

# L'enigma del castello delle due gemelle



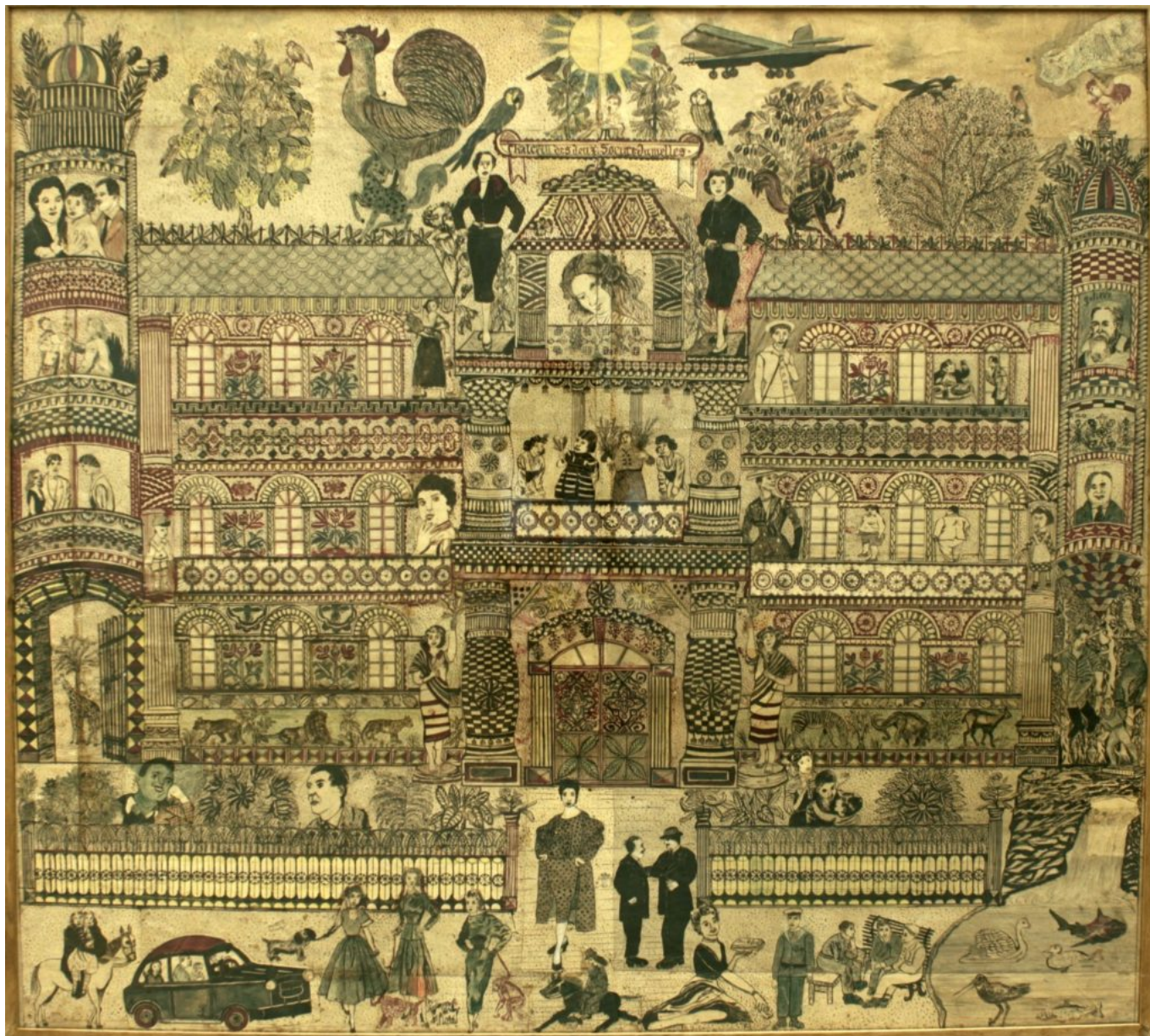
*A qualunque epoca appartengano, gli apparati decorativi, per meglio aderire ai manufatti su cui si adagiano, mettono a frutto tutte le risorse della stilizzazione geometrica, della modularità, della specularità, dell'ambiguità percettiva. A queste stesse risorse attingono anche molte espressioni figurative - soprattutto pittoriche - etichettate di volta in volta come naïf, "primitive", "spontanee", "marginali", per non citare che alcune delle molte e parziali definizioni emerse nel tempo. Come si spiegano queste epifanie decorative, peraltro osservabili anche nell'arte infantile, nelle tradizioni figurative popolari, in molte culture non occidentali? Esse hanno probabilmente a che fare con le origini più remote dell'arte, con quella fase aurorale in cui segno e cifra, forma e senso, astrazione e figurazione, sono entità fluide, non ancora pienamente codificate e specializzate.*

*Di questa memoria a lungo termine, le esperienze artistiche condotte al di fuori del sistema dell'arte ufficiale sono un potente catalizzatore. Opera autenticamente e sorprendentemente "marginale", il grande disegno su cartoncino analizzato da Francesca Neglia nel testo che qui pubblichiamo porta lo spettatore a smarrirsi in una sorta di trance, un percorso iniziatico disseminato di presenze a prima vista chiare e leggibili, ma capaci di sovvertire ogni aspettativa, ogni ordine logico. Storica dell'arte laureata alla Sapienza di Roma, Francesca Neglia ha lavorato presso la Galerie Polysémie di Marsiglia, avvicinandosi all'ambito dell'Art Brut e studiandone gli sviluppi contemporanei in Francia;*

*attualmente è assegnista presso la Fondazione Gulbenkian di Lisbona e collabora con la galleria di arte contemporanea 1/9unosunove di Roma. L'enigma del castello delle due gemelle è stato originariamente pubblicato nel 2016, sul numero 12 del semestrale Osservatorio Outsider Art di Palermo, che da anni svolge una preziosa opera di documentazione e di ricerca sulla fenomenologia delle arti irregolari. Un vivo ringraziamento a Francesca Neglia e all'Associazione Culturale Osservatorio Outsider Art, per avere autorizzato questa riedizione del saggio. Le immagini che la corredano sono il frutto di una scelta redazionale.*

L'opera d'arte contiene, talvolta, una tale forza da provocare nell'osservatore estasi e meraviglia. Ma ancor più intenso è il suo potere quando l'arte si sposa con l'enigma, l'inspiegabile, il mistero, come accade nell'opera *Le château des deux soeurs jumelles* ("Il castello delle due sorelle gemelle"), titolo che leggiamo inscritto nello stendardo al di sopra della straordinaria architettura. L'enigma dell'opera consiste sia nella bizzarra varietà di forme di cui essa è portatrice, ma soprattutto nel suo anonimato: non conosciamo infatti né la storia né il nome dell'autore a cui attribuire la creazione.





*Le château des deux soeurs jumelles, 1950 circa, tecnica mista su cartoncino, cm. 133 x 135, collezione privata (foto © Francesca Neglia).*

Si tratta di un disegno di grande formato (cm. 133 x 135), realizzato su cartoncino con l'uso di materiali diversi tra cui inchiostro, pastelli e matita, databile probabilmente intorno alla metà del secolo scorso, come si può dedurre dagli abiti dei personaggi. Fu conservato a lungo all'interno di una galleria a Parigi, specializzata in piccolo antiquariato e oggetti singolari [1]. A partire dagli anni '70 entrò a far parte di collezioni private in Francia, e in una collezione privata si trova tuttora. Che si tratti di un'opera francese non vi è alcun dubbio ma, a parte l'incerta data di realizzazione e la conoscenza del paese d'appartenenza, l'opera resta velata di mistero. Il disegno presenta un universo variegato di figure umane, animali e vegetali. Ciascun personaggio vive all'interno di uno spazio, spazio che sembra essere stato creato a misura di coloro che sono ospitati ed ogni scena vive indipendentemente dall'altra. Il castello è infatti un teatro

variopinto, nel quale ogni attore recita la sua parte, ognuno abita il suo luogo, apparentemente ignaro di ciò che accade al di fuori. L'architettura non manca di coerenza costruttiva e decorativa: presenta tre facciate, una centrale ed altre due laterali, ognuna delle quali si estende per altezza su tre livelli. La facciata principale è munita di una porta d'accesso centrale, al di sotto di un portico poggiato su due colonne massicce affiancate da due figure femminili "gemelle", abbigliate con una tunica e una fascia a bandoliera, che reggono verso l'alto a mo' di fiaccola un ramoscello frondoso. Sopra il portico d'entrata poggiano ancora altri due livelli: il secondo è costituito da una terrazza dalla quale sono affacciate delle donne, due delle quali tengono tra le mani mazze di spighe di grano; il terzo ci appare come una sorta di piccolo tempio, costruito su due colonne ed un tetto spiovente, che inquadra un ritratto di fanciulla: la testa è leggermente inclinata a sinistra, lo sguardo è rivolto verso il basso, capelli ondulati le incorniciano il viso ed intrecci floreali le decorano la chioma. Il volto della donna con la sua inclinazione appare molto somigliante a quello di una figura celebre della storia dell'arte rinascimentale italiana, la Venere dipinta da Sandro Botticelli in una delle sue opere più famose, *La Primavera*, conservata al Museo degli Uffizi di Firenze. Questo ritratto si erge sovrano, appena al di sotto di un sole-ostensorio che illumina l'ambiente. Erette in atteggiamento fiero e provocante, altre due sorelle "gemelle", le quali al contrario delle due figure all'ingresso, non si somigliano molto se non nell'abito e nella postura da indossatrici, governano la scena, in piedi sopra due piedistalli posti all'estremità del piccolo tempio all'interno del quale è presentato il ritratto.





*Le château des deux soeurs jumelles, fascia superiore, parte destra (foto © Francesca Neglia).*

Le facciate laterali sono costituite da tre piani, ciascuno dei quali è dotato di una fila di tre finestre arcuate. I livelli sono separati da cornicioni decorati secondo fantasie geometriche e vegetali. Piante floreali ornano le pareti tra una finestra e l'altra; laddove non vi è decorazione si presentano figure di uomo o di donna, alcune disegnate a mezzo busto, altre a figura intera. L'artista non bada alle proporzioni, il suo interesse sembra essersi concentrato principalmente sul totale riempimento dello spazio, come in preda al cosiddetto *horror vacui* : in ogni angolo dell'opera c'è vita, colore, forma, racconto. Perciò il disegno, nonostante l'esecuzione tecnicamente imperfetta, suscita nell'osservatore un senso di vivacità quanto di movimento: una primavera di forme e colori, il senso della vita che brulica tra i personaggi, i quali conversano, danzano, lavorano. Un enorme gallo annuncia la nascita del giorno, sospeso nel cielo ed alberi rigogliosi spuntano dai tetti del castello. L'opera non manca poi anche di altri piccoli riferimenti culturali. Oltre la Venere del Botticelli, un altro personaggio proveniente dalla cultura toscana fiorentina desta la nostra attenzione: sull'estremità più alta della torre di destra, come affisso su di essa, troviamo un busto di Galileo Galilei che ripete lo schema del celebre



ritratto eseguito da Giusto Sustermans, artista fiammingo che lavorò per la corte di Cosimo de' Medici [2]. Sorge spontanea una domanda: cosa ci fa Galileo al castello delle sorelle gemelle? Possiamo stabilire un legame tra il famoso scienziato e la Venere del Botticelli? L'opera risulta così al nostro sguardo ancor più misteriosa ed enigmatica. In questa disordinata realtà, tra uomini, donne, bambini, animali d'ogni genere, mezzi di trasporto moderni, ci chiediamo se queste due distinte identità del passato che rappresentano l'eros dell'arte e la scienza ci siano state presentate per caso, o se, piuttosto, tra di esse ci sia un legame che solo l'artista conosce, o ancora se si tratta di un indizio sull'identità dell'autore/autrice e magari di una sua possibile relazione con la Toscana.

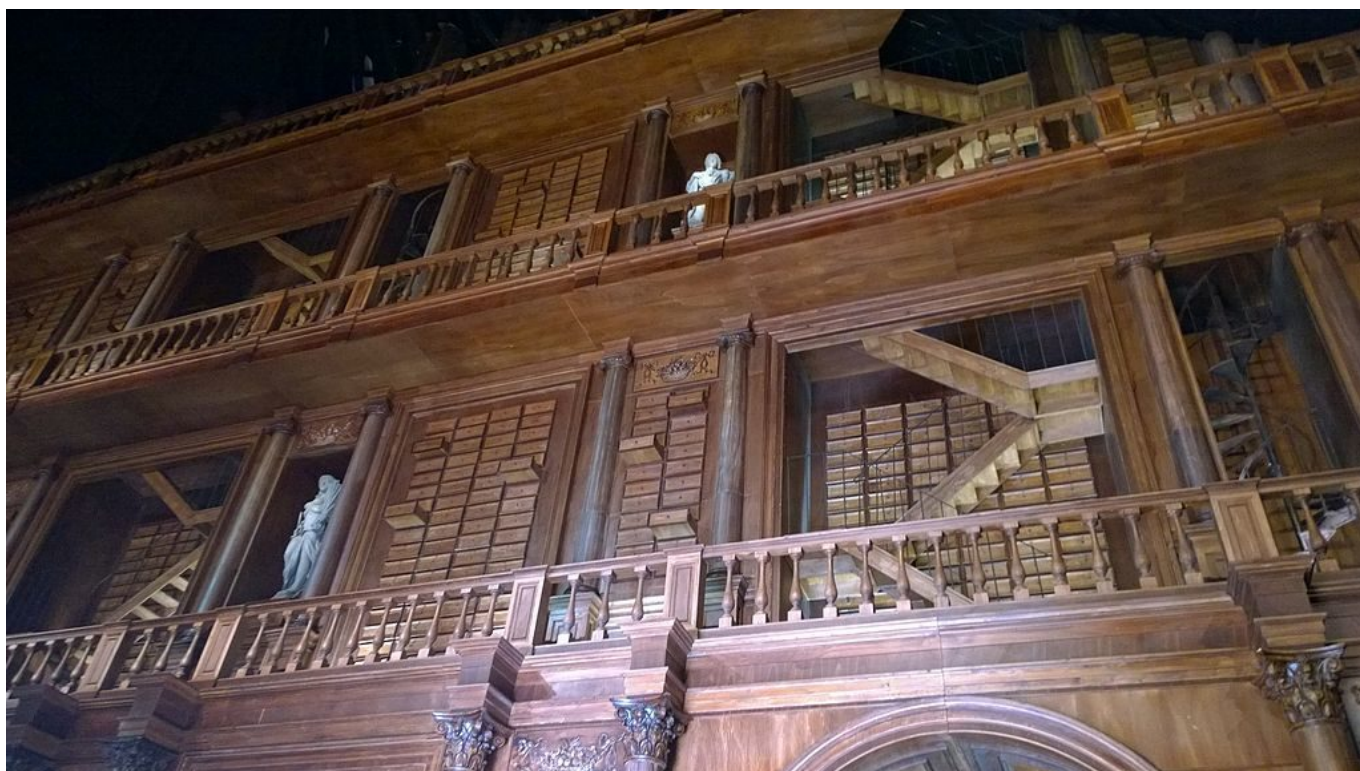


*Le château des deux soeurs jumelles, fascia superiore, parte sinistra (foto © Francesca Neglia).*

In effetti, tutta l'opera potrebbe essere letta come un'autobiografia per immagini che registra personaggi e scene salienti della vita all'interno di un "teatro della memoria": l'architettura dell'edificio, con il suo casellario di finestre, ricorda infatti quei sistemi antichi di memorizzazione basati su una struttura di luoghi/spazi entro cui inserire le



immagini atte ad evocare i ricordi. Furono praticati dal mondo classico fino all'età rinascimentale, dove assunsero coloriture ermetiche e cabalistiche, e messi da parte nel XVII secolo di fronte alla diffusione della stampa e all'avanzare del progresso scientifico [3]. Al tempo di Galileo appunto. Un'ipotesi che resta però una semplice suggestione iconografica, non potendo essere suffragata da nessun elemento biografico, dato che dell'autore ignoto non conosciamo neanche il sesso, anche se l'attenzione alla moda nelle figure femminili potrebbe suggerire che si tratti di una donna.



Uno scorcio del "teatro della memoria" progettato su modello rinascimentale da Michele De Lucchi per il Padiglione Zero di Expo 2015 (Cesco82/Wikimedia Commons).

L'opera senza firma, infatti, sembra venuta alla luce senza alcuna pretesa di autorialità: non destinata alla visibilità, alla vendita o all'esposizione; in caso contrario l'artista non si sarebbe limitato/a a lasciare solo misteriosi indizi, quasi a proteggersi con un rebus da una possibile identificazione, ma avrebbe lasciato una traccia esplicita di sé.

La creazione acquista in questo modo un'importanza maggiore del creatore stesso; questo disegno non nasce per essere destinato a un pubblico, da cui sembra semmai volersi proteggere, è forse invece il frutto di solitudine, silenzio, segreto [4], magari anche all'interno di una istituzione asilare. L'autore/autrice potrebbe dunque appartenere alla categoria degli *outsider*: un artista fuori dagli schemi, al margine del sistema, che lavora solo per sé e per una necessità dello spirito. Anzi di più: potremmo considerare *Le*



*château des deux soeurs jumelles*, come una manifestazione di *Art Brut* nella sua forma più autentica, quella storica codificata da Jean Dubuffet [5]. Inoltre, uno sguardo più attento ci consente di individuare in quest'opera anche caratteristiche stilistiche che possono suggerire l'appartenenza alla più specifica categoria dell'arte medianica, che, legata a pratiche spiritiche, fu in voga in Europa soprattutto durante la prima fase della rivoluzione industriale, un fenomeno che si protrasse dal 1850 fino al 1960 circa [6].



*Le château des deux soeurs jumelles, fascia inferiore, estremità destra (foto © Francesca Neglia).*

Questa tipologia artistica, per il suo carattere autodidatta, visionario e



spiritualista, è stata considerata da Dubuffet e dai suoi collaboratori come una forma di *Art Brut*: lo stesso Dubuffet collezionò, accanto ad opere di malati mentali e di autodidatti "ignoranti" anche opere medianiche come quelle di Augustin Lesage, del quale riuscì a reperire la prima tela, e di altri come Joseph Crépin, Madge Gill, Raphael Lonné [7], che corrispondono al postulato dubuffetiano secondo cui l'arte autentica emerge unicamente dall'interiorità: non hanno alcun rapporto con l'alta cultura dei musei o del mondo dell'arte accademica, non sono condizionati da influenze esteriori, e sono colti dalla vocazione artistica simultaneamente a quella medianica ad un'età generalmente abbastanza avanzata [8]. Secondo un'interpretazione laica di ordine psicologico, l'ispirazione, che nella forma di un imperativo medianico colpisce all'improvviso, è confusa o identificata soggettivamente come la sensazione di essere abitati da una forza considerata un'entità extra-umana, ma che nasce invece spontaneamente nella nostra interiorità [9]: lo "spirito" che domina l'artista, la voce da lui percepita capace di guidarlo alla creazione, è solo uno stato di coscienza durante il quale si rinuncia alla propria individualità allo scopo di dar sfogo ad una necessità dell'anima. Evadendo dal proprio Sé cosciente, l'artista *medium* si abbandona al Sé incosciente, che considera un'entità del tutto altra da lui. Secondo alcuni studiosi, l'idea di una voce oltremondana che guida alla creazione nasce anche per un bisogno di legittimazione di questi autori di fronte al proprio ambiente sociale: «La dottrina spiritica può servire da spiegazione, in quanto è più plausibile per il loro ambiente che una vocazione estetica. Questa negazione di responsabilità può essere più o meno cosciente» [10].



Joseph Crépin, Dipinto n. 224, 1943, olio su tela, cm. 39 x 39, collezione privata, in deposito presso il Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (foto © Nicolas Dewitte).

L'artista cosiddetto *medium*, come l'artista *brut*, intraprende la strada artistica senza alcuna preparazione, ed è colto dalla sua vocazione all'improvviso, nel mezzo della sua vita ordinaria. È il caso, ben noto, del minatore Augustin Lesage (1876-1954), che comincia a disegnare all'età di 35 anni, a seguito dell'incontro con uno spirito-guida, il quale gli annuncia che, un giorno, intraprenderà la carriera di pittore. Se entrambi sono creatori di opere ossessionate da una pulsione che vive in loro o fuori da loro, l'artista *medium* si distingue dall'artista *brut*, poiché percepisce la sua vocazione come uno spirito altro da lui; si considera un intermediario, un corpo scelto dalla volontà di un'entità estranea, il tramite attraverso il



quale agisce uno "spirito", e dunque non attribuisce a se stesso la paternità delle sue opere.

Le caratteristiche generali della pittura medianica sono: assenza di un progetto preparatorio; ripetizione insistente di uno stesso motivo, in maniera del tutto automatica; rappresentazione incurante dei canoni convenzionali: vengono alterati i colori naturali, invertite le proporzioni, stravolta la prospettiva. Spesso l'artista *medium*, seguendo solo la sua visione, mette in scena architetture proliferanti ricche di segni, simboli, oggetti [11], come è il caso di Augustin Lesage che però, a differenza del nostro ignoto autore, propone una assoluta simmetria decorativa che tende verso l'astrazione. Più spesso, la produzione medianica presenta una coesistenza fra aspetti tra loro contrari: geometria rigorosa e decorazione floreale. Come ne *Il castello delle due sorelle gemelle* dove ad ornati geometrici si alternano motivi vegetali. Coabitano così due diverse pulsioni: rigore e disordine, simmetria e caos, mobile ed immobile.



Augustin Lesage fotografato nel 1927 mentre dipinge in pubblico su invito dell'Institut métapsychique international di Parigi.

Roger Cardinal suggerisce che la coesistenza di questi due principi, riassumibili nel concetto d'ordine e disordine, sia riconducibile al tipico atteggiamento dei *medium*, nella misura in cui l'artista viaggia dalla paralisi all'agitazione: «Avanzerei l'ipotesi che questo effetto è deliberato e corrisponde a ciò che io suppongo essere l'intenzione che sta alla base del loro sforzo creativo, la volontà di rendere tangibile un'esperienza sconvolgente causata da un contatto soprannaturale» [12].

Riempimento ossessivo, gesto libero, alternanza tra reticoli geometrici che s'incrociano a giochi floreali ed arabeschi: ne *Il castello delle due sorelle gemelle* tutto questo convive insieme a una dimensione narrativa che rimane indecifrabile. Sono questi gli elementi che ci fanno ipotizzare un'origine medianica dell'opera, anche se l'inserimento nella fascia in basso di figure – come la modella centrale e la donna accovacciata che regge un pacchetto con la scritta *Bas Nylon*, con riferimento alle calze di *nylon*, nuovo e desideratissimo accessorio femminile tra gli anni '40 e '50, che appaiono tratte da illustrazioni pubblicitarie di rotocalchi dell'epoca – potrebbe contraddirla, rimandando a una maggiore intenzionalità. Come anche i due riferimenti culturali che abbiamo evidenziato. Quest'opera sfugge alle classificazioni, e da qualsiasi prospettiva la si guardi, il suo mistero rimane intatto: testimonianza dei moti profondi della psiche, essa forse mette in scena una fiaba mai narrata, e non narrabile, sul tema del doppio.

[1] La Galerie Argiles, 16 rue Guénégaud, Paris.

[2] Il dipinto è conservato al Museo degli Uffizi di Firenze dal 1678; in precedenza faceva parte della collezione di Ferdinando II De' Medici.

[3] Cfr. F.A. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972. Come ingresso al Padiglione Zero dell'Expo di Milano 2015, l'architetto Michele de Lucchi ha progettato un imponente "teatro della memoria" in legno su modello rinascimentale.

[4] «Arte del silenzio, della solitudine, del segreto»: questa la definizione di *Art Brut* proposta da L. Peiry, *Filippo Bentivegna nella Collection de l'Art Brut di Losanna*, in R. Ferlisi (a cura di), *Filippo Bentivegna. Storia, tutela, valori selvaggi*, (atti del convegno, Sciacca 2015), Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Palermo 2015, p.55.

[5] J. Dubuffet, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, catalogo della mostra, Galerie René Drouin, Compagnie de l'Art Brut, Paris 1949; cfr. anche il recente S. Lombardi (a cura di), *L'Art Brut de Jean Dubuffet. Aux origines de la Collection*, catalogo della mostra (Collection de l'Art



Brut, Lausanne 2016), Flammarion, Paris 2016.

¶6 L. Danchin, *Y a-t-il un marché pour l'art brut?*, in L. Danchin, *Aux Frontières de l'art brut. Un parcours dans l'art des marges*, Livredart, Paris 2013, p. 123. Cfr. anche C. Delacampagne, *Outsiders, fous, naïfs, et voyants dans la peinture moderne(1880-1960)*, Menges, Paris 1989. Sulle pagine di *Osservatorio Outsider Art* indagano lo stesso tema L. Danchin, *Medium sapienti, medium brut: le due categorie dell'arte medianica*, n. 3, ottobre 2011, pp. 82-99, e R. Cardinal, *Madge Gill, artista medianica*, n. 7, aprile 2014, pp. 60-69.

¶7 Cfr. L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Paris 2016, pp.134-144.

¶8 Cfr. R. Cardinal, *L'art et la transe*, in R. Cardinal, M. Lusardy (a cura di), *Art Spirite Médiumnique et Visionnaire: messages d'outre-mondes*, catalogo della mostra (Halle Saint Pierre, Paris 1999), Hoebeke, Paris 1999, pp.15-28.

¶9 D. Dori, *De l'art médiumnique à l'art brut. L'exemple de Augustin Lesage*, in *MethIS*, n. 4, 2011, Presses Universitaires de Liège, p.75.

¶10 M. Thévoz, *Art Brut, psychose et médiumnit *,  ditions de la Différence, Paris 1990, p. 142.

¶11 Cfr. R. Cardinal, *L'art et la transe*, cit.

¶12 *Ivi*, p. 28.

In alto: *Le château des deux soeurs jumelles, fascia inferiore, parte centrale* (foto   Francesca Neglia). Sotto: *Madge Gill, illustrazione per i risguardi del libro di William Tylar, "The Spirit of Irene", published by William Tylar, Bournemouth 1923 (www.jot101.com)*.

