

MAD MARGINAL

Cahier #2

**L'INADEGUATO
LO INADECUADO
THE INADEQUATE**

Un libro di Dora García

Pubblicato da Sternberg Press



INCONTENIBILE

PRESENTAZIONE

Trinidad Jiménez

Ministra degli Affari Esteri e della Cooperazione

L'Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia del 2011, alla sua 54. edizione, è l'evento attuale, di queste caratteristiche, con la traiettoria più estesa nel mondo dell'arte contemporanea. Si tratta, senza dubbio, di uno scenario ideale, dove le arti visive internazionali trovano un punto di unione, di scambio e di riflessione privilegiato, consolidato da più di cento anni di storia. L'edizione del 2011, che si avvale della curatela generale della storica e critica d'arte Bice Curiger, sarà una delle più ampie della sua storia, nella quale parteciperanno più di ottanta paesi dai cinque continenti.

Dalla prima edizione della Biennale di Venezia, celebrata nel 1895, la Spagna è sempre stata presente con un obiettivo molto chiaro: far conoscere fuori dai nostri confini l'eccellenza degli artisti nazionali e la raffinatezza delle nostre manifestazioni culturali, consapevoli dell'importanza che questo concorso riveste come strumento per la proiezione internazionale dell'arte spagnola più recente. Per questo, la qualità delle proposte presentate nel Padiglione spagnolo della Biennale nei Giardini di Castello è sempre stata molto alta. Progetti di carattere individuale o collettivo, presenza di artisti giovani o consolidati a livello internazionale, arte emergente, progetti che hanno fatto riflettere e non esenti da polemica, tutto ha avuto un suo spazio dentro le mura di questo angolo di Spagna a Venezia, e tutto è servito per riflettere l'intensità, la diversità e la forza della nostra arte contemporanea.

La proposta presentata per l'attuale edizione dalla Direzione delle Relazioni Culturali e Scientifiche della AECID comprende un interessante lavoro dell'artista di Valladolid Dora García, uno dei referenti della videoarte e della performance spagnola dell'ultima decade, intitolato *L'inadeguato*. Il progetto,

a cura di Katya García-Antón, direttrice del Centro d'Arte Contemporanea di Ginevra, si compone di un insieme di performance che si svilupperanno durante i sei mesi della Biennale. Si tratta della seconda parte del progetto iniziato nel 2008 con il titolo *Mad Marginal*, in cui l'artista indaga la marginalità come posizione artistica, la sua necessità, i suoi meccanismi di esclusione, la nozione di arte marginale e l'idea di censura. *L'inadeguato* inciderà su queste riflessioni, ma si costruirà appositamente attorno alle specificità di uno scenario tanto unico e polemico come la Biennale di Venezia.

Convinta del fatto che questa nuova presenza della Spagna nell'Esposizione d'Arte di Venezia faccia supporre un enorme successo, vorrei ringraziare l'appoggio offerto in questo progetto dall'Acción Cultural Española (AC/E), di recente creazione. È nostro desiderio che questa cooperazione congiunta possa trovare continuità in occasione di molti altri eventi e concorsi internazionali, rafforzando e consolidando, in questo modo, la presenza dei nostri creativi oltre le frontiere nazionali.

Infine, desidero ringraziare anche l'Ambasciata di Spagna a Roma, per il lavoro e l'impegno rinnovati ancora una volta in questa edizione, così come tutte le persone che dalla Direzione delle Relazioni Culturali e Scientifiche della AECID hanno reso possibile, con il loro sforzo e professionalità, la realizzazione di questo interessante progetto.

SOMMARIO

2-3

Ugo Guarino
Illustrazione

4-6

Trinidad Jiménez
Presentazione

10-21

Katya García-Antón
La radicalità del sapere inadeguato

22-23

J. M. Coetzee
Robert Walser

24-37

Dora García
Evitare il centro. Il linguaggio ai margini. L'inadeguato

38-39

Peter McKenna, Tomasina Oh
Thought disorder in normal individuals

40-47

Nicola Valentino
Sensibili alle foglie

48-65

Cesare Pietroiusti, Alessandra Meo, Mattia Pellegrini, Davide Ricco
Il Museo dell'arte contemporanea italiana in esilio

66-73

François Piron
Un'opera, che non è d'arte?

74-83

Pierre Bal-Blanc, Elisabeth Lebovici
La morte del pubblico o *l'outsider professionale*

84-155

Dora García
Videostills, *The Inadequate*, 40'. HD video

156-157

Howard S. Becker
Careers in a deviant occupational group. The dance musician

158-171

Tavolo del pensiero
Pensieri intorno a un tavolo

172-175

The Inadequate players

176-177

Colophon

178-179

Ugo Guarino
Illustrazione

“Talora ho l'impressione come se, nel mio ruolo di psico-storico, cercassi di diagnosticare la schizofrenia dell'Occidente attraverso il riflesso autobiografico delle sue immagini. L'estatica “Ninfa” (maniaca) da un lato, e dall'altro la divinità fluviale afflitta (depressiva)”.
Aby Warburg, 20 settembre 1929¹

L'inadeguatezza del comportamento o del pensiero di un individuo all'interno della società solleva questioni profondamente politiche, parte integrante di una discussione sulla nascita del mondo moderno e sulla posizione che la politica radicale occupa al suo interno. Nel diciottesimo secolo, l'emergere della società moderna e borghese fu accompagnato da uno spostamento dello spazio sociale assegnato fino a quel momento alla teologia escatologica, alla visione apocalittica e alla trasgressione sociale. Molte immagini e simboli, che un tempo incarnavano il piacere in parecchi momenti del Carnevale europeo, furono trasformati in sintomi morbosi del terrore privato.

Questi elementi carnevaleschi furono incorporati in una struttura negativa e individualistica, demonizzati ed esclusi. Lo sradicamento di questi simboli, riti e sintomi dai rispettivi contesti culturali e teologici produsse la loro inclusione negli ambiti della psico-patologia. Fu proprio questa secolarizzazione violenta e istituzionalizzata a creare la possibilità di una loro ricontestualizzazione sotto forma di opere letterarie e artistiche devianti. In ballo c'era il modo in cui gli spazi dell'inconscio oscuro e il loro immaginario inadeguato erano istituiti, dal punto di

1. Annotazione nei diari di Warburg scritta pochi giorni prima della sua morte (nello stesso anno in cui Robert Walser viene ricoverato nella clinica di Waldau) e citata in Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*. Milano, Feltrinelli, 1983, traduzione di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti, p. 258.

vista del discorso, e come si strutturava e situava il soggetto all'interno di questo apparato linguistico e rappresentativo.

Il cambiamento di status dell'inadeguatezza sociale riguarda quella che Marshall Berman definisce "la ricerca di un'identità autentica".² Dopo aver studiato la Parigi del diciottesimo secolo, Berman sostiene che sia stato l'ideale di autenticità – di un sé in grado di organizzare l'energia individuale e orientarla verso la propria felicità – ad articolare le risposte più profonde della società a un mondo nuovo e moderno. Per molti pensatori dell'epoca, la realtà nuda e selvaggia era preferibile a qualsiasi apparenza. Esplorando in particolare le idee di alcune figure chiave dell'Illuminismo, come Montesquieu e Rousseau, Berman sostiene che l'ideale di autenticità e la nozione radicale di società furono contrapposti all'idea borghese e capitalistica dell'"interesse personale" emersa all'interno della società moderna.

Eppure tra il 1850 e la fine degli anni Cinquanta del ventesimo secolo, questi problemi, che stavano alla base dell'Illuminismo, rimasero bloccati in una specie di contrapposizione cristallizzata e molto spesso il "comportamento autentico" si ritrovò confinato tra le mura consacrate del manicomio. In quasi tutte le discussioni tra i radicali e i loro avversari, entrambe le parti identificavano l'economia capitalistica e lo stato liberale con il termine di "individualismo" e mettevano gli obiettivi radicali sullo stesso piano di un "collettivismo" che negava l'individualismo. Lo psichiatra francese Octave Mannoni ha suggerito che lo sviluppo degli ospedali psichiatrici, tra il diciottesimo e la metà del ventesimo secolo, abbia costituito un "surrogato protesico" per questa scena "altra". Mannoni immaginava i manicomi come

2. Marshall Berman, *The Politics of Authenticity: Radical Individualism and the Emergence of Modern Society*. Londra, Verso, 2009.

topoi dell'isolamento sociale di comportamenti definiti devianti, folli, marginali o estranei al pensiero comune. Questi spazi potevano quindi essere considerati sistemi rappresentativi del teatro, che per tradizione è particolarmente chiuso; chiuso come il sistema psichico della paranoia che prolifera dentro le loro mura. Anzi, questa chiusura ha avvallato un immaginario radicale o un impulso psico-patologico ben precisi ed evidenti nella prima cultura modernista.

Soltanto durante i sommovimenti sociali e l'esplosione culturale degli anni Sessanta queste nozioni furono ridiscusse e ridefinite come processi e relazioni inseparabili dai settori più ampi della società. Per effettuare questo spostamento, sono state fondamentali le opere del filosofo francese Michel Foucault. Foucault mette in discussione la follia e la civiltà sostenendo che la storia della follia non può essere scritta in maniera isolata, ma in simbiosi con il suo contrario e il suo nemico: la ragione. Foucault ispirò altri pensatori, come lo psichiatra italiano Franco Basaglia e il suo collega inglese R.D. Laing, entrambi figure essenziali del movimento antipsichiatrico degli anni Sessanta. (Questi psichiatri sostenevano che non poteva esistere una storia della follia senza una storia della civiltà; inoltre, secondo loro, la storia della follia si rispecchiava nell'evoluzione graduale dei valori, delle regole, delle fedi e dei sistemi di potere. In quel periodo, il loro traguardo culturale fu ridiscutere un ritorno del represso, una riconsiderazione della posizione di inadeguatezza all'interno della società, che a sua volta riportò il radicalismo alle sue radici romantiche. Finalmente l'appello all'autenticità di Montesquieu e Rousseau ricevette una risposta).

All'interno della disciplina della storia dell'arte, negli anni Venti la devianza emerse come leitmotiv concettuale e biografico nella figura di Aby Warburg (1866–1929). Questo studioso tedesco

sosteneva una nuova “storia dell’arte psico-patologica” che anticipò il pensiero di Foucault su come la storia della follia possa condurre a un’archeologia del sapere.

Warburg cercava un dialogo tra le forme irrazionali e razionali della civiltà e cultura occidentale. Indagò la psicologia e i fondamenti interni della creazione artistica, le radici intricate e sotterranee latenti nello studio del gesto patetico, dall’antichità in poi. In gioventù aveva approfondito “i sentieri imboccati dalla mente” e le tappe dello sviluppo del pensiero scientifico tracciando la storia delle discipline: come la numerologia si fosse trasformata in matematica; come l’alchimia avesse dato luogo alla chimica; come innovazioni e incantesimi si fossero evoluti in un corpus di testi e canti, storie e letterature di tipo religioso; come l’astrologia, dopo millenni di conoscenze accumulate, e attraverso l’osservazione matematica e scientifica delle sfere celesti, fosse diventata astronomia; e studiava anche il ruolo della superstizione nel pensiero intellettuale, fondamento del sapere e parte della memoria sociale dell’umanità.

Il nuovo approccio di Warburg conobbe un periodo di gestazione durante i suoi viaggi (o per meglio dire dislocamenti etnologici) nelle *sierras* del New Mexico e negli scismi del periodo tra le due guerre, e si concretizzò quando Warburg si consegnò, per quasi cinque anni (1918–1924), agli abissi di un manicomio. Potremmo quindi considerare Warburg un “outsider professionista”, che collegò a livello fisico e mentale i mondi del razionale e dell’irrazionale, e contestò la costruzione di barriere che li dividessero.³

Fu proprio durante il suo internamento nella clinica svizzera di Kreuzlingen che Warburg, all’immagine di Nietzsche che si

3. Elisabeth Lebovici, “The Death of the Audience: A Conversation with Pierre Bal-Blanc”, *e-flux journal*, n. 13, febbraio 2010.



Aby Warburg con una maschera Hemis Kachina. Warburg Institute Archive.
Fotografia: The Warburg Institute, Londra

gettava al collo di un cavallo, dovette realmente affrontare le forze che aveva identificato nella sua ricerca. Sperimentò le tensioni tra Apollo e Dioniso, espresse storicamente in forma estetica e come manifestazione di un conflitto interiore che affligge le condizioni stesse del sapere. In questo, Warburg sembra riecheggiare i pensieri dello scrittore e compagno di sofferenze Antonin Artaud, artista francese: “Nel caos muovo i primi passi nel tentativo di individuare tutte le possibilità larvali che un tempo costituivano la cultura”.

In clinica, Warburg si arrese al pathos del movimento metodologico che aveva cercato di descrivere. Giacque sommerso “sotto lo scuro battere delle ali del grifone [mentre] noi sogniamo – tra l’afferrare e l’essere afferrati – il concetto di coscienza”.⁴ Ludwig Binswanger, il suo psichiatra, capì che considerare il delirio di Warburg come segno della sua inadeguatezza nei confronti della realtà era un esercizio inutile. Lo incoraggiò invece a sfruttare la sua malattia mentale e a trasformarne i sintomi in uno studio del sintomo.⁵ Con questo processo aiutò Warburg a considerare la sua crisi non come una disfunzione, ma come un’esperienza in cui immergersi e da rivelare attraverso la costruzione di un sapere nuovo. Così in quel periodo Warburg non smise mai di scrivere. Anzi, registrò la valanga di pensieri che lo assalivano usando soltanto una matita; la sua avversione verso la penna persistette finché non lasciò il manicomio. Ogni pagina dei suoi diari rappresenta un autentico “schizogramma” della battaglia che le forze di distruzione e costruzione combattevano nella sua testa.⁶

4. In Ernst H. Gombrich, op. cit., p. 258.

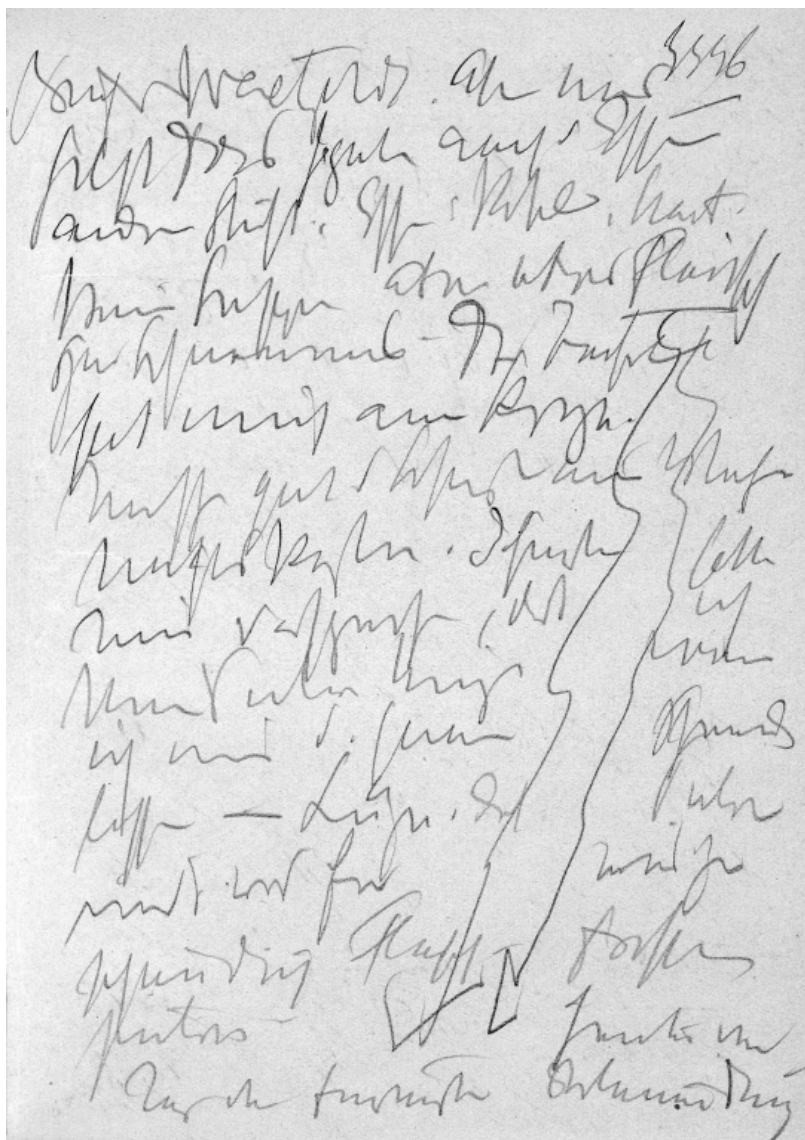
5. Questa sezione si riferisce in particolare a Georges Didi-Huberman, *L’immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*. Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

6. Davide Stimilli, *Ludwig Binswanger – Aby Warburg: La curación infinita. Historia clinica de Aby Warburg*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

Quando Warburg lasciò Kreuzlingen non pensava più al sapere in termini lineari; anzi, il suo sapere era diventato una forma di “erudizione confusa”, come gli piaceva definirla. Per parafrasare Baudelaire, il pensiero sublime di Warburg era stato accompagnato da un “tremite nervoso” e trasformato in un campo roteante alimentato da forze vertiginose che oltrepassavano la struttura epistemologica della tradizione e aprivano una porta su un mondo di relazioni multiple e straordinarie. Questo eccesso conteneva una propria violenza disciplinare, che metteva la storia dell’arte in una rotta di collisione fatta di temporalità eterogenee.

Nel 1924 Warburg iniziò a scrivere *Mnemosyne: L’atlante delle immagini*, incarnazione metodologica della sua nuova storia psicopatologica dell’arte. Costruendo una forma di analisi deviante basata su anacronismi e discontinuità che insieme tessevano il pathos ostracizzato della storia dell’arte, Warburg si mise in opposizione alle grandiose narrazioni teleologiche dell’arte inaugurate da Giorgio Vasari. Il suo *Atlante* cercava il “buon vicinato” tra immagini provenienti da ambiti prima considerati marginali, come la magia, il totemismo, l’animismo, le danze sacre dei nativi americani e l’astrologia del vicino Oriente. La metodologia deviata di Warburg diede vita a una struttura erratica che incarnava e rivelava l’irrazionalità dell’immagine nella cultura occidentale. L’armonioso corpus di pensiero che fino a quel momento aveva tanto rassicurato gli storici dell’arte fu violato dall’opera di questo studioso. Anzi, riportando il Rinascimento alla sua originale violenza patetica e al suo carattere essenzialmente ibrido e impuro, Warburg diventò un “distruttore di mondi”, un sostenitore delle nozioni degenerate del Manierismo e del Barocco, facendo sì che venissero riprese seriamente in considerazione.⁷

7. Parafraasi della descrizione di Erving Goffman della figura deviante, citata nel saggio di Dora García presente in questo volume.



Aby Warburg, *Kreuzlingen Diary*, volume 40 (5-31 gennaio 1922), p. 3336.
Warburg Institute Archive. Fotografia: The Warburg Institute, Londra

Eccentrico compendio della biblioteca di Warburg (che vantava circa 60 mila volumi), alla sua morte, avvenuta nel 1929, l'*Atlante* restò incompiuto. Nonostante la vastità della biblioteca, il progetto era basato su una selezione molto precisa di sole duemila fotografie: riproduzioni di dipinti, motivi archeologici ed etnografici o altre illustrazioni di opere d'arte, come quelle presenti su francobolli e cartoline. Warburg aveva distillato la sua cultura in una specie di *director's cut* estratto dalla sua gigantesca collezione. Le immagini erano fissate su settantanove pannelli di legno neri, formato malleabile che gli permise di dividerle in gruppi da riordinare continuamente. I gruppi di immagini non erano collegati in maniera cronologica, ma attraverso correlazioni tra i dettagli, che formavano dialoghi visivi inattesi. L'*Atlante* rappresentava dunque un processo caleidoscopico basato su una conversazione sulla storia dell'arte in continuo divenire, costruita sulle immagini invece che sulle parole.

Alla qualità fantasmatica dell'*Atlante*, a cui Warburg allude chiaramente nel descrivere il progetto come "una storia di fantasmi per adulti",⁸ si aggiunse la perdita dei pannelli di legno durante la guerra. L'unica testimonianza del progetto è la documentazione fotografica delle ultime "associazioni" costruite dallo studioso; quindi l'*Atlante* è sopravvissuto principalmente come proposta concettuale. La sua immaterialità è accentuata dal fatto che anche mentre Warburg era ancora vivo il progetto rappresentava un vero e proprio "imaginarium" (in contrasto con i confini rassicuranti dell'archivio) tramandato come una virtuale e visionaria macchina del pensiero.

Se il progetto rivestì qualche significato mentre Warburg era ancora vivo, oggi continua a riverberare nel pensiero e nella

8. In Ernst H. Gombrich, op. cit., p. 244.

pratica contemporanei. Anzi, Warburg in un certo senso rispose all'appello politico di Brecht, negli anni Venti, per l'immagine "costruita". Come Brecht, Warburg era convinto dell'incapacità dell'immagine singola di raccontare qualcosa di più di una storia limitata e l'*Atlante* rappresentava un metodo basato su fluidità e variazione che permetteva la costruzione critica del sapere sfidando la storia dominante. Nel progetto, il montaggio non è semplicemente un processo formale, ma un'attività critica dal significato politico e perfino economico. Anzi, l'*Atlante* rappresenta un'operazione radicale agita dai margini, da una biblioteca, luogo capace di trasgressione, de-creazione e inversione: nozioni fondamentali nei discorsi contemporanei che hanno cercato di ridefinire le comunità marginali (postcoloniali, femministe, gay, pazzi o *outsider*). Inoltre l'*Atlante* non solo individua l'immagine singola come frammento di un'immagine mutevole, ma arriva a de-sacralizzare l'oggetto d'arte assunto a oggetto di culto. Anzi, nel suo utilizzo esclusivo delle riproduzioni, il progetto sfida ogni nozione di originalità dell'opera d'arte e la logica dei musei fondati su collezioni di capolavori. L'*Atlante* richiama fortemente le lezioni di Rosalind Krauss sull'originalità come mito modernista.

Da un punto di vista filosofico, Warburg creò uno spazio di pensiero, basato su simboli visivi e sulle loro relazioni in continuo mutamento, che andava oltre il segno linguistico. L'*Atlante* sottolinea la "svolta spaziale" dell'immagine, contestando l'idea del segno linguistico come localizzatore grammaticale e generatore di concetto. Inoltre anticipa nuovi approcci alla tecnologia del ventunesimo secolo, in particolare con la nozione di "filosofia del corpo": una teoria del sapere che spiega la formazione delle categorie, a partire dal ruolo di primo piano dell'immagine rispetto al linguaggio, essenziale per le indagini sull'intelligenza. Nel suo declassare il linguaggio,

Warburg diventò un "chiaroveggente" dell'immagine, colui che insegue l'"impulso psichico segreto" nella costruzione del sapere.⁹

* * *

Il significato dell'*Atlante* e del viaggio personale che spinse Warburg a concepirlo, si trova nella loro affermazione della libertà di immaginare. Anzi, nel concepire il potere dell'immaginazione come un diritto singolare e civico dell'individuo, in grado di superare la propria ghettizzazione all'interno del fantastico, Warburg anticipò gran parte del pensiero contemporaneo e gettò le basi per una nuova libertà di immaginare una visione critica del mondo e di restituire all'immaginazione il ruolo di disciplina critica e politica.

9. W.G. Sebald, *Il passeggiatore solitario*. Milano, Adelphi, 2006.

ROBERT WALSER

INNER WORKINGS. LITERARY ESSAYS 2000-2005.

SAGGIO PUBBLICATO PER LA PRIMA VOLTA NEL NOVEMBRE
2000 IN *THE NEW YORK REVIEW OF BOOKS*

J. M. Coetzee

**TESTO PROTETTO DALLA LEGGE SUL
DIRITTO D'AUTORE.**

È inserito integralmente nella versione stampata di
Mad Marginal cahier #2, The Inadequate, disponibile
nelle librerie della Biennale di Venezia, o attraverso
Sternberg Press. www.sternberg-press.com

**EVITARE IL CENTRO.
IL LINGUAGGIO AI MARGINI.
L'INADEGUATO**

Dora García



L'essere stravagante o trasandato, il parlare o muoversi in modo strano, è essere un gigante pericoloso, un distruttore di mondi. Come sa bene ogni persona affetta da psicosi o ogni comico, qualunque movimento inadeguato eseguito con precisione può strappare il velo sottile della realtà immediata.¹

Il film *Mones com la Becky* (Scimmie come Becky, 1999), di Joaquim Jordà e Nuria Villazán, si apre con un percorso attraverso il Parc del Laberint d'Horta, a Barcellona, un giardino labirintico. La telecamera segue una serie di personaggi: psichiatri, filosofi, sociologi... che, attraverso monologhi e dialoghi di fronte alla telecamera, discutono sul cervello umano, la cui immagine è chiaramente e metaforicamente sovrapposta a quella del labirinto-parco.

Il film continua con un gruppo di utenti dei servizi di salute mentale del Maresme, che insieme a Joaquim Jordà cercano di mettere in scena una rappresentazione teatrale: il tema è la vita di Antònio Egas Moniz, illustre premio Nobel per l'invenzione della leucotomia o lobotomia. Per realizzare questa rappresentazione teatrale, gli internati del centro di crisi di Malgrat de Mar devono inventarsi la biografia di un personaggio, immaginare o "interiorizzare" il ruolo che interpreteranno nel teatro-film su Egas Moniz. Per loro però è impossibile immaginare questo personaggio di finzione, e finiscono per raccontare, estenuati, singhiozzando, la propria vita.

La finzione è salute. Non molto tempo fa ho avuto una conversazione con il regista teatrale e poeta Giuliano Scabia,

1. Erving Goffman, *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. New York, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1961, p. 81.

iniziatore della figura di Marco Cavallo,² il quale mi ha assicurato che la "grande" pazzia, la follia magnifica, il delirio straordinario di Torquato Tasso, ha smesso di esistere, prima con la lobotomia, e poi con i farmaci psicotropi (chiamati spesso la "lobotomia chimica"), prescritti dagli psichiatri. Il delirio è attivo, costruisce una realtà alternativa a un'altra che si è rotta: il delirio è una strategia di sopravvivenza.

Il delirio è un rimedio.

Uno degli esperti consultati nel film *Mones com la Becky* spiega in cosa consiste l'operazione proposta da Moniz: "È molto simile a quella per la quale si estrae il cuore delle mele". Evitare il centro.

"Sono un amateur", dico, per giustificare la mia ignoranza durante le conversazioni con studiosi di Joyce, con psichiatri, con intenditori della controcultura italiana, con filosofi e psicanalisti. Però dico lo stesso: "Sono un amateur", anche quando parlo con artisti, curatori e storici dell'arte. Sono un amateur. (*Amateur*: non professionale, dilettante).

Perché il *vagabondaggio* dovrebbe essere inferiore alla *ricerca*? "Tra vagare e cercare, nel senso più nobile del termine, c'è veramente una differenza di 'livello'?", domanda Fernand Deligny.³

2. Giuliano Scabia (a cura di), *Marco Cavallo: Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico* (con Ortensia Mele, Federico Velludo, Vittorio Basaglia, Stefano Stradiotto, Elena De Angeli, Franco Rotelli, Giuseppe Dell'Acqua, Mario Reali ed Enzo Sarli). Torino, Einaudi, 1976.

3. Fernand Deligny, *L'Arachnéen et autres textes*. Parigi, L'Arachnéen, 2008, p. 31.

Ed è qui che l'autistico si converte in pellegrino, parola che ha voluto dire "straniero" prima di significare "viaggiatore".⁴

Vagabondaggio, diletantismo, peregrinazione, essere straniero, viaggio. Evitare il centro.

Di cosa voglio parlare?

Robert Walser scrive nel 1926 un breve testo, chiamato *Der heisse Brei*,⁵ che può spiegare il tutto.

Der heisse Brei, che in spagnolo si può tradurre come "El porridge caliente" (Il porridge caldo), ma che, dovuto alla scarsa popolarità in Spagna del porridge, possiamo chiamare perfettamente "La zuppa calda", allude a quell'abitudine per cui, per poter mangiare una zuppa troppo calda, cominciamo a riempire il cucchiaino dal bordo della massa liquida, e così, successivamente, tutta la zuppa si trasforma in bordo fino a che riusciamo a mangiarne il centro, previa conversione del centro in bordo. Evitare il centro.

Come scrittore sto molto all'erta e, pertanto, come persona, trascorro la vita completamente sbadato, dormo, trascurato del tutto il cittadino che è in me.⁶

In *Der heisse Brei*, Walser riceve la visita di un tale. Sicuramente uno scrittore "di vocazione", al quale mostra la sua casa. Il visitatore non sembra per niente sorpreso di quello che vede. Sembra inoltre che sia di passaggio. In casa c'è una stanza

4. Ibid., p. 186.

5. Robert Walser, *Der heisse Brei*, in *Das Gesamtwerk XI*. Zurigo e Francoforte sul Meno, Suhrkamp Verlag, 1978, p. 90.

6. Robert Walser, *Minotauros*, in *Das Gesamtwerk XI*. Zurigo e Francoforte sul Meno, Suhrkamp Verlag, 1978, p. 192.

centrale, che Walser chiama "la stanza autentica (*eigentliche*)", in cui riesce a vedere di sfuggita alcuni libri sul tavolo, e nella quale [i due scrittori] non entrano perché questa stanza è dentro un'altra, "carina e accogliente".

Continua Walser, testualmente (la traduzione è mia, da *amateur*):

La stanza autentica era in mezzo come il cuore di un frutto, come un disegno in una cornice, circondata da una seconda stanza, dall'aspetto carino e accogliente.

Credo di essermi accorto dopo che sul tavolo c'erano dei libri.

Non consiste, forse, lo scrivere, specialmente nel fatto che colui che scrive circonda fino all'infinito quello di cui realmente vuole parlare, come fosse qualcosa di squisito, come quando iniziamo a mangiare una zuppa calda dai bordi per non scottarci?

Uno, quando scrive, non fa altro che rimandare quel qualcosa di tanto importante, quel qualcosa che vogliamo assolutamente far vedere; però, per il momento, parliamo o scriviamo su un'altra cosa, del tutto secondaria.

...

Era lui [colui che era venuto a trovarmi] quel piatto di zuppa calda che cirondo per non scottarmi, oppure lo ero io per lui? Era lui che doveva dirmi qualcosa di così importante, o ero io a doverlo dire a lui?

In questo momento mi sono svegliato.

Siamo di fronte a un sogno. Nei sogni, secondo Walser, c'è sempre qualcosa di comico e qualcosa di strano (come sa ogni comico e ogni persona affetta da psicosi). I sogni si caratterizzano per molte altre cose: assenza di intenzione, mancanza di direzione, associazioni sorprendenti, distorsione metonimica, pensiero asindetico e, "introducendo forse il termine più eloquente nella storia del *disturbo del pensiero*, interpenetrazione di temi".⁷

I sintomi del sogno coincidono in gran parte con quelli annotati come propri del "disturbo del pensiero" (*thought disorder*) che appare nel "discorso schizofrenico" (*schizophrenic speech*). Ciò che si chiama "interpenetrazione dei temi" implica l'incapacità di impedire che *il contesto personale e interno di ognuno "contamini" il discorso utile*. Questa caratteristica del disturbo del pensiero ha a che vedere con quello che si è definito "deficienza di prospettiva": *una deficienza generale rispetto alla conoscenza sociale e alla comprensione di convenzioni sociali che hanno a che vedere con il discorso e l'allocuzione*.

Mi piace essere simpatico dopo un po' di tempo che sono antipatico. Questo dimostra forse come il comportamento antisociale sia un grande piacere.⁸

Non è da molto che ho sentito questa necessità impellente di ruggire.⁹

7. Peter J. McKenna e Tomasina M. Oh, *Schizophrenic Speech: Making Sense of Bathrooms and Ponds that Fall in Doorways*. Cambridge University Press, 2005, pp. 6-25.

8. Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet, Mikrogramme 1924-1925*, Band 2. Suhrkamp, 1985; citazione nel retro di copertina. (Trad. cast.: *Esritto a lápiz: microgramas (1924-1932)*, Madrid, Siruela, 2005).

9. Robert Walser, *Speaking to the Rose, Writings, 1912-1932* (selezione e traduzione di Christopher Middleton). Lincoln, University of Nebraska Press, 2005, p. 84.

Avversione per il discorso utile, necessità di evitare il centro. In *Der heisse Brei* Walser parla della sua prosa come "libera da americanismi e italianismi"; esiste solamente una "silenziosa e sottile possibilità per descrivere quanto si è sperimentato durante il sogno", e questo è *österreicheln*. Qualcosa che si può tradurre, in modo *amatoriale*, come una parola *portmanteau*, composta da "fare l'austriaco" e "accarezzare".

Secondo vari studiosi questo nuovo linguaggio, *österreicheln*, immaginato da Walser, sarebbe un modo di ribellarsi contro "sistemi rigidi del linguaggio", tali come il tedesco, l'italiano, l'inglese.

Con i libri, come con le persone, penso che comprendere tutto sia molto poco interessante.¹⁰

Österreicheln è, dunque, un linguaggio di confine, bastardo, che non è né l'uno né l'altro, che identifica ed esclude, allo stesso tempo, austriaco, triestino, dialetto svizzero-tedesco.

Una patria è terra straniera per un forestiero.¹¹ Ogni lingua è sempre la lingua dell'altro.¹²

Evitare il centro. Di cosa vogliamo parlare? Robert Walser scrive i *microgrammi* ("Segreti, non un codice", come intitola Susan Bernofsky l'introduzione alla sua traduzione dei *microgrammi*) a matita, illeggibili, ai margini di fogli stropicciati o da gettare;

10. *Ibid.*, p. 101.

11. Robert Walser, *Microscripts* (traduzione dal tedesco e introduzione di Susan Bernofsky). New York, New Directions/Christine Burgin, 2010, p. 75.

12. Fernand Deligny, *L'Arachnéen et autres textes*. Parigi, L'Arachnéen, 2008, p. 83.

Fernand Deligny scrive, alla fine della sua vita, *Copeaux*, "trucioli" (aforismi in pagine A3).

Deligny proponeva di sostituire la psicologia con la topografia. Costruisce le sue *lignes d'erre*, linee di marcia o di deriva, come mappe sulle quali si traccia un itinerario: quello dei bambini autistici nella rete creata da Deligny sui monti delle Cévennes.

Deligny pensava che cercare di iniettare senso (imporre il linguaggio) alle derive tracciate da questi bambini, fosse una violenza contro un modo di essere unico e, forse, felicemente incomprensibile; pertanto le *lignes d'erre* erano uno strumento... strumento di cosa? "Uno strumento di evacuazione, di evacuazione del linguaggio, però soprattutto di evacuazione dell'angoscia terapeutica".¹³ Invece di interpretare, invece di parlare per altri, si erra.¹⁴

Nell'ultimo periodo della sua vita, nel manicomio di Herisau, nell'Appenzell, Walser smette di scrivere ("Sono venuto qui per essere pazzo, non per scrivere", dice al suo amico Carl Seelig) e realizza sacchetti di carta, mette in ordine frutta e verdura, intreccia corde, ricicla latta stagnata e va a passeggio.

Qualcuno bussò alla mia porta. Ho gridato: "Avanti!" e mi sono nascosto subito nell'armadio, e colui che era arrivato restò

13. François Bonardel, *Lignes d'Erre*, pubblicato in <www.derives.tv> (inizialmente apparso nel libro *Cartes et figures de la Terre*, catalogo della mostra organizzata dal Centre de Création Industrielle del Centre Georges Pompidou, nel 1980).

14. *Errar*: "No acertar. Faltar, no cumplir con lo que se debe. Andar vagando de una parte a otra. Divagar" (*Errare*: "Non centrare. Mancare, non compiere ciò che si deve. Vagare da una parte all'altra. Divagare"). Definizione del *Diccionario de la Real Academia Española*.

fermo, ascoltando, aspettando un momento. Molti romanzi iniziano in modo promettente.¹⁵

Deligny:

17.

Possiamo capire che si dica che un ragno faccia la sua tela. Questo però vuol dire che vuole davvero fare la sua tela?

24.

Non c'è nessuna volontà nell'aracnide (*l'arachnéen*).

...

La voce sembra essere uno degli strumenti preferiti della volontà, fino a un punto in cui non possiamo più distinguere il linguaggio dal volere (*vouloir*) che lo precede. La parola più insignificante ha come supporto la voce, e la voce ha come supporto il rumore emesso dalle corde vocali, quel rumore che è una forma d'azione; ... per parlare, bisogna volere.

34.

Però ciò che l'aracnide ci insegna è che non si tratta, per il ragno, di voler raggiungere, per mezzo del tessuto della sua tela, la mosca; quello che importa è tessere.

39.

Che fare allora?

Mettersi in una situazione di non-volere.

È forse questa una posizione di passività?

È esattamente il contrario.

15. Robert Walser, "New Year's Page", in *Microscripts*, op. cit., p. 105.

Il non-volere crea una specie di intervallo nel quale regna il tacito.”¹⁶

Il tacito: da non confondere con l’Incosciente descritto da Freud.¹⁷ “Tacito” non vuol dire “segreto”, semplicemente c’è quello che si può dire e quello che non si può dire; è forse un segreto il voler dire impedito, proibito da un potere determinato?¹⁸ Chissà che i microgrammi di Robert Walser non fossero segreti, ma taciti.

*L’inadeguato*¹⁹ è la volontà, in un contesto estremamente ostile, di rivelare la violenta fragilità di tutto quello che consideriamo adeguato. L’inadeguato è una forma di dissidenza, che però evita il centro. *L’inadeguato* risponde alla necessità di non colmare le aspettative, di non essere quello che ci si aspetta da noi. Come nel poema ascoltato al termine di una riunione nell’ex ospedale psichiatrico di Trieste – Trieste, la topografia de *L’inadeguato* –, scena che chiude il video *The Deviant Majority*:

“Io non mi sento un disabile. Non mi sento una persona normale capace di competere con il mercato. Sono una di quelle persone che si sono perse per strada. Sono una persona che cerca sempre di capire da sola. Sono qualcuno che spinge la psichiatria e i suoi seguaci a domandarsi quello che realmente vuol dire ‘salute mentale’. Mi piace la pazzia. Il pazzo costringe l’umanità a mettere in discussione l’idea di felicità, di pace interiore

16. Fernand Deligny, *L’Arachnéen et autres textes*. Parigi, L’Arachnéen, 2008.

17. Ibid., p. 77.

18. Ibid., p. 67.

19. Il testo in corsivo si riferisce al mio progetto proposto per il Padiglione spagnolo della Biennale di Venezia del 2011.

e di solidarietà, perchè il pazzo è il rifiuto di una società che deve riesaminarsi, un grande punto di domanda, un sognatore attaccabrighe, un utopico mascherato, un ribelle nella società dei sani.”²⁰

La domanda: “Però quello che stai facendo ora non è più arte, vero?”, sembra poggiare una mano delicata sulla mia spalla.²¹

APPENDICE

“Joyce mi spiegava che il pane che un bambino sogna di mangiare non può essere lo stesso di quello che mangia quando è sveglio, poiché il bambino non può trasferire nel sogno tutte le qualità del pane. Di conseguenza, il pane del sogno non poteva essere fatto con la farina comune (*flour*), ma con una farina designata da un suono simile (*flower*), parola che le toglieva certe qualità e glie ne dava altre, più adatte allo stato del sogno.”

Italo Svevo, *Ulysse est né à Trieste*. Burdeos, Finitude, 2003

20. Dora García, *The Deviant Majority*, video HD, 34 minuti, colore, 2010.

21. Robert Walser, *Speaking to the Rose, Writings, 1912-1932*, op. cit., p. 102.

Le Serret, juin 1976
trascrizione su mappa
45,7 x 30,5 cm

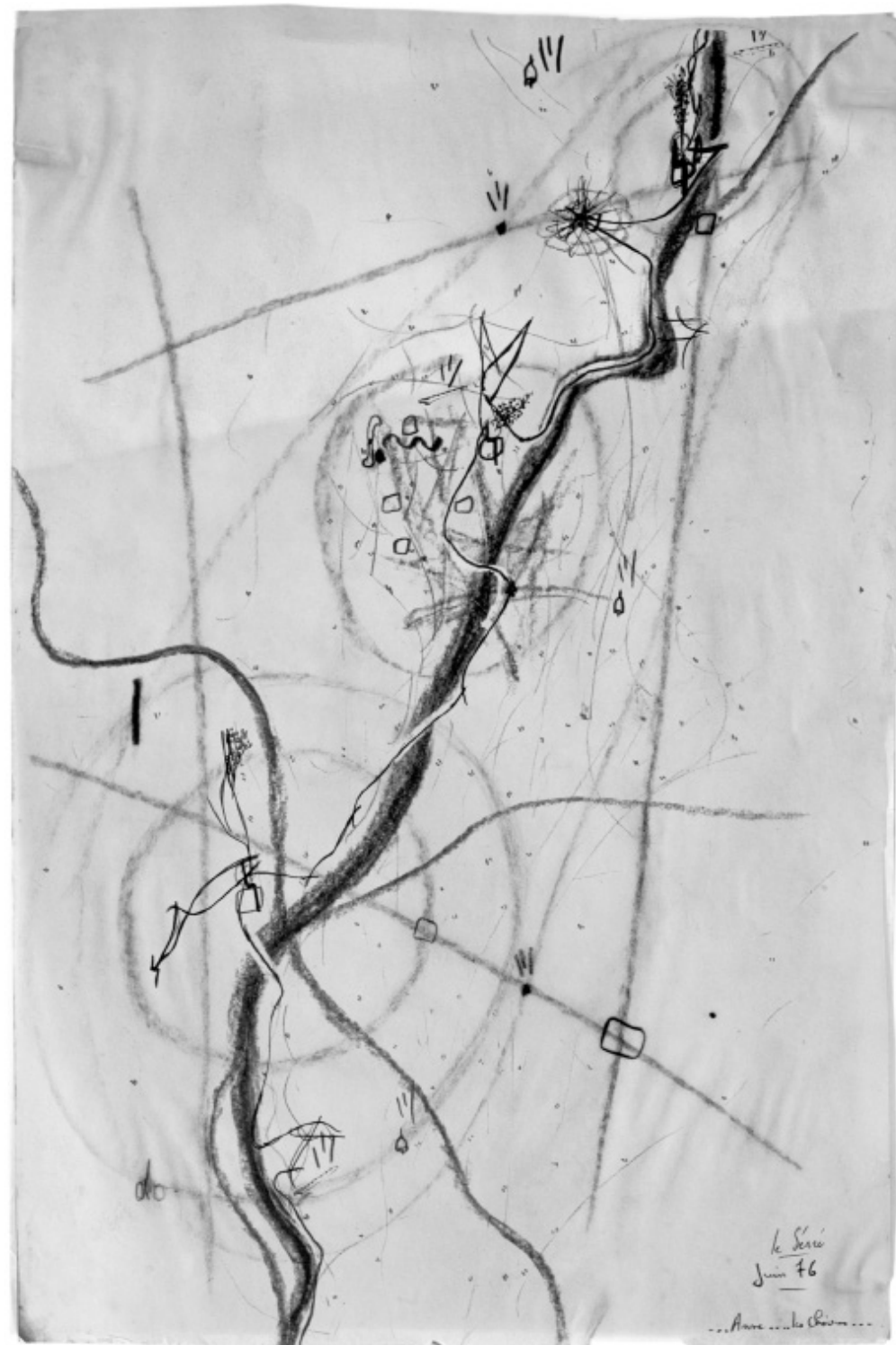
La mappa di Le Serret mostra qui una zona più estesa rispetto all'area di residenza che abitualmente si designa con questo nome. I tratti più grossi (il principale dei quali attraversa la mappa da un lato all'altro), realizzati con pastello nero, trascrivono il percorso di un adulto, Jean Lin, mentre l'inchiostro di china descrive la «ligne d'erre» (linea d'errare) di una bambina autistica, Anne.

Un gregge di pecore affianca l'adulto e la bambina; le loro tracce punteggiano l'intera mappa. I campanacci sono trascritti per mezzo di piccole punte di «scope». Il suono del flauto e della campana è rappresentato in tre occasioni (nella parte superiore, nel centro e nella parte inferiore della mappa) mediante tre segni.

Sopra, il percorso di Anne si separa da quello di Jean Lin; il *fiore nero* segnala una fermata e una oscillazione. Al centro, una zona disordinata di tratti e di pietre schematizzate rivela il luogo dove si sono fermati per tagliare la legna (si veda il disegno di una cesoia). Più in basso, la «ligne d'erre» (linea d'errare) della bambina si allontana in due momenti dal percorso principale, per descrivere brevi rotazioni che Deligny nomina *sbandate*.

“Ligne d'erre” (linea d'errare) tracciata nella rete, Fernand Deligny, Le Serret (Cévennes, Francia), giugno 1976.

Fernand Deligny, *L'Arachnéen et autres textes*. Parigi, L'Arachnéen, 2008, p. 222.



THOUGHT DISORDER IN NORMAL INDIVIDUALS
SCHIZOPHRENIC SPEECH, MAKING SENSE OF BATHROOTS
AND PONDS THAT FALL IN DOORWAYS
CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 2005

Peter McKenna, Tomasina Oh

TESTO PROTETTO DALLA LEGGE SUL
DIRITTO D'AUTORE.

È inserito integralmente nella versione stampata di
Mad Marginal cahier #2, The Inadequate, disponibile
nelle librerie della Biennale di Venezia, o attraverso
Sternberg Press. www.sternberg-press.com

Un modo collettivo di narrare

Verso la fine degli anni Ottanta fui trasferito dal carcere di massima sicurezza di Trani (BA), a Roma, nel reparto G9 del carcere di Rebibbia. L'amministrazione penitenziaria aveva concentrato in quel reparto un gruppo di prigionieri condannati a lunghe pene detentive per aver militato nelle Brigate Rosse o in altre organizzazioni di lotta armata. Quando arrivai al G9, varcavo la soglia del mio decimo anno di reclusione. Renato Curcio mi accolse in cella con una tazza di caffè fumante e una rivista aperta al capitolo "Deterioramento mentale da detenzione". Leggeva una ricerca pubblicata dal Ministero della Giustizia che indicava la soglia dei dieci anni di detenzione come limite oltre il quale la persona reclusa subisce danni psicofisici irreversibili. Il mio umore peggiorò bruscamente e con Renato ci scambiammo sguardi interrogativi: quale deterioramento la reclusione aveva già prodotto nel nostro corpo? Come si erano modificati i nostri sensi, la sessualità, il linguaggio? Attraverso quali dispositivi della quotidianità carceraria, si produceva questa trasformazione violenta del corpo?

In quei giorni, attraverso il passaparola del carcere arrivò alle nostre orecchie una storia inquietante: subito dopo il suo arresto una donna aveva d'improvviso smesso di parlare, poi di nutrirsi, dopo qualche giorno aveva perso la voglia persino di alzarsi dal letto. Nell'indifferenza delle guardiane e delle altre reclusi fu trovata morta per caso durante una perquisizione della sua cella. Da questa reclusa la carcerazione era stata avvertita come deteriorante e mortale fin dal primo impatto. Il carcere non aveva atteso dieci anni per far sentire il suo peso. Questo evento sollecitò una nuova domanda: come fanno le persone reclusi a non morire? Quelle che non si suicidano o non si lasciano morire, a quali risorse vitali attingono per tenersi quotidianamente in vita?

Decidemmo di non lasciar cadere queste domande, e siccome gran parte dei reclusi di quella sezione avevano una lunga esperienza di detenzione, pensammo di avviare una raccolta collettiva di narrazioni sui nostri e gli altrui vissuti di reclusione. In quel carcere si poteva stare insieme solo per poche ore e a piccoli gruppi. Utilizzammo quel tempo di socializzazione per raccogliere storie sui malesseri generati dalla reclusione. Valutammo che solo scambiando esperienze avremmo potuto cercare le risposte ai nostri interrogativi. Organizzammo quindi all'interno di quel reparto un gruppo di ricerca sui dispositivi dell'istituzione reclusiva partendo dalle storie che avevano segnato la nostra esperienza o che premevano con urgenza nella quotidianità del presente. Attraverso la corrispondenza epistolare questa raccolta si estese ad altre carceri. Entrammo in comunicazione anche con persone internate negli ospedali psichiatrici e nei manicomi giudiziari e con operatori che si adoperavano per il loro superamento.

Tutte le istituzioni della reclusione hanno molti dispositivi in comune. Un racconto riguardante l'esperienza del carcere può illuminarsi di significato se messo a confronto con una narrazione proveniente dal manicomio o da un campo di concentramento; ciò era vero ancora di più quando il narrato riguardava le risorse che i gruppi di internati utilizzano per sopravvivere. Quando cominciarono ad arrivarci come narrazioni esperienziali anche modalità espressive come disegni e dipinti, oltre a frammenti poetici, autobiografie, diari, esperienze oniriche, prendemmo atto che, nonostante i limiti e i condizionamenti all'espressione che l'istituzione reclusiva impone, l'esperienza si esprimeva utilizzando i più diversi linguaggi. Queste opere pittoriche, manoscritti e disegni andarono a formare un archivio documentale del lavoro collettivo di ricerca, che aveva ormai esteso la sua esplorazione a tutte quelle *istituzioni* che sono

definite *totali*, perché, dopo aver strappato la persona dal contesto sociale in cui vive, la privano d'ogni potere e ne controllano globalmente la vita.

Dopo molti mesi di lavoro valutammo che la narrazione che avevamo raccolto e le riflessioni collettive che da essa erano scaturite si dovessero aprire a una più ampia comunicazione sociale. Intitolammo il testo di questa restituzione sociale, *Nel bosco di Bistorco*,¹ prendendo in prestito il titolo di un'antica fiaba, ci sembrava che, come nell'attraversamento di un bosco, anche nell'esperienza delle reclusioni, una persona potesse smarrirsi per sempre, oppure ritrovarsi.

Maturammo però la consapevolezza che se anche la ricerca andava pubblicata, non per questo poteva dirsi conclusa. Il lavoro che avevamo svolto poteva considerarsi solo come un momento all'interno di un processo di consapevolezza sociale perennemente incompiuto e aperto a nuove sollecitazioni. Fu anche per questa ragione, che, insieme ad altre persone – ricercatori sociali e operatori culturali che dall'esterno del carcere avevano condiviso il nostro lavoro –, fondammo nel 1990 la cooperativa Sensibili alle foglie.

La ricerca iniziata era da considerarsi incompiuta anche perché, a ben vedere, ogni istituzione sociale può presentare al suo interno dispositivi di controllo e di potere che mortificano l'identità delle persone che li subiscono, privandole anche della possibilità di incidere attivamente nei processi istituzionali, promuovendo un cambiamento. Per questa ragione la modalità collettiva di narrazione e analisi dell'istituzione che avevamo sperimentato in reclusione è diventata negli anni uno strumento

1. Renato Curcio, Stefano Petrelli, Nicola Valentino, *Nel bosco di Bistorco*. Tivoli, Sensibili alle foglie, II edizione, 1999.

condiviso da gruppi di persone che hanno sentito l'esigenza di produrre, dell'istituzione nella quale vivono o lavorano, una narrazione diversa da quella autocelebrativa che ogni istituzione fa di se stessa. Con il contributo metodologico di Sensibili alle foglie sono state narrate e analizzate negli anni più recenti istituzioni psichiatriche, ospedaliere, scolastiche, istituzioni per anziani, e per persone disabili; i moderni ghetti costruiti per le comunità rom, le aziende della grande distribuzione commerciale, le condizioni di lavoro dei migranti, la vita di strada alla quale sono costretti in Italia minorenni e ragazzi stranieri. Ciascuna delle restituzioni editoriali che Sensibili alle foglie ha fatto di queste ricerche rende conto delle tensioni conflittuali che attraversano quotidianamente queste istituzioni, dei dispositivi di potere spesso velati che le caratterizzano, delle strategie di sopravvivenza e di resistenza dei soggetti implicati.

Un archivio di scritture, scrizioni e arte irritata

I ricercatori di scrizioni originarie che hanno indagato l'origine del segno, dell'arte e della concettualità hanno notato che tutta la produzione di segni, la produzione simbolica, si è addensata nei luoghi in cui l'umanità ha trovato degli ostacoli. Quando l'uomo è giunto a ridosso di queste soglie, a ridosso di questi limiti: le masse oceaniche, le barriere montagnose; quando l'uomo si è trovato in questi vicoli ciechi, lì ha sentito il bisogno di una produzione simbolica, come se questa gli consentisse di oltrepassare quel limite. Questa metafora sollecita una considerazione: quando le persone si trovano con le spalle al muro e senza vie d'uscita possono inventare nuove possibilità di senso, nuovi orizzonti per l'immaginario. "Chi è sensibile si può rovinare, chi può morire. Io sono sensibile alle foglie...".

Questa stessa frase, che dà il nome alla cooperativa e che amplia in modo sorprendente l'immaginario sulla sensibilità umana, è scritta proprio in un vicolo cieco, compare infatti in uno dei sedici quaderni che una donna di nome Carla, con esperienza sia di manicomio sia di carcere, consegna alla cooperativa con una annotazione decisiva: "Scrivendoli, ebbero modo di farmi stare meglio di salute in quanto il sangue non circolava più nella mia persona e neppure a volte la luce".

All'interno della cooperativa Sensibili alle foglie è stato costituito fin dalle origini un ambito di ricerca denominato Archivio di scritture, scrizioni e arte irritata, che si adopera per la raccolta e la valorizzazione sociale e culturale, di quei linguaggi espressivi che, come i sedici quaderni di Carla, sono il frutto di una necessità vitale, di una urgenza narrativa ed espressiva. Sono seicento le produzioni creative di persone istituzionalizzate che fino ad ora sono state raccolte. Cento gli autori presenti, le cui esperienze creative sono in relazione a precisi contesti istituzionali: l'ergastolo, il braccio della morte, il carcere, il manicomio giudiziario, le istituzioni psichiatriche nelle loro articolate forme, il campo di concentramento, le case di cura per anziani. Ma oltre alle opere di persone "chiuse dentro", l'Archivio ha raccolto anche le narrazioni di coloro che sono messi ai margini, migranti e persone "senza dimora" che attraverso la risorsa espressiva resistono al decreto di invisibilità, sancito per loro.

La raccolta si compone di manoscritti, nella forma di diari, narrazioni autobiografiche, frammenti poetici, racconti fantastici, ma anche disegni e dipinti, tracciati sui più diversi supporti, ad esempio, un'opera donata all'Archivio è scritta su un rotolo di carta igienica, altre invece sulla prima carta a portata di mano; le produzioni pittoriche utilizzano oltre alla classica tela per dipingere, anche le lenzuola e gli strofinacci in dotazione nelle carceri e nei manicomi, il legno degli armadietti,

le ante delle porte. Una delle opere che l'Archivio espone nelle sue mostre itineranti è la porta di un manicomio dipinta dall'internato Giuseppe Tradii.

Nelle situazioni estreme è utilizzato a scopi creativi ogni tipo di supporto, questo accade sia per i limiti dei materiali a disposizione, sia perché l'accostamento ai vari linguaggi non è dettato dal desiderio dell'autore di produrre un'opera, ma è originato innanzi tutto da una necessità vitale, che si cura poco del prodotto, e molto dell'urgenza della sua realizzazione. Queste opere sono presentate dall'Archivio come forme espressive *ir-ritate*, in riferimento al significato etimologico cucito nella parola, che vuol dire *fuori dal rito*. Esse portano infatti le persone che le creano, per il tempo che le creano, in un altrove simbolico fuori dai rituali afflittivi dell'istituzione in cui sono costrette. Per l'autore che lo crea questo altrove simbolico costituisce anche uno spazio di libertà e di identità, nonché un tempo autodeterminato, strappato all'organizzazione della quotidianità sovradeterminata dall'istituzione.

Questi linguaggi possono essere pensati come *irritati* anche in relazione alle istituzioni che codificano i saperi e la cultura, gli autori non si curano delle regole del "bello scrivere", della grammatica e della sintassi o dei canoni estetici, il più delle volte le persone che li producono non conoscono affatto queste regole e questi canoni, esprimendo altre forme culturali.

Le attività creative spontanee e autodeterminate non sono affatto favorite nelle istituzioni totali, esse sono sicuramente controllate, il più delle volte ostacolate, frequentemente svalorizzate, se non addirittura considerate, da un certo sguardo psichiatrico-criminologico come segni di conferma di una malattia mentale o di una devianza criminale.

Da venti anni l'Archivio lavora per promuovere, essenzialmente attraverso esposizioni itineranti, la valorizzazione come beni culturali, delle produzioni creative raccolte. Se l'atto creativo

rappresenta per l'autore che lo compie l'estrema risorsa per tenersi in vita; per la società, quei mondi simbolici creati, costituiscono dei documenti significativi per una trasparenza dei contesti istituzionali nei quali vengono prodotti. Inoltre, essi consentono di scoprire una delle funzioni propulsive della creatività. La possibilità che essa offre agli umani di sorprendersi positivamente di loro stessi.

IL MUSEO DELL'ARTE CONTEMPORANEA ITALIANA IN ESILIO

Cesare Pietroiusti, Alessandra Meo, Mattia Pellegrini, Davide Ricco

L'invenzione (o scoperta) dell'inconscio e l'impostazione che la teoria psicoanalitica freudiana ha dato a tale entità concettuale ha radicalmente cambiato, per molti versi, il modo di pensare occidentale. Non è soltanto l'accettazione dell'esistenza di una realtà psichica estranea alla coscienza, non conoscibile ma pur tuttavia interna, altra ma propria. La questione rilevante è anche l'applicazione, a questa ambivalente e oscura realtà, di concetti che appartengono alle scienze fisiche o a quelle economiche; quindi la valutazione in termini di investimenti e contro-investimenti dell'energia libidica, secondo un sistema di equivalenze, fenomeni di azione-e-reazione, nonché lo studio delle modalità con cui questi movimenti energetici agiscono sull'individuo, sul suo pensiero cosciente, sulla sua fisiologia, sul suo corpo. L'ipotesi cosiddetta "economica" freudiana presuppone, laddove applicata all'inconscio, una sorta di paradossale – ma rigoroso – bilanciamento per cui a un investimento energetico destinato a determinare l'occultamento di un dato contenuto (la "rimozione"), corrisponde un meccanismo eguale e contrario che, prima o poi, attraverso il filtro di una qualche trasformazione psichica ("conversione", "sublimazione", "lavoro onirico" ecc.), ci restituisce quel contenuto in forme non più corrispondenti, quindi irriconoscibile. Quanto più dotata di energia libidica, e quanto più inaccettabile, è la "cosa" da nascondere, tanto più grande il lavoro necessario alla sua rimozione, e tanto più intensa energeticamente la ri-apparizione della cosa stessa, trasformata, alla coscienza o al corpo. Il lavoro analitico tipicamente diventa, partendo da queste premesse, il lento e difficile percorso a ritroso verso la comprensione delle modalità di trasformazione, la individuazione della "cosa", l'accettazione e l'elaborazione dei contenuti, eventualmente penosi o imbarazzanti, ad essa connessi.

Queste premesse concettuali, che nella teoria freudiana valgono a livello del singolo, portate in qualche modo a un livello comunitario, stanno alla base dell'iniziativa del "Museo dell'arte contemporanea italiana in esilio".

La strategia della "società dello spettacolo" e della politica come spettacolo, attualmente trionfante in Italia, consiste nello svuotare dal di dentro e nascondere, attraverso una metodologia inflattiva di totalizzante apparizione mediatica, i contenuti e il senso della cultura e della politica. Presentare come "cultura" ciò che la perverte in finzione. Presentare come "politica" l'azzeramento di ogni pensiero politico. Ed esporre come "arte" una messa in scena che in effetti nasconde l'arte. Quanto più questo meccanismo di nascondimento si fa evidente e pervasivo, tanto più il senso si fa occulto, ma allo stesso tempo si diffonde e si "carica" di quella stessa energia che è stata usata per occultarlo. Mentre il cosiddetto "sistema dell'arte contemporanea" in Italia presenta se stesso come una realtà in crescita, con un grande aumento di interesse da parte del pubblico, specie giovanile, l'autocelebrazione mediatica tende a non lasciare spazio a voci critiche, cioè ai contenuti non accettabili dalla coscienza istituzionale e incongrui rispetto alla euforia obbligatoria. Di conseguenza – questa è la nostra ipotesi di lavoro – la produzione artistica si allontana dai contesti deputati, dai luoghi dove essa è attesa, e si nasconde in una sorta di inconscio culturale, in pieghe tanto meno visibili quanto più, probabilmente, numerose.

Il "Museo dell'arte contemporanea italiana in esilio" intende promuovere, su base geografica e su tutto il territorio italiano, una ricerca con lo scopo di individuare personalità singole o collettive che svolgono attività creative sorprendenti, eterodosse, fuori dai circuiti della comunicazione mediatica. La ricerca si svolge nelle aree di disagio e di marginalità sociale,

in istituzioni psichiatriche, penitenziarie e riabilitative in genere, ma indirizza la sua attenzione anche a personaggi isolati, eccentrici, *borderline*, che si dedicano ad attività bizzarre, indefinite, e che magari sono noti soltanto a piccole comunità (un villaggio, un quartiere, un gruppo sociale).

Particolare interesse è poi rivolto ad artisti che, o per propria scelta o perché ne sono stati espulsi, operano fuori dai circuiti del sistema dell'arte contemporanea italiana. Si intendono esplorare anche le aree della ricerca scientifica o para-scientifica, dell'attivismo politico o della pratica simil-religiosa, specie quelle che si esprimono in forme non omologabili né definibili all'interno di paradigmi disciplinari, ideologici o rituali prefissati.

Nella prima fase, la ricerca si è avvalsa semplicemente di una richiesta, fatta per e-mail a numerosi artisti, curatori, scrittori e intellettuali italiani perché segnalassero persone o gruppi potenzialmente includibili nel "Museo". Le risposte ricevute da questo network informale rappresentano una prima base su cui il gruppo di lavoro si sta muovendo.

Riteniamo che la ricognizione alla ricerca di opere, luoghi e personalità inerenti al progetto, vada fatta su tutto il territorio italiano e su base regionale. La metodologia che proponiamo è quella di una serie di workshop – da organizzare a livello locale appoggiandosi a piccole o medie istituzioni o organizzazioni – suddivisi in tre fasi: presentazione, ricerca sul campo, restituzione.

Nella prima fase, della durata di un giorno o due, a un incontro conoscitivo tra i partecipanti e i curatori del progetto, segue la presentazione dello stesso attraverso una discussione delle tematiche che si intendono affrontare: analisi del sistema dell'arte contemporanea in Italia, concetto di esilio, indagine sulle diverse forme di marginalità nelle produzioni artistiche. Vengono anche illustrate le opere acquisite alla collezione del

“Museo” fino al momento dell’incontro, oltre a una selezione delle segnalazioni pervenute.

Durante il dibattito sulle opere presentate, i partecipanti sono invitati a individuare le peculiarità locali della produzione artistica o culturale in genere, al fine di stabilire quali direzioni possa prendere la ricerca sul campo.

La fase di ricognizione ha la durata di un paio di mesi, durante il quale i partecipanti si tengono in contatto con il gruppo curatoriale anche per comunicare e condividere dubbi e incertezze, di contenuto o di metodo, che dovessero sorgere. Al termine della ricerca, in un nuovo incontro collettivo, i diversi team presentano i risultati del lavoro svolto. In base ai dati riportati vengono discussi i criteri di selezione e, caso per caso, le modalità più adatte per collaborare con le persone che sono state conosciute durante il lavoro sul campo, nonché per includere le opere, o altro materiale reperito, all’interno del progetto complessivo.

Il “Museo dell’arte contemporanea italiana in esilio” avrà la sua sede fisica fuori dall’Italia. Piuttosto che fare capo a un unico luogo però, si configurerà come una entità itinerante che potrebbe essere ospitata da diverse altre istituzioni museali, organizzazioni o associazioni. In ogni caso, tutte le presentazioni pubbliche della collezione e dei materiali del “Museo” avverranno all’estero.

Il “Museo” avrà un comitato scientifico che si riunisce regolarmente, un direttore artistico, un direttore tecnico amministrativo, una persona con mansioni di segreteria e ufficio stampa.

Le opere da includere nella collezione potrebbero essere proposte per l’acquisto a collezionisti o appassionati, con la clausola di un comodato a tempo indeterminato o altra forma di prestito a lunga scadenza.

L’esilio, come “punto di partenza verso un ‘altrove’ incognito, per definizione aperto ad ogni possibilità”,¹ è l’interpretazione che Vera Linhartová dà all’esilio volontario, come libera scelta di una condizione al di là dell’ordine precostituito.

“Per María Zambrano il lungo periodo d’esilio dalla Spagna, dal 1939 al 1984, è stato qualcosa di ‘sacro’ di ‘ineffabile’: una ‘circostanza’ alla quale non poteva rinunciare, perché l’esilio è ‘una condizione ineludibile della vita umana’. L’esiliato vive senza raggiungere uno stare, in una sorta di dinamismo primordiale, e rimane ai margini della storia, ‘senza un luogo storico’, perché è ‘spogliato ormai di tutto’ ed esposto alle intemperie come ‘uno che sta nascendo’”.² Un esilio nomade, come corrente sotterranea che scardina gli illusionismi del sistema alla ricerca di una nuova dimensione, “una misura del mondo e della propria esistenza al di fuori delle consuetudini che in qualche modo ci proteggono nella misura in cui ci sottraggono il mondo”.³

Con atteggiamento tattico proviamo ad assumere forme-limite per muoversi nelle pieghe delle strutture e portare in superficie un’autonomia che non si omologa all’impero del prevedibile. Autonomia “non come isolamento dell’arte in una torre d’avorio, e neppure come neutralità o apoliticità rispetto ai problemi dell’epoca”,⁴ al contrario come libertà del fare non condizionato

1. Vera Linhartová, “Per una ontologia dell’esilio”, intervento al convegno “Parigi-Praga, intellettuali in Europa”, <http://rassegnastampabolano.blogspot.com/2010/07/vera-linhartova-per-una-ontologia.html>, Parigi, 10 dicembre 1993.

2. Maria Mercedes Ligozzi, “L’esiliato e l’apolide nel pensiero di Hanna Arendt e di María Zambrano”, *Rivista di filosofia*, nuova serie, n. 1, 2006, p. 225.

3. Franco Rella, *Dall’esilio. La creazione artistica come testimonianza*. Milano, Feltrinelli, 2004, p. 52.

4. Attilio Marcolli, *L’Immagine-Azione Comunicazione*. Firenze, Sansoni Editore, 1982, p. 179.

e occasione di conoscenza per dare respiro e ascolto a una quasi inesprimibile estraneità.

In tale contesto e da tali presupposti nasce il progetto del "Museo dell'arte contemporanea italiana in esilio". Osservatorio nomade, mappa sensibile dell'esistente con uno sguardo che parte da zero per muoversi alla scoperta di nuovi confini, in una Italia che è terra di marginali, di provinciali, di misconosciuti, di persone in cui mediocrità e genialità a volte sembrano incomprensibilmente coesistere.

Per scelta questo progetto mette in discussione le definizioni disciplinari e di statuto, tentando di passare oltre gli schermi artefatti e standardizzati degli spazi "deputati" (sempre controllabili) e oltre gli schemi "comunicativi" (sempre prevedibili), dove la libertà di azione e di pensiero è occultata paradossalmente proprio nel territorio in cui è dichiarato che essa debba emergere.

È un'idea di spostamento, di togliersi, di non farsi trovare, sia fisicamente che mentalmente.

Non oggetto fisico, statico e delimitato da muri, ma un intreccio di idee che si sposta non solo fisicamente ma che si ritrova in un costante divenire, senza fissa dimora geografica e storica. Con "un occhio strabico, disponibile a vedere quello che succede di lato", il progetto del "Museo in esilio" tenta di allargare la visuale verso luoghi marginali, dove non si colga tanto il sapore desolante e rancoroso dell'escluso ma la cifra del fuoriuscito che modella e diffonde situazioni disturbanti che possano funzionare, anche per altri, come specchi di consapevolezza. Potenzialmente l'emarginato, magari consapevole di potersi "salvare" pur essendo "imprigionato", come dice Giuliano Nannipieri, trasforma la sua condizione di non appartenenza in un esercizio quotidiano di libertà. Interprete di una rottura e di una contraddizione "reale", ciò che appare inarticolato

diventa così non solo espressione di disagio, di sofferenza o di impotenza, ma testimonianza di un'incondizionata possibilità. Nella sua assoluta e irrinunciabile singolarità, con un linguaggio incorrotto proprio perché non disgiungibile dalle problematiche personali, "l'artista è veramente e sempre un incontro fra due e può naturalmente essere una specie di società",⁵ un'opera in sé, un unicum che non intimorisce ma rafforza l'intento di questo progetto, che cresce nell'adattarsi agli artisti e non viceversa, nel trovare caso per caso le modalità di dialogo e di collaborazione più opportune. Muovendosi sul confine tra operazione artistica e azione curatoriale e tentando di fare uso di un dispositivo istituzionale e allo stesso tempo del concetto di progetto artistico, il "Museo in esilio" è debitore di dialogo spirituale ai grandi artisti e curatori che in passato hanno radicalmente e liberamente riformulato il concetto di Museo, da Jean Dubuffet con il "Foyer" e poi la "Compagnie de l'Art Brut" (1947-48) a Marcel Broodthaers con il suo "Musée d'art modern. Département des aigles" (1968-72), a Martin Kippenberger con il suo MOMAS ("Museum of Modern Art Syros", 1993) fino ovviamente ad Harald Szeemann e al suo "Museo delle ossessioni". Secondo Szeemann, "solo gli svitati possono garantire la capacità di vita dell'espressione artistica, perché senza una loro fede in uno spazio spirituale, in cui pongono segni e simboli che per loro significano il mondo, non esiste per l'arte un modo per uscire dal ghetto del commento e dell'informazione".⁶ Queste considerazioni e visioni sono, per il progetto del "Museo in esilio", punti di partenza e fonte di ispirazione.

5. Harald Szeemann, in Stefano Chiodi e Bartolomeo Pietromarchi (a cura di), *Prototipi: Laboratorio di cultura artistica contemporanea*. Roma, Luca Sossella Editore, 2004, p. 154.

6. Harald Szeemann, "Museo delle ossessioni. Proposta per una mostra nell'Accademia delle Arti di Berlino", in Lucrezia De Domizio Durini, *Harald Szeemann. Il Pensatore Selvaggio*. Milano, Silvana Editoriale, 2005, p. 174.

IL SANTUARIO DELLA PAZIENZA

Il *Santuario della Pazienza*, realizzato a San Cesario di Lecce dall'artista Ezechiele Leandro (1905-1981) tra gli anni Sessanta e Settanta, è un giardino colmo di statue in cemento, cocci e materiale di recupero. Un luogo di una forza espressiva fuori dal comune, incantevole e struggente sia nell'insieme che nei particolari. Vi regna una sorta di *horror vacui* percepibile anche nelle espressioni che Ezechiele è riuscito a imprimere alle sue creature. L'esperienza da autodidatta, l'isolamento e l'oblio nel quale è caduta la sua opera ne fanno senz'altro un artista "in esilio". Nel presente il *Santuario* è in una situazione di degrado, per l'alto costo delle necessarie opere di salvaguardia ed esiste anche il rischio che esso venga letteralmente smantellato, magari per far posto alla costruzione di una nuova palazzina. Del resto le caratteristiche di questo straordinario esempio di espressione artistica fuori dai circuiti (anche museali) rendono il lavoro di Ezechiele Leandro irriducibile alla commercializzazione o alla valorizzazione turistica, ma anche a una storicizzazione canonica.



Ezechiele Leandro. *Santuario della Pazienza*, San Cesario di Lecce, 2010



Ezechiele Leandro. *Santuario della Pazienza*, San Cesario di Lecce, 2010

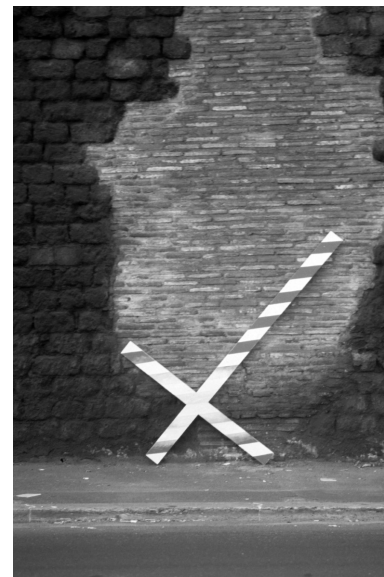


Ezechiele Leandro. *Crocifissione*, particolare del *Santuario della Pazienza*, San Cesario di Lecce, 2010

Andrea Lanini, nasce a Roma nel 1946, dove vive e lavora.

Praticando l'invisibilità come stile di vita, protetto nell'anonimato della vita quotidiana, Lanini prende di sorpresa, con le sue inaspettate "invasioni urbane", un mondo distratto e prevedibile. L'artista destabilizza la percezione quotidiana del paesaggio urbano realizzando oggetti quasi normali che sistema di notte per le strade di Roma. Ironico e provocatorio, vuole ottenere l'effetto di una specie di "apparizione". Fin dall'inizio Lanini ha cercato "di sottrarre all'arte quell'alone di autorità sacrale e convenzionale che rischia di consegnarla per intero a una percezione precotta". L'idea di un'arte senza più "aura" e la percezione distratta induce l'artista a creare dissonanze nella compagine urbana. Il concetto di *sparizione* dell'opera già ampiamente presente nel panorama contemporaneo e fortemente indirizzato in senso antimercantilista, per non dire del suo carattere metalinguistico, è forse l'aspetto più radicale di tutta l'operazione. "L'idea che un'opera si consumi e muoia, abbandonata nella città, e torni nell'oscurità da cui è stata partorita è una bella metafora dell'esistenza...".

Infine Lanini manifesta il voler rimanere *anonimo* per sganciare l'opera da riferimenti biografici.



Andrea Lanini. *Croce stradale*,
via del Muro Torto, Roma, 1991



Andrea Lanini. *Triangelu*,
piazzale Cervantes, Roma, 1981

Fausto Delle Chiaie, nasce a Roma nel 1944.

Irrompe nella scena artistica passando da porte secondarie. Con una serie di azioni-collocazioni-donazioni, introduce di nascosto le sue opere nei luoghi dell'arte. In seguito la sua ricerca è andata definendosi come un'opera ispirata e integrata nello spazio urbano.

Ogni giorno, in tarda mattinata, si può assistere all'apertura del suo "Museo all'aria aperta" del quale egli stesso è "il custode, il curatore, il trasportatore, l'allestitore, il pubblicitario, il direttore, l'opera stessa". È nel 1989 che Fausto sceglie un'area di piazza Augusto Imperatore, che ospita ora anche il nuovo, monumentale Museo dell'Ara Pacis. Contrapponendosi a uno dei simboli del "sistema dell'arte", con il quale gioca a rimpiattino, elegge questo posto a fonte di ispirazione e motivo dell'opera d'arte, proponendo un diverso modo di essere artista. Le sue opere, che prendono vita nel luogo e dal luogo, nascono dalla trasformazione di oggetti abbandonati, da materiali di scarto, "residui della civiltà dei consumi", che rintracciano nel quotidiano la possibilità della sopravvivenza culturale.



Fausto Delle Chiaie. *Meglio di niente*, piazza Augusto Imperatore, Roma, 2010

Fausto Delle Chiaie. *Posto al centro*, piazza Augusto Imperatore, Roma, 2010

Giuliano Nannipieri, è poeta e filosofo livornese, e maestro elementare. Si è occupato in questi anni di parassitismo artistico facendo azioni non autorizzate in istituzioni come il Centro Pecci di Prato e la Biennale di Venezia.

Nell'ultimo periodo la sua ricerca si basa sul concetto di "pagare per esistere".

La riverenza formale del primo incontro viene meno, a favore di un *nonsense*, nell'attimo in cui noi stessi diventiamo protagonisti e spettatori, pagati, della sua performance quotidiana. Con una libertà liberata da ogni spiegazione e da ogni obiettivo, Giuliano ci travolge con la sua inquietudine e densità di pensieri, che si rivelano un tutt'uno inscindibile, aderenza totale tra la loro essenza e il loro propagarsi, una modalità euristica per inedite soluzioni esistenziali. I ruoli si invertono – Giuliano paga per l'opportunità di agire. "Il mio senso è quello di vivere, di esistere. Sono i nostri sogni, il nostro vivere che possono dare un significato all'arte. Io pago per esistere, pago per essere ascoltato".

Tutto ciò che accade e vive con lui, può diventare discorso, testo che permette la ripetizione dell'azione-performance. "Le parole non si possono comprare, sono accessibili a tutti. Le parole sono inoltre evocative, sono astrazioni della realtà, i suoni in cui si articolano corrispondono a un'immagine mentale, ci parlano di qualcosa che è assente ai nostri occhi. Il linguaggio nasce proprio dall'esigenza di comunicare ciò che accade altrove, ciò che è accaduto in un altro tempo.

Il linguaggio nasce proprio dall'esigenza di comunicare ciò che accade altrove, ciò che è accaduto in un altro tempo (consapevole ormai però che nell'universo economicizzato della comunicazione le parole hanno un costo progressivo)".

I suoi messaggi scritti vanno considerati, a tutti gli effetti, opere come le sue performance.

"Teri. Ricevo la tua, la vostra telefonata, che mi fa piacere: mi chiedete alcune foto digitalizzate; così consideriamo che la documentazione in fondo diviene opera e la documentazione della documentazione opera a sua volta. Per me il 'tronico' rimane ancora oggetto d'indagine piuttosto che strumento. Del resto, se si è, come me, fuori luogo, ci saranno certo delle ragioni (ad esempio la diffidenza o la fragilità che diviene, col tempo, rigidità, e che prende, sull'esoscheletro da difesa, i riflessi della paranoia e i tratti dell'anti-pathia). Così penso a due opere virtuali da inviarti, virtuali perché da immaginarsi e quindi virtuose – sono le ragioni dell'essere fuori (e questa è la biografia) a farmi in questo modo:

– **la prima** è un'immagine che mi ritrae trafitto da un grosso spillo, fissato, come un coleottero (io tuttavia sono grasso e peloso), su un supporto, dentro una teca, in una grande raccolta, allineato fra molti altri (dall'entomologo);

– **nella seconda** invece, forse più malinconica (tratta da un video) mi si vede inanellato, anzi mentre mi 'pinzano', mi mettono cioè un anello di riconoscimento alla caviglia o al polso (forse a un orecchio), come a un volatile o ad altri animali da proteggere, in via di estinzione.

Condivido. Io stesso ho contribuito a tali pratiche, forse più tassidermiche, discutendo lo scorso anno una tesi (**terzo lavoro** dopo le immagini) su me stesso, dal titolo 'Dal corpo al corpus and back again – me stesso con e senza rete – pratiche di costruzione della memoria / storia come pubblicità e restauro della performance' dove – partendo da documenti in rete su di me e da me non inseriti – provo a raccontare i processi del manifestarsi all'universo della comunicazione e le dinamiche del permanere collegandole a percorsi socioeconomici che ci riducono spesso a entità di natura pubblicitaria; con la volontà masochistica e maniacal-ingenua di 'salvarmi' essendo 'imprigionato', inanellato, trafitto, impilato. Un caro saluto."

UN'OPERA, CHE NON È D'ARTE?

François Piron

Il 1947, anno in cui l'artista francese Jean Dubuffet formò La compagnie de l'art brut insieme agli scrittori André Breton e Jean Paulhan (e non solo) e mise insieme – nel seminterrato della galleria parigina di René Drouin – la prima mostra delle opere che aveva iniziato a collezionare nel 1945, soprattutto in Svizzera, fu un periodo particolarmente fertile per le “società segrete”. Nel 1947 Isidore Isou fondò il nuovo movimento artistico del Lettrismo e, sostenuto da Paulhan e Raymond Queneau, pubblicò presso Gallimard la sua *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*.¹ Queneau fu anche uno dei fondatori del Collège de Pataphysique, creato per commemorare il cinquantesimo anniversario dalla pubblicazione, avvenuta nel 1898, di *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*. Forse queste tre organizzazioni non avevano molto in comune, ma la loro nascita simultanea, nella Parigi del dopoguerra, derivava da una necessità condivisa: il rifiuto delle convenzioni e delle mode del mondo dell'arte, l'appello a una generale rifondazione dei valori artistici e la ricerca di un'alterità radicale – in una città contrassegnata sin da prima della guerra da un immobilismo intellettuale. Nel 1947, a quarantotto anni, Dubuffet tenne la sua prima mostra mentre, fino ad allora, la sua attività artistica si era sempre sviluppata ai margini delle sue fiorenti attività commerciali. Per Dubuffet il concetto di “Art Brut” o di “arte grezza” divenne cruciale per esprimere la sua ambivalenza nei confronti dei circoli letterari e artistici, che comunque restavano sempre gli ambienti in cui si muoveva. In un manifesto del movimento, *L'art brut préféré aux arts culturels*, così Dubuffet definisce la sua idea di Art Brut: “Con questo termine intendiamo opere prodotte da persone non influenzate dalla cultura artistica, in cui l'imitazione gioca un ruolo minimo o

1. *Introduzione a una nuova poesia e a una nuova musica.*

inesistente (contrariamente alle attività degli intellettuali). Questi artisti ricavano tutto – temi, scelta dei materiali, mezzi di trasposizione, ritmi, stili di scrittura eccetera – dalla propria interiorità e non dai concetti dell'arte classica o più in voga. Qui siamo davanti a un'operazione artistica completamente pura, grezza, brutta, e interamente reinventata in tutte le sue fasi soltanto grazie agli impulsi dell'artista. Quindi si tratta di un'arte che esprime un'inventiva senza precedenti, a differenza dell'arte culturale, con i suoi aspetti camaleontici e i suoi scimmiettamenti”.

Il tono è vendicativo, una rappresaglia contro quegli ambienti culturali di cui Dubuffet denigra le convenzioni, mentre l'immagine del produttore di Art Brut, creatore impulsivo, racchiude un concetto idealizzato dell'artista d'avanguardia, interessato soprattutto alla rottura e all'innovazione. Si tratta di nozioni che, con il senno di poi, colpiscono molto, visto che sono totalmente estranee agli artisti che vivono in condizione di isolamento, fisico e/o mentale.

Comunque, attribuire un nome a una serie di produzioni artistiche create ai margini del mondo culturale (nei manicomi, ma anche pratiche autodidattiche realizzate in contesti privati e molto spesso in solitudine), come fece Dubuffet, non fu una conquista da poco. Lui non fu certo il primo a mostrare interesse per gli artisti mentalmente disabili e conosceva bene la collezione di Hans Prinzhorn, costituita nell'ospedale di Heidelberg negli anni Venti, ma la griglia interpretativa che utilizzò li sottrae al contesto limitante della salute mentale. Anche André Breton aveva collezionato quadri realizzati durante sedute spiritiche e opere “grezze”, che teneva nel suo ufficio di rue Fontaine, ma per lui avevano semplicemente il fascino di *objets trouvés*. Nella produzione dei malati di mente, Paul Klee sottolinea l'importanza dell'approccio visionario,

mentre Dubuffet, come scrive Hal Foster,² vi proietta una trasgressione primordiale: non si tratta tanto di arte allo stato originario, quanto qualcosa di “estraneo” non conforme ai canoni e alle mode delle belle arti professionali. Giustamente Foster osserva che, nel fare questo, Dubuffet applica all'Art Brut una griglia di lettura modernista, in cui viene dato risalto all'invenzione e alla sfida verso l'ordine simbolico. Nello stesso movimento, sono proprio le parole che Dubuffet usa a stabilire una gerarchia: *ouvrages* (opere) e non *oeuvres* (opere d'arte), realizzate da *personnes* (persone) e non da “artisti”. Però l'idealizzazione di Dubuffet, in cui l'Art Brut è presentata come una specie di avanguardia parallela, relega i suoi autori a una marginalità “incomparabile”, conferisce loro una protezione il cui lato negativo è una forma involontaria di ostracismo – una segregazione dai contorni arbitrari e instabili.

Tra gli anni Cinquanta e il 1976, anno dell'apertura a Losanna del Musée de l'Art Brut, in cui la collezione fu esposta in un padiglione privato finanziato da Gallimard, poi trasferita negli Stati Uniti e, infine, riportata a Parigi dopo il fallimento dell'ultimo progetto, Dubuffet continuò a creare sottocategorie per definire ed escludere certe produzioni e in genere lo faceva analizzando i dati biografici dei produttori di Art Brut alla ricerca di collegamenti con il “mondo culturale”. Sessant'anni dopo, una delle conseguenze della creazione della categoria dell'Art Brut è la nascita di una divisione sostanziale tra il cosiddetto mondo dell'arte contemporanea e il mondo dell'“Arte grezza” o “Outsider Art” sviluppatosi gradualmente negli ultimi decenni e dotato di un mercato, collezionisti, forme di speculazione, critici e dibattiti interni. Nel migliore dei casi,

2. Hal Foster, “Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill”, *October*, n. 97, MIT Press, estate 2001, pp. 3–30.

tra i due campi può stabilirsi una specie di ignoranza reciproca, che però può diventare una forma di ostilità capace di relegare i due ambiti ai loro rispettivi orizzonti di aspettative e convenzioni. Dalla prospettiva del mondo dell'Art Brut racchiuso nella cornice ortodossa creata da Dubuffet, il difetto principale dell'arte "ufficiale" è la mancanza di autenticità. Gli artisti e i teorici moderni sono profondamente avversi a qualsiasi aggettivo si possa accostare alla parola "arte", in fondo ben più sacra di quanto si possa immaginare.

Uno dei fattori principali dell'ostilità verso l'Art Brut sta nella forte enfasi che quest'ultima pone sui dati biografici: spesso le opere dei produttori, che a volte hanno avuto vicende tragiche, sono lette come sintomi.³

Paradossalmente, spesso le vite degli artisti dell'Art Brut sono molto meno note di quelle degli artisti in generale. Sono "uomini infami", per citare Michel Foucault, e quindi la loro esistenza tende a essere ritenuta degna di attenzione solo se deviano dal percorso della normalità diventando quindi oggetto di provvedimenti penali: arresto o internamento.

È interessante che entrambi i campi neghino unanimemente lo status di "opera d'arte" alle produzioni Art Brut. Mentre, da un lato, il carattere paternalistico di una lettura sintomatica rischia di negare l'autonomia dell'opera o l'intenzione dell'autore, è anche importante considerare la creazione della nozione di Art Brut alla luce della problematizzazione dell'idea stessa

3. Al tempo stesso ci si potrebbe interrogare sull'importanza del ruolo cruciale giocato dai dati biografici nella formazione delle mitologie artistiche, che siano consapevolmente costruite, come nel caso di Joseph Beuys o Andy Warhol, o interpretate a posteriori, come nel caso di Bas Jan Ader o Eva Hesse.

di follia – soprattutto in Michel Foucault – sviluppatasi insieme a un concetto strutturalista del linguaggio articolato intorno alla "morte dell'autore", che essenzialmente si riferisce alla morte dell'opera. "Di qui, anche" scrive Foucault, "questa strana vicinanza della follia e della letteratura, alla quale non bisogna dare il senso di una parentela psicologica finalmente messa a nudo. Scoperta come un linguaggio che si tace nella sovrapposizione a se stessa, la follia non manifesta né racconta la nascita di un'opera (o di una qualche cosa che, per merito di genio o di fortuna, avrebbe potuto diventare un'opera); essa designa la forma vuota da cui quest'opera deriva, vale a dire il luogo da dove essa non cessa di essere assente, dove non la si troverà mai perché non si è mai trovata".⁴ Più di ogni altra, l'opera Art Brut si presta a un'indagine di questo genere, a cui non può resistere; se si rivela un materiale infinitamente malleabile, è perché letteralmente non ha autore.

Qui sta il peculiare contributo dell'Art Brut alla ricezione contemporanea dell'opera d'arte: in contrasto con una forte tendenza, nell'arte del ventesimo secolo, a sostenere l'artista a scapito dell'opera, e a volte l'artista senza nemmeno l'opera, l'Art Brut propone l'opera senza l'artista. Non si tratta di relegare ancora una volta all'anonimato gli autori di produzioni artistiche, com'è spesso accaduto, per esempio, quando Harald Szeemann ha dedicato una sala del suo documenta 5 a opere della collezione di Heidelberg. Anzi, il contrario: si tratta di affermare che, al posto di un'enfasi eccessiva sui dati biografici, in un'opera Art Brut abbiamo una carenza di informazioni che mette lo spettatore a contatto diretto, senza mediazioni, con l'opera d'arte. Prendiamo per esempio il caso di Helene Reimann, di cui sono rimasti un centinaio di disegni. Sappiamo che le era stata diagnosticata una

4. Michel Foucault, *Scritti letterari*. Milano, Feltrinelli, 1971, traduzione di Cesare Milanese.

schizofrenia, che era stata internata nell'ospedale psichiatrico di Bayreuth verso la fine degli anni Quaranta e che è morta là dentro negli anni Ottanta. E sappiamo che prima della guerra lavorava in un negozio di abbigliamento. Niente o poco altro, e niente che riesca a fornirci una spiegazione per quei disegni in cui tratteggia, con un righello, interni domestici, mobili e oggetti (vestiti, scarpe) in cui il corpo è spesso assente, come cartamodelli di abiti dalle prospettive bidimensionali. Disegni da cui emergono sporadicamente delle figure: un cane, un viso androgino e angoloso, una mano con dita aguzze come coltelli. Gli stessi motivi si ripetono secondo diverse modulazioni: l'interpretazione somatica lascia spazio a una percezione in cui Reimann, la persona, scompare totalmente dalla sua opera, e l'opera della memoria si fonde alla creazione di un mondo che corre parallelo all'esperienza quotidiana, ma una creazione che è anche un tentativo di razionalizzare questo mondo e questa esperienza.

In contraddizione con la proiezione di Dubuffet incentrata sulla trasgressione, Hal Foster offre una lettura contrappuntistica dell'opera Art Brut: "Ben lontana dall'avanguardia, e dalla sua rivolta contro le convenzioni artistiche e l'ordine simbolico, la rappresentazione psicotica testimonia un desiderio frenetico di riaffermare le convenzioni, di reinventare l'ordine che lo psicotico sente spezzato, e quindi disperatamente alla ricerca di una riparazione o di una sostituzione. In breve, le elaborazioni ossessive di quest'arte non sono fatte per rompere l'ordine simbolico; al contrario, sono fatte dentro la rottura".⁵ Nell'esistenza vissuta giorno per giorno del manicomio, non solo sussiste un imperativo a ricostruire un significato, una logica, ma è anche necessario rimettere insieme da soli la propria vita, in un movimento che implica una resistenza alla realtà quotidiana

5. Hal Foster, op. cit.

a cui il paziente è sottomesso. Per certe opere Art Brut, Christophe Boulanger suggerisce la nozione di "contro-spazio",⁶ la costruzione di un'opera che costituisce un'interfaccia tra l'autore e l'ambiente, che agisce da vettore comunicativo, o magari da valuta di scambio, e al tempo stesso da forma di protezione, da scudo contro una realtà a volte insormontabile. Nella maggior parte dei casi, l'opera Art Brut è concepita come un tentativo di evitare l'esperienza della vita ma anche come qualcosa che è nato da un desiderio di comunicare, e destinato a un pubblico, di qualunque tipo, anche se rappresentato soltanto da uno psichiatra. Il camice ospedaliero di Agnès Richter, realizzato verso la fine del diciannovesimo secolo e conservato nella collezione di Prinzhorn, è decorato con frasi ricamate che costituiscono una serie di frammenti autobiografici illeggibili.

La scomparsa del confine tra ornamento, indumento e protezione costituisce il contro-spazio, rigorosamente individuale ma anche strumento di comunicazione, che trasfigura e conferisce potere alla donna che lo indossa grazie a una modalità di pensiero magica. È nella sua riduzione alle necessità più fondamentali che l'Art Brut può senza dubbio dirci molto sull'arte: nella sua nudità, sottolinea il concetto che, prima di essere *d'arte*, l'opera ha un valore d'uso, rappresenta uno strumento per il suo autore, un veicolo, una forma che rende il mondo intelligibile. I produttori di Art Brut sono stati definiti "singolari" – una maniera paradossale di renderli ancora più estranei al mondo in cui lottano per esistere e operare. Al contrario, la loro singolarità indica un ambito in cui la pratica ha la precedenza sugli autori e le opere sono importanti allo stesso modo per chi le crea e per chi le guarda.

6. Christophe Boulanger, "Capital d'absence", in *Habiter poétiquement*, catalogo della mostra. Villeneuve d'Ascq, LAM, 2010.

**LA MORTE DEL PUBBLICO
O L'OUTSIDER PROFESSIONALE
ESTRATTI DI UNA CONVERSAZIONE TRA
PIERRE BAL-BLANC ED ELISABETH LBOVICI
PARIGI, AUTUNNO 2009**

Questa conversazione sarà pubblicata integralmente su
VER SACRUM The Death of the Audience pubblicato
da Secession e CAC Brétigny nel 2011.
Questa intervista è comparsa per la prima volta su
<http://www.e-flux.com/journal/view/113>

PIERRE BAL-BLANC: Diamo un'occhiata all'invito della mostra,¹ stampato con gli stessi caratteri di una partecipazione a un lutto. Annuncia la morte del pubblico, sono fornite data e orario: 2 luglio 2009, ore 19. Il pubblico è invitato al suo stesso funerale. L'invito fa parte di un rituale già ridefinito nelle serie di movimenti create da Anna Halprin (*Ceremony of Us*, 1969) o da Michel Journiac in *Messe pour un corps* (1969): un rituale che mette in scena il pubblico. Ma non era questo il titolo che avevamo scelto originariamente per la mostra – è emerso durante il processo curatoriale. Il titolo provvisorio era *The Professional Outsider*. Usando questa espressione paradossale, volevo alludere ad alcune autodefinizioni dell'artista come

1. *The Death of the Audience* è il titolo di una mostra curata da Pierre Bal-Blanc al Palazzo della Secessione di Vienna, dal 3 luglio al 30 agosto 2009, a cui hanno partecipato gli artisti: Rasheed Araeen, Bernard Bazile, Robert Breer, Carlo Quartucci e Carla Tatò, Eduardo Costa, Josef Dabernig, DANS.KIAS/Saskia Höbbling/Odile Duboc, Anna Halprin, Lawrence Halprin, Sanja Iveković, Anna Molska/Grzegorz Kowalski, Jiří Kovanda, Nicola L., David Lamelas, David Medalla, Hans Walter Müller, Gianni Pettena, Walter Pfeiffer, Emilio Prini, Goran Trbuljak, Isidoro Valcárcel Medina, Franz Erhard Walther, Franziska & Lois Weinberger e in cui erano presenti opere di Bernard Aubertin, Cornelius Cardew, André du Colombier, Michel Journiac, Yves Klein, Pierre Klossowski, Július Koller, Edward Krasiński, John Latham, Piero Manzoni, Franz-Xaver Wagenschön. Secession, Association of Visual Artists Vienna Secession, Friedrichstraße 12, 1010 Vienna.

“spia” o “Incidental Person”, come suggerito rispettivamente da Gianni Pettena e John Latham, entrambi rappresentati nella mostra. Questi concetti rimandano a strategie della storia recente che intersecano pratiche istituzionali, movimenti o “partiti” artistici, strategie che situano l’artista tramite mezzi cognitivi specifici. Questi artisti restano a una certa distanza, non intervengono con tentativi di definirsi come anti-, alter-, o neo-moderni; prediligono l’idea di stare fuori, e anche nel mezzo. Per me, basarmi su questi processi e posizioni è stato un modo di rispecchiare la rottura che all’inizio del ventesimo secolo ha portato alla nascita della Secessione, ma attraverso la nozione (marginale eppure positiva) di un’altra rottura avvenuta nell’ultimo quarto del ventesimo secolo, e forse anche di riflettere ulteriormente su ciò che una rottura può significare, oggi.

ELISABETH LEBOVICI: Ma perché utilizzare il concetto di “rottura”? Nel modernismo ha una storia così lunga... ricordo una lezione sulla storia delle avanguardie del ventesimo secolo attraverso l’idea di *coupure épistémologique* di Gaston Bachelard, la rottura epistemologica associata alla discontinuità nella storia della scienza, ma utilizzata in arte per individuare un succedersi di pratiche e movimenti. Per dirla con Clement Greenberg: “Per come la vedo io, l’essenza del modernismo sta nell’uso dei metodi tipici di una disciplina per criticare la disciplina stessa, non per sovvertirla ma per radicarla più efficacemente nel proprio ambito di competenza”.² Poi però, nel mondo post-industriale, questa nozione non ha retto. Ma allora perché “rottura”? E perché una mostra?

PB-B: Prima va precisato che la mostra è una risposta a un invito del Board dell’Associazione degli Artisti del Palazzo della

2. Clement Greenberg, “Modernist Painting”, in *Arts Yearbook 4*, 1961, pp. 103-8.

Secessione. Mi è stato chiesto di rileggere la storia dell’arte dagli anni Sessanta agli Ottanta attraverso la Secessione, intesa sia come edificio sia come manifesto, come luogo e come gesto d’insurrezione e insubordinazione contro le convenzioni istituzionali o accademiche. Quindi ho avuto l’idea di riattivare i processi di alcuni professionisti della marginalità come David Lamelas, Franz Erhard Walther, Sanja Iveković, Cornelius Cardew, Josef Dabernig, Michel Journiac, Jiří Kovanda, Nicola L., Edward Krasinski o Bernard Bazile. Sono tutti artisti in genere trascurati dalla storia dominante e le cui opere riguardano una pratica della quotidianità e una riflessione sullo spazio condiviso, dall’intimo al monumentale, anche se in maniere molto diverse.

Prendiamo per esempio André du Colombier, un artista francese ancora meno conosciuto di quelli che ho appena nominato, un personaggio incredibile che dagli anni Sessanta agli Ottanta ha incarnato una specie di versione tarda del Dada, ma con una radicalità molto precisa e concentrata. Ha sempre lavorato con persone comuni, più che esporre donava le sue opere, un po’ come un poeta di quartiere, scambiava un’opera con un pacchetto di sigarette e in genere utilizzava il filo del pettegolezzo o la rete delle conversazioni. Chiamava artisti o curatori e trasformava la conversazione in opera d’arte. Colombier riusciva a rappresentare un modo di essere marginali, di restare ai margini del mondo delle mostre pur essendo ben noto in tutta la scena artistica.

Nell’essere effettivamente marginalizzati o nel lasciarsi emarginare dal mercato o dalle istituzioni dell’arte, questi artisti, da Rasheed Araeen a Goran Trbuljak, hanno dato la priorità a una forma d’arte che costituisce una pratica critica, concreta e quotidiana, e che a sua volta ha aggravato la loro “estraneità” alla scena artistica. Ecco un altro motivo per portare avanti questa mostra: non tanto come esposizione museale, quanto come tentativo di riconoscere le peculiarità

di questo modo di collocarsi professionalmente, per esempio stabilendo rapporti tra la mostra e alcuni progetti esterni. Questi ultimi sono piuttosto emblematici: per Rasheed Araeen è il diario *Third Text*, che l'artista vede come una continuazione e una base teorica dei suoi progetti artistici; altri esempi sono i laboratori di Anna Halprin al Mountain Home Studio di Kentfield, in California; il ruolo di Grzegorz Kowalski come educatore all'Accademia di Belle Arti di Varsavia; o quello di Carlo Quartucci e Carla Tatò presso Teatr'Arteria a Roma. Tutti gli artisti hanno accettato di far diventare questi progetti parte della mostra. Penso anche all'incredibile Isidoro Valcárcel Medina, artista spagnolo che ha molto influenzato la generazione attuale, da Santiago Sierra a Dora García. Medina è completamente avulso dal mondo professionale dell'arte e noi abbiamo deciso di presentare una parte della sua pratica concettuale tradotta in progetto architettonico. Il suo *Museo de la ruina*, per esempio, è la mappa dettagliata di un edificio costruito con materiale che si degrada, destinato all'entropia e alla scomparsa.

EL: In ogni scena artistica locale non esiste forse un lungo elenco di, come li chiama lei, professionisti della marginalità, che compaiono all'interno di mostre globalizzate come normali eccezioni, ennesimo ossimoro di un mondo dell'arte che cerca sempre di arrivare ai limiti di ciò che può essere esplorato e commercializzato?

PB-B: Qui sta il senso di selezionare degli artisti per una mostra. Per me, una mostra è fatta per escludere. Alcuni dicono che curare una mostra significa selezionare, includere, ma io non sono d'accordo. Questo principio mi ha permesso di rimettere insieme i pezzi di una storia che non è canonica. Nel farlo, ho tentato di rimettere in discussione la nostra lettura del presente e la nostra capacità di intuire di cosa è fatto; come l'arte

concettuale, che ha creato la propria leggenda o individuato il proprio punto d'origine senza riconoscere ciò che era accaduto, per esempio, all'Instituto Torcuato Di Tella di Buenos Aires, anche se si trattava di uno spazio sperimentale attivo negli anni Sessanta che adottava pratiche di smaterializzazione secondo i suggerimenti di Robert Jacoby, Eduardo Costa, Raul Escari, David Lamelas, Roberto Plate, Alfredo Rodriguez Arias, Margarita Paksa e così via, ed era ben noto a personaggi come Lucy Lippard, che andò a visitarlo nel 1968. Rendere conto del presente significa ripensare alla sua genealogia. Quindi ho applicato il processo di esclusione agli artisti che rappresentano i movimenti delle avanguardie dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, concentrandomi invece su quelli che se ne discostavano, come David Lamelas rispetto all'arte concettuale, Emilio Prini rispetto all'arte povera, Rasheed Araeen rispetto al minimalismo, Franz Erhard Walter rispetto alla performance, Robert Breer e David Medalla rispetto all'arte cinetica, Gianni Pettena rispetto all'architettura radicale, Anna Halprin rispetto alla danza postmoderna e Nicola L. rispetto all'arte femminista – artisti che, volontariamente o meno, si sono allontanati dai movimenti che altrimenti avrebbero permesso loro di definirsi professionisti. La Secessione, la macchina fabbrica-mostre, è stabilmente strutturata come una griglia, in cui l'ortogonalità è la regola. Dalla prima sala in poi, con Rasheed Araeen, Sanja Iveković e Robert Breer, ho introdotto molte opere basate su composizioni auto-generanti e/o sul caso, tendenza frequente durante gli anni Sessanta: parliamo di John Cage e così via. Ma ho escluso Cage e scelto Cornelius Cardew, perché Cardew è stato uno dei primi europei ad afferrare non solo la nuova estetica americana di Cage o Morton Feldman, ma anche le sue implicazioni sociali e politiche. Cardew non voleva dare indicazioni sull'esecuzione della partitura e quindi non era interessato alla creazione di regole che rischiarassero di inibire le interpretazioni individuali dei musicisti. La Scratch

Orchestra da lui fondata nel 1969, per esempio, mirava a includere gente “comune” nella pratica del fare musica. Negli anni Settanta si sarebbe impegnato in una rivisitazione radicale di tutte le opere da lui composte fino a quel momento e avrebbe adottato una posizione marxista-leninista, abbracciando il potenziale delle nuove opportunità offerte dalla militanza politica.³

EL: Il costante riposizionamento del concetto di proprietà nella musica, attuato da Cardew, ci conduce subito all’idea di “morte dell’autore” annunciata nello stesso periodo da Roland Barthes. Ma come sappiamo bene, in quegli anni l’autore è meno minacciato e forse il tema in questione può ricordare la “funzione autore” descritta da Michel Foucault.⁴ Dopo la crisi dello spettacolo (Deleuze e Guattari, Guy Debord), dopo l’appello femminista per una discussione basata sul genere del ruolo dello spettatore, l’appello postcoloniale a svelare i rapporti di potere tra queste posizioni, la “morte dello spettatore” diventa una specie di fase speculare dell’autorialità. Forse dovremmo parlare più precisamente di “funzione pubblico”? E se la funzione dello spettatore viene assunta da un certo tipo di produzioni visive, definite da utilizzi e pratiche istituzionali che è possibile storicizzare, perché allora per comprendere lo spettacolo di oggi dovremmo accontentarci di riferimenti provenienti dagli anni Settanta? Lo spettacolo non è forse cambiato nel mondo globalizzato – non fa forse parte del meccanismo di sviluppo mondiale di un marchio istituzionale, e di quello biennale e internazionale delle mostre?

PB-B: Ecco perché il titolo iniziale, *The Professional Outsider*, ci sembrava troppo riduttivo, troppo egoriferito. La mostra

3. Vedi http://www.cacbretigny.com/inhalt/Cardew_Fenetre.html.

4. Vedi Michel Foucault, “Che cos’è un autore?”, in *Scritti letterari*, trad. Cesare Milanese. Milano, Feltrinelli, 1971.

aveva bisogno di un titolo più adatto alla sfida contenuta nelle opere degli artisti, un titolo in grado di indicare le implicazioni sociali insite nelle trasformazioni degli anni Sessanta. Inoltre, la ridistribuzione della ricezione non è stata forse il principale vettore degli anni Settanta (a partire da Marcel Duchamp)? Quando Barthes scrive della *mort de l’auteur*, significa che il lettore è implicato, che lo spettatore in quanto strumento passivo deve morire e diventare qualcos’altro: partecipante o, come suggerisce Rancière, “emancipato”.⁵ In ogni caso, i ruoli cambiano. Parlare della morte del pubblico significa anche chiedersi se la morte dell’autore si sia mai verificata.

EL: Il problema del fallimento è importante, soprattutto in rapporto agli anni post-1968. Non crede che esista anche un diffuso sentimento di disillusione associato agli anni Settanta, un decennio “ben fornito di delusioni storiche e conflitti incompleti”, come scrisse Adrian Rifkin nel 2008 (in realtà parlava di Cardew), o un sentimento in grado di sfidare la malinconia che proviamo rispetto a questo decennio? E come può una mostra incarnare questi sentimenti o questi valori?

PB-B: **Mostrando processi, non oggetti finiti. I processi comportano la nozione di forma aperta, non di autosufficienza e appagamento. È semplice come un bicchiere di acqua pura, rinnovato ogni giorno per essere bevuto (oppure no), come in *Glass Clean Water (Idea-Object)* di Július Koller (1964), o l’invito da parte di Rasheed Araeen a smantellare la struttura di *Vienna Thirtysix: Zero to Infinity* (1968/2009) e risistemare gli elementi in forme nuove. La trasformazione costante mette in discussione l’idea di opera d’arte come oggetto fisso di contemplazione.**

5. Vedi Jacques Rancière, “The Emancipated Spectator”, *Artforum*, marzo 2007, pp. 271–80.

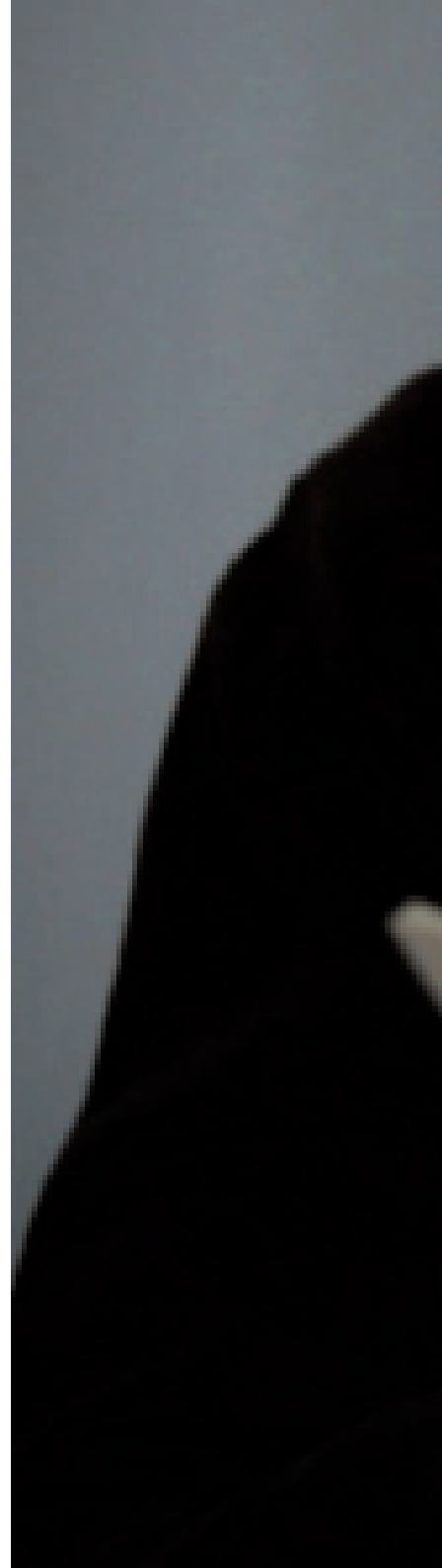
Robert Breer ha proposto un muro che si muove lentamente, producendo spazi sempre nuovi per le opere e nuove articolazioni per la mostra, grazie a uno spostamento laterale da un lato all'altro della sala (*Moving Wall, 2009*). Pezzi di carta disseminati sul pavimento, pronti per essere raccolti e letti, oppure no, gettati o portati via, se messi insieme formano una frase sulla situazione del razzismo in Austria (Sanja Iveković, *40 Pages of ENAR Report on Racism in Austria, 2009*). Tutte queste opere si articolano a partire dal fatto che l'autore non ha più potere del pubblico; le due posizioni sono private di ogni diritto e rese uguali davanti allo sguardo comune.

Ciò che mi interessa è il fenomeno della trasgressione, che si può definire come un perenne rinnovamento. Nella trasgressione non esiste stabilità – bisogna sempre ri-trasgredire, e ciò fa parte del processo artistico. Per questo ammiro, per esempio, il violento gesto di Bernard Bazile del 1989: l'apertura del barattolo di *Merda d'artista* di Piero Manzoni. L'opera di Bazile costituisce una specie di frontespizio nella sala centrale del Palazzo della Secessione: invece di realizzarla da solo, ha delegato il compito a mani africane, denunciando così la consuetudine piccolo-borghese dell'artista bianco. Con quest'opera Bazile anticipa la rottura rappresentata dalla caduta del muro di Berlino e l'avvento della globalizzazione, mettendo al tempo stesso in discussione il tabù dell'inviolabilità dell'opera d'arte. Questo intacca lo status dell'opera, ma non per sempre: l'atto deve essere continuato, perseguito e contraddetto per negare all'opera una condizione, uno status unici e fissi.

THE INADEQUATE
HD VIDEO
40'
VIDEOSTILLS

Dora García







512
ELIO SCHMITZ

A 23 ANNI

MORTO LI 26 SETTEMBRE 1886

FU MENTE ARGUTA

ANIMO

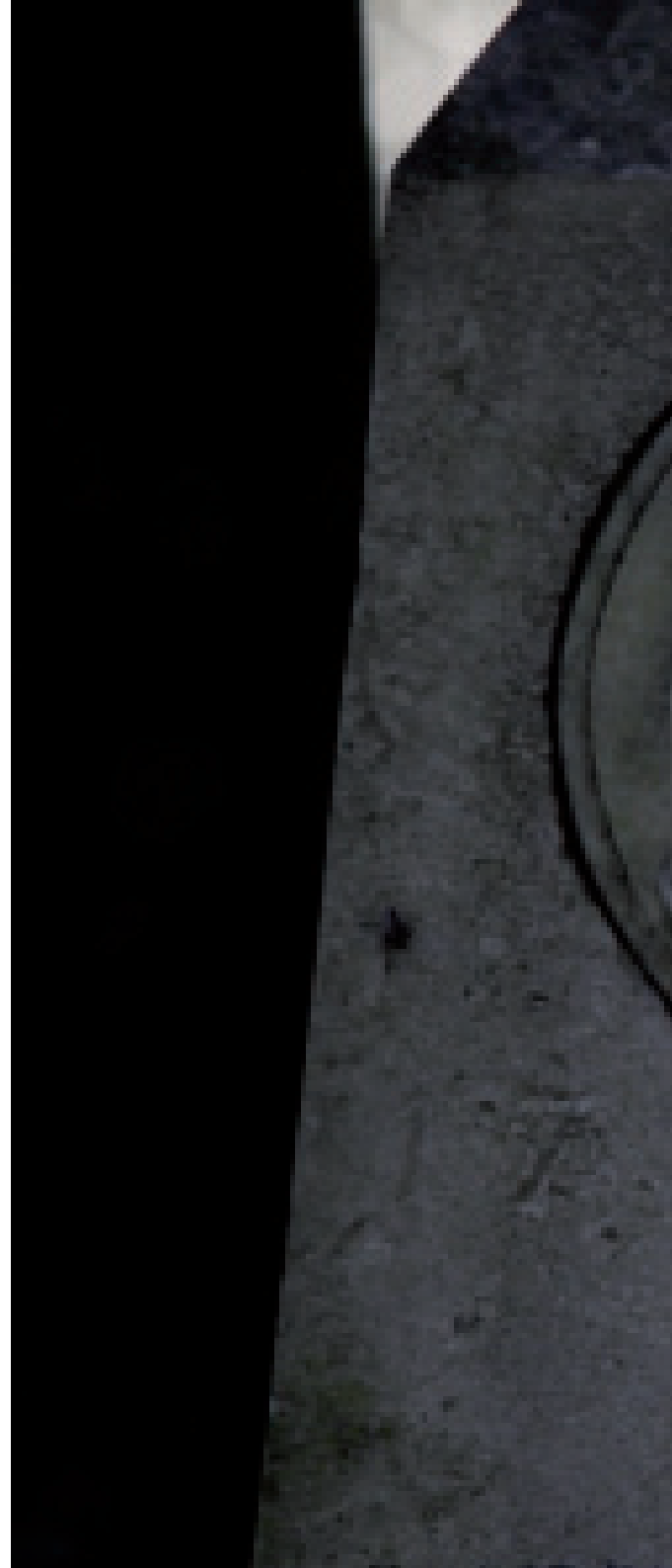
AD OGNI NOBILE SENTIMENTO APERTO

AJ SANTI ENTUSIASMI

DELLA GIOVENTU

GENNO VIBILE







מיצק

המחלקה לשיקום סגור







שנת ה'תש"ה (1944) פופ'ר

נפטר ביום הזה בעלת רוח עדינה נפטרה ביום הזה

תנצבה

LEOPOLDO POPPER

OTTOBRE 1862 — 14 GENNAIO 1945

AMALIA RISOLTI N. POPPER

AGOSTO 1891 — 18 FEBBRAIO

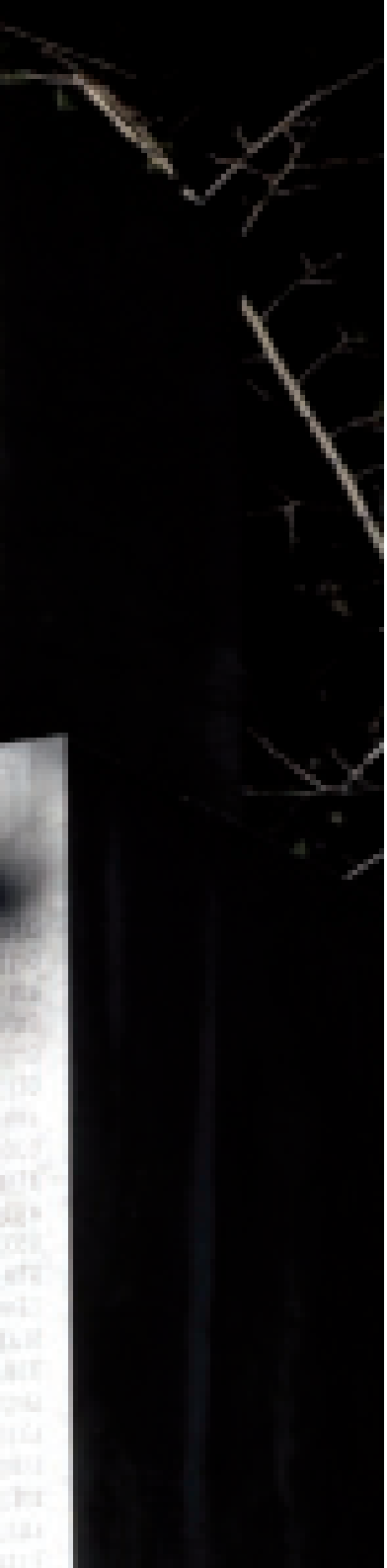
ALLA MEMORIA DEI MARTIRI
PERITI NEI CAMPI DI STERMINIO
1943 - 1945

בִּזְמַן זֶה יִבְרַח
כָּל חַיֵּינוּ וְיִשְׁכְּנוּ
בְּאַרְצֵנוּ וְיִשְׁכְּנוּ
בְּיַרְדֵּנוּ וְיִשְׁכְּנוּ
בְּיַרְדֵּנוּ וְיִשְׁכְּנוּ

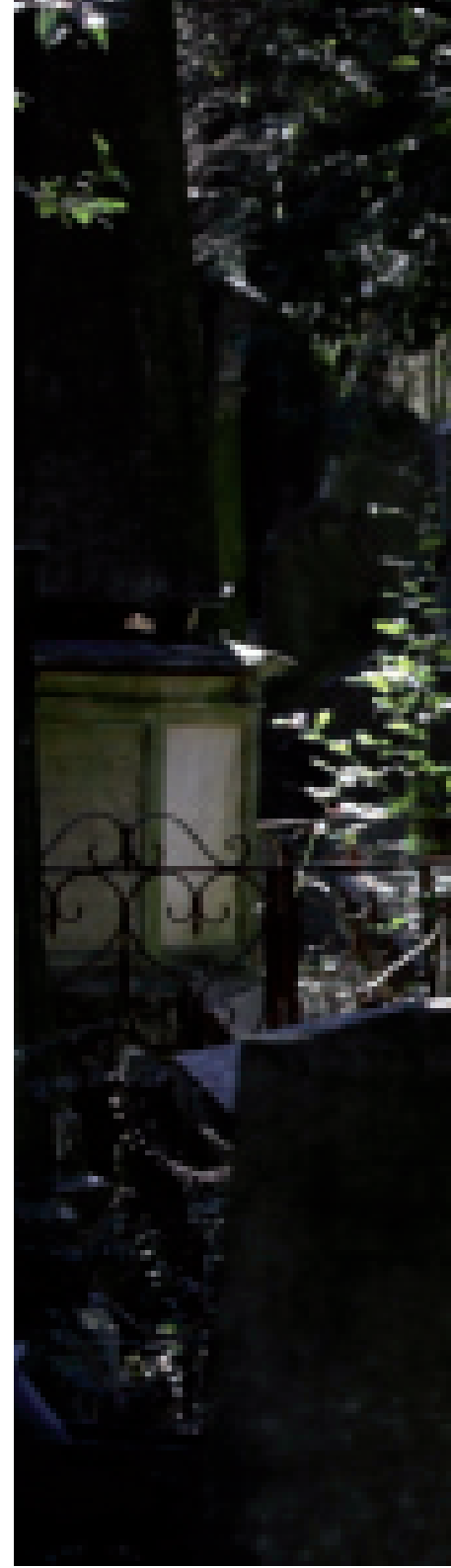
ישראל
1943 - 1945
בִּזְמַן זֶה יִבְרַח
כָּל חַיֵּינוּ וְיִשְׁכְּנוּ
בְּאַרְצֵנוּ וְיִשְׁכְּנוּ
בְּיַרְדֵּנוּ וְיִשְׁכְּנוּ
בְּיַרְדֵּנוּ וְיִשְׁכְּנוּ

ישראל
1943 - 1945
בִּזְמַן זֶה יִבְרַח
כָּל חַיֵּינוּ וְיִשְׁכְּנוּ
בְּאַרְצֵנוּ וְיִשְׁכְּנוּ
בְּיַרְדֵּנוּ וְיִשְׁכְּנוּ
בְּיַרְדֵּנוּ וְיִשְׁכְּנוּ

ישראל
1943 - 1945
בִּזְמַן זֶה יִבְרַח
כָּל חַיֵּינוּ וְיִשְׁכְּנוּ
בְּאַרְצֵנוּ וְיִשְׁכְּנוּ
בְּיַרְדֵּנוּ וְיִשְׁכְּנוּ
בְּיַרְדֵּנוּ וְיִשְׁכְּנוּ



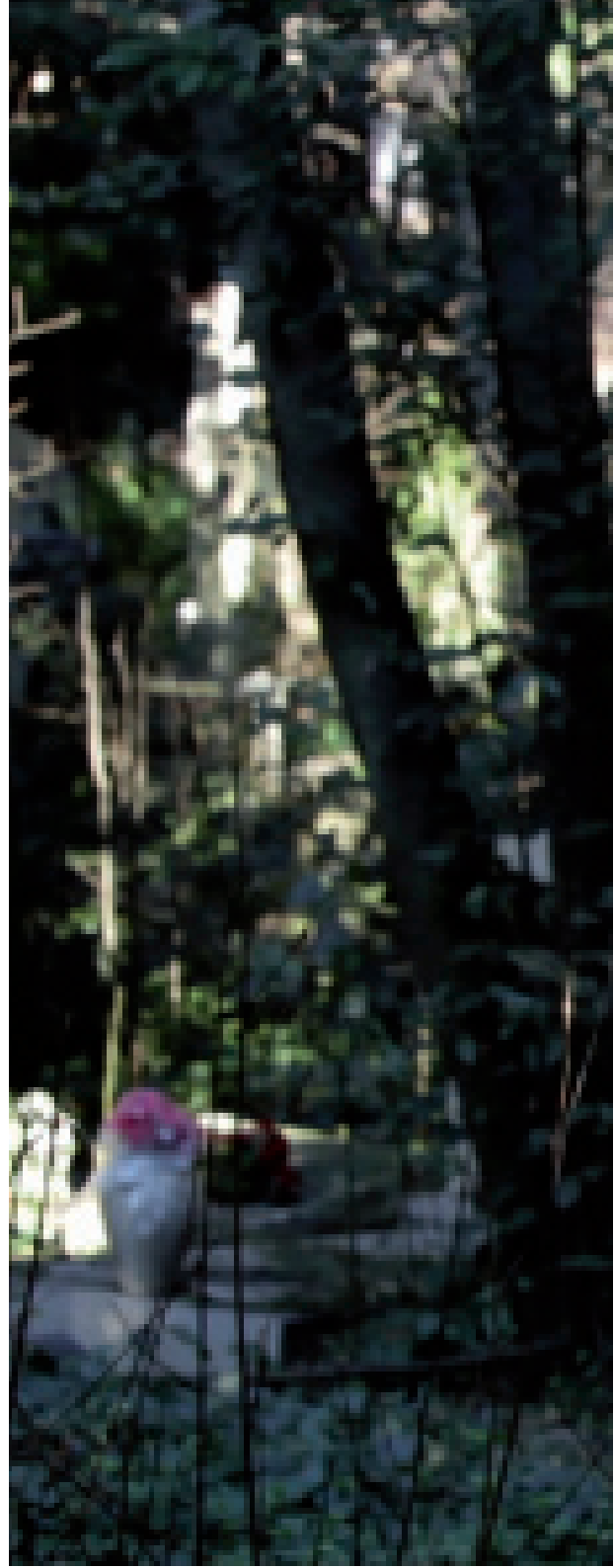


















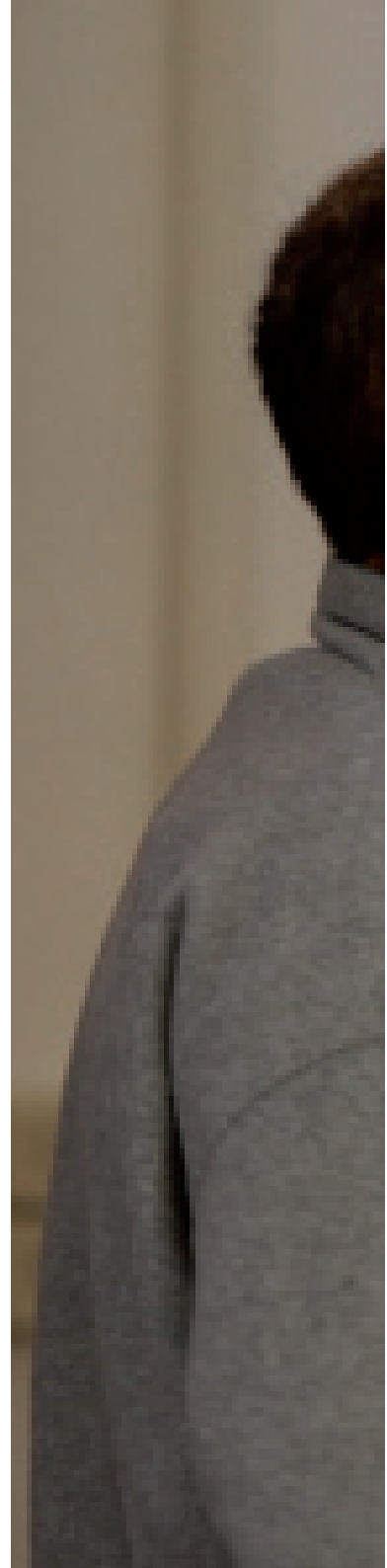






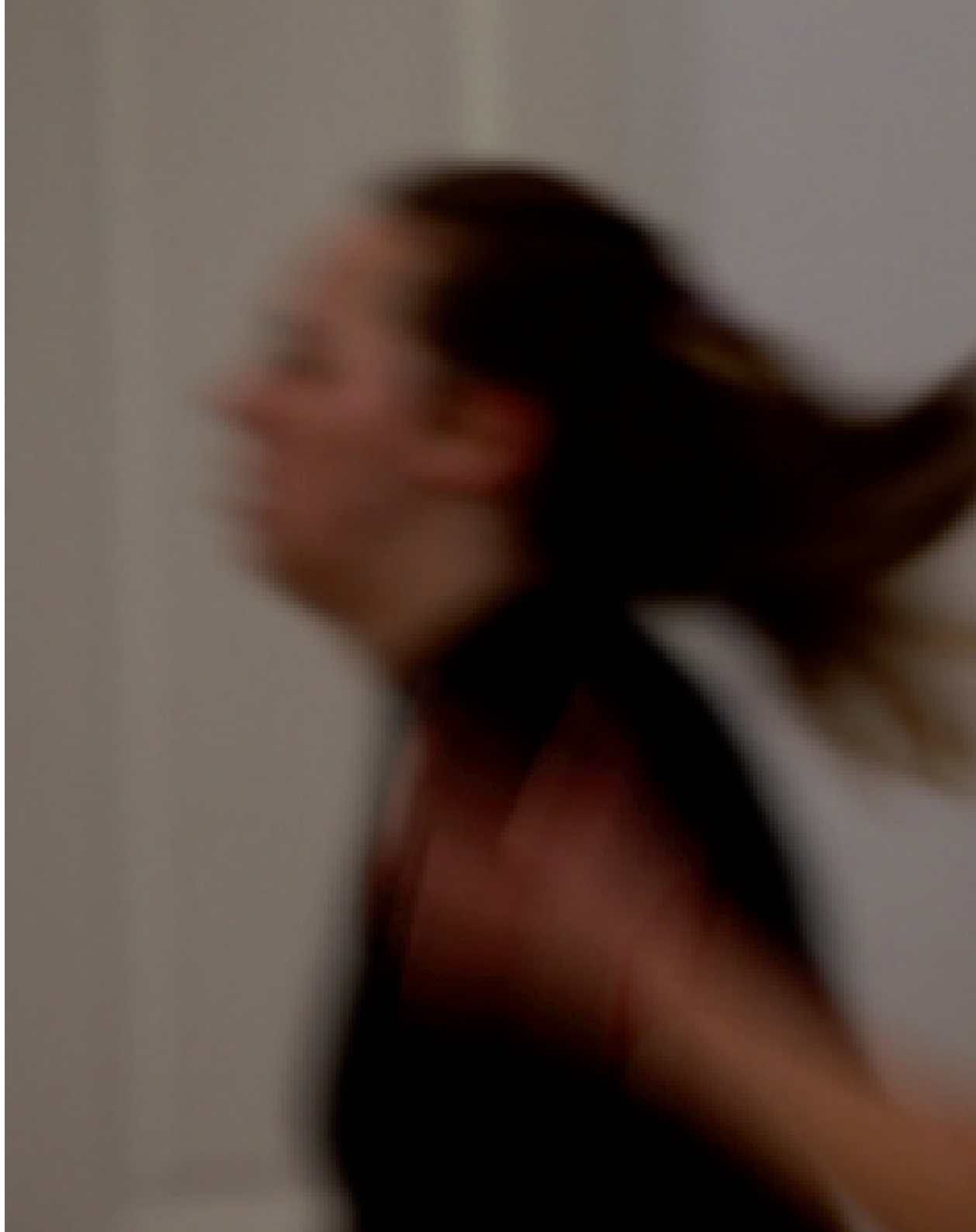


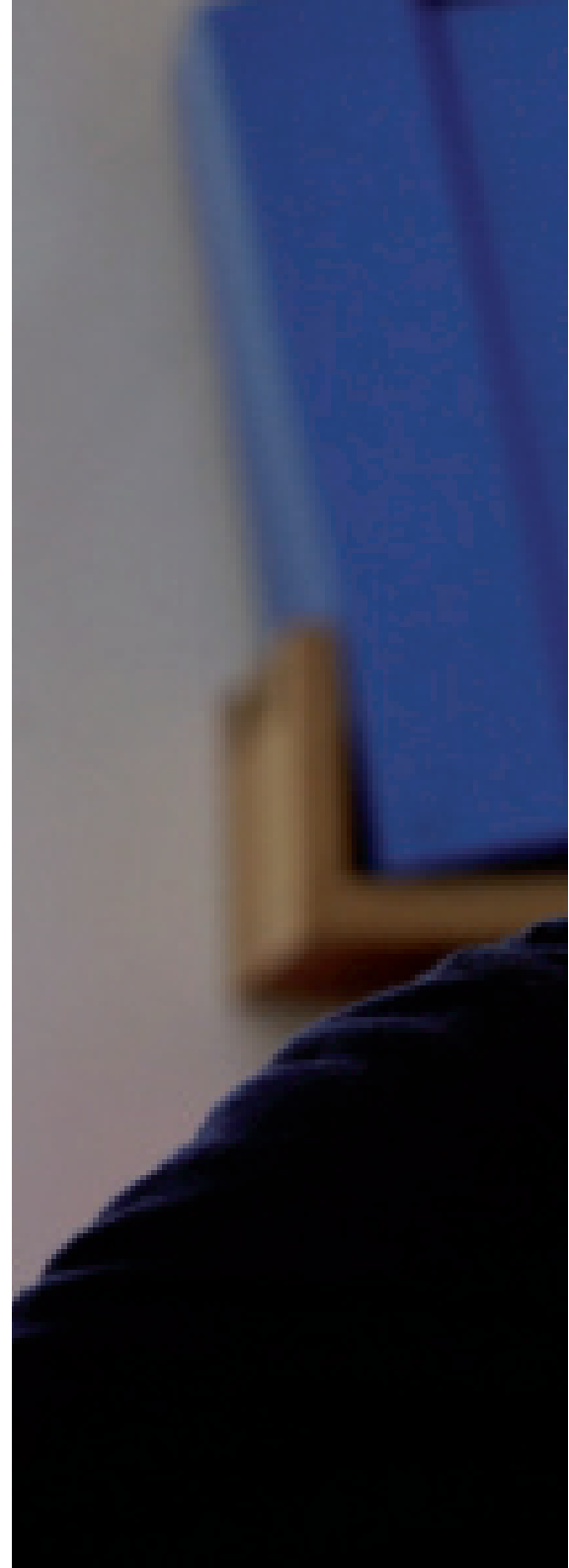




















**CAREERS IN A DEVIANT OCCUPATIONAL GROUP.
THE DANCE MUSICIAN**
OUTSIDERS: STUDIES IN THE SOCIOLOGY OF DEVIANCE
THE FREE PRESS, 1963

Howard S. Becker

**TESTO PROTETTO DALLA LEGGE SUL
DIRITTO D'AUTORE.**

È inserito integralmente nella versione stampata di
Mad Marginal cahier #2, The Inadequate, disponibile
nelle librerie della Biennale di Venezia, o attraverso
Sternberg Press. www.sternberg-press.com

PENSIERI INTORNO A UN TAVOLO

Tavolo del pensiero

Marco Baravalle, Barbara Casavecchia, Anna Daneri, Vincenzo de Bellis,
Eva Fabbris, Stefano Graziani, Cesare Pietroiusti, Bruna Roccasalva

A ottobre 2010, è arrivato l'invito, con il quale Dora García ci ha coinvolto – e travolto – nel suo progetto. Un invito giunto via mail e ribadito, spiegato a voce, quando il 9 novembre ci siamo incontrati per la prima volta tutti insieme allo spazio Peep-Hole a Milano (dove Dora, pochi mesi prima, aveva organizzato un incontro legato al suo progetto *Mad Marginal*, e allacciato vari contatti). Durante il primo incontro, Dora ha illustrato i contorni del suo progetto per il Padiglione spagnolo alla Biennale, che allora stava iniziando a configurarsi, a partire dal titolo appena scelto: *L'inadeguato*. A noi chiedeva di accettare di farne parte come *think-tank performers* – poi ribattezzati col titolo, decisamente inadeguato, di *Tavolo del pensiero* – con il compito di “elaborare un programma di conversazioni e discussioni che collegasse costellazioni di persone”, cioè i *guest performers*, la cui lista sta a sua volta prendendo forma mentre scriviamo questo testo. L'indicazione precisa di Dora è che fossero tutti italiani, perché italiana è questa Biennale. Quando le abbiamo chiesto perché avesse deciso di scegliere proprio noi, la risposta è stata: “Perché voglio imparare da voi, perché non mi sento sufficientemente preparata per farlo da sola e perché mi piace lavorare con voi.”

Ci ha rassicurato anche leggere la bozza del progetto, che fin dalla prima pagina dichiarava: “Un artista è inadeguato a rappresentare un paese, un paese è inadeguato a essere rappresentato da un artista” (figurarsi da un raggruppamento estemporaneo di artisti, critici e curatori, chiamati a mettersi in gioco come performer) e concludeva una prima lista di possibili inadeguatezze con l'affermazione: “Tutti coloro che hanno contribuito a questo padiglione sono inadeguati, in un senso o nell'altro.”

Ci sono voluti altri incontri e scambi via mail con Dora e chiacchierate di persona e via Skype tra noi per capire meglio cosa ci stesse domandando. E cioè che: ““L'inadeguato”

dev'essere inteso come una costruzione formale, con le stesse qualità di un buon testo o di un buon racconto: lo scopo del lavoro non sta nelle buone intenzioni e nemmeno nella trasmissione di informazioni." Che "tutti gli interventi vanno a formare una performance unica, complessa ed estesa (fuori dal padiglione e fuori dalla cornice temporale degli orari di apertura), mirata a esplorare il concetto di 'inadeguatezza' in tutte le sue forme più diverse". E che Dora desiderava "esporre personalità che rappresentano anche posizioni", evitando risolutamente di organizzare un programma di conferenze, o di pensare agli incontri come occasioni di intrattenimento per il pubblico.

E quindi, chi indicare, chi invitare e perché?

Siamo giunti alla conclusione che, nel tentativo di mettere a fuoco un processo di conoscenza e una piattaforma condivisa, potevamo farci aiutare da alcune categorie tematiche, nate dalle indicazioni di Dora e sviluppatasi via via nel corso dei nostri confronti. Utili, si spera, a interrogarci sul senso di molte parole che stavamo usando e avremmo usato ancora, come: deviazione, radicalità, esclusione, censura, outsider, linguaggio, legge Basaglia, note a margine.

Abbiamo deciso di affidarne le suggestioni a una serie di citazioni, dividendoci i compiti e le letture.

Eccole.

DEVIAZIONE

È proprio il sisma dell'emancipazione ad aver sconvolto, a livello collettivo, l'intimità di ciascuno di noi: la modernità democratica – e questa è anche la sua grandezza – ha fatto progressivamente di noi degli uomini senza guida, ci ha posti a poco a poco nella condizione di dover giudicare da soli e di dover fondare da soli i nostri punti di riferimento. Siamo

diventati puri individui, nel senso che non vi è più alcuna legge morale né alcuna tradizione a indicarci dall'esterno chi dobbiamo essere e come dobbiamo comportarci. Da questo punto di vista, la contrapposizione permesso/vietato, che regolava l'individualità fino a tutti gli anni Cinquanta e Sessanta, ha perduto ogni efficacia. La preoccupazione crescente per un ritorno all'ordine e il desiderio imperioso di nuovi codici strutturanti e di nuovi "limiti invalicabili" trovano qui la loro molla. Il diritto di scegliere la propria vita e il pressante dovere di diventare se stessi pongono l'individualità in una condizione di continuo movimento. E ciò induce a porre in altri termini la questione dei limiti normativi dell'ordine interiore: la contrapposizione tra il permesso e il vietato tramonta per fare spazio a una contrapposizione lacerante tra il possibile e l'impossibile. Per cui l'individualità viene a trovarsi notevolmente trasformata.

In sintonia con la relativizzazione della nozione di divieto, è andato altresì riducendosi il ruolo della disciplina nelle forme di regolazione del rapporto individuo/società: forme che oggi fanno appello più alla decisione e all'iniziativa personali che all'obbedienza disciplinare. Le nozioni di progetto, motivazione, interrelazione sono oggi divenute norme, sono entrate nei nostri costumi, sono diventate un'abitudine alla quale, dall'alto e dal basso della gerarchia sociale, tutti – attori pubblici e privati – hanno imparato ad adeguarsi più o meno bene. Solo inglobando nella nostra riflessione tali trasformazioni normative possiamo comprendere quanto sono cambiati i rapporti con le ineguaglianze, con le forme di dominio e col politico. La misura dell'individuo ideale non è più data dalla docilità, ma dall'iniziativa. E qui sta uno dei mutamenti decisivi delle nostre forme di vita, dal momento che queste nuove forme di regolazione non sono una scelta privata di ognuno di noi ma una regola comune, valida per tutti, pena l'emarginazione. Esse

attengono allo “spirito generale” della nostra società, sono le *istituzioni del sé*. ...

In passato le regole sociali imponevano il conformismo e, con esso, l'automatismo dei comportamenti; oggi esse reclamano lo spirito d'iniziativa e l'indipendenza mentale. L'individuo è messo a confronto più con una patologia dell'insufficienza, che con una malattia della colpa.

Alain Ehrenberg, *La fatica di essere se stessi: Depressione e società*. Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2010

RADICALITÀ

Et habebant omnia communia. / E avevano ogni cosa in comune.

Atti degli Apostoli 2,44

Solo il soggetto autentico della storia getta ombra. Se la proietta innanzi come invenzione collettiva.

Hans Magnus Enzensberger, *La breve estate dell'anarchia*. Milano, Feltrinelli, 1972

Il nuovo anno ci porterà quello che sapremo conquistarci.

Il Potere Operaio, 29 dicembre 1968

E improvvisamente ho avuto un'idea: perché non cambiar sesso!

Marcel Duchamp, in Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Parigi, Pierre Belfond, 1967

Battete in piazza il calpestio delle rivolte.

Angelo Maria Ripellino, *Intolleranza 60*, 1961, dal libretto per l'opera omonima di Luigi Nono

Un comitato organizzò un sit-in davanti agli uffici della società di amministrazione responsabile dei pessimi servizi di Chelsea Marina, ma ormai la maggior parte dei residenti era impegnata in una risposta molto più radicale ai mali sociali che trascendevano

i problemi locali della proprietà. Erano passati a obiettivi più vasti: un Pret a Manger su King's Road, la Tate Gallery, un ristorante Conran collegato al British Museum, i Promenade Concerts, le librerie Waterstone, tutti sfruttatori della credulità del ceto medio. Le loro fantasie corruttrici avevano illuso l'intera casta istruita, distribuendo un pabulum che aveva avvelenato un'intelligenza boccalona.

J.G. Ballard, *Millennium People*. Milano, Feltrinelli, 2003

ESCLUSIONE

L'esclusione della lebbra era una pratica sociale che comportava dapprima una divisione rigorosa, un distanziamento, una regola di non contatto tra un gruppo di individui e un altro. I lebbrosi erano infatti rigettati in un mondo esterno, confuso, al di là dei muri della città, al di là dei limiti della comunità. L'esclusione del lebbroso implicava la squalificazione – forse non proprio morale ma in ogni caso giuridica e politica – degli individui cacciati, che entravano nella “morte”. L'esclusione era infatti accompagnata da una sorta di cerimonia funebre nel corso della quale gli individui dichiarati lebbrosi mentre erano in procinto di partire per il mondo esterno e straniero, venivano dichiarati morti (con tutto ciò che ne consegue sul piano della trasmissione dei beni). Si trattava di pratiche di esclusione, di pratiche di rigetto. Oggi diremmo: pratiche di “marginalizzazione”. È sotto questa forma che si descrive il modo in cui il potere si esercita sui folli, sui malati, sui criminali, sui devianti, sui bambini, sui poveri. Gli effetti e i meccanismi di potere che si esercitano su di loro sono genericamente descritti come meccanismi ed effetti di allontanamento, di squalificazione, di proscrizione, di rigetto, di privazione, di rifiuto, di disconoscimento.

Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-75)*. Milano, Feltrinelli, 2000

I cittadini italiani sono garantiti da una residenza e dunque da un passaporto. Per il fatto che i cittadini stanno dentro una "comunità" come l'Unione europea, è come se fossero rinchiusi in una di quelle "gabbie" porose a cui prima accennavamo. Gli altri, gli "esclusi", tentano di entrarci. Il mondo oggi è in continuo movimento. È una immensa macchina mobile. Si assiste continuamente a un considerevole fluire di masse da una parte all'altra del mondo, e non solo per il Giubileo. Le "gabbie", o "nicchie", non potranno più funzionare né avere una ragion d'essere. Io mi sono portato un "binocolo", questo straordinario strumento ottico, costituito da due cannocchiali accoppiati, che non serve soltanto all'ingrandimento degli oggetti lontani ma, se rovesciato, anche ad aumentare la distanza focale dell'oggetto guardato e, di conseguenza, la sua lontananza. Noi "privilegiati" siamo dunque persone che usano il "binocolo" alla rovescia nei confronti dei nuovi "esclusi". Ci sembrano così lontani, remoti. Attualmente li vediamo lontani, ma tra poco dovremo levare il "binocolo" dagli occhi per guardarli in faccia.

Erri De Luca, in *Il Grillo*, Rai Educational, puntata del 23 maggio 2000

L'orizzonte di personale diversità credo abbia avuto una forte influenza. Una diversità che non incontrò tanto l'ostilità della cultura collettiva, quanto per esempio quella "istituzionale" del Pci, dal quale è stato duramente discriminato. Penso anche che nel Pci Pasolini vedesse una delle forme di quella struttura istituzionalizzata in cui si poteva proiettare l'immagine dell'Italia del futuro, modernizzata e industrializzata, molto lontana dalla sua personale nostalgia di un mondo altro. Pasolini non sarebbe mai andato a un Gay Pride, ad esempio, e neppure avrebbe invocato le nozze gay. Oggi si rivendicano giustamente questi diritti e io personalmente vado al Gay Pride. Ma si è persa tutta la tensione legata al sentirsi esclusi, crocifissi.

Gianni Vattimo, *Il Piccolo di Trieste*, 8 maggio 2010

CENSURA

Non è difficile predire a questo mio racconto una critica dettata dalla pura malafede. Coloro che si sentiranno colpiti infatti cercheranno di far credere che l'oggetto della mia polemica sono la storia e quei testi di cui essi ipocritamente si ritengono i difensori. Niente affatto: a scanso di equivoci di ogni genere, voglio dichiarare che la storia della Passione è la più grande che io conosca, e che i testi che la raccontano sono i più sublimi che siano mai stati scritti.

Pier Paolo Pasolini, dai titoli di testa de *La ricotta*, 1963

La censura è un modo di conoscere la propria debolezza e insufficienza intellettuale.

La censura è sempre uno strumento politico, non è certo uno strumento intellettuale. Strumento intellettuale è la critica, che presuppone la conoscenza di ciò che si giudica e combatte. Criticare non è distruggere, ma ricondurre un oggetto al giusto posto nel processo degli oggetti.

Censurare è distruggere, o almeno opporsi al processo del reale. La censura seppellisce nell'archivio i soggetti che vuole seppellire e impedisce loro indefinitamente di diventare realtà. Non importa che quattro o cinque intellettuali si leggano e si scaldino in cuore tali soggetti; essi non sono divenuti realtà per il pubblico, hanno mancato quindi alla vera realtà.

La censura non si giustifica neppure come espressione della volontà di un popolo intero che, considerando di avere superate criticamente certe posizioni e certi rapporti, mette fuori dai propri confini testi e documenti di tale cultura, come chi gettasse dalla finestra i libri che ha già letto e che considera come sciocchi e decaduti.

Fermo restando che non può essere impedita la circolazione delle idee, si tratta di vedere se e in che limite può essere

proibita la circolazione ai fatti e forme e stimoli ed esibizioni, visioni e perversioni dell'erotico, del macabro e dell'orrido.

Federico Fellini, "Appunti sulla censura", *La Tribuna del Cinema*, n. 2, agosto 1958

OUTSIDER

Al tempo di Vasari si ricordava ancora che il grande Masaccio (1401-28):

Fu persona astrattissima e molto a caso, come quello che, avendo fisso tutto l'animo e la volontà alle cose dell'arte sola, si curava poco di sé e manco di altrui. E perché e' non volle pensar giammai in maniera alcuna alle cure o cose del mondo e, non che altro, al vestire stesso, non costumando riscuotere i danari da' suoi debitori, se non quando era in bisogno estremo; per Tommaso (che era il suo nome) fu da tutti detto Masaccio (Vasari, II, 289)

Il corollario dell'ossessione per il proprio lavoro è l'indifferenza per gli abiti, la pulizia, il cibo, la famiglia, gli affari pubblici; per tutto ciò, in una parola, che è estraneo all'oggetto della fissazione.

Di Paolo Uccello (1397-1475), scolaro del Ghiberti e amico di Donatello, gran sperimentatore oltre che grande pittore, si raccontava che ...

Per le quali considerazioni [ricerche] si ridusse a starsi solo e quasi salvatico, senza molte pratiche, le settimane ed i mesi in casa, senza lasciarsi vedere. [E] consumando il tempo in questi ghiribizzi, si trovò, mentre che visse, più povero che famoso. Lasciò una figliuola, e la moglie; la qual soleva dire che tutta la notte Paolo stava nello scrittoio per trovar i termini della prospettiva, e che quando ella lo chiamava a dormire, egli le diceva: "Oh che dolce cosa è questa prospettiva!" (Vasari, II, 204-5, 217)

Rudolf e Margot Wittkower, *Nati sotto Saturno: La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese*, traduzione di Franco Salvatorelli. Torino, Einaudi, 1968

Le opere nate dalla solitudine e da impulsi creativi puri e autentici – non influenzate da preoccupazioni di competizione, successo e promozione sociale – proprio per questi motivi sono più preziose delle produzioni dei professionisti. Dopo avere acquisito una certa familiarità con queste esplosioni di esaltazione febbrile, vissute dai loro autori con tanta pienezza e intensità, non possiamo evitare di avere la sensazione che, in rapporto a queste opere, l'arte culturale nel suo complesso appaia come il gioco di una società futile, uno sfoggio ingannevole.

Jean Dubuffet, "Make Way for Incivism", *Art and Text*, no. 27, dicembre 1987 – febbraio 1988

Disprezzata e rifiutata cinquant'anni fa, la creazione marginale si è pian piano ricavata uno spazio sulla scena sociale e culturale grazie agli sforzi dei suoi sostenitori nei musei, nelle case editrici e nel mondo degli affari. Questo riconoscimento ha segnato l'inizio di una doppia vita per l'Art Brut. Sottratte all'oscurità e all'anonimato a cui erano state relegate, queste creazioni hanno iniziato a essere considerate opere d'arte a pieno titolo. Al tempo stesso, questo riconoscimento ufficiale le ha alterate e travisate, perché ha parzialmente distorto le loro doti originarie di ribellione e autenticità.

Lucienne Peiry, *Art Brut: The Origins of Outsider Art*. Parigi, Flammarion, 2001

LINGUAGGIO

Ogni gesto ha il suo proprio significato, convenuto e imprescindibile, ogni parola un suo profilo preciso, ogni frase una sua propria cadenza premeditata. E l'episodio stesso, nella narrazione, viene più presentato in quanto si presta a pretesto per il sapiente gioco di stile e per un gusto umanistico delle ripetizioni, quasi ieratico nella ripetizione,

che per l'immediatezza della prima visione. Tanto che il grande capolavoro romantico diventa e vale non per l'umanità che lo impronta, ma come esempio di "bello scrivere". Cultura solidificata, trionfo degli specialisti: specialisti della testa, dell'occhio, dell'orecchio, critici, pittori, musicisti, e non c'è posto per quell'immenso dilettante che è il romanziere mancanza di quello screzio, di quella incrinatura, da cui sorgono la malsicurezza e il dubbio, padri dell'osservazione, dell'introspezione, primo passo, unica premessa per l'interesse "psicologico".

Bobi Bazlen, "Prefazione a Svevo", in *Scritti*, a cura di Roberto Calasso. Milano, Adelphi, 1984

BASAGLIA

La nostra comunità terapeutica è nata come il rifiuto di una situazione proposta come un dato anziché come un prodotto. L'internato, anziché apparire come un malato, risulta l'oggetto di una violenza istituzionale che agisce a tutti i livelli, perché ogni azione contestante è stata definita entro i limiti della malattia. Il livello di degradazione, oggettivazione, annientamento totale in cui si presenta, non è l'espressione pura di uno stato morboso, quanto piuttosto il prodotto dell'azione distruttiva di un istituto, la cui finalità era la tutela dei sani nei confronti della follia. L'atto terapeutico si rivela un atto politico di integrazione ... sul terreno pratico, un processo di liberazione.

Franco Basaglia, "Le istituzioni della violenza", in *Scritti 1953-1968. Dalla psichiatria fenomenologica all'esperienza di Gorizia*. Torino, Einaudi, 1981

Nel mondo impersonale della regola, dell'ordine codificato, il brusco apparire del fantastico, dell'inusuale, dell'ignoto, del nuovo, dell'imprevisto provoca un'improvvisa rottura nel ritmo

della banalità quotidiana, aprendo una breccia all'ansia nella quale l'uomo è gettato.

Franco Basaglia, "Ambiguità ed oggettivazione dell'espressione figurativa psicopatologica", in *Scritti 1953-1968. Dalla psichiatria fenomenologica all'esperienza di Gorizia*. Torino, Einaudi, 1981

È più complicato parlare di Freud, ma possiamo dire che, frequentemente, le persone che hanno un significato nella storia dell'uomo sono quelle che determinano le tensioni nelle contraddizioni, le aperture. Io penso che l'umanità sia sempre stata divisa in due parti: gli inventori e i narratori. I narratori non fanno altro che studiare le tecniche di chi ha inventato le contraddizioni. Probabilmente sono entrambi necessari, però l'importante è che entrino realmente in contraddizione. Questa almeno è la speranza.

...

Io non sono anti-psichiatra perché questo è un tipo di intellettuale che rifiuto. Io sono uno psichiatra che vuole dare al paziente una risposta alternativa a quella che gli è stata data finora. Penso che fortunatamente tendiamo verso un nuovo umanesimo e non credo che l'umanità sia condannata al progresso. Penso che l'uomo ha sempre combattuto contro la natura e oggi si trova nella contraddizione di lottare contro la natura e di ottenere dei risultati che però lo uccidono. Non è più in contraddizione con la natura ma in opposizione. Non è la contraddizione che uccide l'uomo ma l'opposizione.

Franco Basaglia, *Conferenze brasiliane*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000

NOTE A MARGINE

Ma è a queste regole fragili, e non al carattere incrollabile del mondo esterno, che dobbiamo il nostro incrollabile senso della realtà. Essere a proprio agio in una situazione significa essere

correttamente soggetto a queste regole, rapito dai significati che esse generano e stabilizzano; essere a disagio significa essere insensibile alla realtà immediata e non averla, a differenza degli altri, afferrata.

Essere goffi o trasandati, parlare o muoversi nella maniera sbagliata, significa essere dei pericolosi giganti, distruttori di mondi. Come ogni psicopatico e comico dovrebbero sapere, un gesto accuratamente improprio può perforare la membrana sottile della realtà immediata.

Erving Goffman, *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. New York: Doubleday Anchor, 1961

Sraffa “riformulò” la critica marxiana all’economia politica in polemica con i marginalisti neoclassici (Böhm-Bawerk, Wicksell, Jevons, Walras, ecc.) che, in funzione esplicitamente antimarxista e in opposizione alla teoria del “valore-lavoro”, esposero la loro teoria marginalistica del valore del capitale: remunerazione residuale tra la sommatoria dello stock patrimoniale esistente, meno i salari e gli interessi su quei salari, e il valore dell’interesse maturato tra il bene di consumo e la sua trasformazione in merce. Secondo costoro, concorrono alla determinazione dei valori relativi delle merci e alla misurazione della remunerazione dei fattori della produzione il gusto del consumatore, i mezzi tecnici in cui sono incorporate le conoscenze tecnico-scientifiche e i fattori della produzione impiegati, misurabili nella loro accezione “neutrale” di unità tecniche di capitale e lavoro.

Roberto Di Fele, “Immaterialismo storico”, *La Contraddizione*, n. 78, maggio-giugno 2000

Ma che cosa poté rappresentare per Freud – per il giovane Freud, ancora lontanissimo dalla psicoanalisi – la lettura dei saggi di Morelli? È Freud stesso a indicarlo: la proposta di un metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati

marginali, considerati come rivelatori. In tal modo, particolari considerati di solito senza importanza, o addirittura triviali, ‘bassi’, fornivano la chiave per accedere ai prodotti più elevati dello spirito umano.

Carlo Ginzburg, *Miti emblemi spie*. Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1986

Essere nel margine significa appartenere, pur essendo esterni, al corpo principale. Per noi, americani neri, abitanti di una piccola città del Kentucky, i binari della ferrovia sono stati il segno tangibile e quotidiano della nostra marginalità. Questa marginalità, che ho definito spazialmente strategica per la produzione di un discorso contro-egemonico, è presente non solo nelle parole, ma anche nei modi di essere e di vivere. Non mi riferivo, quindi, a una marginalità che si spera di perdere – lasciare o abbandonare – via via che ci si avvicina al centro, ma piuttosto un luogo in cui abitare, a cui restare attaccati e fedeli, perché di esso si nutre la nostra capacità di resistenza. Un luogo capace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi.

bell hooks, *Elogio del margine*. Milano, Feltrinelli, 1998

THE INADEQUATE PLAYERS

L'inadeguato è una performance estesa che occuperà il Padiglione spagnolo ai Giardini di Venezia dal 1 giugno al 27 novembre. Gli attori de *L'inadeguato* sono:

Accademia della Follia

Peter Aers

Nanni Balestrini

Marco Baravalle

Gianfranco Baruchello

Bobi Bazlen

Carmelo Bene

Franco Berardi Bifo

Antonio Bocola

Beppe Caccia

Francesco Careri

Geoffrey Carey

Barbara Casavecchia

Ascanio Celestini

Massimo Cirri

Alessandro Dal Lago

Fausto Delle Chiaie

Anna Daneri

Vincenzo de Bellis

Peppe Dell'Acqua

Claudia De Michelis

Bernhard Echte

Eva Fabbris

Maria Fiano

Christian Frosi e Diego Perrone

Giovanna Gallio

Dora García

Loreto Garin Guzman

Piergiorgio Giacchè

Gino Giometti
Lucas Marco Gisi
Stefano Graziani
Alberto Grifi
Alice Guareschi
Matteo Guarnaccia
Samir Kandil
Andrea Lanini
Vincenzo Latronico
Cornelia Lauf
Maurizio Lazzarato
Corrado Levi
Luca Lo Pinto
Sylvère Lotringer
Christian Marazzi
Flavia Mastrella
Francesco Matarrese
Fabio Mauri
John McCourt
Jan Mech
Angela Melitopoulos
Antonio Moresco
Margherita Morgantini
Giuliano Nannipieri
Pier Paolo Pasolini
Laura Pelaschiar
Mario Perniola e Sarah MacLaren
Cesare Pietroiusti
Aldo Piromalli
Giulia Pivetta
Maria Rita Prette
Emilio Prini
Federico Rahola

Liliana Rampello
Francesco Raparelli
Marco Revelli
Antonio Rezza
Bruna Roccasalva
Carmen Roll
Daniela Rosi
Franco Rotelli
Edoardo Salzano
Davide Savorani
Florian Schneider
Marco Scotini
Fritz Senn
Walter Siti
Pier Paolo Tamburelli
Jakob Tamm
Massimo Torrigiani
Bianca Tosatti
Ufficio per la Immaginazione Preventiva
Franco Vaccari
Nicola Valentino
Wurmkos
Federico Zuckerfeld

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN. AECID

Ministra de Asuntos Exteriores y de Cooperación

Trinidad Jiménez García-Herrera

Secretaría de Estado de Cooperación Internacional

Soraya Rodríguez Ramos

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Francisco Moza Zapatero

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Carlos Alberdi Alonso

Jefe de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Miguel Albero Suárez

Coordinación

Alejandro Romero Sánchez

Álvaro Callejo Roales

Ana Sánchez Ferri

ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (AC/E)

Presidenta

Charo Otegui Pascual

Directora de Proyectos y Coordinación

Pilar Gómez Gutiérrez

Gerente

Concha Toquero Plaza

Director Económico-Financiero

Carmelo García Ollauri

Directora de Comunicación

Nieves Goicoechea González

Director de Relaciones Institucionales

Ignacio Ollero Borrero

Directora de Producción

Cecilia Pereira Miramón

PABELLÓN ESPAÑOL

Comisaria

Katya García-Antón



AC/E ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

Il libro d'artista **MAD MARGINAL Cahier #2, L'inadeguato** è stato pubblicato da Sternberg Press in occasione della partecipazione di Dora García al Padiglioni spagnolo della 54ª Biennale di Venezia (4 giugno – 27 novembre 2011). È possibile scaricare le versioni di questo libro in spagnolo, inglese e italiano su www.theinadequate.net/pdf

LIBRO

Edizione: **Dora García, Carolina Núñez**

Project Manager: **Eva Fabbris**

Coordinamento: **Carolina Núñez**

Redazione: **Federica Cimatti**

Traduzione inglese-italiano: **Ada Arduini**

Traduzione spagnolo-italiano: **Domenico Berardinelli**

Progetto grafico e Typesetting: **Alex Gifreu**

Stampa: **Gráficas Trema**

ISBN: **978-1-934105-50-4** ISBN13: **978-04-8347-139-5** NIPO: **502-11-008-4**

RINGRAZIAMENTI

Accademia della Follia – Trieste, Sandra Alvarez de Toledo, José Luis Brea, ex ospedale psichiatrico di Trieste, Moritz Küng, Chus Martínez, Robert Walser-Zentrum – Berna, Aaron Schuster, Erik Thys, Andrea Viliani

J.M. Coetzee, *Robert Walser*. © J.M. Coetzee, 2007. Tutti i diritti riservati. Questo saggio è stato pubblicato per la prima volta da *New York Review of Books* nel novembre 2000.

P. 24 Robert Walser nel 1953, fotografato da Carl Seelig. © Keystone/Robert Walser-Stiftung Bern.

P. 37. *Le Serret, juin 1976*. © Éditions L'Arachnéen. Tutti i diritti riservati.

Peter McKenna e Tomasina Oh, "Thought disorder in normal individuals" *Schizophrenic Speech. Making Sense of Bathrooms and Ponds that Fall in Doorways*, pp. 74-79. © Cambridge University Press 2005, riprodotto con l'autorizzazione.

Howard S. Becker, "Careers in a Deviant Occupational Group. The Dance Musician". Ristampato con l'autorizzazione di Free Press, A Division of Simon & Schuster, Inc., da *OUTSIDERS: Studies in the Sociology of Deviance* by Howard S. Becker. © 1963 by The Free Press. Copyright rinnovato © 1991 by Howard S. Becker. Tutti i diritti riservati.

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, conservata su alcun tipo di supporto, trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico o altro, senza la preventiva autorizzazione scritta da parte dell'autore e dell'editore.

© 2011 Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. AECID; Sternberg Press, i fotografi e l'autore.

© 2011 Dora García, per la riproduzione dei propri lavori.

STERNBERG PRESS
Caroline Schneider
Karl-Marx-Allee 78
D-10243 Berlin
www.sternberg-press.com

SternbergPress



LOBOTOMIA



