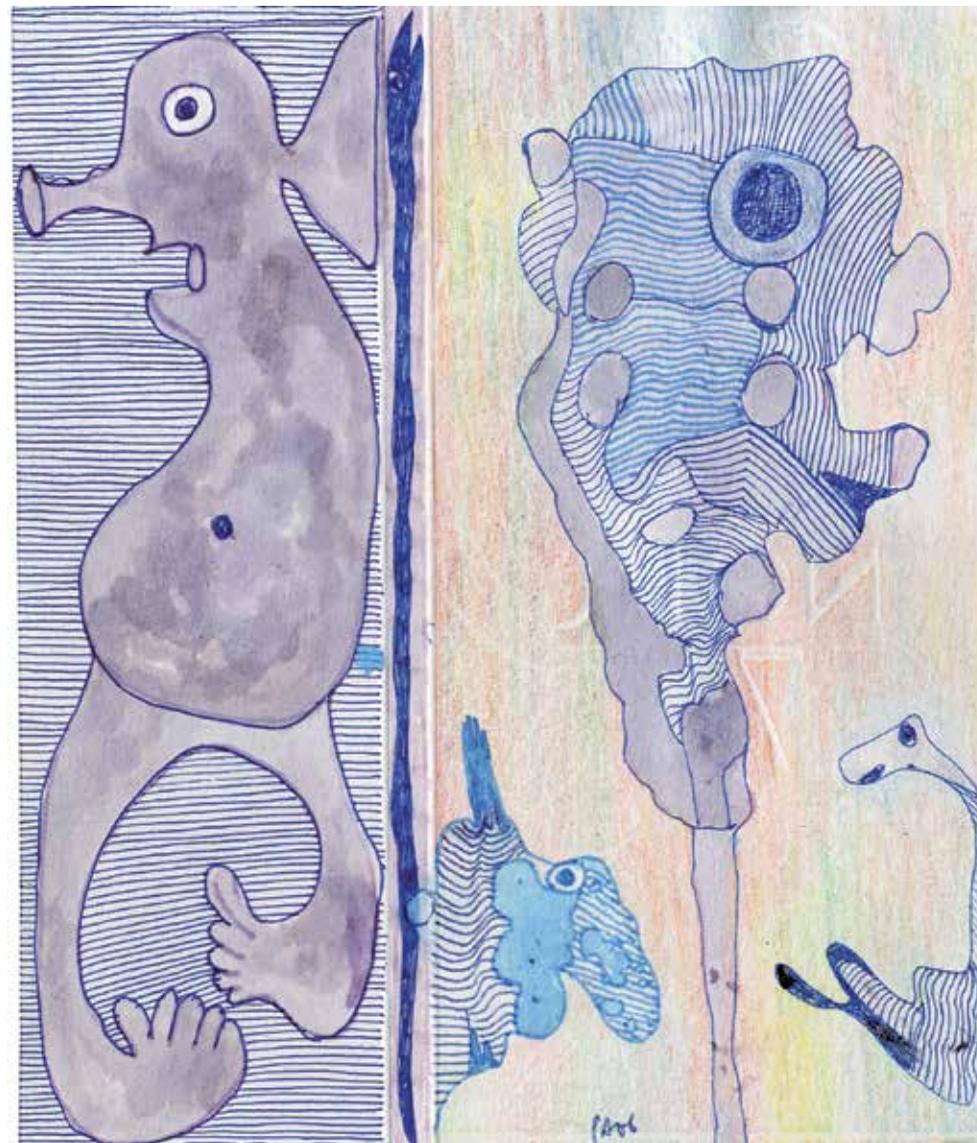
*7ème festival d'art singulier en Provence*. Roquevaire, s.n., 2002.

*Stupefatti di Spazio*. A cura di Bianca Tosatti. Carpi, Coop. Sociale Nazareno, 2008.

*Insita '04. 7. Triennale insitného umenia; 7th Triennial of Self-Taught Art*. Bratislava, Slovenska národná galéria, 2004.

“TMV La Rochelle. Toute ma ville”. Bordeaux, Société de gratuits d'information, n. 67, 4-10 février 2015.

*Brut de pop*, Supplémento n. 2, 2015, della rivista “Création Franche: au coeur de l'aventure contemporaine”. Bègles, Musée de la Création Franche, 1990.



Pierre Albasser, *Senza titolo*, 2006.

Inchiostro e pastelli a cera su imballo cartonato di prodotto alimentare, 18x15,5 cm

.....  
| *Claudine Goux*



E' nata nel 1945 a Niort nel Dipartimento Deux-Sèvres, nella regione Poitou-Charentes, e risiede attualmente a Royan sulla costa atlantica, all'ingresso del golfo della Gironda, ove conduce una vita tranquilla e riservata. Dopo gli studi a Poitiers ed a Bordeaux (è laureata in medicina) ben presto, come scrive Martine Lamy, “abbandona il caduceo di Esculapio per i volumi di Calliope”, la musa della elegia, dei componimenti poetici. Infatti nel 1971 effettua il suo debutto in pittura con la tecnica del gouache, impiegando colori acrilici su carta, tela e legno. A partire dal 1980 partecipa a numerose esposizioni collettive e personali. Tra queste ultime – circa una ventina – da ricordare quelle in Francia: a Parigi, Poitiers, Bordeaux, Mulhouse, Avignon; all'estero in Spagna, Svizzera, Belgio, Olanda, U.S.A.

Nel 1986 si accosta all'incisione e al disegno con inchiostro di china acquisendo in particolare una personale tecnica nell'acquaforte che si coniuga con una fresca creatività popolata di personaggi fantastici che appartengono al proprio mondo ispirativo. In questi primi anni '80 inizia anche ad eseguire illustrazioni per pubblicazioni e raccolte di poesia perché si è fatta conoscere per le sue doti di fine ed originale disegnatrice, capace di realizzare figurazioni in armonia con i testi poetici. Questa attività le consente di uscire da un certo isolamento geografico e di comunicare con altri creatori, instaurando rapporti di amicizia e simpatia. Fino ai giorni nostri Claudine Goux ha illustrato circa ottanta libri di vari formati – alcuni dalla veste editoriale modesta, altri più elaborati – di una trentina di autori; ha inoltre collaborato con articoli ad una ventina di riviste. Sue opere sono inserite in prestigiose raccolte tra le quali la “Collection Neuve Invention” di Losanna tramite l'interessamento di Jean Dubuffet che in una lettera si dichiarava meravi-

gliato per la “prodigiosa invenzione e per l'imponente maestria dell'esecuzione”; inoltre presso il Museo di Arte Naive e Outsider De Stadshof di Zwolle, Olanda; la Slovak National Gallery di Bratislava; in Francia: presso il “Fonds de Création Brute et Inventive” di Bègles; l'Aracine ora presso il museo d'Arte Moderna e d'Art Brut Lille Metropole di Villeneuve d'Ascq, la Raccolta di Praz-sur-Arly ed infine presso il Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

E' stata oggetto di alcune ricerche e studi universitari ed ha meritato per ben due volte il Premio per la migliore creazione presso il Festival del libro di Soultz, Francia.

Tra le varie modalità artistiche di Claudine Goux, l'incisione emerge nettamente per l'originale e personale cifra stilistica e la freschezza ispirativa, elementi tutti che l'hanno fatta conoscere ed apprezzare.

#### Bibliografia essenziale

“Création Franche. Au coeur de l'aventure contemporaine”. Bègles, Musée de la Création Franche, n. 4, novembre 1991.

*Fonds de création artistiques brute et inventive. Regard sur la Collection.* Bègles, 1994.

Jean Claude Caire, *Troisième festival d'art singulier en Provence.* Roquevaire, s.n., 1994.

*Art brut et Compagnie. La face cachée de l'art contemporain.* Paris, Halle Saint Pierre, 1995.

Jean Claude Caire, *Quatrième festival d'art singulier en Provence.* Roquevaire, s.n., 1996.

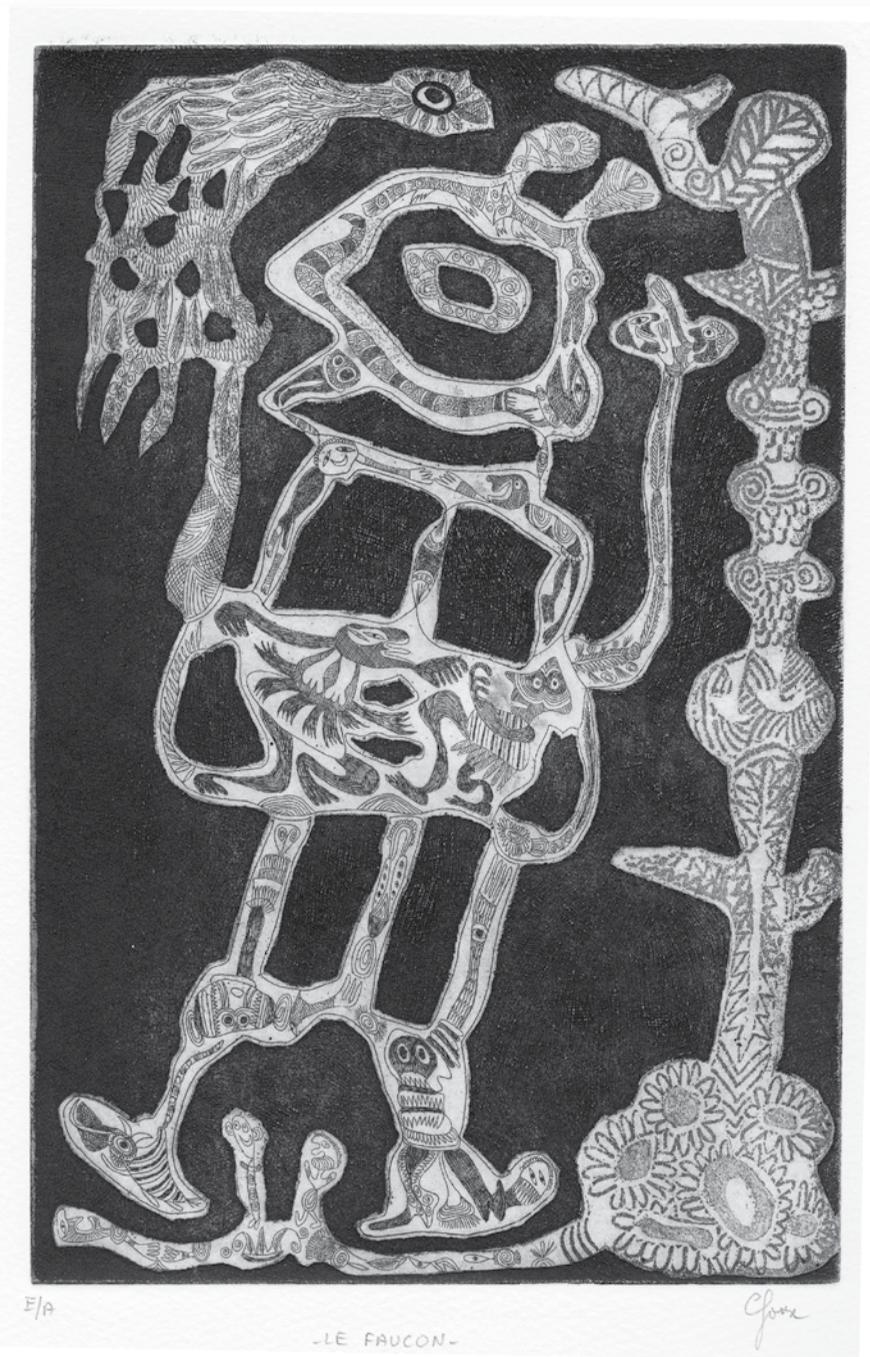
*Het format. 1000 Miniaturen.* Zwolle, Museum De Stadshof, 1997.

*Collectionneur de Mondes. Art Différence International Contemporain,* Berne, Benteli, 2014. Catalogo della mostra realizzata presso il Musée d'Art du Canton de Thurgovie, Kartause Ittingen (Svizzera) e poi presso altri musei europei.

*Brut de pop,* Supplémento n. 2, 2015, della rivista “Création Franche: au coeur de l'aventure contemporaine”. Bègles, Musée de la Création Franche, 1990.

*Les Friches de l'art.* Dossier établi par Joseph Ryczko. Mérignac, Copymédia, 2015.

“Création Franche. Au coeur de l'aventure contemporaine”. Bègles, Musée de la Création Franche, n. 42, giugno 2015



Claudine Goux, *Le faucon*. Incisione all'acquaforte e acquatinta, 24x16 cm

## INDICE



p. 4	<i>Introduzione</i> <b>Giordano Gasparini</b>
7	<i>Dall'Art Brut all'Arte Irregolare</i> <b>Bianca Tosatti</b>
19	<i>La Francia: uno sguardo ravvicinato</i>
19	<i>Il Surrealismo e l'Art Brut</i>
23	<i>Le più importanti collezioni francesi</i>
29	<i>I siti più importanti: il Palais Idéal e la Picassiette</i> <b>Bianca Tosatti</b>
33	<i>Dalla Raccolta Menozzi, quattro creatori indipendenti collegati al Museo della Création Franche</i> <b>Chiara Panizzi</b>
39	<i>Quattro singulier francesi</i>
39	<i>Gérard Sendrey</i>
51	<i>Adam Nidzgorski</i>
61	<i>Pierre Albasser</i>
71	<i>Claudine Goux</i> <b>Bianca Tosatti</b>
79	<i>Biografie</i> <b>Dino Menozzi</b>

Finito di stampare  
nel mese di settembre duemilaquindici  
dai tipi di *Grafitalia*  
per conto della  
Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia

•

Grafica: Pietro Mussini

 Biblioteca Panizzi