

Una linea visionaria. L'*Outsider Art* tra storia e linguaggi contemporanei

Giorgio Bedoni

Psichiatra / Accademia di Belle Arti di Brera, Milano
giorgio.bed@tiscali.it

Abstract In the historical scenery, the Outsider Art was not born in antithesis with the original definition of Art Brut, representing, on the contrary, its anglo-saxon declination, as declared by the same inventor of the formula, the art historian Roger Cardinal. Hence, a notion that means to preserve, today again, the same ingredients wanted by Jean Dubuffet: a fresh and instinctive art, wild and “mad”, free from the cultural mimics, those of “the chameleon”, as Dubuffet loved to remind. The same ingredients that fascinated, back in the XIX century, the first critics of this art, born within the walls of the madhouses: the psychiatrists, ready, in the Twenties, to change their view, digging a deep furrow with the positivist anthropology and with the use of the only psychopathological language in front of the image. A long adventure, immersed in the positivist climate, that addressed the research toward a new world: in fact, a red thread linked the attraction for the exotic to the fascinating otherness of the artistic “madness”, the formal extra-european synthesis to the “innocent eye” of the child, to whom was attributed, in this new mythical horizon, the ability to produce uncontaminated images, a result of a superior vision.

Keywords: Outsider Art, Art Brut, madness, creativity, Zap

Invited paper.

0. Introduzione

Nell'ottobre del 1951 si gioca al Polo Grounds di New York una memorabile partita di *baseball* tra i Dodgers e i Giants: dalla storia di quell'incontro lo scrittore americano Don DeLillo costruisce nel romanzo *Underworld* uno tra i più grandi prologhi della letteratura contemporanea. Un racconto dentro la cronaca sempre più avvincente e convulsa della partita, dove le attese nervose di una folla pulsante fanno da sfondo alle vicende e agli umori di spettatori anonimi e di personaggi famosi, come Edgar Hoover, il potente capo dell'FBI e Frank Sinatra.

Sino al leggendario fuoricampo, che assicura la vittoria ai Giants: di quella palla, finita sulle tribune, se ne impossessa, non senza aver lottato, un giovane ragazzo nero di Harlem, Cotter, che assiste alla partita da clandestino dopo aver marinato la scuola.

Cotter è un *outsider*, che mai aveva visto quella folla schiumante: egli, a sua volta, è un fuoricampo in quello stadio luminoso e con quel gesto apre il proprio mondo alla vita, trovando, a suo modo, una precaria identità.

1. *Outsider Art*: una storia contemporanea

La vita creativa di fragili identità è il cuore degli autori *outsider*, anche loro capaci, come in quel fortunato *home-run*¹, di disegnare originali traiettorie artistiche partendo talvolta dai propri naufragi personali. Artisti *off-screen*, radunati da una fortunata intuizione degli anni Settanta (Cardinal 1972) sotto i vessilli dell'*Outsider Art* e oggi più che mai presenti sulla scena di un'arte contemporanea dove sono sempre più precari i confini tracciati lungo l'asse dialettico *insider/outsider* (cfr. Bedoni, Mazzotta, Spadoni 2013).

L'*Outsider Art*, in realtà, raccoglie l'eredità di una grande tradizione, le cui origini si rintracciano nella seconda metà dell'Ottocento: nell'*Art Des Fous* (1953) con tutte le sue inusuali produzioni spontanee nate negli asili manicomiali, cui rimase sempre fedele André Breton, tanto da scrivere in un saggio del 1948 che queste forme espressive costituivano una *riserva di sanità morale*. Poi venne l'*Art Brut*, coniata a caldo da Jean Dubuffet negli anni Quaranta, nel mezzo di una sua personale ricerca: un teorema che, per certi versi, chiudeva la lunga stagione delle avanguardie storiche su queste esperienze espressive, aprendone di nuove, con altri sguardi, studi e collezioni, di cui siamo oggi testimoni.

L'*Outsider Art*, tuttavia, non nasceva in antitesi con la storica definizione di *Art Brut*, rappresentandone, invece, una sua declinazione anglosassone, come dichiarato dallo stesso inventore della formula, lo storico dell'arte Roger Cardinal². Una nozione che dunque conserva gli stessi ingredienti voluti da Jean Dubuffet: un'arte fresca e istintiva, selvaggia e folle, indenne da mimetismi culturali, quelli del camaleonte, come Dubuffet amava ricordare. Gli stessi ingredienti che avevano affascinato ancora in pieno Ottocento³ i primi critici di quest'arte, nata dentro le mura dei manicomi: gli psichiatri, pronti, negli anni Venti, a cambiare sguardo, scavando un solco profondo con l'antropologia positivista e con l'uso del solo linguaggio psicopatologico di fronte all'immagine.

Una lunga avventura, immersa nel clima primitivista del Novecento, che indirizzava la ricerca verso un mondo nuovo: un filo rosso legava infatti l'attrazione per l'esotico alla affascinante alterità della "follia" artistica, le sintesi formali extraeuropee all'occhio innocente del bambino, cui veniva attribuito, in questo nuovo orizzonte mitico, la capacità di produrre immagini incontaminate, frutto di una visione superiore. Non cercava, forse, Dubuffet, nei "diamanti grezzi" dell'*Art Brut* un nuovo suono, alieno al ritmo del suo tempo? Un suono che negli anni del Cavaliere Azzurro Vassily Kandinsky aveva trovato nell'arte infantile, l'embrione di un nuovo realismo, dove la musica interiore dell'oggetto si manifestava spontaneamente.

Nostalgia dell'inedito, per forme di "creazione ispirata" scriveva Hans Prinzhorn⁴ nei lontani anni Venti: parole forse ingenuie nel già visto e fatto del nostro tempo, segnalando, tuttavia, bisogni che attraversano ancora le nostre culture. Nostalgia dell'autentico, più che mai incalzante nell'età della tecnica e del mercato totale, quando anche l'esperienza creativa sembra ridursi ad arida funzione.

Tuttavia, è certo che sia il riconoscimento sia la diffusione dell'*Art Brut* negli ambienti artistico-culturali e in seguito nelle stesse realtà museali, prima e ancor dopo la costituzione del nucleo originario di opere che daranno vita alla *Collection* di Dubuffet, ha seguito percorsi e tempi diversi nel contesto europeo. In Italia una attenzione tardiva rispetto ai paesi d'oltralpe, determinata da molteplici ragioni: l'egemonia culturale crociana ha indubbiamente giocato un ruolo cruciale, inoltre in Italia l'Espressionismo nelle sue

¹ Fuoricampo.

² In una intervista a Laurent Danchin, Roger Cardinal racconta che il termine *Outsider Art* era per lui sinonimo di *Art Brut*, ma che l'editore gli chiese una definizione più adatta al pubblico anglosassone (Danchin 1998).

³ Tra i primi, Tardieu (1872).

⁴ In *Bildneri der Geisteskranken*, pubblicato dall'editore Springer nel 1922.

varie forme è stato fenomeno minoritario rispetto alle esperienze nate in Germania, Francia ed Austria, nonostante le pionieristiche intuizioni di Ardengo Soffici: pittore e saggista, era stato il primo a pubblicare in Italia nel 1910 su *La Voce* un articolo innovativo su Henri Rousseau dove, lontano da facili stereotipi su ingenui e primitivi, scrive di un'arte nuda di fronte alla vita, senza trucchi e senza inganni. Quello di Soffici era un vero manifesto dedicato al primitivismo, che apriva in Italia a questi temi, seguito dagli artisti, Carrà, Morandi, da Umberto Boccioni nel 1911, che nella Esposizione d'Arte Libera presso il Padiglione Ricordi a Milano aveva proposto lavori di bambini e di autodidatti⁵. Se in Francia le poetiche surrealiste hanno giocato un ruolo fondativo nel riconoscimento dei linguaggi degli autodidatti, dei futuri autori *brut* di Dubuffet, in Italia l'avversione per André Breton e per il Surrealismo sin dalle sue origini, dal primo manifesto del 1924, sarà decisiva: l'ideologia del regime fascista non poteva accettare la visione surrealista, la portata politica del suo messaggio che andava oltre la pura dimensione artistica. Parole come sogno e inconscio erano considerate eversive negli anni della dittatura fascista e il rifiuto del surrealismo andava di pari passo all'avversione per Freud e per la psicoanalisi, la cui diffusione venne attivamente ostacolata: esplorare la psiche degli italiani era qualcosa di inquietante se non un pericolo per il regime e per la stessa chiesa cattolica.

Non è dunque un caso che la prima vera mostra surrealista in Italia è del 1961, alla Galleria Schwarz a Milano, grazie ad Arturo Schwarz, personaggio cosmopolita, surrealista e amico di André Breton⁶, collezionista di opere d'*Art Brut*. Ma aldilà della vicenda italiana, l'ingresso dell'*Art Brut* nelle stanze museali è figlio di repentine variazioni di percorso impresse dalla storia. Quando Dubuffet intraprende il suo ormai leggendario viaggio iniziatico negli ospedali psichiatrici svizzeri tutto cambia: nel dispositivo dubuffettiano non si tratta più di procedere a innesti di primitivo e di selvaggio sulla pianta, che considera inaridita, dell'arte occidentale, non più contaminazioni come avevano fatto le avanguardie prima di lui, ma un fronte nuovo, anti-culturale se non a-culturale, che doveva celebrare l'uomo comune in antitesi all'uomo di genio. Un'avventura senza ritorno, contro la cosiddetta *art culturel*⁷, le sue poetiche, i suoi musei.

Un progetto con paradigmi inediti, che allontanava in termini radicali le esperienze nate nei primi quarant'anni del Novecento: niente più meticciano, non più accostamenti, come è stato nella storia dell'arte in almeno due grandi laboratori di idee: L'Almanacco del *Blane Reiter* di Vassily Kandinsky e Franz Marc e *Le Mur* di André Breton, sintesi iconografica delle concezioni surrealiste.

Dialoghi storici tra mondi diversi: nella lettera a Franz Marc del 19 giugno 1911, Kandinsky descrive i criteri del progetto, «...ci metteremo un'opera egizia accanto a un piccolo Zeh, un cinese accanto a Rousseau, una stampa popolare vicino a Picasso e ancora molto altro!» (Salmen 2003). Le forme d'arte "primitiva" andavano per Kandinsky poste di fianco ai lavori infantili, alle opere moderniste e a quelle degli autodidatti: una poetica concepita nel febbrile laboratorio del *Blane Reiter* dove, scrive l'artista russo, «la maggiore differenza apparente si trasforma nella maggiore affinità interiore» (ibid.).

Da altre prospettive *Le Mur*, celebre collezione che André Breton aveva raccolto sin dagli anni Venti nella sua abitazione parigina al 42 di Rue Fontaine, rappresenta la sintesi esemplare di una visione museale altra, dove esperienze nate in mondi diversi dialogano senza confini, uno scenario permeato dal paradosso e da atmosfere magiche a provocare

⁵ Su questi temi si veda il saggio di Elena Pontiggia, *Il doganiere Rousseau e l'arte italiana della prima metà del Novecento* (2015).

⁶ Su questi temi si veda, a cura di Bedoni, Di Maggio, Motta e Pertocoli, *Arturo Schwarz. Il mio amico Arturo (e Marcel Duchamp), conversazione con Arturo Schwarz, l'ultimo surrealista, anarchico e trotskista* (2024).

⁷ Una dialettica già presente nella prima mostra parigina, a cura di Dubuffet, J. (1949), *L'art brut préféré aux arts culturels*.

lo sguardo tradizionale, preparando così alla ricezione di forme espressive ritenute marginali e prive di valore estetico.

Così, in quella rappresentazione parigina di Rue Fontaine, la pittura surrealista è posta tra scudi dipinti provenienti dalla Papuasias e dalla Nuova Guinea, a loro volta allineati alla gestualità informale: al centro, paradigmatico, un dipinto di Henri Rousseau e alla base l'*Assemblage* di Joaquim Vicens Gironella, che farà parte della *Collection* di Dubuffet, vigilato da piccole statue oceaniche, e così via, a inaugurare un nuovo atlante occidentale: una moderna *Wunderkammer*, che accostava l'inusuale e l'eterogeneo in nome di uno sguardo selvaggio, legato alle leggi del sogno e dell'immaginazione oltre ogni discorso di pura visibilità che non sia guidata da un occhio veggente.

Nello scenario contemporaneo l'arte degli *outsider* si rivela come una delle possibili vie d'uscita da un brodo di coltura che sta inacidendo: un viaggio dentro storie e linguaggi, da percorrere con tutti i rischi dell'artefatto o di facili suggestioni. Un campo poetico e di ricerca, dunque, non un sacrario dai confini stabili e dalle liturgie sicure: nel mezzo di aspiranti sacerdoti si preferisce un Dubuffet d'annata, il 68, quando descriveva l'imbarazzo di chi pianta *nei punti giusti il picchetto dello stato selvaggio... e dell'Art Brut: frontiere mobili*, dunque (Dubuffet 1968). In quelle pagine Dubuffet confermava la natura dialettica del suo discorso, sostenendo come l'*Art Brut* e lo stato selvaggio non potevano essere concepiti come luoghi fissi, ma come direzioni, aspirazioni, tendenze.

L'*Outsider Art*, insomma, è un grande archivio dell'immaginario, la cui storia novecentesca, disegnata da artisti senza nome, era divenuta crocevia di un processo di rifondazione dei linguaggi: aldilà della psichiatria stessa e dell'estetica, come aveva teorizzato già negli anni Venti lo psichiatra tedesco Hans Prinzhorn; nell'incontro, sulla frontiera antropologica, tra Jean Dubuffet e Claude Lévi-Strauss alla fine degli anni Quaranta, quando l'antropologo partecipa alla prima *Compagnie de L'Art Brut* ma già anni prima, durante un soggiorno a New York collezionava con sguardo surrealista una serie di oggetti che potevano appartenere a future raccolte outsider (Minturn 2004). Il pensiero allo stato selvaggio indagato da Lévi-Strauss incontrava dunque l'uomo comune profetizzato da Dubuffet, l'autore brut, chiuso a cerniera dentro il suo immaginario, indifferente allo sguardo museale e alle brame dell'industria culturale: un nuovo mito, che trova oggi i suoi aggiornamenti dentro il sistema di quella *art culturel* contro cui si scagliava Jean Dubuffet. Di fronte all'*Outsider Art* si consumano, così, bisogni vari, come era stato in altre stagioni, quando si cercavano, dopo gli spaesamenti di Rimbaud e di Gauguin, i valori selvaggi dell'immaginario e le fonti primarie della creatività. La storia del Novecento, con tutte le sue possibili declinazioni, ci consegna intatto il bisogno di una lente polisemica di fronte ad un'arte nata nell'ombra, confermando la necessità di uno sguardo antropologico prima ancora di un certificato di qualità estetica e di letture psicologiche che non stringano l'immagine e l'esperienza dell'autore all'interno di aride griglie linguistiche.

L'*Outsider Art*, tuttavia, non può essere ridotta a mera testimonianza, da racchiudere, debitamente catalogata, nelle sale di nuove riserve indiane: affrontata con lo spirito dell'opera aperta può rivelarci, da altri lidi, l'espressione del nostro tempo, una figura sospesa, le cui sembianze sono in molti casi figlie del rapporto estenuante con un linguaggio che vive di ripetizioni ipnotiche e ossessive.

Un dibattito che pone domande ancora aperte: per certi versi il paradigma dell'art brut, nato per riconoscere, valorizzare e salvaguardare l'unico e l'irriducibile, portava dentro di sé l'inevitabile seme del confronto, costringendo il sistema dell'arte, oggi più che mai in uno scenario così diverso da quello storico, a misurarsi con queste esperienze sul piano della forza inventiva dei suoi registri linguistici.

I percorsi compiuti in questi anni, si pensi ad esempio agli allestimenti del LAM di Lille, raccontano che non è in gioco un'algida inclusione: considero ambigua la nozione d'inclusione per l'*Art Brut*, non necessaria. L'arte, la sua storia, le sue relazioni

interdisciplinari vivono infatti di molteplici traiettorie. In questa prospettiva, quella di uno sguardo aperto sulla storia e sul presente, meglio allora la parola dialogo tra l'art brut, il Novecento e le esperienze contemporanee: un dialogo che vive di suggestioni e affinità, di confronto tra visioni e linguaggi. Dialogo tra esperienze e poetiche nate in scenari diversi, che talvolta può dar vita a orizzonti nuovi. Una prospettiva che porta, infine, ad una più stimolante navigazione entro un orizzonte meticcio, talvolta conflittuale, in sintesi, una ricerca tra Breton che mescolava e Dubuffet che separava.

2. Itaca è ancora lontana: Zap, una storia inquieta

Nel romanzo di Peter Hoeg, *Il senso di Smilla per la neve*, la giovane protagonista percepisce con rara sensibilità tutte le possibili forme di precipitazione atmosferica che dominano l'universo artico. Della neve Smilla, giovane donna Inuit, intuisce qualità e gradienti impercettibili, ne annusa caratteri e cambiamenti di stato. Nella luce blu del *Kaamos*, che avvolge il lungo inverno artico, Smilla comprende le dinamiche delle forme cristalline, le sue sublimazioni e metamorfosi. Un mondo sconosciuto ai più, ma dote antropologica nella cultura Inuit, dove il vocabolario comprende oltre cinquanta parole per descrivere le diverse condizioni della neve.

Scaturita da altre vie ma del tutto familiare al sentire di Smilla, è l'affinità elettiva di Maurizio Zappone (Zap) per la materia incandescente dei vulcani: nella visione di Zap nulla più della linea disegna la tensione immobile di un vulcano. Una tecnica ben nota ai vedutisti della tradizione giapponese, che da altri lidi, e forse da altri mondi, Zap ha fatto sua, ricavandone una propria, originale versione: linea inquieta, figlia di uno sguardo enciclopedico che si declina in molteplici direzioni, conservando legami profondi tra i vari generi artistici praticati. Linea di un esploratore che ha piantato nel cuore dell'immaginario una lente pittorica singolare, di naturalista visionario attento al fluire della storia e degli eventi fenomenici, fissati con il metodo del classificatore: profili ben noti di vulcani, di cui non sfugge l'intima e formale struttura antropomorfa, a conferma di una vitalità incombente se non minacciosa. Immagini antropomorfe, nate nel solco di una grande tradizione etnografica ed artistica: le mappe urbanistiche dei villaggi Dogon, ad evocare il corpo umano in chiave simbolica, le variabili antropomorfe surrealiste nel *Violon d'Ingres* di Man Ray.

Zap è l'autore di un'opera monumentale che non trova tregua né pace nell'intensità seriale del processo creativo. Linea di un narratore omerico, nutrita da leggende e da figure mitologiche, un'*imago mundi* la sua, che attraversa le trame dei processi storici e sopravvive nel tempo, rimanda alle intuizioni di uno storico eterodosso come Aby Warburg quando conia la nozione di *Nachleben der Antike*⁸: *sopravvivenza dell'antico*, il già esistente che ritorna nell'immagine aldilà dei cicli della storia, conservando il *pathos* delle origini.

Un discorso che nell'opera di Zap prevede incursioni visionarie nello spazio-tempo, affidando alle forme circolari delle cartografie medievali rotte cosmogoniche alla ricerca del mistero di universi alieni. Come i linguaggi graffiati lungo le mura manicomiali da Fernando Oreste Nannetti nella grandiosa opera di Volterra, Zap ricama tappeti di parole, sorta di vocabolari babelici in genere provenienti da altri mondi, capaci d'evocare, nella sintesi del segno, il cuore tensivo di culture originarie.

Zap è inventore di paesaggi quotidiani e di universi lontani, un'alternanza di generi dove trova cittadinanza la sua dimensione più intima e segreta, il viaggio di Zap nelle simbologie del sacro: qui le storie si condensano, con figure bibliche che si accostano, con innocente disinvoltura, a nuove identità mistiche, dando vita ad un inedito Pantheon politeista ricco di colpi di scena dove l'autore recita una parte da attore protagonista. Nondimeno l'artista

⁸ Su questa nozione si veda, tra i vari saggi in letteratura, Didi-Hubermann (2002).

ci consegna un personale bestiario, reale e d'invenzione, come nella migliore tradizione degli storici autori d'*Art Brut*. E poi pietre, la sostanza meno effimera, come scrive Marguerite Yourcenar⁹, che Zap colleziona da concreto *visuel*, pensando al fascino ambiguo della materia lavica.

Dei vulcani, in genere, Zap privilegia vedute in serie e una sua esclusiva classifica, nella quale il monte Fuji pare il preferito, come nei grandi pittori del *mondo fluttuante*, l'*ukiyo-e* del periodo Edo, di Hiroshige e Hokusai, che Zap non conosce ma cui è legato per vie misteriose da una singolare parentela. Perché i vulcani, nel mondo di Zap, sono creature autonome, ognuna provvista di particolari qualità: sempre accesi, colti in movimento eruttivo o sommersi da nevi perenni, talvolta figli di mondi sotterranei ed acquatici, avvolti da leggende e misteri, dove spicca costante il racconto di Atlantide.

Come Plinio il Vecchio, il primo vulcanologo della storia, Zap è descrittore di cose vive, di metalli freddi e di lave incandescenti, ben addentro, dunque, una storica tradizione in questo genere pittorico, sospeso tra mito e scienza, natura e magia. Cose terribilmente reali, raccontava Andy Warhol a proposito dei suoi Vesuvi, molti anni dopo le intuizioni di Freud (1915) sulla natura pulsionale delle colate laviche. Un mondo che la linea di Zap sa mantenere leggero, sottraendo segno e talvolta colore: un mondo sospeso, il suo, di un disegnatore atmosferico che pratica un'arte senz'ombre, non teme il vuoto e ama le tonalità del bianco.

Un linguaggio conservato nel suo almanacco zoologico, ricco di creature reali e di animali fantastici, nati da un segno arguto, che diverte e ci conduce a esplorazioni fatte della medesima materia delle atmosfere d'infanzia: le stesse che Jorge Luis Borges (Borges, Guerrero 2007) descrive nella prima visita di un bambino allo zoo, alla scoperta di un bestiario sino ad allora ignoto, nel quale potrà un giorno riconoscersi. Creature reali e fauna mitologica nella linea di Zap, fissate in un realismo che trova il suo potere di trasfigurazione nel rispecchiamento e nel bisogno di conoscenza: forme di un realismo visionario indifferente alla realtà, dove la linea apre a relazioni profonde con una storia segnata da suggestioni primitiviste, un lungo filo rosso che lega la lezione di Vassily Kandinsky alla magia inalterata dell'*art brut*, passando attraverso quella musica interiore dell'infanzia che l'artista russo considerava fondativa nel laboratorio del *Blane Reiter*. Una musica, tuttavia, che nel lavoro di Zap rivela la presenza dell'ombra in un'opera particolare, *Il coniglio di Hitler*, «il coniglio rubato ad una bambina ebrea», racconta l'autore, dove ogni innocenza è perduta e lo sguardo si apre agli orrori della storia.

Affini ai vulcani, nell'immaginario di Zap, sono le mappe, che negli anni hanno dato vita ad una vera cartografia identitaria: Atlantide, Itaca, Città d'oro, che la linea di Zap disegna guidata dai sogni esotici e d'avventura di Emilio Salgari e di Giulio Verne, veri e propri eroi personali, a conferma di come il fantastico sia inquietudine e rottura dell'ordine costituito. Zap è un cartografo che negli anni ha dato vita ad un suo esclusivo e privato *Dreamtime*¹⁰, sintesi insieme di esperienze e visioni, archivio del mito e di leggende d'infanzia conservate intatte nel proprio immaginario: un racconto che pare infinito, individuando ancora una volta come l'identità viva di confini incerti e di costanti ridefinizioni (cfr. Bedoni, Feilacher, Spadoni 2022).

L'archivio enciclopedico, che Zap ha creato in anni di silenzioso lavoro, appartiene a buon diritto all'universo contemporaneo dell'*Outsider Art*: un repertorio vitale, costruito lontano da mode volatili e indifferente al gusto degli altri, concepito da un bisogno espressivo stringente. Un'opera labirintica, dove si offre allo sguardo qualcosa di autenticamente

⁹ Prefazione del saggio di Roger Caillois (2013).

¹⁰ Il *Dreamtime*, "Il tempo del Sogno", concezione aborigena dell'ordine fisico e spirituale dell'universo, rivive nell'opera pittorica, che riprende nelle sue forme miti ed esseri ancestrali. Un'arte ad alto contenuto spirituale, rappresentazione visiva della memoria di un popolo.

vicina all'idea originaria di Jean Dubuffet: il monologo interiore che diviene immagine permanente. Un'arte probabilmente figlia di una dea severa, come riteneva nel secolo scorso Sigmund Freud, ma senz'altro guidata dal desiderio: alla domanda «perché disegni vulcani?», Zap rispose un giorno, sornione e sintetico, «perché mi piacciono...». Zap è dunque un autore dai molteplici sguardi: al pari dei narratori della tradizione epica ha colmato l'assenza affidandosi al viaggio che non conosce confini. Così, infine, è Ulisse il vero alter ego di Zap, che ci avverte che Itaca è ancora lontana: saggezza innocente quella dell'art brut, fragile e poetica, forse malinconica, eppure ben piantata nel cuore tensivo della vicenda umana.

Bibliografia

Bedoni, Giorgio, Di Maggio, Giuseppe, Motta, Fabio, Pertocoli, Domenico (2024), *Arturo Schwarz. Il mio amico Arturo (e Marcel Duchamp). Conversazione con Arturo Schwarz, l'ultimo surrealista, anarchico e trotskista*, La scuola delle cose, Anno IV, n. 17, novembre 2024, Lyceum Ed.

Bedoni, Giorgio, Feilacher, Johann, Spadoni, Claudio (2022), *L'arte inquieta. L'urgenza della creazione*, Milano, Silvana Editoriale.

Bedoni, Giorgio, Mazzotta, Gabriele, Spadoni, Claudio (a cura di) (2013), *Borderline. Artisti tra normalità e follia. Da Bosch a Dalì, dall'Art Brut a Basquiat*, Milano, Mazzotta Ed.

Borges, Jorge Luis, Guerrero, Margarita (2007), *Manuale di zoologia fantastica*, Torino, Einaudi.

Breton, André (1924), *Il manifesto del Surrealismo*, Editions du Sagittaire, Paris.

Caillois, Roger (1970), *L'écriture des pierres*, Ginevra, Albert Skira (*La scrittura delle pietre*, trad. it. A. Tizzo, Milano, Abscondita, 2013; *La scrittura delle pietre*, Mariotti, Genova, 1986).

Cardinal, Roger (1972), *Outsider Art*, New York, Praeger Publishers.

Danchin, Laurent (1998), «Un point de vue transatlantique. Une interview de Roger Cardinal par Laurent Danchin», in Lusardy, Martine e Danchin, Laurent (a cura di), *Art outsider et folk art des collections de Chicago*, Paris, Halle Saint Pierre, pp. 42-56.

Didi-Huberman, Georges (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, Les Éditions de Minuit (*L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. di A. Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).

Dubuffet, Jean (1949), *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie Drouin.

Dubuffet, Jean (1968), *Asphyxiante culture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert (*Asfissiante cultura*, trad. it. G. Alfieri, Milano, Abscondita, 2006).

Freud, Sigmund (1915), «Triebe und Tribschicksale», in *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 3, pp. 25-40. (Pulsioni e loro destini, in *Opere Vol. 8. 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, a cura di, C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 7-24).

Réja, Marcel (1953), *L'art des fous, la clé des champs*, in *La clé des champs*, Paris, Editions du Sagittaire.

Minturn, Kent (2004), «Dubuffet, Lévi-Strauss, and the idea of Art Brut», in *Anthropology and Aesthetics*, n. 46, Autumn 2004, pp. 247-258.

Pontiggia, Elena (2015), *Il doganiere Rousseau e l'arte italiana della prima metà del Novecento*, in Belli, Gianna e Cogeval, Guy (a cura di), *Henri Rousseau. Il candore arcaico*, Milano, 24 ORE Cultura, pp. 73-80.

Prinzhorn, Hans (1922), *Bildneri der Geisteskranken*, Berlin, Springer.

Salmen, Brigitte (2003), *L'almanacco del Blaue Reiter*, in Moeller, Martina, Sparagni, Tiziana (a cura di), *Il Cavaliere Azzurro. Kandinsky, Marc e i loro amici*, Milano, Mazzotta Ed, pp. 15-46.

Soffici, Ardengo (1910), *Henri Rousseau*, in: *La Voce*, 15 settembre 1910, Firenze

Tardieu, Ambroise (1872), *Étude médico-légale sur la folie*, Paris, Baillière.