



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Laurea magistrale in Storia e valorizzazione dei beni culturali

curriculum Fonti e strumenti per la storia dell'arte

SENSUALE FOLLIA

L'EROTISMO NELL'OUTSIDER ART

Relatore: Prof. Sara Fontana

Tesi di laurea di:

Mirko Doneda (539799)

Correlatore: Prof. Francesco Frangi

Anno accademico 2025/2026

SOMMARIO

Introduzione	3-4
Cap. 1: L'erotismo nell'arte contemporanea	5-56
Cap. 2: L'erotismo al maschile: Henry J. Darger e Karl Vondal	57-86
Cap. 3: L'erotismo al femminile: Carol Rama	87-108
Appendice: L'erotismo nell'Outsider Art oggi	109-113
Bibliografia	114-118
Sitografia	119-121
Lista delle immagini	122-126

INTRODUZIONE

Nel 2017 è stata diffusa una petizione rivolta al Metropolitan Museum di New York affinché apportasse provvedimenti riguardo a un'opera esposta nella galleria: *Thérèse Dreaming* di Balthus. Il motivo della polemica stava nella posa della protagonista, una ragazzina che vediamo seduta ad occhi chiusi su una sedia: le gambe aperte e la gonna sollevata rivelano le mutande bianche. Si legge nel testo della petizione:

It is disturbing that the Met would proudly display such an image. They are a renowned institution and one of the largest, most respected art museums in the United States. The artist of this painting, Balthus, had a noted infatuation with pubescent girls, and it can be strongly argued that this painting romanticizes the sexualization of a child.¹

Proponeva quindi di collocare il dipinto in un'altra zona della galleria oppure di mettere una didascalia che avvisasse della scabrosità del soggetto, in modo da non urtare la sensibilità dei visitatori². Il museo si è dimostrato contrario alla proposta e la collocazione del dipinto è rimasta immutata e non è stato aggiunto alcun avviso. Il caso è abbastanza recente e se ne potrebbero citare altri altrettanto notevoli: l'insegnante di una scuola elementare americana licenziato per aver mostrato alla sua classe fotografie di nudi famosi della storia dell'arte³, i dipinti di Modigliani e Picasso censurati alla televisione⁴. Il fiorire di queste polemiche in una società dove si suppone scontata un'apertura mentale nei confronti della sessualità dimostra come ancora oggi l'incontrarsi tra arte ed erotismo generi interrogativi importanti che parlano di noi come singoli individui e come membri di una collettività. Il primo paragrafo del primo capitolo di questa trattazione si preoccupa di affrontare questa questione prendendo ad esempio il caso dell'*Olympia* di Manet. Il tema è quindi affrontato nell'ambito dell'arte ufficiale, con particolare rilievo alle problematiche che il fenomeno dell'erotismo nell'arte solleva dentro e fuori la storia dell'arte: che cos'è il nudo e che cos'è la sessualità, i motivi atavici del loro status di tabù nella società, la questione del gender e l'ambivalenza tra arte e pornografia.

¹ <https://www.thepetitionsite.com/157/407/182/metropolitan-museum-of-art-remove-balthus-suggestive-painting-of-a-pubescent-girl-th%C3%A9r%C3%A8se-dreaming/> (ultima consultazione: 23 luglio 2026).

² Ivi, <https://www.thepetitionsite.com/157/407/182/metropolitan-museum-of-art-remove-balthus-suggestive-painting-of-a-pubescent-girl-th%C3%A9r%C3%A8se-dreaming/> (ultima consultazione: 23 luglio 2026).

³ <https://www.ilfoglio.it/societa/2018/01/10/news/negli-stati-uniti-la-censura-dei-benpensanti-si-abbatte-anche-sui-nudi-di-modigliani--219926> (ultima consultazione: 23 luglio 2026).

⁴ https://www.corriere.it/esteri/15_maggio_15/fox-censura-quadri-picasso-l-ironia-rete-menti-malate-1171a960-fae7-11e4-92e0-2199ef8c8ae2.shtml (ultima consultazione: 23 luglio 2026).

Il secondo paragrafo del primo capitolo costituisce forse il cuore della trattazione, poiché affronta la sessualità secondo una prospettiva che è marginale alla storia dell'arte tradizionalmente detta, ovvero l'Outsider Art. In questo particolare ambito, l'argomento si esprime secondo linguaggi non canonici e per questo originali. L'indagine è condotta attraverso la presentazione di opere di artisti di ambo i sessi e diversi per vissuto personale, stile e nazionalità, alternando personalità notissime dell'ambiente ad altre poco conosciute ma ugualmente degne di nota e affascinanti. La trattazione è preceduta da una panoramica della storia di questa arte, partendo dalle prime analisi a scopo diagnostico da parte di medici e psichiatri come l'italiano Cesare Lombroso fino agli studi pionieristici di Prinzhorn e concludendo con quelle di Jean Dubuffet e di Cardinal: a loro si deve la creazione delle etichette di Art Brut e della sua controparte americana. Segue una disamina delle caratteristiche di quest'arte, sulla base degli studi sopra citati. I due capitoli successivi approfondiscono gli argomenti trattati sopra analizzando nel dettaglio alcuni artisti, due uomini e una donna. Il secondo capitolo prende i casi dell'americano Henry J. Darger e dell'austriaco Karl Vondal, artisti apparentemente distanti per biografia e linguaggio artistico ma in realtà più vicini di quanto si possa credere, come si avrà modo di spiegare. La produzione dell'artista italiana Carol Rama, in particolare quella giovanile nata sotto la dittatura di Mussolini e caratterizzata da un linguaggio grottesco e disturbante, è invece oggetto del terzo capitolo. A conclusione della tesi vi è infine un'appendice breve ma esaustiva sul rapporto tra erotismo e Outsider Art ai giorni nostri analizzando le produzioni degli utenti del Centro Ticonzero di Cremona, presso il quale ho svolto il tirocinio universitario.

CAP. 1: L'EROTISMO NELL'ARTE CONTEMPORANEA

1.1: Da Manet...

Al Salon des Réfuses del 1865 il pittore francese Édouard Manet espone *Olympia*, realizzato nel 1863. Scoppia lo scandalo: la critica lo considera indecente, volgare, «un affronto al canone estetico e alla sensibilità estetica del pubblico parigino»⁵. Per Georges Bataille «è il primo capolavoro di cui la folla abbia riso di un immenso riso.»⁶ Una donna è sdraiata su un letto. Salvo un nastrino nero al collo e un paio di scarpette ai piedi, è completamente nuda. Il viso e il corpo sono quelli di Victorine Meurent⁷, che rivolge allo spettatore uno sguardo diretto, quasi sprezzante. Sul bordo del letto c'è un gatto nero, mentre la serva di colore le presenta un enorme mazzo di fiori.



Figura 1 Edouard Manet, *Olympia*, 1863, olio su tela, 130,5 x 191 cm, Parigi, Musée d'Orsay.

⁵ Anthony Julius, *Trasgressioni. I colpi proibiti dell'arte* (2002), tr. it. di Alessandra Raggio, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 52.

⁶ Georges Bataille, *Manet*, tr. it. di Guido Alberti, Abscondita, Milano 2013, p. 12.

⁷ <https://www.themeltinpop.com/post/le-muse-invisibili-victorine-meurent> (ultima consultazione: 22 dicembre 2025).

Quella del nudo non era una forma d'arte⁸ sconosciuta al pubblico della Francia di metà Ottocento. Immagini di personaggi a volte parzialmente, a volte completamente in *deshabillé* facevano parte di una lunga tradizione non solo antichissima e notissima ma ancora viva ed estremamente apprezzata. Esempio è il caso di Jean-Léon Gérôme, artista la cui produzione fu contraddistinta dalla descrizione di soggetti quantomai suggestivi e intriganti⁹. Nel 1863, al Salon ufficiale, Alexandre Cabanel aveva esposto *Nascita di Venere*: il dipinto entrò a far parte della collezione privata di niente poco di meno che Napoleone III e gli fece guadagnare la Legion d'onore e la nomina all'Accademia di Belle Arti¹⁰.



Figura 2 Alexandre Cabanel, *Nascita di Venere*, 1863, olio su tela, 130 x 225 cm, Parigi, Musée d'Orsay.

Frequentemente, per la composizione delle sue opere Manet rivolge lo sguardo alle grandi opere del passato¹¹. Per *Olympia* si confronta con un modello illustrissimo come la *Venere di Urbino* di Tiziano: di nuovo una donna bellissima, il corpo abbandonato su un letto disfatto – un braccio è appoggiato al cuscino, una mano tiene un mazzetto di rose, l'altra nasconde il pube – mentre un docile cagnolino dorme ai suoi piedi. In secondo piano, due servitrici sono indaffarate nelle loro faccende.

⁸ Kenneth Clark, *Il nudo. Uno studio della forma ideale* (1956), tr. it. di Doletta Oxilia Caprin, Neri Pozza Editore, Vicenza 1995, p. 12.

⁹ Antonello Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni* (2011), Bruno Mondadori, Milano 2011, pp. 14-15.

¹⁰ John Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, tr. it. di Margherita Leardi, John & Levi Editore, Milano 2019, p. 95.

¹¹ Ivi, p. 92.



Figura 3 Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*, 1538, olio su tela, 119 x 165 cm, Firenze, Uffizi.

Ad urtare nel confronto con il dipinto tizianesco, del quale Manet recupera gli aspetti essenziali della composizione, è il brusco stravolgimento dei motivi che rendevano l'opera dell'artista veneziano tanto suggestiva: stravolti, ribaltati, involgariti, «denunciano [...] il passaggio da un mondo all'altro.»¹² Il rassicurante cagnetto che sonnecchia è mutato in un inquieto gattaccio che rizza il pelo, le fedeli servitrici brutalmente licenziate per lasciare spazio a una serva che «si è rivolta a noi, si è avvicinata al letto della sua padrona, ed è di un nero splendore, in contrasto con il rosa lattiginoso del vestito.»¹³ «Olympia emerge nuda – ma come una giovane donna, non come una dea»¹⁴: «è il ritratto di una persona ben definita, il cui corpo interessante ma accentuatamente individuabile è messo proprio dove si pensa debba stare.»¹⁵ È una donna di dubbia moralità, una prostituta, il titolo non lascia dubbi in proposito: all'epoca quello di Olympia «era un nome comunemente usato dalle

¹² Georges Bataille, *Manet*, op. cit. p. 55.

¹³ Ivi, pp. 51-55.

¹⁴ Ivi, p. 57.

¹⁵ Ivi, p. 164.

prostitute.»¹⁶ Con *Olympia* Manet scombina le carte in tavola, stravolge le convenzioni artistiche e denuncia il falso moralismo dei suoi accusatori, «costretti improvvisamente a ripensare alle circostanze in cui solitamente vedevano la nudità»¹⁷.

Essere nudo, «essere privo di vestiti»¹⁸, è richiamo ai nostri sensi, «risveglia in noi il ricordo di tutte le cose che desideriamo fare con il nostro corpo: prima di tutte quella di perpetuarci.»¹⁹ Inconsciamente, quello che si viene a creare in chi guarda alla visione di un corpo inanimato senza veli è un incontro-scontro con la parte più irrazionale della sua natura di essere umano razionale che ha trovato nel lavoro la via per rendersi indipendente dalla condizione originaria di animale:

Il mondo del lavoro e della ragione è alla base dell'esistenza umana, ma il lavoro non riesce ad assorbirci interamente, come del resto non è illimitata la sovranità della ragione. Grazie alla propria attività, l'uomo ha edificato l'universo razionale, ma sussiste pur sempre in lui un fondo di violenza. La natura stessa è violenta, e per ragionevoli che noi si divenga, possiamo sempre cadere preda di una violenza che non è violenza naturale, ma la violenza di un essere che ragiona, che ha tentato di obbedire alla ragione, ma ha finito per soccombere a impulsi che egli non è riuscito nel suo intimo a ridurre alla ragione.²⁰

Il tabù della sessualità ha carattere «generale, universale»²¹. Ieri come oggi, l'unione sessuale si svolge nella solitudine²², mentre comunemente la nudità provoca un senso di imbarazzo tale da coprirsi le parti intime²³ oppure volgere lo sguardo dall'altra parte. Non è nella Bibbia che si racconta di come Adamo ed Eva, una volta mangiato il frutto dell'Albero della Conoscenza, si coprono con delle foglie di fico perché si vergognavano nel vedere i loro corpi? «Si aprirono allora gli occhi di ambedue e scoprirono di essere nudi; perciò, cucirono delle foglie di fico e se ne fecero delle cinture.»²⁴ Sempre nella Bibbia troviamo norme che regolano la condotta dei fedeli in ambito sessuale. Nel Levitico, per esempio, vengono indicati dettagliatamente le relazioni sessuali considerate proibite²⁵ e nei Dieci Comandamenti sono vietati sia l'adulterio che l'omicidio²⁶. Quest'ultimo è legato al tabù della morte. La morte, a sua volta, è «simbolo della violenza

¹⁶ Anthony Julius, *Trasgressioni. I colpi proibiti dell'arte*, op. cit. p. 52.

¹⁷ Kenneth Clark, *Il nudo. Uno studio della forma ideale*, op. cit. p. 164.

¹⁸ Ivi, p. 11.

¹⁹ Ivi, p. 14.

²⁰ Georges Bataille, *L'erotismo* (1957), tr. it. di Adriana Dell'Orto, SE, Milano 2017, p. 39.

²¹ Ivi, p. 48.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ *La Bibbia*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsano 2014, p. 15.

²⁵ Ivi, p. 120.

²⁶ Ivi, p. 82.

irrompente»²⁷ di cui sopra e di cui fa parte anche la sessualità. Il cadavere, il corpo in decomposizione, «offre un'immagine del destino, implica una minaccia.»²⁸ L'uomo preistorico seppellisce il cadavere perché teme che, lasciandolo esposto, possa contagiarlo. Ugualmente, la sessualità è mortifera perché violenta. Il compiersi dell'atto sessuale, che è impulsivo, incontrollabile e irrazionale, segna un ritorno all'animalità originaria dell'essere umano ed è paragonato al sacrificio: in entrambi si assiste alla denudazione e uccisione di un oggetto, che è la vittima, da parte di un carnefice.²⁹ Tale atto ha come conseguenza il passaggio da uno stato di discontinuità e frammentarietà a uno superiore:

L'atto violento, privando la vittima del suo carattere limitato e donandogli l'illimitatezza, l'infinito che appartengono alla sfera del sacro, è voluto nella sua conseguenza profonda. È voluto come l'atto di colui che denuda la sua vittima, che egli desidera e vuole penetrare. L'amante non disgrega la donna amata meno di quanto non faccia il sacrificatore cruento con l'uomo o l'animale immolato. La donna nelle mani di colui che l'assale è spossessata del suo essere. Ella perde, insieme al pudore, quella salda barriera che la rende impenetrabile: bruscamente essa si apre alla violenza del gioco che si scatena negli organi sessuali, s'apre alla violenza senza volto che la travolge dall'esterno.³⁰

L'analogia è ben rappresentata nel coito eterosessuale, dove a vestire i panni della vittima è la donna e l'uomo è «colui che compie il sacrificio»³¹. Per Bataille la donna è prostituta all'interno di un gioco seduttivo che inizia con la sua ricerca da parte di un uomo e ha il suo culmine nel rapporto sessuale:

Si offrono come oggetti al desiderio aggressivo degli uomini. Non dico che in ogni donna si celi una prostituta in potenza, ma la prostituzione è conseguenza dell'atteggiamento femminile. Una donna è esposta al desiderio degli uomini proporzionalmente alle sue attrattive. A meno che la donna non sfugga per una scelta di castità, il problema consiste in sostanza nel sapere a che prezzo, a quali condizioni, ella cederà. Ma sempre, se le condizioni sono rispettate, la donna si dà come oggetto. La prostituzione propriamente detta si limita a introdurre una pratica di venalità. Le attenzioni che una donna dedica al proprio abbigliamento, la cura che ha della propria bellezza, valorizzata da quell'abbigliamento, dimostrano che essa stessa si considera un oggetto incessantemente proposto ai desideri degli uomini.³²

Nell'arte avviene la medesima dinamica: un soggetto, l'effigiato, subisce lo sguardo di un altro, lo spettatore. Se è vero – come sostiene John Berger – che l'opera d'arte è espressione della ricchezza e del prestigio dello «spettatore-proprietario»³³, qualunque sia il genere artistico di appartenenza, far

²⁷ Georges Bataille, *L'erotismo*, op. cit., p. 44.

²⁸ Ivi, p. 45.

²⁹ Ivi, p. 22.

³⁰ Ivi, p. 88.

³¹ Ivi, p. 19.

³² Ivi, p. 126.

³³ John Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* (1972), tr. it. di Maria Nadotti, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 103.

ritrarre o guardare qualcosa significa affermarne la proprietà oppure aspirare al suo possesso³⁴. In questa logica non fa eccezione il nudo. C'è una notevole differenza tra il nudo maschile e quello femminile. Il nudo maschile è espressione di virtù tradizionalmente associate alla virilità quali la forza, il coraggio, l'energia fisica, la vivacità intellettuale, il prestigio³⁵. Del tutto diversa è la nudità femminile. È sempre Berger a dire che «gli uomini agiscono, le donne appaiono. Gli uomini guardano le donne. Le donne osservano se stesse essere guardate»³⁶ e che la donna «si trasforma in oggetto, e più precisamente in oggetto di visione: in veduta.»³⁷ Ciò equivarrebbe a dire che far ritrarre o guardare una donna nuda è espressione del desiderio di affermare che essa gli appartiene oppure desidera possederla sessualmente. Lo vediamo bene in *Nell Gwynne* di Sir Peter Lely, ritratto dell'amante di Carlo II, la cui «nudità non è, però, espressione di ciò che ella prova; è segno della sua sottomissione ai sentimenti o alle richieste del proprietario. (Proprietario tanto della donna quanto del dipinto.)»³⁸

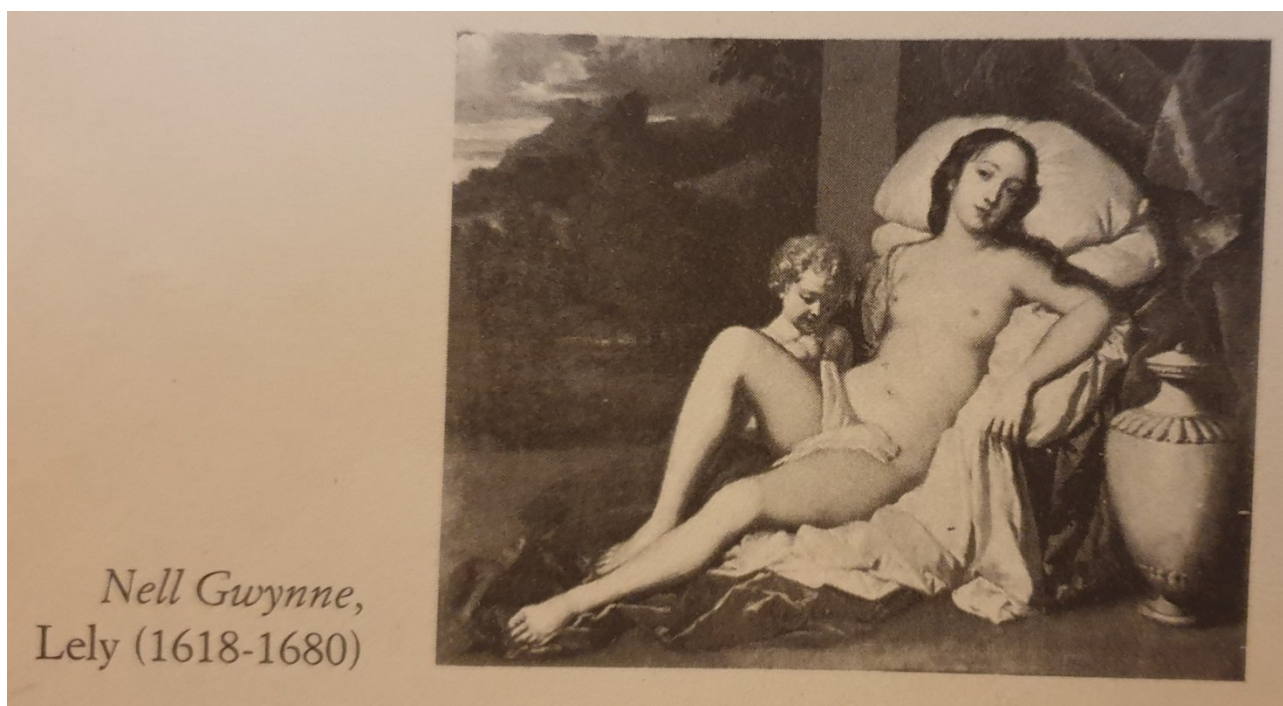


Figura 4 Sir Peter Lely, *Nell Gwynne*, Chiddingstone Castle (Kent), Denys Bower Collection.

³⁴ Per approfondire, si veda il capitolo 5 di John Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, op. cit. pp. 85-114.

³⁵ Catherine McCormack, *Women in Picture. Women, Art and the Power of Looking* (2021), Icon Books, 2021, <https://www.perlego.com/book/2306693> (ultima consultazione: 04 gennaio 2026).

³⁶ John Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, op. cit., p. 49.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ivi, p. 54.

L'attenzione della donna è totalmente dedicata a chi la guarda e in caso l'opera preveda la presenza di un personaggio maschile, «lo spettatore-proprietario espellerà con l'immaginazione l'altro uomo o, in alternativa, si identificherà con lui.»³⁹ Ugualmente, nelle nudità femminili viste sopra quello che viene rivolto non è altro che «l'espressione della donna che risponde con seduttività calcolata all'uomo che immagina la stia guardando e che pure non conosce.»⁴⁰ Al contrario, in *Olympia* «si vede una donna che, vistosi assegnare un ruolo tradizionale, si mette a contestarlo, quasi con insolenza.»⁴¹

Olympia rimanda indiscutibilmente all'ambito dell'amore mercenario e - come fa notare Anthony Julius - la sua esposizione avviene in contemporanea con la pornografia.⁴² L'aggettivo di pornografico viene impiegato per descrivere «rappresentazioni come films, immagini, giornali, scritti etc., il cui contenuto sia meramente sessuale/genitale ed essenzialmente finalizzato all'eccitazione dei fruitori.»⁴³ Parlando da un punto di vista artistico, la pornografia indica un prodotto la cui realizzazione risponde a fini meramente commerciali che non sconfinano nel valore estetico che è invece proprio dell'arte, al quale non a caso viene spesso contrapposta in senso dispregiativo. Pornografici erano, per esempio, considerati i nudi fotografici realizzati a metà Ottocento. Freedberg offre un'analisi interessante dell'argomento. «We know that the photograph was realistic because it was called that. It was called realistic because it was called because it was regarded as being too close to nature. That is precisely why it was not art. Art improved on nature; it was not so bluntly realistic; it made it more beautiful.»⁴⁴ Continua Freedberg: «What is realistic is ugly and vulgar. Art is beautiful and high. The photograph is realistic; it is vulgar; it elicits natural and realistic responses. In art, nudity is beautiful and ideal; in the photograph (unless it has acquired the status of art), it is ugly and (therefore?) provocative.»⁴⁵ Dove l'arte è unica e irripetibile e sublima la materia, la fotografia, che è replicabile, offende e scandalizza. Ciò che è realistico è pornografico perché sessualmente eccitante ed è sessualmente eccitante perché realistico⁴⁶, cioè non artistico. L'arte, al contrario, non è eccitante.

³⁹ Ivi, p. 58.

⁴⁰ Ivi, p. 57.

⁴¹ Ivi, p. 65.

⁴² Anthony Julius, *Trasgressioni. I colpi proibiti dell'arte*, op. cit., p. 52.

⁴³ <https://www.etimoitaliano.it/2014/12/pornografia.html> (ultima consultazione: 27 dicembre 2025).

⁴⁴ David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (1989), The University of Chicago Press, Chicago and London 1991, <https://www.perlego.com/book/1972201>, p. 350 (ultima consultazione: 4 dicembre 2025).

⁴⁵ Ivi, <https://www.perlego.com/book/1972201>, p. 353 (ultima consultazione: 2 novembre 2025).

⁴⁶ Ivi, <https://www.perlego.com/book/1972201>, p. 352 (ultima consultazione: 11 gennaio 2026).

Questo spiega perché, mentre i nudi fotografici erano oggetto di azioni persecutorie, quelli artistici convenzionali venivano accolti placidamente: «forme levigate e superfici ceree; e rappresentavano il corpo come se esistesse solo nella penombra dei boschetti e nelle piscine di marmo.»⁴⁷ L'ambientazione mitologica, sacra o esotica era un altro stratagemma per giustificare la presenza di corpi svestiti. In un'immagine sessualmente esplicita la demarcazione tra ciò che è arte e ciò che non lo è si rivela fin troppo netta⁴⁸. Tuttavia, anche in un'immagine ove questa linea è più sfumata, quindi apparentemente più accettabile, il dilemma resta. Come abbiamo già detto, arte e sessualità coesistono. Ciò farebbe di qualunque nudità pornografia. In questo senso, la natura di *Olympia* è analoga a quella dell'opera che l'ha ispirata, la *Venere di Urbino* di Tiziano. Siamo nel 1880 e Mark Twain in *A Tramp Abroad* scrive, a proposito di una visita agli Uffizi di Firenze:

Si entra e ci si dirige verso la piccola galleria più visitata al mondo – la Tribuna – e lì, contro la parete, senza ostruzioni di veli o foglie, si può posare lo sguardo sul più vizioso, volgare, osceno quadro che si conosca al mondo: la Venere di Tiziano. Non perché sia nuda e sdraiata su un letto, ma per la posizione di una delle sue braccia e della mano. Se tentassi di descrivere quella posa, ne provocherei di schiamazzo! Ma eccola là, la Venere, a disposizione di chiunque voglia divorarla con gli occhi – ed è con pieno diritto che se ne sta là, poiché è un capolavoro e l'arte ha i suoi privilegi. Vedevo giovanette lanciarle occhiate furtive, vedevo giovanotti guardarla a lungo con sguardo assorto; vedevo uomini anziani, malfermi, aggrapparsi alle sue grazie con patetico interesse.⁴⁹

[...]

Ci sono quadri di donne che non suscitano pensieri impuri – ne sono ben consapevole. Non me la sto prendendo con loro. Sto piuttosto cercando di sottolineare il fatto che la Venere di Tiziano è ben lungi dal rientrare in questa specie. Senza ombra di dubbio fu dipinta per un *bagnio* e probabilmente fu rifiutata perché era un filo eccessiva. In effetti è troppo forte per qualsiasi luogo che non sia una Galleria d'Arte aperta al pubblico.⁵⁰

È trascorso del tempo dalla mostra al Salon des Refusés ma nell'attacco moralistico del viaggiatore si possono cogliere echi dello sgomento che aveva colto il pubblico di fronte al nudo di Manet. L'indecenza di cui è tacciato è tale da spingere chi li guarda a collegarli entrambi indissolubilmente ad ambienti ove vigono l'immoralità e la sregolatezza sessuale: il *bagnio* al quale Twain pensa essere stata destinata in origine la venere tizianesca non è che un sostantivo che in lingua inglese è sinonimico di bordello⁵¹. Sebbene si tratti di una supposizione, il dato sessuale evocato dal nudo sussiste. Il dipinto sarebbe stato realizzato da Tiziano in occasione del matrimonio di Guidobaldo II

⁴⁷ Kenneth Clark, *Il nudo. Uno studio della forma ideale*, op. cit., pp. 162-163.

⁴⁸ David Freedberg, *The Power of Images. Studies in History and Theory of Response*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/1972201>, pp. 355-356 (ultima consultazione: 11 gennaio 2026).

⁴⁹ Mark Twain, *Vagabondo in Italia*, tr. it. di Maria Gabriella Mori, Robin Edizioni, Roma 2003, p. 72.

⁵⁰ Ivi, p. 73.

⁵¹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bagnio> (ultima consultazione: 5 dicembre 2025).

della Rovere con la giovane Giulia da Varano e si pensa possa essere un'allegoria dell'amore coniugale⁵². Vari indizi disseminati nell'opera lo dimostrerebbero: il cagnolino è simbolo di fedeltà⁵³ ma anche di dominio sulla passione lussuriosa⁵⁴, le rose che la donna tiene tra le mani sono emblemi dell'amore eterno e sulla finestra della stanza c'è una pianta in vaso identificata come mirto, anch'essa associata al matrimonio⁵⁵. Ad essere ritratta non sarebbe una donna qualsiasi ma la dea Venere e addirittura la Venere celeste, legata alla fedeltà coniugale⁵⁶. Tra le interpretazioni più recenti e interessanti si situa quella che vuole vedere la nudità dell'effigiata addetta all'istruzione sessuale della novella sposa⁵⁷: prendendo a esempio la donna del dipinto Giulia da Varano ne avrebbe replicato l'atteggiamento nella camera da letto e adempiuto ai suoi doveri di moglie. A guardarle con gli occhi di oggi sia il dipinto di Tiziano che quello di Manet non suscitano più lo scalpore che avevano sollevato in passato ma il loro legame con la sfera sessuale non si cancella. Dice bene Freedberg quando afferma che «We fear the body in the image, we refuse to acknowledge our engagement with it, and we deny recognition of those aspects of our own sexuality that it may seem to threaten or reveal.»⁵⁸ Che si tratti, alla fine, di una questione di sguardi, per usare il titolo italiano del saggio di Berger? Cosa è veramente indecente, e cosa invece no? Hans-Jürgen Döpp ricorda la nota censura della rappresentazione michelangiotesca del *Giudizio Universale* nella Cappella Sistina: con Paolo IV i corpi di Cristo, dei santi e dei dannati originariamente senza veli durante il pontificato di Clemente VI, vengono coperti con drappaggi⁵⁹. Il concetto di oscenità, di pornografia, di non arte, è

⁵² Federico Giannini, Ilaria Baratta, *La Venere di Urbino di Tiziano, capolavoro dell'ambiguità*, Finestre sull'Arte, 16 giugno 2024, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/la-venere-di-urbino-di-tiziano-capolavoro-ambiguita> (ultima consultazione: 04 gennaio 2026).

⁵³ Catherine McCormack, *Women in Picture. Women, Art and the Power of Looking*, Icon Books, 2021, <https://www.perlego.com/book/2306693> (ultima consultazione: 04 gennaio 2026).

⁵⁴ Federico Giannini, Ilaria Baratta, *La Venere di Urbino di Tiziano, capolavoro dell'ambiguità*, Finestre sull'Arte, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/la-venere-di-urbino-di-tiziano-capolavoro-ambiguita> (ultima consultazione: 11 gennaio 2026).

⁵⁵ Ivi, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/la-venere-di-urbino-di-tiziano-capolavoro-ambiguita> (ultima consultazione: 04 gennaio 2026).

⁵⁶ David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/1972201>, p. 13 (ultima consultazione: 26 ottobre 2025).

⁵⁷ Catherine McCormack, *Women in Picture. Women, Art and the Power of Looking*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/2306693> (ultima consultazione: 04 gennaio 2026).

⁵⁸ David Freedberg, *The Power of Images. Studies in History and Theory of Response*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/1972201>, p. 12 (ultima consultazione: 2 novembre 2025).

⁵⁹ Hans-Jürgen Döpp, Joe A. Thomas, Victoria Charles, Klaus H. Carl, *30 Millennia of Erotic Art*, Parkstone International, 2016, <https://www.perlego.com/book/3733426> (ultima consultazione: 19 gennaio 2026).

relativo. Non si tratterebbe quindi di definire ciò che rende un prodotto dell'ingegno umano arte oppure pornografia ma piuttosto di spostare l'attenzione su chi, esprimendo la sua idea sull'opera, ne ha decretato la condanna e scorgere tra le pieghe delle parole la personalità di colui o colei che le ha dato voce e, con loro, della società in cui vivono.

2.1: ...all'Outsider Art.

Prima di affrontare l'argomento centrale della trattazione, mi sembra opportuno spiegare cos'è l'Outsider Art, quali sono le sue caratteristiche, e fare un resoconto della sua storia. Attraverso di essa il suo creatore, Roger Cardinal, intendeva offrire il corrispettivo anglofono, destinato a comparire come titolo nell'omonimo libro, del termine coniato dall'artista francese Jean Dubuffet - Art Brut – per riassumere le caratteristiche delle opere da lui scovate, raccolte e studiate nel corso di un viaggio in Svizzera intrapreso nel 1945, e che designerà le successive realtà fondate da lui fondate in collaborazione con amici e colleghi artisti per promuovere questo tipo di arte: nel 1947 nasce il Foyer de l'Art Brut, mentre nel 1948 coinvolge nella fondazione della Compagnie de l'Art Brut⁶⁰. Nel 1976 la collezione, composta da 5.000 opere di 133 artisti⁶¹, andrà poi a costituire la Collection de l'Art Brut⁶². È l'accostamento tra due concetti agli antipodi. Gli artisti «creano nel segreto, il silenzio, e la solitudine, senza preoccuparsi della critica del pubblico o del giudizio altrui. Controcorrente, non sentono il bisogno di un riconoscimento sociale o culturale. Lavorano al riparo dagli sguardi, liberi da aspettative o ambizioni.»⁶³ Non è raro, infatti, vedere queste produzioni scoperte in tempi avanti la loro realizzazione, a volte anche tempo dopo la morte dei loro autori, e in modo del tutto inaspettato. Allo stesso tempo, all'idea di caducità dell'opera d'arte e della sua realizzazione lontana dagli ambienti sociali, viene accostato quello di *brut*, traducibile come grezzo, sporco ma che può essere inteso in senso positivo come autentica⁶⁴. L'unione tra i due termini sta ad indicare un'arte non raffinata ma anche vera, sincera, pura e non contaminata, in provocatoria contrapposizione all'arte accademica che al contrario è razionale e artificiosa. Con l'Outsider Art ne viene ampliato l'orizzonte

⁶⁰ Tea Taramino, "Lo sguardo costruttore", in Gianluigi Mangiapane, Anna Maria Pecci, Valentina Porcellana (a cura di), *Arte dei margini. Collezioni di Art Brut, creatività relazionale, educazione alla differenza*, Franco Angeli, Milano 2013, p. 88.

⁶¹ https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/historique (ultima consultazione: 13 novembre 2025).

⁶² Tea Taramino, "Lo sguardo costruttore", in Gianluigi Mangiapane, Anna Maria Pecci, Valentina Porcellana (a cura di), *Arte dei margini. Collezioni di Art Brut, creatività relazionale, educazione alla differenza*, op. cit. p. 88.

⁶³ Lucienne Peiry, "L'art Brut" e l'alterità. Tre personalità italiane: Carlo, Podestà e Nannetti", tr. it. di Laura Saggiorato, in Gianluigi Mangiapane, Anna Maria Pecci, Valentina Porcellana (a cura di), *Arte dei margini. Collezioni di Art Brut, creatività relazionale, educazione alla differenza*, op. cit. p.31.

⁶⁴ Colin Rhodes, *The Art that Dare not Speak Its Name*, in «Raw Vision. Outsider Art Brut», 2024, n. 119, p. 28.

indagato, includendo al suo interno tutti gli artisti la cui arte sfugge alle normative artistiche. In ogni caso, entrambi vengono impiegati per indicare la produzione di personaggi privi di formazione artistica, e quindi fatta distinguere dall'arte ufficiale.

Inizialmente, gli autori sono reietti della società, personalità scomode quali malati mentali o sensitivi⁶⁵. Le loro opere si fanno perciò spesso portavoce della condizione di emarginazione e isolamento nella quale sono state realizzate. Non per nulla, i primi casi di interesse nei confronti della produzione artistica dei malati mentali si registrano all'interno degli ospedali psichiatrici. Essa viene analizzata con occhio scientifico, come strumento tramite il quale il medico poteva penetrare nei labirinti della mente del paziente e giungere infine alla formulazione di una diagnosi. Colin Rhodes cita brevemente il caso di Andrew Kennedy, del cui corposo catalogo sono giunti fino a noi solo trentaquattro disegni, acquistati dal dottor Thomas Clouston «as part of the visual material he used in lectures to illustrate different forms of insanity and not because of any perceived artistic merit.»⁶⁶. Sempre entro i confini dell'ambiente medico nascono le prime esposizioni e musei di arte aperti al pubblico. Nel 1905 apre il Musée de la folie⁶⁷ di Auguste Marie nell'ospedale di Villejuif⁶⁸ ma in ambito italiano si ricordano i casi delle collezioni di manufatti di Giovanni e Antonio Marro e di Cesare Lombroso⁶⁹ ora conservate nel Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso" e nel Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino. La loro presentazione doveva andare ad avvalorare le teorie espresse all'interno dei loro scritti. Al di là dell'epoca storica e della metodologia utilizzata, le riflessioni elaborate da Lombroso in merito al rapporto tra genialità e malattia mentale hanno notevole fascino. Il tentativo di ricerca della linea che separa la normalità dalla pazzia viene da lui svolto a partire dall'analisi delle biografie di grandi personaggi del passato e dal raffronto con i sintomi riscontrati in pazienti psichiatrici. Le analogie sono molte: la tendenza a

⁶⁵ Lucienne Peiry, "L'art Brut" e l'alterità. Tre personalità italiane: Carlo, Podestà e Nannetti", in Gianluigi Mangiapane, Anna Maria Pecci, Valentina Porcellana (a cura di), *Arte dei margini. Collezioni di Art Brut, creatività relazionale, educazione alla differenza*, op. cit., p. 31.

⁶⁶ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, (2022), Thames&Hudson, Londra 2022, <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 8 novembre 2025).

⁶⁷ Tea Taramino, "Lo sguardo costruttore", in Gianluigi Mangiapane, Anna Maria Pecci, Valentina Porcellana (a cura di), *Arte dei margini. Collezioni di Art Brut, creatività relazionale, educazione alla differenza*, op. cit. p. 87.

⁶⁸ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 10 novembre 2025).

⁶⁹ Tea Taramino, "Lo sguardo costruttore", in Gianluigi Mangiapane, Anna Maria Pecci, Valentina Porcellana (a cura di), *Arte dei margini. Collezioni di Art Brut, creatività relazionale, educazione alla differenza*, op. cit. p. 87.

fuggire i contatti con il mondo esterno⁷⁰, «la strana abitudine d'inventare delle parole speciali o delle frasi a cui annettono un tutto loro significato»⁷¹, le paranoie e le manie di persecuzione⁷², lo stato di alterazione psico-fisica in cui cadono preda che stimola l'atto creativo⁷³, la sensibilità estrema⁷⁴, per fare qualche esempio.

Concludiamo: V'hanno tra la fisiologia dell'uomo di genio e la patologia dell'alienato non pochi punti di coincidenza. - V'hanno pazzi di genio e pazzi alienati. Ma v'hanno e v'ebbero moltissimi geni, che, meno qualche anomalia della sensibilità, giammai patirono d'alienazione. - Anzi, quasi tutti i geni alienati hanno caratteri loro propri e speciali.

Intanto con queste analogie e coincidenze tra i fenomeni degli uni e degli altri, pare abbia voluto apprenderci la natura a rispettare quella somma delle umane sventure, ch'è la follia; ed a non lasciarci, d'altra parte, abbagliare dalla luminosa parvenza dei genî, che invece di elevarsi sulla gigantesca orbita delle sfere, potrebbero, povere e perdute stelle cadenti, affondarsi entro la cortecchia della terra, fra precipizi ed errori.⁷⁵

La tesi è avvalorata dalle testimonianze di alienati, esponenti della classe proletaria e dediti ad attività artistiche:

Nella mia clinica di Pavia, già da vari anni, fu accolta una donna del popolo, che impazzita per abuso di venere e di alcool, s'era fitta in capo d'essere una Napoleonide, cui una legione di nemici aveva presa a perseguitare, mettendole il veleno nelle ova, nel pane, nel vino ecc. Questa monomaniaca, tuttavia, mostrava un meraviglioso genio pel disegno e pel ricamo; tracciava certe farfalle così leggiere e così vere, che pareva alitassero lì, sopra la tela.

⁷⁰ Cesare Lombroso, *Genio e follia*, Gaetano Brigola editore, Milano 1872, https://www.google.it/books/edition/Genio_e_follia_del_Dottor_Cesare_Lombroso/rL4T9RkY8t8C?hl=it&gbpv=1&dq=Genio+e+follia+cesare+lombroso&pg=PA6&printsec=frontcover, p. 9 (ultima consultazione: 16 gennaio 2026).

⁷¹ Ibidem, https://www.google.it/books/edition/Genio_e_follia_del_Dottor_Cesare_Lombroso/rL4T9RkY8t8C?hl=it&gbpv=1&dq=Genio+e+follia+cesare+lombroso&pg=PA6&printsec=frontcover (ultima consultazione: 10 novembre 2025).

⁷² Ivi, https://www.google.it/books/edition/Genio_e_follia_del_Dottor_Cesare_Lombroso/rL4T9RkY8t8C?hl=it&gbpv=1&dq=Genio+e+follia+cesare+lombroso&pg=PA6&printsec=frontcover, p. 17 (ultima consultazione: 18 gennaio 2026)..

⁷³ Ivi, https://www.google.it/books/edition/Genio_e_follia_del_Dottor_Cesare_Lombroso/rL4T9RkY8t8C?hl=it&gbpv=1&dq=Genio+e+follia+cesare+lombroso&pg=PA6&printsec=frontcover, pp. 10-13 (ultima consultazione: 18 gennaio 2026).

⁷⁴ Ivi, https://www.google.it/books/edition/Genio_e_follia_del_Dottor_Cesare_Lombroso/rL4T9RkY8t8C?hl=it&gbpv=1&dq=Genio+e+follia+cesare+lombroso&pg=PA6&printsec=frontcover, pp. 13-16 (ultima consultazione: 18 gennaio 2026).

⁷⁵ Ivi, https://www.google.it/books/edition/Genio_e_follia_del_Dottor_Cesare_Lombroso/rL4T9RkY8t8C?hl=it&gbpv=1&dq=Genio+e+follia+cesare+lombroso&pg=PA6&printsec=frontcover, pp. 118-119 (ultima consultazione: 10 novembre 2025).

Un'altra monomaniaca, con pochi gusci di limoni e di ova, plasmava dei vasi e dei calamai graziosissimi.

Nel manicomio di Pesaro un epilettico con dei frustoli d'asse rubati dal falegname, riuscì a congegnarsi due armoniosi violini. Ivi pure si conserva un quadrettino, in cui sono disegnati sì bene che paion vivi, una monaca e un medico, mentre esaminano, all'ottalmoscopio, un'ammalata; - è opera di una contadina melanconica che si giovava, per il ricamo, dei fili strappati alla sua veste, ingommandoli sulla carta colla saliva.⁷⁶

Sfogliando il catalogo del Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso" e del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino⁷⁷, possiamo avere un'idea del carattere delle opere. Molti oggetti sono intagliati in osso e in legno oppure realizzati intrecciando, annodando brandelli di stoffa. Ci sono opere che parlano della realtà dell'epoca e della biografia stessa dell'artista, del suo passato e del suo presente: architetture, soggetti naturali (fiori, paesaggi), ritratti di personaggi storici, scene di vita quotidiana, fino a soggetti erotici e religiosi. Ci sono motivi ornamentali, arabeschi⁷⁸ ripetuti ossessivamente per tutto il perimetro del supporto, lettere, numeri, simboli che spesso si fondono col disegno⁷⁹. Dei malati colpisce innanzitutto «l'originalità della invenzione»⁸⁰ che «lasciando libero il freno dell'immaginazione loro, dà luogo a creazioni da cui rifuggirebbe una mente troppo calcolatrice per paura dell'illogico e dell'assurdo e perché l'intensità della convinzione conforta al lavoro e lo perfeziona.»⁸¹ «Ma» prosegue Lombroso più avanti, «anche

⁷⁶

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/Genio_e_follia_del_Dottor_Cesare_Lombroso/rL4T9RkY8t8C?hl=it&gbpv=1&dq=Genio+e+follia+cesare+lombroso&pg=PA6&printsec=frontcover, pp. 60-61 (ultima consultazione: 10 novembre 2025).

⁷⁷ <https://artbrut.unito.it/>

⁷⁸ Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Fratelli Bocca, Torino 1894, https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover, p. 314 (ultima consultazione: 17 novembre 2025).

⁷⁹

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover , p. 333.

⁸⁰

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover, p. 329 (ultima consultazione: 17 novembre 2025).

⁸¹

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover , p. 329-330 (ultima consultazione: 17 novembre 2025).

la originalità in fondo finisce, in tutti o quasi tutti, per degenerare in una vera bizzarria, che solo appare logica quando si entri nel concetto del loro delirio e quando si giunga a comprendere quanto sia sbrigliata la immaginazione loro.»⁸² Aspetti singolari dell'opera rivelano la condizione altrettanto eccezionale di chi l'ha creata. Alcuni pazienti definiscono il soggetto in maniera approssimativa, altri in modo talmente minuzioso «per cui raggiungono l'oscurità a furia di cercare l'evidenza»⁸³. Spesso non c'è rispetto per la prospettiva e le proporzioni del corpo («I paralitici immaginano le proporzioni più strane degli oggetti: galline grandi come cavalli, ciliegie come poponi, o pretendono riuscire a perfezione nel disegno, mentre infelicissima, bambinesca è invece l'esecuzione»⁸⁴), mentre la mania dell'artista per un soggetto può manifestarsi artisticamente attraverso la sua ripetizione⁸⁵: «così uno riempiva le carte di un'ape che rode il capo ad una formica (Frigerio); un altro, che credeva essere stato fucilato, dipingeva sempre archibugi; un altro sempre arabeschi»⁸⁶. Se presente, l'uso «di simboli, di geroglifici»⁸⁷ esprime «il bisogno di soccorrere, di rafforzare la parola o il pennello

82

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover , p. 332 (ultima consultazione: 17 novembre 2025).

83

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover, p. 342 (ultima consultazione: 29 novembre 2025).

84

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover, p.348 (ultima consultazione: 30 novembre 2025).

85

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover, p. 349.

86

Ibidem,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover (ultima consultazione: 30 novembre 2025).

87

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover, p. 333 (ultima consultazione: 30 novembre 2025).

entrambi ad esprimere, in tutta la desiderata energia, l'irrompere o il persistere di una data idea.»⁸⁸
Non ultimo è la «completa inutilità»⁸⁹ della realizzazione:

[...] così una tale M., ginevrina, affetta da monomania persecutoria, consumò interi anni sopra fragili uova e su limoni, lavori che, malgrado fossero bellissimi, non poterono giovarle nella fama, perché essa li teneva nascosi, nè io, a cui pure era affezionata, potei vederli, se non dopo la sua morte. Così toccammo sopra di quegli che si costrusse con gran cura un solo stivale e la propria crocifissione. – Si direbbe qui proprio, come accade nell'artista di genio, l'amore del bello pel bello e del vero pel vero. - Solo che la meta è invertita.⁹⁰

Più tardi, Hans Prinzhorn è protagonista di un lungo percorso che lo vede impegnato nella creazione e analisi di «una collezione di migliaia di esempi provenienti da diverse istituzioni europee»⁹¹, poi raccolti in *Bildnerei der Geisteskranken*. Uscito nel 1922, il testo costituisce uno dei più importanti tentativi di analizzare tali opere in un'ottica non più solamente diagnostica. Esso è preceduto nella pubblicazione da un altro testo altrettanto importante sull'argomento, *Ein Geisteskranker als Künstler*⁹², monografia di Walter Morgenthaler⁹³ uscita nel 1921 e dedicata alla produzione di Adolf Wölfli, internato presso l'ospedale psichiatrico di Waldau a seguito di un tentativo di violenza sessuale ai danni di una bambina di tre anni – non il primo della sua vita⁹⁴: all'epoca ne aveva già due alle spalle - e autore, tra le altre cose, di un'imponente autobiografia fantastica che lo terrà impegnato

88

Ibidem

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover
(ultima consultazione: 30 novembre 2025).

89

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover ,
p. 346 (ultima consultazione: 17 novembre 2025).

90

Ibidem,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover
(ultima consultazione: 17 novembre 2025).

⁹¹ Tea Taramino, “Lo sguardo costruttore”, in Gianluigi Mangiapane, Anna Maria Pecci, Valentina Porcellana (a cura di), *Arte dei margini. Collezioni di Art Brut, creatività relazionale, educazione alla differenza*, op. cit. p. 87.

⁹² Barbara Safarova, “Over 100 Years of Collecting Art Brut: From the “Art of Insane” to an Early 21st-Century Understanding”, in Natascha Kirchner (a cura di), *Outsider Art. Past, Present & Perspectives* (2021), Michael Imhof Verlag, 2021, p. 195.

⁹³ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 10 novembre 2025).

⁹⁴ Ivi, <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 19 gennaio 2026).

fino alla morte nel 1930⁹⁵. Dal punto di vista grafico, la pubblicazione di Morgenthaler si presenta in una veste grafica anonima, con molte delle ventiquattro illustrazioni presenti all'interno in bianco e nero⁹⁶. Al suo confronto, quella di Prinzhorn è decisamente più curata: il titolo in caratteri bianchi si staglia su uno sfondo nero⁹⁷, mentre le illustrazioni sono 187, sedici a colori e 167 accompagnano il testo⁹⁸. Prinzhorn è psichiatra ma anche storico dell'arte e di conseguenza il punto di vista col quale analizza l'argomento è «constantly torn between the medical and the estetic, the scientific monograph and the artistic manifesto»⁹⁹, visibile, per esempio, nel riconoscimento dell'autorità degli autori delle opere. Dove fino ad allora le creazioni dei pazienti psichiatrici erano avvolte dall'anonimato o contrassegnate da vaghe iniziali¹⁰⁰, Prinzhorn seleziona dieci casi e assegna ad ognuno uno pseudonimo. Affibbia loro il titolo di “Maestri Schizofrenici” ma il possibile ricollegarsi delle loro identità al contesto della malattia mentale¹⁰¹ viene sviato dal fatto che le considerazioni che vengono fatte a riguardo sono più di natura estetica che psichiatrica.¹⁰²

Centrale nella teoria di Prinzhorn è il concetto di *Gestaltung*, inteso come opera d'arte nata dal bisogno d'espressione dell'essere umano. Essa è puro istinto («oscura spinta pulsionale»¹⁰³: così definisce il bisogno d'espressione), nasce e si sviluppa spontaneamente e ignora ogni forma di razionalizzazione e di compromesso espressivo caratteristici dell'arte ufficiale.

Indichiamo, pertanto, solo la direzione in cui crediamo di scorgerlo: non di un'imitazione della natura né di un'illusione né di un abbellimento della vita altrimenti insopportabile, e neanche nei possibili effetti educativi secondari. Ogni finalità, pur se legittima a livello di vita sociale, è estranea all'essenza della *Gestaltung*. Piuttosto noi ricaviamo il senso dell'oggetto messo in forma dalla *Gestaltung* stessa, nella cui vitale compiutezza ci sembra di poter cogliere la perfezione di un'opera. Ogni altra valutazione utilizza strumenti culturali tra i più articolati. E' così che il concetto di “arte” si è

⁹⁵ <https://www.adolfwoelfli.ch/en/work#c429> (ultima consultazione: 19 gennaio 2026).

⁹⁶ Raphael Koenig, “The Reluctant Art Book: Hans Prinzhorn’s Artistry of the Mentally III (1922)”, in Natascha Kirchner, (a cura di), *Outsider Art. Past, Present & Perspectives* op. cit., p. 38.

⁹⁷ Barbara Safarova, “Over 100 Years of Collecting Art Brut: From the “Art of Insane” to an Early 21st-Century Understanding”, in Natascha Kirchner (a cura di), *Outsider Art. Past, Present & Perspectives*, op. cit. p. 41.

⁹⁸ Ivi, pp. 38-39.

⁹⁹ Raphael Koenig, “The Reluctant Art Book: Hans Prinzhorn’s Artistry of the Mentally III (1922)”, in Natascha Kirchner (a cura di), *Outsider Art. Past, Present & Perspectives*, op. cit. p. 43.

¹⁰⁰ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit. <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 19 gennaio 2026).

¹⁰¹ Raphael Koenig, “The Reluctant Art Book: Hans Prinzhorn’s Artistry of the Mentally III (1922)”, in Natascha Kirchner (a cura di), *Outsider Art. Past, Present & Perspectives*, op. cit. p. 44.

¹⁰² Ivi, p. 44.

¹⁰³ Hans Prinzhorn, *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali* (1922), tr. it. di Cristiana Di Carlo, Mimesis, Milano 1991, p. 29.

svuotato di significato e non è quasi più utilizzabile nelle discussioni di principio a causa della sua ambigua carica affettiva. A nostro avviso, le caratteristiche principali dell'opera formata emergono dal processo di *Gestaltung* ricondotto ai suoi fattori essenziali, psicologicamente intesi come funzioni psichiche totalmente definibili. In questo processo, non soggetto a fattori individuali e ad istanze secondarie, pensiamo di scorgere anche il valore metafisico della *Gestaltung*, sovente occultato da una finalità sociale.¹⁰⁴

D'altra parte, il *bildneri* del titolo sta a sottolineare la volontà da parte di Prinzhorn di separare « his subject from professional fine art production – not because he saw the art of the insane as 'unartistic', but because he wished to separate his analysis of creative objects from aesthetic judgements.»¹⁰⁵ L'attenzione è quindi tutta focalizzata sull'analisi «dei fatti espressivi, dove lo psichico appare immediatamente, senza la mediazione di un apparato intellettuale.»¹⁰⁶

Se non vogliamo limitarci ad uno studio descrittivo delle visibili manifestazioni di questo processo ma penetrare psicologicamente in esso, dobbiamo allora dare un nome all'impulso, per non dire alla forza, che si manifesta. Parliamo perciò di una tendenza, di una spinta, di un bisogno d'espressione dello psichico e designamo con tali termini i processi vitali pulsionali, che non sono sottoposti ad alcuna finalità esterna ma sono rivolti solo a se stessi, alla loro propria *Gestaltung*.¹⁰⁷

Importante nella rivalutazione delle produzioni dei malati mentali è il contributo dato dalle avanguardie artistiche, il cui campo d'indagine si estendeva anche ad altre forme di espressione artistica non istituzionalizzata con analoghe caratteristiche quali l'arte dei popoli non europei e quella dei bambini, da loro percepite in risposta all'insorgere di un'insofferenza nei confronti di una società – quella europea – ritenuta soffocante e antiquata, e la conseguente ricerca di nuovi modelli a cui guardare e ispirarsi. Tra le esperienze avanguardistiche è giusto prestare particolare attenzione al Surrealismo. Ad esso si rifà Dubuffet, che fu amico e collaboratore di André Breton, uno dei rappresentanti più importanti del movimento. Il Surrealismo attinge a piene mani all'esperienza dell'alienazione e dell'infanzia e ne fa la propria poetica. Al pragmatismo e alla rigida razionalità della vita reale i suoi membri oppongono la libertà sfrenata dell'immaginazione e le infinite possibilità del sogno. La figura del pazzo si erge quale simbolo di libertà, di estro creativo indomabile,

¹⁰⁴ Ivi, p. 25.

¹⁰⁵ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 13 novembre 2025).

¹⁰⁶ Hans Prinzhorn, *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, op. cit. p. 27.

¹⁰⁷ Ivi, p. 28.

è l'elemento provocatorio e dissacratore contrapposto all'aridità e al conformismo della cultura europea¹⁰⁸:

Ridurre l'immaginazione in schiavitù, fosse anche a costo di ciò che viene chiamato sommariamente felicità, è sottrarsi a quel tanto di giustizia suprema che possiamo trovare in fondo a noi stessi. La sola immaginazione mi rende conto di ciò che *può essere*, e questo basta a togliere un poco il terribile interdetto; basta, anche, perché io mi abbandoni ad essa senza paura di essere tratto in inganno (come se fosse possibile un inganno maggiore). Dove comincia a diventare nociva e dove si ferma la sicurezza dello spirito? Per lo spirito, la possibilità di errare non è piuttosto la contingenza del bene?

Resta la follia, la follia «da rinchiudere», come è stato detto giustamente. Questa o l'altra... Ognuno sa infatti che i pazzi devono il loro internamento a un certo numero di azioni legalmente repressibili, e che, in mancanza di queste azioni, la loro libertà (quello che si può vedere della loro libertà) non può essere messa in causa. Che essi siano, in qualche misura, vittime della loro immaginazione, sono pronto a concederlo, nel senso che essa li spinge all'inosservanza di certe regole, fuori delle quali il genere si sente leso, come ogni uomo sa a proprie spese. Ma il profondo distacco che dimostrano nei confronti della nostra critica, e persino dei diversi castighi che vengono loro inflitti, lascia supporre che attingano un grande conforto dall'immaginazione, che apprezzino abbastanza il loro delirio per sopportare che sia valido soltanto per loro. E, in effetti, le allucinazioni, le illusioni, eccetera, sono una fonte non trascurabile di godimenti. [...] Quanto alle confidenze dei pazzi, passerei la vita a provarle. Sono persone di scrupolosa onestà, la cui innocenza è pari soltanto alla mia. Colombo dovette partire con dei pazzi per scoprire l'America. E vedete come ha preso corpo quella follia, quanto è durata.¹⁰⁹

In *Nadja* Breton rievoca il legame con la donna del titolo, in realtà Léona-Camille-Ghislaine D.¹¹⁰ Secondo quanto racconta, la conobbe il 4 ottobre 1926¹¹¹, lungo una strada parigina. Si fermano a un caffè, chiacchierano, lei si lascia andare a confidenze, e alla fine:

Sul punto d'andarmene, voglio porle un'altra domanda che certo solo io sono capace di fare, ma che una volta tanto, ha trovato una risposta alla sua altezza: «Chi è lei?» E Nadja, senza esitare: «Sono l'anima errante».¹¹²

È una creatura curiosa, sfuggente, indecifrabile, contraddittoria, un «adorabile miscuglio di leggerezza e fervore».¹¹³ È talmente strana, mutevole da non sembrare di questo mondo. «Dal primo all'ultimo giorno, ho considerato Nadja un genio libero, qualcosa come uno di quegli spiriti dell'aria che certe

¹⁰⁸ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit. <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 13 novembre 2025).

¹⁰⁹ André Breton, "Manifesto del Surrealismo", in *Manifesti del Surrealismo*, tr. it. di Liliana Magrini, Einaudi editore, Torino 2003, pp. 12-13.

¹¹⁰ Domenico Scarpa, "Prefazione", in André Breton (1963), *Nadja*, tr. it. di Giordano Falzoni, Einaudi, Torino 2007, p. VII.

¹¹¹ André Breton, *Nadja*, op. cit. p. 52.

¹¹² Ivi, p. 57.

¹¹³ Ivi, p. 76.

pratiche di magia consentono di legare momentaneamente a sé ma che è impensabile sottomettere.»¹¹⁴

La sua vita si conclude in manicomio:

Bisogna non essere mai penetrati in un manicomio per non sapere che là dentro i pazzi *li fanno*, esattamente come nei riformatori si fanno i banditi. Esiste qualcosa di più odioso di questi apparati di conservazione sociale che, per una qualsiasi magagna, una prima mancanza esteriore al decoro o al senso comune, precipitano un soggetto qualunque in mezzo ad altri soggetti in una promiscuità che non può non essergli che nefasta e soprattutto lo privano sistematicamente di relazioni con tutti coloro in cui il senso morale o pratico si trova ad essere più saldo del suo?¹¹⁵

L'immaginazione s'incarna perfettamente tanto nell'innocenza del malato psichico quanto in quella del bambino:

Se conserva un tanto di lucidità, non potrà non volgersi indietro verso l'infanzia che, per quanto massacrata grazie allo zelo di chi lo ha ammaestrato, gli appare pur sempre piena d'incanto. Qui, l'assenza di ogni rigore noto gli lascia la prospettiva di più vite vissute simultaneamente; egli mette radici in quell'illusione; non vuole sapere più altro che la facilità momentanea, estrema d'ogni cosa. Ogni mattina, dei bambini escono senza inquietudine. Tutto è vicino, le peggiori condizioni materiali sono eccellenti. I boschi sono bianchi o neri, non si dormirà mai.¹¹⁶

L'adulto sottostà a norme sociali. La sua fantasia è limitata e guidata «secondo le norme di un'utilità arbitraria». «Appartiene ormai, corpo e anima, a un'imperiosa necessità pratica che non gli è consentito perdere di vista. Tutti i suoi gesti saranno privi d'ampiezza; tutte le sue idee, d'apertura.»¹¹⁷ Il bambino, al contrario, non conosce imposizioni, crea da sé il mondo di cui lui solo conosce le regole. La sua arte è originale e autosufficiente, non ha bisogno di modelli per trovare l'ispirazione, gli basta attingere al suo mondo interiore:

Lo spirito che si immerge nel surrealismo rivive con esaltazione la parte migliore della sua infanzia. È per lui una certezza, un po' come per chi, sul punto d'affogare, rivede. In meno di un minuto, tutto l'insormontabile della propria vita. Mi si dirà che non è molto incoraggiante. Ma non tengo a incoraggiare chi potrà dirmi queste cose. Dai ricordi d'infanzia e da alcuni altri si sprigiona un sentimento di inaccaparrato, e quindi di *fuorviato*, che considero il più fecondo che esista. Ciò che più s'avvicina alla «vera vita» è forse l'infanzia; l'infanzia trascorsa la quale l'uomo dispone, in più del suo lasciapassare, appena di qualche biglietto di favore; l'infanzia in cui tutto concorreva invece al possesso efficace, e senz'alea, di se stessi. Grazie al surrealismo, sembra che quelle eventualità ritornino. È come se si corresse alla propria salvezza, o alla propria perdita.¹¹⁸

¹¹⁴ Ivi, p. 90.

¹¹⁵ Ivi, p. 118.

¹¹⁶ André Breton, "Manifesto del Surrealismo", in *Manifesti del Surrealismo*, op. cit. p. 11.

¹¹⁷ Ivi, p. 12.

¹¹⁸ Ivi, p. 43.

Di contro, la sessualità è ciò che fortemente distingue l'arte dei bambini da quella dei malati mentali e, in senso più ampio, gli artisti outsider.¹¹⁹ Approfittiamo di questo dettaglio per passare all'argomento principale. Abbiamo già accennato all'erotismo come uno tra i temi presenti nelle opere facenti parte delle collezioni dei musei torinesi. Pazienti psichiatrici produttori di materiale artistico a contenuto erotico sono ricordati da Lombroso:

In alcuni lavori di erotomaniaci, di paralitici e di dementi, il carattere speciale dei disegni come dei versi è la più spudorata oscenità, come un ebanista che figurava in tutti gli angoli dei mobili, nella punta degli alberi, dei membri virili, il che, pure, ricorda molto certi lavori dei selvaggi e degli antichi in cui gli organi sessuali fan capolino per tutto. Un capitano di Genova disegnava spesso scene di lupanari. In molti il carattere osceno è mascherato coi più singolari pretesti quasi fosse richiesto dalle bisogne dell'arte, come in uno che pretendeva far il giudizio universale (vedi Tav. XI), ed in un prete che disegnava le figure nude, poi con artificio le vestiva a mezzo di linee che lasciavano trasparire gli organi genitali, le poppe ecc., e difendevansi dalle critiche col dire che solo per chi cercava la malizia le sue figure potevano apparire invereconde; spesso disegnava gruppi di tre persone, fra le quali figurava una donna ad un tempo goduta da due uomini, dei quali uno era vestito da prete (Raggi).

M..., di cui vedemmo gli strani e spesso bellissimi versi, illustravali con mille e mille sgorbi, rappresentanti animali di forme stranissime alle prese con uomini e donne, e frati e monache nude nelle pose più impudiche.

Quello stesso alienato di Macerata, autore del poema in scultura, scolpiva pure un uomo che cavalcando sulle spalle di un altro, gli caccia nell'ano l'aria con un soffietto.

In altri l'oscenità è, se è possibile, ancor più palese: specialmente nei dementi paralitici; mi ricordo di un vecchio che disegnava una vulva sull'indirizzo delle lettere alla moglie, ponendovi intorno distici osceni in dialetto.

E curioso che due artisti, uno di Torino e l'altro di Reggio, tutti melagomaniaci, concordassero nell'avere istinti sodomiaci, ch'essi fondevano coll'idea delirante d'esser Dei, padroni del mondo, cui essi creavano ed emettevano dall'ano come dalla cloaca gli uccelli; in tale attitudine uno di essi che aveva un senso artistico si dipinge escreando in piena erezione, nudo fra donne, il mondo, mentre era circondato da tutti i simboli del potere. Ciò riproduce e spiega il dio Itifallo degli Egizi (vedi Tav. XIV-XV).¹²⁰

¹¹⁹ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit. <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 04 gennaio 2026).

¹²⁰ Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, op. cit., https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover, pp. 344-345 (ultima consultazione: 17 novembre 2025).



Figura 5 Agostino Cortella, *Due donne velate e un uomo nudo* / *Motivi ornamentali ripetuti*, matita su carta, 1870-1872, 14x22,5 cm, Torino, Museo di Antropologia Criminale "Cesare Lombroso".



Figura 6 Anonimo, *Ritratto di donna*, prima metà del Novecento, disegno a matita su carta, 10,5x16 cm, Torino, Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università degli Studi di Torino.

In *Bildnerei der Geistekranken*, a proposito delle opere dei suoi protetti Prinzhorn dice che, quando non si tratta di «produzioni dalla tendenza realisticamente riproduttiva»¹²¹, «prevalgono di gran lunga l'inabituale, il particolare, che istaurano un rapporto speciale con l'interiorità del creatore.»¹²² Anche qui, le tematiche dell'erotismo e della religione sono veicolate «in tutt'altra misura rispetto ad individui sani.»¹²³ Parlando del primo, «esso si orienta raramente verso fatti banali e più spesso verso implicazioni problematiche fondamentali, aventi uno sfondo metafisico. Non che manchi la semplice

¹²¹ Hans Prinzhorn, *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, op. cit. pag. 80.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem.

oscenità; tuttavia essa è senza dubbio più pertinente alla sfera del “sano”.¹²⁴ L’immagine sensuale che il malato rigetta sul supporto verrebbe sublimata attraverso simboli, archetipi dell’immaginario collettivo che la estranerebbero dall’essere pornografia. Uno dei fenomeni più suggestivi è quando al vissuto carnale si accompagna quello religioso¹²⁵: fenomeno «che, del resto, è molto comune allo stadio originario della cultura umana ed ha per noi il valore di un bene sepolto – dal momento che non guardiamo affatto con orgogliosa soddisfazione ad una civilizzazione che se ne è liberata, almeno esteriormente.»¹²⁶ L’arte di Karl Genzel, meglio noto con lo pseudonimo di Brendel, uno degli artisti citati in *Bildnerei der Geisteskranken*, apre interessanti spunti di lettura che spiegano bene questi caratteri. Genzel giunge in manicomio nel 1907 e nel 1912 inizia a realizzare sculture, prima usando il pane masticato, poi il legno¹²⁷. È noto soprattutto per la realizzazione di grottesche creature ermafrodite: uomini e donne uniti in un unico corpo oppure teste sorrette da gambe e che esibiscono platealmente il pene, come si vede nelle cosiddette Kopffüßler¹²⁸. Secondo quanto riporta Juan Eduardo Cirlot in *Dizionario dei simboli*, in psicologia l’androginia esprime «in termini sessuali – e pertanto molto evidenti – l’idea essenziale di integrazione di tutte le coppie di opposti nell’unità.»¹²⁹ È nota la leggenda raccontata da Platone nel *Simposio* di come in origine esistesse l’androgino, un essere che era insieme maschio e femmina, con «quattro mani e tante gambe quante mani, e due volti [...] su un collo arrotondato del tutto uguali. E aveva un’unica testa per ambedue i visi rivolti in senso opposto, e quattro orecchi e due organi genitali.»¹³⁰ Un giorno decide di prendere possesso dell’Olimpo ma Zeus ne ferma la scalata tagliando la creatura in due parti. Ogni metà allora si mette alla ricerca del proprio corrispettivo e, una volta trovatisi, tentano di ricongiungersi fisicamente ma falliscono e muoiono. Al ché Zeus ne lavora i corpi in modo tale da renderne possibile l’unione sessuale. Per questo motivo – dice il filosofo greco –, «è connotato negli uomini il reciproco amore degli uni per gli altri che ci riporta all’antica natura e cerca di fare due uno e di risanare l’umana natura.»¹³¹ Di raffigurazioni di esseri ermafroditi se ne trovano tracce nelle antiche civiltà del

¹²⁴ Ivi, pag. 83.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit. <https://www.perlego.com/book/3779921>, (ultima consultazione: 18 novembre 2025).

¹²⁸ Ivi, <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 18 novembre 2025).

¹²⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Dizionario dei simboli*, tr. it. di Maria Nicola, Adelphi edizioni, Milano 2021, pag. 83.

¹³⁰ Platone, “Simposio”, tr. it. di Giovanni Reale, in Id., *Tutti gli scritti*, Rusconi editore, Milano 1991, pag. 500.

¹³¹ Ivi, p. 501.

passato¹³². In Grecia, per esempio, si ricorda la raffigurazione di varianti della dea Afrodite barbata¹³³ o che alza la veste e scopre il sesso maschile eretto¹³⁴. La bisessualità degli esseri dell'artista tedesco è altrettanto sacra perché riletta in un'ottica religiosa, quella cristiana. In *Weib und Mann oder Adam und Eva* la seconda parte del titolo è una palese citazione alla vicenda biblica di Adamo ed Eva, rappresentanti Dio crea l'uomo e lo colloca nel Giardino dell'Eden: in origine Adamo è androgino¹³⁵. Per riempire la sua solitudine lo fa addormentare e da una sua costola dà vita a una compagna, la donna. «Per questo l'uomo abbandona suo padre e sua madre e si unisce alla sua donna e i due diventano una sola carne.»¹³⁶ Per Genzel Cristo, il cui corpo pende dalla croce¹³⁷, ha due sessi. Nella sua versione femminile prende il nome di Jesin¹³⁸, probabilmente un tentativo di esorcizzare la sua paura nei confronti del potere femminile¹³⁹.

¹³² *The Androgyne: A Metaphysical, Linguistic and Anthropological View*, May Pole of Wisdom, <https://maypoleofwisdom.com/the-androgyne-a-metaphysical-linguistic-and-anthropological-view/> (ultima consultazione: 10 dicembre 2025).

¹³³ Bettany Hughes, *Venere e Afrodite. Storia di una dea* (2019) tr. it. di Laura Serra, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2021, <https://www.perlego.com/book/3422664> (ultima consultazione: 13 luglio 2026).

¹³⁴ Sophie Strand, *Aphrodite Beyond Binaries. Saint of Symbiogenesis, Make Me Good Soil*, <https://sophiestrand.substack.com/p/aphrodite-beyond-binaries> (ultima consultazione: 19 gennaio 2026).

¹³⁵ *The Androgyne: A Metaphysical, Linguistic and Anthropological View*, May Pole of Wisdom, <https://maypoleofwisdom.com/the-androgyne-a-metaphysical-linguistic-and-anthropological-view/> (ultima consultazione: 23 luglio 2026).

¹³⁶ *La Bibbia*, op. cit., p. 15.

¹³⁷ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 19 gennaio 2026).

¹³⁸ Ivi, <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 11 gennaio 2026).

¹³⁹ Ivi, <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 11 gennaio 2026).



Figura 7 Karl Genzel, Man and Woman or Adam and Eve, 1920 circa, Universitätsklinikum Heidelberg, Sammlung Prinzhorn.



Figura 8 Karl Genzel, *Die Frau mit dem Storch o Jesin (Kopffüßer)*, prima del 1921, Universitätsklinikum Heidelberg, Sammlung Prinzhorn.

L'americano Malcolm McKesson è di origine borghese. Anziano, alla morte nel 1990 della moglie, la poetessa Madeleine Mason, il cui matrimonio nel 1961 aveva segnato il ritiro volontario dell'uomo dalla vita di società, decide di rendere pubblica la sua arte, alla quale finora si era dedicato in privato. Con essa si rivela anche la vita privata dell'autore. Nei suoi scritti, ricorrenti sono i temi delle perversioni sessuali, in particolare travestitismo e sadomasochismo. La donna è una figura forte, potente, dominatrice dell'uomo che la serve ed esegue ogni suo ordine, e allo stesso tempo è dolce e gentile, complice, come forse lo fu la moglie, verso la quale McKesson ha sempre nutrito un forte affetto¹⁴⁰. Tuttavia, ha dichiarato il suo disinteresse per il sesso¹⁴¹ e la loro unione, infatti, non fu mai consumata. I disegni, parte integrante degli scritti, sono incentrati su figurine bianche, evanescenti come fantasmi che l'artista colloca all'interno di ambienti scuri e perturbanti. La delineazione

¹⁴⁰ Colin Rhodes, *Fulfilments of Desire in the Work of a Self-Taught Artist: the intimate existence of Malcolm McKesson*, «Art History», 2002, vol. 25, n. 5, p. 653.

¹⁴¹ <https://outsiderart.co.uk/portfolio/malcolm-mckesson/> (ultima consultazione: 6 agosto 2026).

dell'immagine attraverso brevi tratti a penna a sfera o inchiostro, inizialmente abbozzata, si espande progressivamente fino ad ottenere uno spazio claustrofobico che sembra inghiottire la figura sempre più¹⁴². Caratteristico è l'impiego come base del disegno di cartoline, fogli di giornale, buste¹⁴³ e immagini pubblicitarie. Essa può rimanere inalterata ma in gran parte dei casi è modificata dall'artista tramite l'aggiunta di dettagli. L'apporto di questi all'immagine non ha carattere solo espressivo ma sembra ironizza sugli stereotipi di genere, trasformando le donne dell'originale in uomini travestiti, come accade in *This boy is adequately dressed to play with the girls* o in *Call Boy*¹⁴⁴. *Sacred Presence of Goddesses* palesa il sentimento da lui nutrito nei confronti della figura femminile, sfociante nella venerazione platonica e nella sottomissione volontaria. Nell'opera usa l'immagine di due modelle tratta un giornale di moda e vi disegna sopra delle figurine. Una di esse si avvicina loro con atteggiamento reverenziale: lo vediamo avanzare curvo, a testa china. Il titolo con la quale vengono contrassegnate le due donne – Goddesses – lascia intendere come McKesson rispettasse il femminile al punto da elevarla allo stato di divinità alla quale bisogna accostarsi, lui per primo, con devozione.

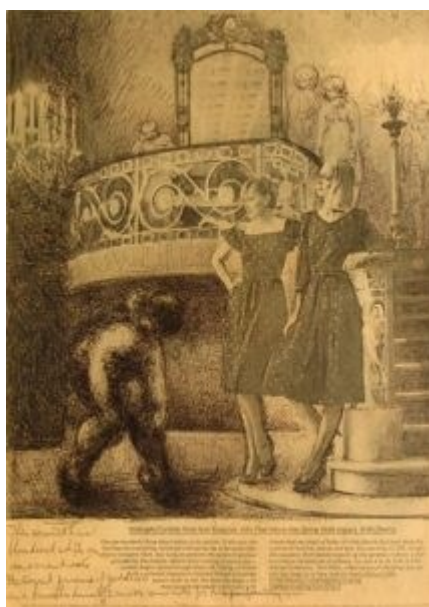


Figura 9 Malcom McKesson, *Sacred Presence of Goddesses*, senza data, inchiostro su annuncio pubblicitario per “Soo Yung Lee”, 34,3 x 47,7 cm.

¹⁴² Colin Rhodes, *Fulfilments of Desire in the Work of a Self-Taught Artist: the intimate existence of Malcolm McKesson*, op. cit., p. 656.

¹⁴³ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 24 luglio 2026).

¹⁴⁴ Colin Rhodes, *Fulfilments of Desire in the Work of a Self-Taught Artist: the intimate existence of Malcolm McKesson*, op. cit., p. 668.

Artisti esponenti maschili dell'Outsider Art come Pietro Ghizzardi o Philippe Ducollet-Michaëlef sembrano intrattenere con le donne un rapporto eccezionale. Il corpo femminile è manipolato e osservato con uno sguardo che appare contraddittorio, diviso tra timore e desiderio. Questo aspetto sembra rifarsi a un immaginario del femminile di origine archetipica, incarnazione di una femminilità benevola, rassicurante e accogliente ma pure femme fatale predatrice, sessualmente attiva e quindi pericolosa, insaziabile e animalesca, pronta a sedurre e corrompere il partner. Sono rappresentazioni che suggeriscono forse collegamenti con la figura della Dea¹⁴⁵, quella delle origini dell'umanità ma anche la Grande Madre psicologica¹⁴⁶, entrambe portatrici di vita ma anche di morte. Incisioni su pietra e statuine risalenti all'epoca preistorica testimoniano come la complessità del femminile fosse già recepita dai primi uomini. Le Veneri di Willendorf e di Laussel mostrano figure femminili contraddistinte da forme estremamente abbandonanti. Nella versione di Laussel regge un oggetto curvo – forse un corno oppure una mezzaluna¹⁴⁷ – e «indirizza direttamente lo sguardo verso la propria vagina»¹⁴⁸.

Nell'autobiografia *Mi richordo anchora*, Pietro Ghizzardi ricorda una vita sentimentale e sessuale movimentata. Adolescente, è tormentato da incubi «delle donne ansiane chon un bél seno e io mi slenavo e diminuivo di forsa»¹⁴⁹. Un giorno, mentre è nei campi, è preso dal desiderio di «una donna ben chorporata chon un bél seno»¹⁵⁰ e si masturba. Rievoca le relazioni, i flirt occasionali. In un'occasione, «una bella biondina»¹⁵¹ di cui è innamorato si fida con il fratello. In un'altra, si innamora di una donna in procinto di sposarsi, la dipinge «chon bracciallarchate che sembrava che lei mi voresse abbracciare chon un seno spreporzitato che sembravano due zucche di quélle nostrane proprio i seni che mi piaceva a mé»¹⁵². Il suo temperamento ardente, così sensibile al fascino femminile e ai piaceri della carne, si scontra con il volere dei famigliari, che invece vorrebbero

¹⁴⁵ Marija Gimbutas, *Il linguaggio della Dea* (1989), tr. it. di Selene Ballerini, Venexia, Roma 2008, pp. 316-317.

¹⁴⁶ Massimo Franco, *Il Simbolo della Grande Madre e le sue Implicazioni Psicologiche nel Processo di Individuazione*, 31 luglio 2024, <https://www.massimofrancopsicoterapeuta.it/psicologia/grande-madre/> (ultima consultazione: 21 novembre 2025).

¹⁴⁷ Catherine Blackledge, *Storia di V. Biografia del sesso femminile*, tr. it. di Monica Fiorini, Il Saggiatore, Milano 2008, pag. 53.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Pietro Ghizzardi, *Mi richordo anchora*, Einaudi, Torino 1976, pag. 36.

¹⁵⁰ Ivi, pag. 38.

¹⁵¹ Ivi, pag. 70.

¹⁵² Ivi, pag. 184.

mitigarlo. Mentre si masturba non si accorge che è stato visto dallo zio Giuseppe, nascosto dietro un albero:

[...] lui mi vedeva mé e io non lo vedevo e a visto tutto quello che stavo facendo mio zio era andato a chaza prima di mé e a chonfessato tutto quello che stavo facendo

e allora appena che ero entrato in chaza per pransare mio padre mi aveva ghuardato in vizo chon una certa indifferenza e poi tutto inun cholpo mi aveva prezo per le orecchie e me le a tirate per 20 minuti erano diventate rosse chome le bracie e in poi chol tempo avevo chomprezo che aveva mille raggioni e aveva fatto bene a sghridarmi perché io se chontinuavo anchora quel mestiere di chozi tanta soddisfassione mi levava in mé tutte le mie prime forse avevo chompresso in mé diminuivano giorno per giorno¹⁵³

Anche la madre non vede di buon occhio che il figlio frequenti donne. Il legame del fratello con la bionda finisce a causa dei pettegolezzi («doppo in poi chol tempo lei aveva saputo a dire dalla gente che mia madre non aveva piecere che suo figlio spozasse una raghassa simile a mandare delle lettere damore e a darsi dégli appuntamenti a da una parte all'altra»¹⁵⁴) e anche i progetti matrimoniali di Pietro con una ragazza sfumano a causa della volontà materna¹⁵⁵. L'insoddisfazione in campo amoroso potrebbe spiegare la caratterizzazione delle donne all'interno dei suoi ritratti. Le realizza usando la «fuliggine raccolta dalla vecchia stufa, diluita con acqua, i frammenti di mattone tritato, la miscela di erbe intrisa di acqua o di vino e altre estemporanee misture»¹⁵⁶ che poi applica, facendo uso di pennelli rovinati, su cartoni da imballaggio, sia sul fronte che sul retro. Sono sempre irraggiungibili, le donne che dipinge, le rimira da lontano, «tra amore e odio, desiderio e repulsione.»¹⁵⁷ Che siano nude oppure coperte da trasparenti abiti neri da contadina, presentano tutte un corpo grottesco, deforme, che fa paura, ma allo stesso tempo imperioso, imponente, con seni giganteschi e ventri molli, flaccidi. Alcune mostrano un pube incorniciato da peli folti e nerissimi, allo stesso modo delle Veneri preistoriche. Non a caso Andrea Baboni nel descriverle parla di

¹⁵³ Ivi, pp. 38-39.

¹⁵⁴ Ivi, pag. 73.

¹⁵⁵ Ivi, pag. 122.

¹⁵⁶ Andrea Baboni, «Anch'io mi ricordo anchora...», in Vanda Franceschetti, Alessandra Mantovani (a cura di), *Women. Pietro Ghizzardi e Lisetta Carmi, la rappresentazione del genere sessuale* (2014), Skira editore, Milano 2014, pag. 36.

¹⁵⁷ Ivi, pag. 37.

archetipo¹⁵⁸: i seni sono un simbolo di fertilità¹⁵⁹ ma in questo caso si riferiscono a una maternità contraddittoria, che annichilisce e insieme suscita devozione¹⁶⁰.

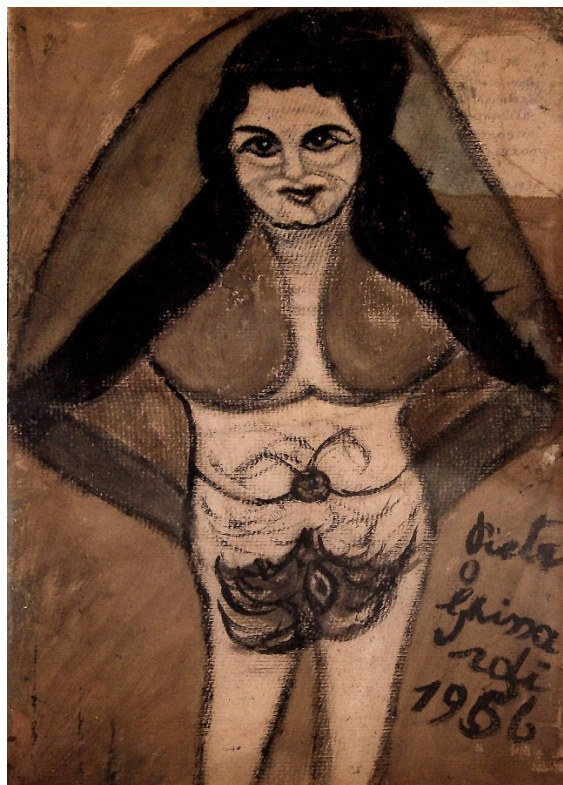


Figura 10 Pietro Ghizzardi, *Figura di nudo*, matita a grafite, erbe, mattone e fuliggine su cartone da imballaggio, 79 x 50,5 cm, Guastalla, collezione Giuseppe Amadei.



Figura 11 *Venere di Laussel*, calcare e ocre, 54 x 36 cm, Collection musée d'Aquitaine.

¹⁵⁸ Andrea Baboni, “Anch’io mi ricordo ancora...”, in Vanda Franceschetti, Alessandra Mantovani (a cura di), *Women. Pietro Ghizzardi e Lisetta Carmi, la rappresentazione del genere sessuale*, op. cit., 37.

¹⁵⁹ Marija Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, op. cit., pp. 31-33.

¹⁶⁰ Andrea Baboni, “Anch’io mi ricordo ancora...”, in Vanda Franceschetti, Alessandra Mantovani (a cura di), *Women. Pietro Ghizzardi e Lisetta Carmi, la rappresentazione del genere sessuale*, op. cit., 37.

Hanno le fattezze delle donne che chiama a posare e delle dive del cinema e delle modelle delle riviste, dei fotoromanzi e delle pubblicità su cui riesce a mettere le mani. Realizza collages: i volti delle star vengono ritagliati e poi fissati su corpi mostruosi e repellenti, creando un curioso contrasto che demitizza la star e la traspone nel mondo creato dall'artista¹⁶¹, magari nei panni di una popolana¹⁶². Nelle loro versioni pittoriche¹⁶³, il loro volto prende i connotati di una maschera terrificante dai tratti animaleschi. Rispondono sprezzanti a chi le guarda, quasi lo stessero deridendo, rivolgono occhi famelici e mostrano i denti affilati, pronti a distruggere¹⁶⁴; sono «donne-tigri dall'eros misterioso e inquietante»¹⁶⁵.

La *Dea dei serpenti* cretese è un altro suggestivo esempio della sacralità del femminile¹⁶⁶. Si tratta di una statuetta in ceramica raffigurante una donna abbigliata alla maniera del luogo, con una gonna a balze e un corsetto strettissimo ma che lascia scoperti i seni torniti. In ogni mano tiene un serpente, mentre sul capo è posato un gatto, entrambi simboli legati alla femminilità e al «potere divino della creazione e della rigenerazione.»¹⁶⁷ Philippe Ducollet-Michaëlef la vede per la prima volta nella biblioteca del padre architetto, su una cartolina. A partire dal 2006 ne fa il soggetto prediletto della sua produzione, replicandola in più varianti realizzate con matita, inchiostro e collage¹⁶⁸. Appassionato di arte fin da giovane, viene accettato alla scuola di arti decorative di Nizza ma rifiuta a causa di attacchi di panico poi degenerati in una depressione¹⁶⁹ che va acuendosi a seguito di eventi luttuosi quali il suicidio del fratello nel 1989 e la morte del nipote per overdose¹⁷⁰. Alle sue creature virginali si rivolge quindi in virtù del loro ruolo apotropaico di «lightining rods, totems that protect

¹⁶¹ Barbara Grespi, “La sirena a due teste. Cinema, fotografia, divismo anni cinquanta nei collage di Pietro Ghizzardi, in Vanda Franceschetti, Alessandra Mantovani (a cura di), *Women. Pietro Ghizzardi e Lisetta Carmi, la rappresentazione del genere sessuale*, op. cit. pag. 43.

¹⁶² Barbara Grespi, “La sirena a due teste. Cinema, fotografia, divismo anni cinquanta nei collage di Pietro Ghizzardi, in Vanda Franceschetti, Alessandra Mantovani (a cura di), *Women. Pietro Ghizzardi e Lisetta Carmi, la rappresentazione del genere sessuale*, op. cit. pag. 44.

¹⁶³ Ivi, pag. 45.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Andrea Baboni, “Anch’io mi ricordo anchora...”, in Vanda Franceschetti, Alessandra Mantovani (a cura di), *Women. Pietro Ghizzardi e Lisetta Carmi, la rappresentazione del genere sessuale*, op. cit. pag. 37.

¹⁶⁶ Marija Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, op. cit., p. 127-132.

¹⁶⁷ Andrea Contorni, *La Dea dei Serpenti Minoica*, Mitologia Classica, 13 marzo 2021, <https://www.mitologiaclassica.it/2021/03/dea-dei-serpenti-civiltà-minoica-cnossò.html> (ultima consultazione: 26 novembre 2025).

¹⁶⁸ https://www.artbrut.ch/en_GB/author/ducollet-michaelef-philippe (ultima consultazione: 26 novembre 2025).

¹⁶⁹ Philippe Lespinasse, *An Artist's Personal Liturgy*, in «Raw Vision. Outsider Art Brut», 2022, n. 111, p. 63.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 62-63.

him from hostile forces.»¹⁷¹ L'iconografia della divinità cretese si fonde con quella di un'altra celeberrima icona di femminilità e maternità, la Vergine Maria¹⁷². Unendo le due rappresentazioni vengono a mescolarsi anche il sacro e il profano e alla sacralità tutta carnale evocata dalla prima si unisce quella decisamente più spirituale della seconda. Le fanciulle hanno il petto nudo e dalla loro gonna si apre una vagina. Alcune irradiano fasci di luce dal capo, altre maneggiano falli che a volte decorano il vestito oppure uccellini e serpenti, altre ancora indossano velo e corona e tengono tra le braccia delle creature magrissime come inquietanti Madonne con Bambino. Attorno figurano scritte votive. La presenza di croci, teschi, cuori, diavoli e altre creature mostruose come simboli del dolore, del peccato e del male descrivono un universo allucinato e sofferente che è poi quello del negativo della Grande Madre. Tra le pieghe del sesso spuntano esseri umani, non si capisce se stiano venendo partoriti oppure divorati¹⁷³; le mani sono imbrattate di sangue e stringono lame acuminate. La caratterizzazione a dir poco terrificante potrebbe trovare assonanza con quella della dea Kalì¹⁷⁴. Divinità indiana della distruzione ma anche della rinascita, si presenta come una donna con quattro braccia e la lingua di fuori. Simboli macabri e cruenti ne esprimono il temperamento violento: in vita ha una cintura fatta di braccia, al collo pende una collana di teste decapitate, in una mano tiene una spada, nell'altra un capo reciso. Una delle versioni realizzate da Ducollet-Michaëlef mostra bene l'analogia.

¹⁷¹ Ivi, p. 62.

¹⁷² https://www.artbrut.ch/en_GB/author/ducollet-michaelef-philippe (ultima consultazione: 26 novembre 2025).

¹⁷³ Philippe Lespinasse, *An Artist's Personal Liturgy*, in *Writing in Outsider Art*, «Raw Vision. Outsider Art Brut», op. cit., p. 58.

¹⁷⁴ Marco Sebastiani, *I deva: Kalì la signora del tempo*, Yoga Magazine Italia, <https://www.yogamagazine.it/2019/04/i-deva-kali-la-scura.html?m=1> (ultima consultazione: 17 gennaio 2026).



Figura 12 Philippe Ducollet-Michaëlef, *Déesse - Mère, vierges saintes, vierges "hindoues" (névrose)*, china, inchiostro colorato, grafite, matita colorata e pennarello su carta, 2006-2020, 29.7 x 42, Losanna, Collection de l'art brut.



Figura 13 *Kali Enshrined* (verso), da un album Kalighat, gomma tempera, grafite, inchiostro su carta, 49,5 x 29 cm, Ohio, Museo d'arte di Cleveland, 1980.216.b.

In passato la psichiatria ha offerto una visione tutt'altro che lieta delle donne sia come artiste che come esseri sessualmente attivi. Le donne – si afferma - sono emotive, irrazionali e poco intelligenti¹⁷⁵. A causa della loro poca passionalità non possono «essere grandi artiste, né grandi poetesse, poichè si dipinge bene e si scrive genialmente quando si sente molto. L'arte è un sublime atto riflesso, a cui occorre il massimo dell'eccitamento.»¹⁷⁶ Se presente, è temporaneo, relegato all'età

¹⁷⁵ Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, op. cit. https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover, p. 253 (ultima consultazione: 21 novembre 2025).

¹⁷⁶

Ibidem

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq

adolescenziiale, «scompare ai primi aliti del matrimonio»¹⁷⁷. Se persiste anche nell'età adulta, è ben lungi dal genio come accade invece per gli uomini, e per nulla originale. Più che creare, imitano:

Difatti le donne mancano più spesso di noi di inclinazioni per un'arte, una professione: scrivono, dipingono, ricamano, suonano; fanno le sarte, le modiste, le floriste successivamente; buone a tutto ed a niente; ma non portano che raramente l'impronta della loro originalità in questi rami. Come osservò Delaunay, se tutte, o quasi, le donne fanno cucina, i grandi cuochi, i maestri dell'arte, sono uomini; così sono più frequenti i nomi di uomini rimasti celebri in una professione per qualche specialità, che non quelli di donne (op. cit.).¹⁷⁸

La genialità femminile «è scarsissima e sempre meno intensa che nei maschi»¹⁷⁹. Allo stesso modo viene loro disconosciuta una dimensione erotica dell'esistenza. Se presente, il genio femminile può essere soggetto ad «accessi, o anomalie, o pervertimento nella sessualità»¹⁸⁰: promiscuità, lesbismo¹⁸¹; sono giudicati segni di squilibrio persino i tratti maschilini del viso, l'indossare abiti maschili e una «calligrafia virile». ¹⁸² Eppure, tra i casi da lui riportati nei suoi scritti si è vista la

[=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover](#)
(ultima consultazione: 26 novembre 2025).

177

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover,
p. 254 (ultima consultazione: 23 novembre 2025).

178

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover,
p. 255 (ultima consultazione: 23 novembre 2025).

179

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover,
p. 257 (ultima consultazione: 23 novembre 2025).

180

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover,
p. 255 (ultima consultazione: 23 novembre 2025).

181

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover,
pp. 255 e 261-262 (ultima consultazione: 23 novembre 2025).

182

Ivi,

https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq

citazione di donne dotate di spirito artistico. Nel suo testo Prinzhorn riporta «il caso di una signora sessantaduenne isterica, che un bel giorno trovò una via d'uscita dai suoi difficili conflitti erotici nel produrre plasticamente motivi di pesci e uccelli.»¹⁸³ Ecco quanto dice dell'esperienza:

La spinta a disegnare insorse in lei, nel momento in cui si accingeva a scrivere una lettera. Cadde in uno strano stato di torpore e, con sua grande meraviglia, ritrovò improvvisamente sul foglio destinato alla lettera, il disegno di un gallo; presa dall'angoscia, lo bruciò. Il giorno seguente trovò una specie di elefante, che distrusse ugualmente. Notò, tuttavia, che questa occupazione la faceva star bene e continuò. Produsse così un gran numero di disegni di grande formato. Non appena iniziava a disegnare, cadeva in una sorta di stato onirico e la mano che afferrava la matita si muoveva automaticamente sul foglio. Di tanto in tanto, la matita si arrestava tremulante, dando origine agli "occhi". Si sentiva così bene ed era talmente felice che doveva pregare oppure pronunciare a viva voce in una lingua sconosciuta parole strane, che a volte trascriveva sul disegno. Il racconto fornitoci dalla signora, la prima volta che venne a chieder consiglio a causa delle sue inquietanti esperienze forzate, non lasciava alcun dubbio: le attività erotiche sostitutive avevano qui condotto ad un'elevazione orgiastica del sentimento.¹⁸⁴

Dal caso ci colpiscono due dettagli: innanzitutto, che l'esperienza artistica abbia origine a partire da uno stato di alterazione psico-fisica particolare che ha a che fare con la dimensione dello spirituale e dell'inintelligibile; secondo, che ad esserne protagonista è una donna. Questi elementi non sarebbero affatto casuali. Dice Lombroso: «E nella donna vi ha una speciale surrogazione del genio, in alcuni straordinari fenomeni ipnotici e isterici, quali sono la telepatia, il medianismo e la pseudo-profezia, o per lo meno i presentimenti, fenomeni assai più rari nell'uomo.»¹⁸⁵ Molte donne figurano infatti tra i più noti e importanti rappresentanti dell'arte medianica. Spesso la mano dell'artista è guidata dalla volontà di un'entità soprannaturale: ciò fa della donna la sua intermediatrice. Il processo creativo assorbe a tal punto la donna che il mondo esterno scompare fino a che lo stato di trance, di estasi in cui finisce non ha termine. In alcune biografie è possibile vedere dietro questo genere di opere il tentativo di elaborare il dolore di una vita segnata dalla sofferenza e dalla solitudine¹⁸⁶.

[=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover](#), p. 262 (ultima consultazione: 23 novembre 2025).

¹⁸³ Hans Prinzhorn, *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, op. cit. p. 104.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, op. cit. https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=+l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover, p. 273 (ultima consultazione: 21 novembre 2025).

¹⁸⁶ Paola Giovetti, *Arte medianica. Pitture e disegni dei sensitivi*, Edizioni Mediterranee, Roma 1982, p. 22.

Madge Gill è una figlia illegittima, abbandonata dalla madre e cresciuta in orfanotrofio¹⁸⁷. Diventa madre ma abortisce più volte e i parti sono difficili e la indeboliscono¹⁸⁸. Nel 1918 il figlio Reggie muore, stroncato dalla pandemia influenzale, poco dopo un cancro la priva dell'occhio sinistro¹⁸⁹ e nel 1921 dà alla luce una bambina morta¹⁹⁰. Devastata, si getta nella creazione notturna di intricati e vorticosi arabeschi realizzati su supporti di vari formati, nonché di altrettanto complessi lavori di cucito e ricamo. In un'ambientazione caotica si combinano lastre di pavimenti, scale, motivi decorativi. Spuntano figure femminili, hanno occhi enigmatici, bocche piccole, capelli elegantemente acconciati: forse un ritratto dell'artista stessa, forse della figlia morta oppure dello spirito che la guida¹⁹¹, il cui nome, Myrnerest, significa "il mio riposo interiore"¹⁹², dalla Gill spesso considerata l'autrice delle opere.



Figura 14 Madge Gill, *Senza titolo*, Inchiostro di china su tela di cotone, 29.7 x 42, Losanna, Collection de l'art brut.

Laure Pigeon approda all'arte medianica a seguito del fallimento del suo matrimonio con Edmond Rey: l'uomo, più giovane di lei e donnaio, l'aveva lasciata per un'altra¹⁹³. Nella pensione dove si trasferisce in seguito, conosce una medium e si cimenta nello spiritismo. Il nome del marito compare assieme a quello di Laure nei grovigli di fili, volti e parole¹⁹⁴ che costituiscono la prima fase della sua

¹⁸⁷ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit. <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 19 gennaio 2026).

¹⁸⁸ <https://madgegill.com/madge-the-visionary> (ultima consultazione: 19 gennaio 2026).

¹⁸⁹ <https://madgegill.com/madge-the-visionary> (ultima consultazione: 17 gennaio 2026).

¹⁹⁰ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 19 gennaio 2026).

¹⁹¹ Sophie Dutton, *Untitled*, in *Writing in Outsider Art*, «Raw Vision. Outsider Art Brut», 2022, n. 111, p. 66.

¹⁹² <https://madgegill.com/madge-the-visionary> (ultima consultazione: 17 gennaio 2026).

¹⁹³ Paola Giovetti, *Arte medianica. Pitture e disegni dei sensitivi*, op. cit., p. 126.

¹⁹⁴ Ivi, p. 128.

produzione, risalente al 1935¹⁹⁵. Nella seconda, iniziata nel 1953¹⁹⁶, la linea si fa più fitta, prende la forma di grandi piume o foglie, la composizione è più intricata.

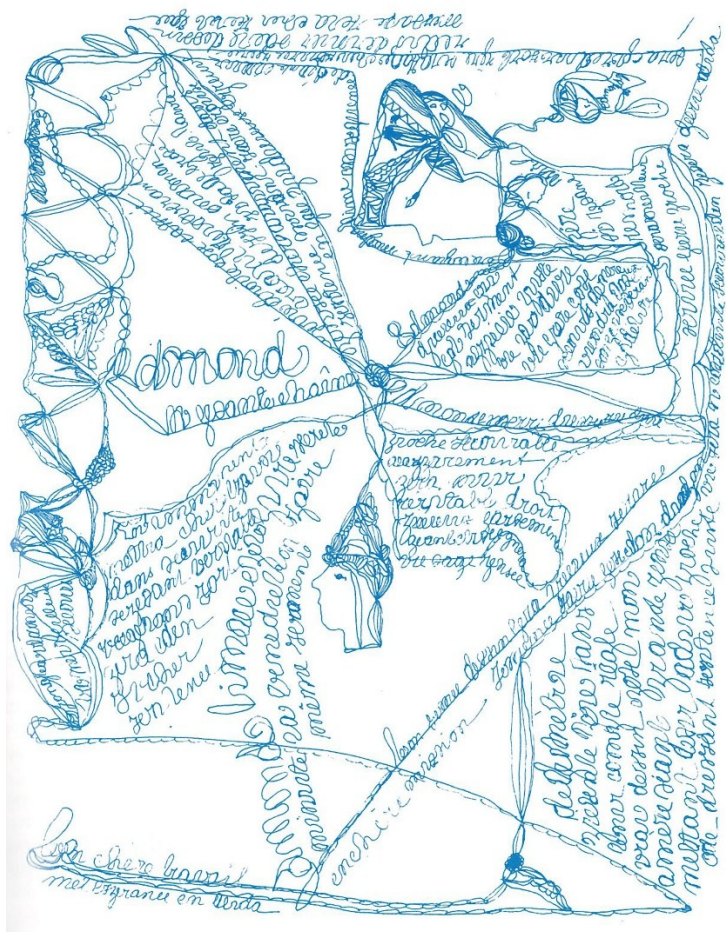


Figura 15 Laure Pigeon, Senza titolo, disegno a penna, 75 x 60 cm.

Se non sono medium o spiritiste, le artiste sono malate mentali tormentate da allucinazioni, paranoie e visioni di vario genere esattamente come le loro controparti maschili. Per alcune di loro la malattia costituisce un'incursione nel mondo affettivo e sessuale, spesso mai vissuto. Dal 1954 al 1955¹⁹⁷ Marguerite Sirvins si impegna nel confezionamento di un abito da sposa da indossare in occasione di un matrimonio che non avverrà mai¹⁹⁸.

¹⁹⁵ https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteurs/la-collection-de-l-art-brut/laure (ultima consultazione: 16 gennaio 2026).

¹⁹⁶ https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteurs/la-collection-de-l-art-brut/laure (ultima consultazione: 16 gennaio 2026).

¹⁹⁷ https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteurs/la-collection-de-l-art-brut/sir-marguerite (ultima consultazione: 12 dicembre 2025).

¹⁹⁸ Lucienne Peiry, "L'aventure de l'Art Brut: une histoire de diamants et de crapauds. Jean Dubuffet et l'Art Brut", in Natascha Kirchner (a cura di), *Outsider Art. Past, Present & Perspectives*, op. cit. p. 97.



Figura 16 Marguerite Sirvins, *Senza titolo*, Ricamo, pizzo, 1944-1955, 98 x 34 x 27 cm, Losanna, Collection de l'art brut.

Else Blankenhorn è di famiglia borghese e molto colta e vivace¹⁹⁹ ma sentimentalmente sfortunata: Max Freiherr von Holzinger, che sperava l'avrebbe sposata, le preferisce la migliore amica²⁰⁰. Il primo ricovero al sanatorio Bellevue avviene a ventisei anni, per curare un esaurimento. Vi soggiorna di nuovo a seguito di una nuova crisi. Ci ritorna più volte, entrando e uscendo a fasi alterne fino al 1919, quando viene trasferita al sanatorio di Reichenau²⁰¹. Else soffre di allucinazioni, si dichiara anch'essa moglie del Kaiser Guglielmo, e su suo ordine comincia a realizzare banconote destinate a riscattare le coppie sposate²⁰² al momento del Giudizio Universale²⁰³.

¹⁹⁹ <https://www.sammlung-prinzhorn.de/sammlung/kuentlerinnen-der-sammlung-prinzhorn/blankenhorn-else> (ultima consultazione: 7 dicembre 2025).

²⁰⁰ <https://www.sammlung-prinzhorn.de/sammlung/kuentlerinnen-der-sammlung-prinzhorn/blankenhorn-else> (ultima consultazione: 11 gennaio 2026).

²⁰¹ <https://www.sammlung-prinzhorn.de/sammlung/kuentlerinnen-der-sammlung-prinzhorn/blankenhorn-else> (ultima consultazione: 19 gennaio 2026).

²⁰² <https://www.sammlung-prinzhorn.de/sammlung/kuentlerinnen-der-sammlung-prinzhorn/blankenhorn-else> (ultima consultazione: 7 dicembre 2025).

²⁰³ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit. <https://www.perlego.com/book/3779921>, (ultima consultazione: 7 dicembre 2025).



Figura 17 Else Blenkorn, 100 000 MILLIARDEN – EDLE FREUNDSCHAFT – DER GANZEN ERDE – IN TREUER EHELIEBE – PFLICHTTEUELIEBE – WILHELMELSEBERTA ELSE., 1908-1919, Universitätsklinikum Heidelberg, Sammlung Prinzhorn.

L'infatuazione per l'imperatore presenza anche all'interno della biografia di Aloïse Corbaz, governante in Germania ma di origine svizzera, e ne determina il ricovero in manicomio nel 1918²⁰⁴, dove comincia nascostamente a disegnare. Lavora su qualsiasi supporto riesca a mettere mano, dai quaderni da disegno alla carta da regalo, mentre fabbrica da sé le tinte di cui ha bisogno ricavandole dai fiori e dalle piante che raccoglie, e non manca di usare addirittura il dentifricio²⁰⁵, oltre che matita e inchiostro. Il suo stile è caratterizzato da colori abbaglianti e da un decorativismo esasperato, fatto di forme astratte dalle parvenze floreali e di pietre preziose, che sfocia nell'horror vacui: caratteristica, quest'ultima, del resto frequentissima nella produzione di alienati mentali. Corbaz racconta l'amore e l'erotismo e i personaggi che popolano questo colorato universo sono figure note della letteratura, dell'opera e della Storia. Sono creature bianche e imponenti, dalle forme tondeggianti e morbide. La bocca piccola segna un importante contrasto con l'enormità delle pupille, di colore azzurro, simili ad occhiali²⁰⁶.

²⁰⁴ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 11 luglio 2026).

²⁰⁵ <https://artbrut.ch/fr/autrices-et-auteurs/aloise> (ultima consultazione: 11 luglio 2026).

²⁰⁶ Colin Rhodes, *Outsider Art. Art Brut and its Affinities*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/3779921> (ultima consultazione: 11 luglio 2026).

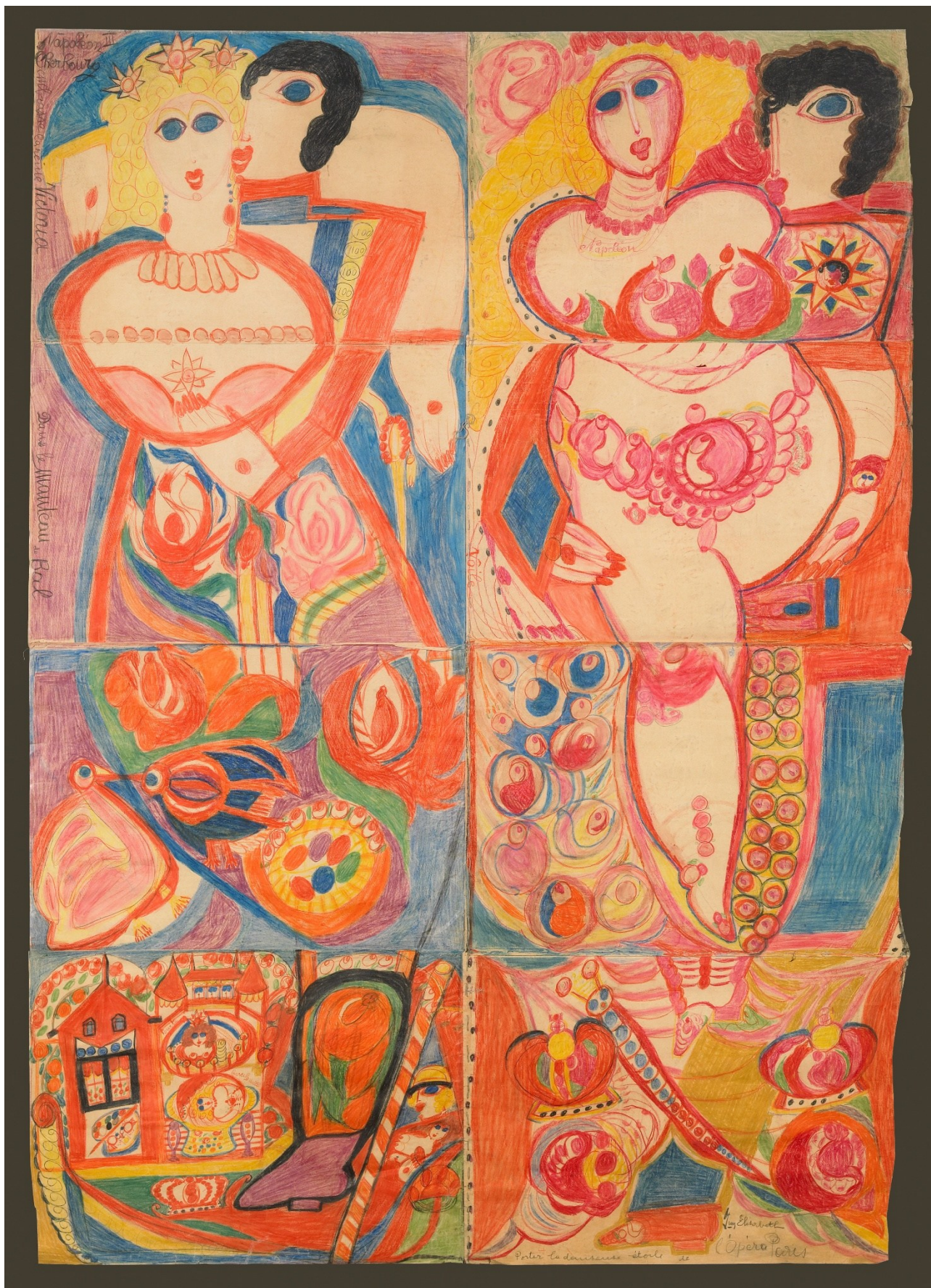


Figura 18 Aloïse Corbaz, *Napoléon III à Cherbourg*, tra 1952 e 1954, matita colorata, linfa di geranio, filo di cotone su carta, 164 x 117 cm, Losanna, Collection de l'art brut.

La francese Séraphine Louis si presta, come spiega Françoise Cloarec²⁰⁷, a più etichette, tra cui appunto Art Brut e Outsider Art. Di umili origini, rimasta presto orfana di entrambi i genitori, si mantiene lavorando come domestica e tuttofare, mentre in segreto si dedica alla pittura. L'incontro con Wilhelm Uhde, scopritore di artisti come Picasso ed Henry Rousseau, le regala la notorietà ma acuisce i deliri a cui è sempre stata soggetta e che ne determinerà il ricovero in manicomio. Lì abbandonerà l'arte per sempre²⁰⁸, mettendo fine a una carriera di pittrice iniziata nel 1905²⁰⁹. La leggenda vuole che sia stata una voce dall'alto – il suo angelo custode, la Vergine Maria²¹⁰ - a ordinarle di cimentarsi con colori e pennelli. Di notte, finito il lavoro, nel buio del suo piccolo appartamento, intonando sgraziatamente canti²¹¹, Séraphine realizza nature morte, mescolando lo smalto con colori di cui solo lei conosce la ricetta²¹². La sua è una natura florida, prorompente, straborda e occupa ogni spazio vuoto del quadro²¹³; è vivissima, palpitante e sensuale. Viollet Leduc ne parla con termini che rimandano all'universo erotico²¹⁴, e la descrizione che ne dà Cloarec è alquanto suggestiva:

Nessuna figura umana nei suoi dipinti. Nessun modello umano da raccontare. Quali sono i veri soggetti dei suoi quadri? I fiori, le foglie, gli alberi. Fiori che somigliano a piume, piume che fanno pensare a uccelli del paradiso, a rose, a dalie, a botton d'oro, a cespugli ardenti, a mele, a ciliegie, a lillà. L'aspetto è lanuginoso, sensuale e caldo. La materia è fluida, ricca e limpida. Di cosa è fatta la linfa che irriga la vegetazione di queste composizioni imprevedibili? I colori trionfanti, le forme elaborate, si stendono, si sovrappongono, con una raffinatezza sempre maggiore. Nei quadri di Séraphine ci sono striature, picchiettature, lanugini, filamenti, righe, squame, forme che richiamano i disegni cachemire, puntini, screziature. Si direbbe che le snervature ondegghino, che i rami vibrino, che i fiori, gli alberi, le foglie, i frutti pullulino. Insetti, uccelli,

²⁰⁷ «Una domanda torna insistente: come classificare l'opera di Séraphine?

Art brut, arte singolare, arte primitiva, arte naïf, «pittrice del cuore sacro», arte popolare, arte marginale, arte medianica, arte irregolare, outsider dell'arte, autodidatta, arte psicopatologica, arte spiritistica, arte atipica, arte fuori norma, creazione libera, maestra della realtà, primitiva del XX secolo, pittrice delle sette domeniche....» Per un'analisi più approfondita si veda Françoise Cloarec, *Séraphine. La vita sognata di Séraphine de Senlis* (2008), tr. it. di Daniela Martin, Archinto, Milano 2010, pp. 142-147.

²⁰⁸ Ivi, pp. 122-123.

²⁰⁹ Ivi, p. 26.

²¹⁰ Ivi, pp. 27-29.

²¹¹ Ivi, p. 44.

²¹² Ivi, p. 31.

²¹³ Ivi, p. 84.

²¹⁴ Si vedano le citazioni riportate da Françoise Cloarec nella postfazione di *Séraphine. La vita sognata di Séraphine de Senlis*, op. cit. p. 141-142.

piume, fagiani, pavoni, faraone si mostrano, si accalcano. Séraphine sa far vibrare le tinte, sovrappone gli strati, gli impasti di colore.²¹⁵



Figura 19 Séraphine Louis, *Bouquet*, olio su tela, ca. 1927-28, 117 x 89 cm, Sammlung Zander.

Tra gli intrecci dei rami degli alberi spuntano foglie colorate, frutti maturi penzolano dai rami. In essi potrebbero essere leggibili segni di quella sessualità mai vissuta se non nella sua mente. Di lei non si conoscono legami sentimentali ma tra le sue fantasie ricorrenti ritorna quella di un amante con il quale deve sposarsi - prima un ufficiale spagnolo, poi, una volta divenuta famosa, un collezionista delle sue opere²¹⁶. La sua verginità non le impedisce di sostenere di essere incinta «senza mai partorire, senza mai avere avuto rapporti sessuali.»²¹⁷ Nei suoi deliri crede di sentire delle voci²¹⁸ e parla di un notaio che vuole farle violenza²¹⁹. Consideriamo la vita privata di Louis e colleghiamola al simbolismo del

²¹⁵ Françoise Cloarec, *Séraphine. La vita sognata di Séraphine de Senlis*, tr. it. di Daniela Martin, Archinto, Milano 2010, pag. 83-84.

²¹⁶ Françoise Cloarec, *Séraphine. La vita sognata di Séraphine de Senlis*, op. cit. pp. 45-46 e p. 105.

²¹⁷ Ivi, op. cit. p. 47.

²¹⁸ Ivi, op. cit. p. 109.

²¹⁹ Ivi, op. cit. pp. 114 e 119.

fiore e della natura in generale come metafora del sesso femminile. Sarebbe possibile intravedere in quelle foglie, in quei fiori, degli organi genitali femminili? Ricordiamo che si tratta di un'associazione non nuova. Si ricordano i primi piani ravvicinati delle composizioni floreali dell'americana Georgia O' Keeffe (*Iris nero*²²⁰, *Jimson Weed/White Flower No.1*) di cui viene offerta tuttora un'analogia lettura, seppur rifiutata dall'autrice²²¹.



Figura 20 Séraphine Louis, *Margherite*, olio su tela, 1925-1927 circa, 116 x 89 cm, Sammlung Zander.

²²⁰ <https://www.georgiaokeeffe.net/black-iris.jsp> (ultima consultazione: 24 luglio 2026).

²²¹ Toria Thomson, *Georgia O'Keeffe: the reluctant 'female artist'*, That's What She Said Magazine, <https://twssmagazine.com/2016/09/14/georgia-okeeffe-the-reluctant-female-artist/> (ultima consultazione: 18 gennaio 2026).

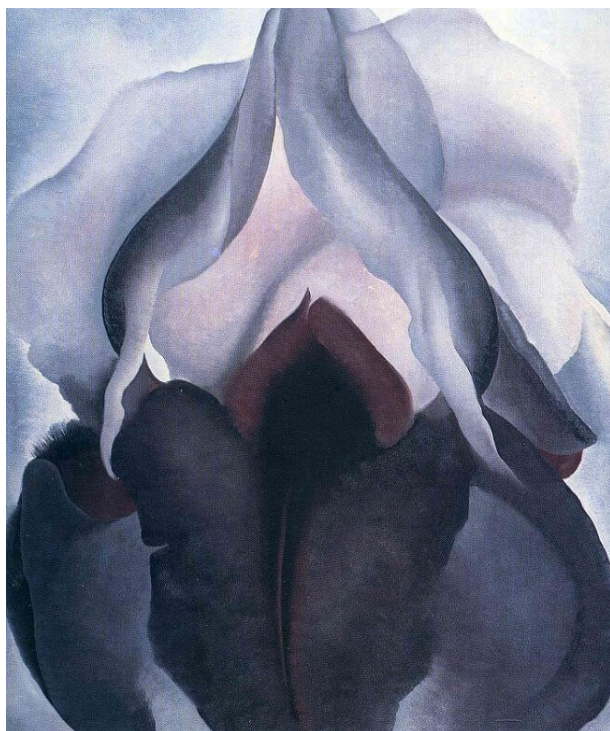


Figura 21 Georgia O' Keeffe, *Black Iris*, olio su tela, 91,4 x 75,9 cm, New York, Metropolitan Museum.



Figura 22 Georgia O' Keeffe, *Jimson Weed/White Flower No. 1*, 1932.

Sebbene diverse l'una dall'altra per estrazione sociale ed esperienze di vita, l'eccezionalità con cui le artiste viste finora vivono la realtà del soprannaturale e, per alcune di loro, il modo con cui esso interagisca con quella dell'erotismo, mi spinge ad accostare la loro esperienza a quella delle grandi

mistiche del cattolicesimo. Avanzo questo confronto sapendo bene quanto dibattuto sia un tema come quello della componente sessuale all'interno della mistica cristiana. Come non vedere nei celestiali abbandoni delle sante tutti i sintomi della passione amorosa e del piacere intimo? Gian Lorenzo Bernini offre la versione scultorea di una delle esperienze visionarie vissute da Santa Teresa d'Avila e da lei stessa registrata in un passo della sua autobiografia:

Vedevo un angelo accanto a me, a sinistra, in forma corporea: [...] Non era un angelo grande ma piccolo, bellissimo, col volto così infocato che pareva di quegli angeli dei cori più alti, che paiono ardere tutti d'amore. [...] Lo vedevo tenere in mano una lunga freccia d'oro, che sulla cuspide mi pareva avesse un po' di fuoco. Mi pareva che me la conficcasse più volte nel cuore, spingendola fin dentro le viscere: e quando la estraeva, avevo l'impressione che se le tirasse dietro, lasciandomi tutta ardente di un immenso amor di Dio. Il dolore era tale, che mi faceva emettere quei gemiti che dicevo, ma la dolcezza, al tempo stesso, era così sovrabbondante, che l'anima non poteva desiderarne la fine né volere altra consolazione che Dio. Non è un dolore fisico ma spirituale: eppure il corpo vi partecipa alquanto, anzi parecchio. E' così dolce l'idillio che allora passa tra l'anima e Dio, che supplico la sua bontà di farlo provare a chiunque pensasse che sto mentendo.²²²

Nella scultura dell'artista barocco vediamo l'angelo che, sorridente, tiene in mano la freccia, mentre con l'altra regge un lembo dell'abito monacale della santa, immortalata in una posa di languido abbandono. L'espressione sul suo viso, soprattutto, non lascia dubbi sul fatto che quello che sta vivendo è paragonabile a uno spasmo di piacere. In ambito medico-psichiatrico si è molto discusso se queste esperienze potessero nascondere o meno la sublimazione di una sessualità repressa. A più riprese la biografia di Santa Teresa e le sue visioni sono state interpellate dagli studi²²³. È a lei e alla statua del Bernini che guarda Jacques Lacan, per citarne uno, quale prova della sua teoria del godimento supplementare. Si tratterebbe di un piacere sessuale che lo psicoanalista francese ritiene contraddistinguere la sessualità femminile: di questo turbamento sensuale, situato oltre il piacere dell'unione carnale, ella è consapevole e inconsapevole insieme, poiché afferma di provarlo anche senza spiegarsene l'origine²²⁴. C'è chi ha voluto vedere negli improvvisi cambiamenti fisici e psichici registrati dalle sante mistiche durante le estasi il possibile decorso di un disturbo mentale, forse di un carattere isterico. Tale diagnosi sarebbe appropriatissima. In passato le pazienti affette da isteria erano perlopiù vedove, ragazze, donne non sposate: un femminile, quindi, che esclude, volontariamente o

²²² Santa Teresa d'Avila, *Vita* (1983), tr. it. di Italo Alighiero Chiusano, Rizzoli, Milano 1983, pp. 228-229.

²²³ Carole Slade, *S. Teresa of Avila. Author of a Heroic Life*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1995,
<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft5b69p02d&chunk.id=d0e4458&toc.id=&brand=ucpress>, pp. 133-144 (ultima consultazione: 18 gennaio 2026).

²²⁴ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973*, tr. it. di Sergio Benvenuto e Mariella Contri, Einaudi, Torino 1983, pp. 64-76.

meno, la sessualità²²⁵. Di conseguenza, all'interno del cerchio potrebbero benissimo venire incluse anche le religiose, dato lo stile di vita che esalta la purezza dei costumi e interdice anche la più piccola forma di trasgressione sessuale. Il fenomeno dell'isteria, del resto, è fortemente connesso alla sfera del femminile - il nome, infatti, deriva dal greco *hysteron*, cioè utero²²⁶. I sintomi, sia fisici che psichici, sarebbero un'ulteriore prova a ragione della malattia: nelle sue memorie, Santa Teresa racconta che durante le visioni, nei casi più intensi,

[...] non si può fare nemmeno questo, né alcun'altra cosa, perché il corpo resta come stroncato, tanto da non poter muovere né braccia né piedi. Anzi, se si stava in piedi ci si accascia a sedere come una cosa trasportata, incapaci persino di tirare il respiro. Si mandano solo dei gemiti, non forti perché manca l'energia di farlo, ma grandi per il sentimento interno che li muove.²²⁷

Sintomi del tutto analoghi a quelli manifestati dalle ammalate durante i loro attacchi: «convulsioni e movimenti involontari delle braccia e delle gambe»²²⁸ e la «perdita di coscienza o di consapevolezza»²²⁹ ma anche atteggiamenti interpretabili come eccessivi e artificiosi²³⁰. Già in tempi meno recenti la Chiesa e gli ambienti intellettuali ad essa legati hanno rifiutato questa ipotesi. Ad allontanare le mistiche dall'essere tacciate di isteriche sarebbe, per ironia, la loro condotta. Un'educazione e una routine fin troppo frivoli²³¹ - si credeva - sarebbero la causa scatenante dello squilibrio mentale delle pazienti isteriche. Da qui si spiegano gli improvvisi cambiamenti d'umore²³²

²²⁵ <https://vaniamunaripsicologa.com/isteria-diagnosi-controversa-per-le-donne/> (ultima consultazione: 1° marzo 2026).

²²⁶ Jennifer Guerra, *Come "l'isteria" è stata utilizzata per secoli per imprigionare le donne*, The Vision, <https://thevision.com/cultura/isteria-donne/> (ultima consultazione: 19 gennaio 2026).

²²⁷ Santa Teresa d'Avila, *Vita*, op. cit., p. 228.

²²⁸ Raffaele Avico, *Cos'è e quali sono le cause del disturbo da conversione*, Serenis, <https://www.serenis.it/articoli/disturbo-da-conversione-sintomi-cause-diagnosi-trattamento-cure/> (ultima consultazione: 13 dicembre 2025).

²²⁹ Ivi, <https://www.serenis.it/articoli/disturbo-da-conversione-sintomi-cause-diagnosi-trattamento-cure/> (ultima consultazione: 13 dicembre 2025).

²³⁰ Staff Psicologi Italia, *Isterismo Isteria*, Psicologi Italia, <https://www.psicologi-italia.it/disturbi-e-terapie/disturbi-della-personalita/articoli/isterismo-o-isteria.html> (ultima consultazione: 1° marzo 2026).

²³¹ *Le estasi, la medicina e la Chiesa*, in «La civiltà cattolica», vol. XII, n. 919, Alessandro Befani, Roma 1888, https://books.google.it/books?id=vbjXRu3tWowC&newbks=0&printsec=frontcover&pg=PA50&dq=I+fenomeni+isterici+e+le+rivelazioni+di+Santa+Teresa&hl=it&source=newbks_fb&redir_esc=y#v=onepage&q=I%20fenomeni%20isterici%20e%20le%20rivelazioni%20di%20Santa%20Teresa&f=false, p. 35 (ultima consultazione: 11 gennaio 2026).

²³² Ivi, https://books.google.it/books?id=vbjXRu3tWowC&newbks=0&printsec=frontcover&pg=PA50&dq=I+fenomeni+isterici+e+le+rivelazioni+di+Santa+Teresa&hl=it&source=newbks_fb&redir_esc=y#v=onepage&q=I%20fenomeni%20isterici%20e%20le%20rivelazioni%20di%20Santa%20Teresa&f=false, p. 39 (ultima consultazione: 11 gennaio 2026).

e i comportamenti bizzarri: fantasie e suggestioni incredibili, tendenza alla menzogna²³³, desiderio egocentrico di essere al centro dell'attenzione²³⁴, vanità²³⁵. Per questo motivo, qualsiasi santa della cristianità cattolica sarebbe tutt'altro che mentalmente disturbata, avvezza com'è, anche prima di indossare l'abito religioso, a «un genere di vita tranquillo fuori delle tempeste mondane»²³⁶ e alla modestia e al dominio dei sensi²³⁷. Una possibile quanto soddisfacente soluzione all'enigma ci viene proposta dal già più volte citato Bataille. Lo studioso ripudia la lettura sessuale offerta dalla psichiatria. Tuttavia, è restio dall'abbracciare del tutto la posizione degli ambienti ecclesiastici che prendono fortemente posizione contro le teorie psicoanalitiche. Preferisce, al contrario, riconoscere, l'esistenza di aspetti comuni ad entrambe le esperienze. All'inizio del capitolo abbiamo spiegato che la sessualità è replica del sacrificio. Il suo compimento, che comincia dallo svelamento della nudità della vittima e raggiunge il suo apice nell'omicidio della stessa, ha come obiettivo finale la morte dell'istinto di sopravvivenza: è abbandono della vita e, paradossalmente, straripamento della stessa. Lo stesso principio è alla base anche dell'estasi religiosa: non godimento sessuale, cioè originato dalla stimolazione degli organi genitali, ma ugualmente alla base c'è la rinuncia alla conservazione di sé²³⁸.

233

Ivi,

https://books.google.it/books?id=vbjXRu3tWowC&newbks=0&printsec=frontcover&pg=PA50&dq=I+fenomeni+isterici+e+le+rivelazioni+di+Santa+Teresa&hl=it&source=newbks_fb&redir_esc=y#v=onepage&q=I%20fenomeni%20isterici%20e%20le%20rivelazioni%20di%20Santa%20Teresa&f=false, pp. 39-40 (ultima consultazione: 11 gennaio 2026).

234

Ivi,

https://books.google.it/books?id=vbjXRu3tWowC&newbks=0&printsec=frontcover&pg=PA50&dq=I+fenomeni+isterici+e+le+rivelazioni+di+Santa+Teresa&hl=it&source=newbks_fb&redir_esc=y#v=onepage&q=I%20fenomeni%20isterici%20e%20le%20rivelazioni%20di%20Santa%20Teresa&f=false, p. 40 (ultima consultazione: 11 gennaio 2026).

235

Ivi,

https://books.google.it/books?id=vbjXRu3tWowC&newbks=0&printsec=frontcover&pg=PA50&dq=I+fenomeni+isterici+e+le+rivelazioni+di+Santa+Teresa&hl=it&source=newbks_fb&redir_esc=y#v=onepage&q=I%20fenomeni%20isterici%20e%20le%20rivelazioni%20di%20Santa%20Teresa&f=false, p. 41 (ultima consultazione: 11 gennaio 2026).

236

Ivi,

https://books.google.it/books?id=vbjXRu3tWowC&newbks=0&printsec=frontcover&pg=PA50&dq=I+fenomeni+isterici+e+le+rivelazioni+di+Santa+Teresa&hl=it&source=newbks_fb&redir_esc=y#v=onepage&q=I%20fenomeni%20isterici%20e%20le%20rivelazioni%20di%20Santa%20Teresa&f=false, p. 36 (ultima consultazione: 11 gennaio 2026).

237

Ivi,

https://books.google.it/books?id=vbjXRu3tWowC&newbks=0&printsec=frontcover&pg=PA50&dq=I+fenomeni+isterici+e+le+rivelazioni+di+Santa+Teresa&hl=it&source=newbks_fb&redir_esc=y#v=onepage&q=I%20fenomeni%20isterici%20e%20le%20rivelazioni%20di%20Santa%20Teresa&f=false, p. 44 (ultima consultazione: 11 gennaio 2026).

²³⁸ Georges Bataille, *L'eroticismo*, op. cit. 228-229.

Abbandonando ogni desiderio di vita – quindi, morendo, metaforicamente parlando – il mistico, o in questo caso la mistica – si annulla e transita a una nuova condizione.

Quello del matrimonio è un altro dettaglio che accomunerebbe misticismo e arte outsider femminile. All'interno del cristianesimo l'unione nuziale è spesso impiegata come metafora per descrivere l'amore che lega Dio e la Chiesa. La storia dell'arte ci ha lasciato testimonianza di raffigurazioni pittoriche che vedono sante e mistiche elevarsi a spose di Cristo nel cosiddetto matrimonio mistico, mentre ricevono l'anello nuziale dalle mani di Gesù Bambino, seduto sulle ginocchia della Vergine Maria, sotto lo sguardo di qualche angelo oppure santo. Tale cerimonia segna il raggiungimento di una vicinanza con Cristo più intima, una comunione²³⁹. Uscendo dal contesto mistico, simbolicamente il matrimonio rappresenta l'unione alchemica e l'«intima unione e conciliazione interiore - che si verificano nel processo di individuazione – della parte inconscia e femminile dell'uomo con il suo spirito.»²⁴⁰ Unirsi, quindi, significherebbe la completezza, l'unione perfetta tra gli opposti e la ricerca di una pace interiore²⁴¹. Considerando che le artiste viste non si sposarono mai oppure vissero unioni infelici, le loro fantasie matrimoniali potrebbero essere interpretate come la risposta elaborata dalla loro mente psicologicamente fragile alla solitudine affettiva che le attanaglia, il tentativo di ritrovare una stabilità.

Questi elementi mi spingono a ritenere calzante un parallelo tra artiste e mistiche: che si tratti di fantasie generate da una mente spezzata oppure di una condizione mentale più imperscrutabile, si parla sempre di donne le cui menti si spostano continuamente tra mondo reale e mondo soprannaturale all'interno di esperienze di cui loro e soltanto loro sono testimoni e protagonisti.

Guardando a tempi più recenti si ricordano i casi di Helga Sophie Goetze e La Inthonkaew. L'avventura extraconiugale che vive con un certo Giovanni durante un viaggio in Sicilia nel 1968²⁴² stravolge la normale vita da casalinga, moglie e madre di famiglia di Helga Sophie Goetze, che farà della libertà sessuale il centro della sua intera produzione. Scrive e pubblica testi e poesie trasgressive, nel 1983 è fondatrice della Geni(t)ale Universität²⁴³. È performer di azioni che destano scalpore: nel

²³⁹ *Mystical Marriage*, New Advent, <https://www.newadvent.org/cathen/09703a.htm> (ultima consultazione: 17 dicembre 2025).

²⁴⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Dizionario dei simboli*, op. cit. p. 295.

²⁴¹ <https://illibrodisogni.it/cosa-significa-sognare-un-matrimonio-il-proprio-matrimonio-o-quello-di-un-amico-simbologia-interpretazioni-e-scenari-comuni/> (ultima consultazione: 20 dicembre 2025).

²⁴² Julia Ben Abdallah, *Helga Sophia Goetze*, Yaci. International Young Art Criticism, <https://yaci-international.com/helga-sophia-goetze/> (ultima consultazione: 14 dicembre 2025).

²⁴³ Ivi, <https://yaci-international.com/helga-sophia-goetze/> (ultima consultazione: 14 dicembre 2025).

1976 si denuda in un talk show²⁴⁴, mentre fino alla morte nel 2008, alla gente che passa davanti alla chiesa commemorativa Kaiser Wilhelm a Charlottebourg grida frasi forti che denunciano i tabù sessuali²⁴⁵. Dichiarazioni di carattere analogo ritornano nelle immagini altrettanto esplicite a cui dà forma con ago e filo nelle sue creazioni sartoriali: la mansione più femminile al servizio della liberazione sessuale, «in a subverted way to parody the patriarchy»²⁴⁶. “Mein ARSCH schnurrt” è posto sotto il mezzo busto di una donna sorridente che tiene tra le braccia un gatto nero, simbolo antico di femminilità²⁴⁷. La parola *Liebe* copre l’immagine di un pene che penetra una vagina all’interno di un arazzo che celebra la pace e l’armonia nel mondo. Nella cornice di un paesaggio naturale, all’incontro tra il sole e la luna corrisponde il rapporto sessuale di una coppia nuda all’interno di una mandorla-vagina. L’erotismo si fonde armoniosamente con l’immaginario religioso in un ricamo dove una donna di colore nuda è inginocchiata di fronte a una figura femminile. Ha un bambino sulle ginocchia, entrambi dal capo irradiano fasci di luce, in una versione senza veli dell’iconografia della Madonna con Bambino.

²⁴⁴ Ivi, <https://yaci-international.com/helga-sophia-goetze/> (ultima consultazione: 14 dicembre 2025).

²⁴⁵ Ivi, <https://yaci-international.com/helga-sophia-goetze/> (ultima consultazione: 14 dicembre 2025).

²⁴⁶ Ivi, <https://yaci-international.com/helga-sophia-goetze/> (ultima consultazione: 17 dicembre 2025).

²⁴⁷ Catherine Blackledge, *Storia di V. Biografia del sesso femminile*, op. cit. p. 25.



Figura 23 Helga Sophia Goetze, *Mein Arsch schnurrt*.

Fin da bambina, la thailandese La Inthonkaew sogna di diventare un'artista e disegna usando colori da lei stessa creati²⁴⁸. Non ha un'istruzione formale: spesso abbandona le lezioni, non può permettersi materiale artistico adeguato e un insegnante la reputa scarsa, non talentuosa²⁴⁹. Il suo coinvolgimento in uno tsunami durante una visita alla famiglia nel 2004 la sconvolge ma le fa riscoprire la passione per l'arte²⁵⁰. I soggetti a cui lavora febbrilmente, seduta sul pavimento della cucina, sono ricordi di una vita travagliata trascorsa in un ambiente culturale lontano ma mai realmente abbandonato e all'interno di una famiglia dove il soprannaturale faceva parte della quotidianità: la nonna aveva visioni, il padre era sciamano, lo zio un monaco buddista noto per i suoi miracoli²⁵¹. Disegna animali, fiori, farfalle, rappresentanti della natura che tanto ama e in cui, ragazzina, è vissuta per due anni con due fratelli, sostenendosi cacciando²⁵². Il mondo vegetale parla e respira come fosse un essere umano. In *Untitled (Face with a Face Mask)* da un fiore blu e dorato s'aprono due occhi e una bocca, il gambo è il collo. Il padre e lo zio si credevano tigri mannari²⁵³ e anche a lei un parente attribuì tale capacità²⁵⁴ e in *Untitled (Tiger)* una tigre scivola avanti sinuosa da una natura ondulata e morbida. L'elemento floreale fa capolino tra i labirinti di forme geometriche, spirali, onde e fantasie psichedeliche. La sessualità è un'esplicita quanto esultante manifestazione della gioia di vivere. *Untitled (Lovers)* raffigura una coppia colta nel mezzo di un coito. La donna è completamente nuda, l'uomo ha la parte inferiore scoperta, mentre quella superiore è coperta da un mantello riccamente decorato che pare trasformarsi nel muro della stanza. È un aggrovigliarsi spasmodico di parti anatomiche sconnesse, la fusione sublime tra due corpi innamorati. È – si potrebbe anche azzardare – la versione profana e al femminile della scultura di Bernini, dove la donna a destra reclinava la testa, eccitata dal fallo che l'uomo a sinistra – il mantello si allarga come due enormi ali – tiene in mano e spinge tra le sue gambe.

²⁴⁸ Ondřej Sekanina, *Drawings of the Shaman's Daughter*, in Greg Bromley's *Quantum Reality*, «Raw Vision. Outsider Art Brut», 2025, n. 122, p. 32.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ Ivi, pp. 31-32.

²⁵² Ivi, p. 32.

²⁵³ Ivi, pp. 31-32.

²⁵⁴ Ivi, pp. 32-35.

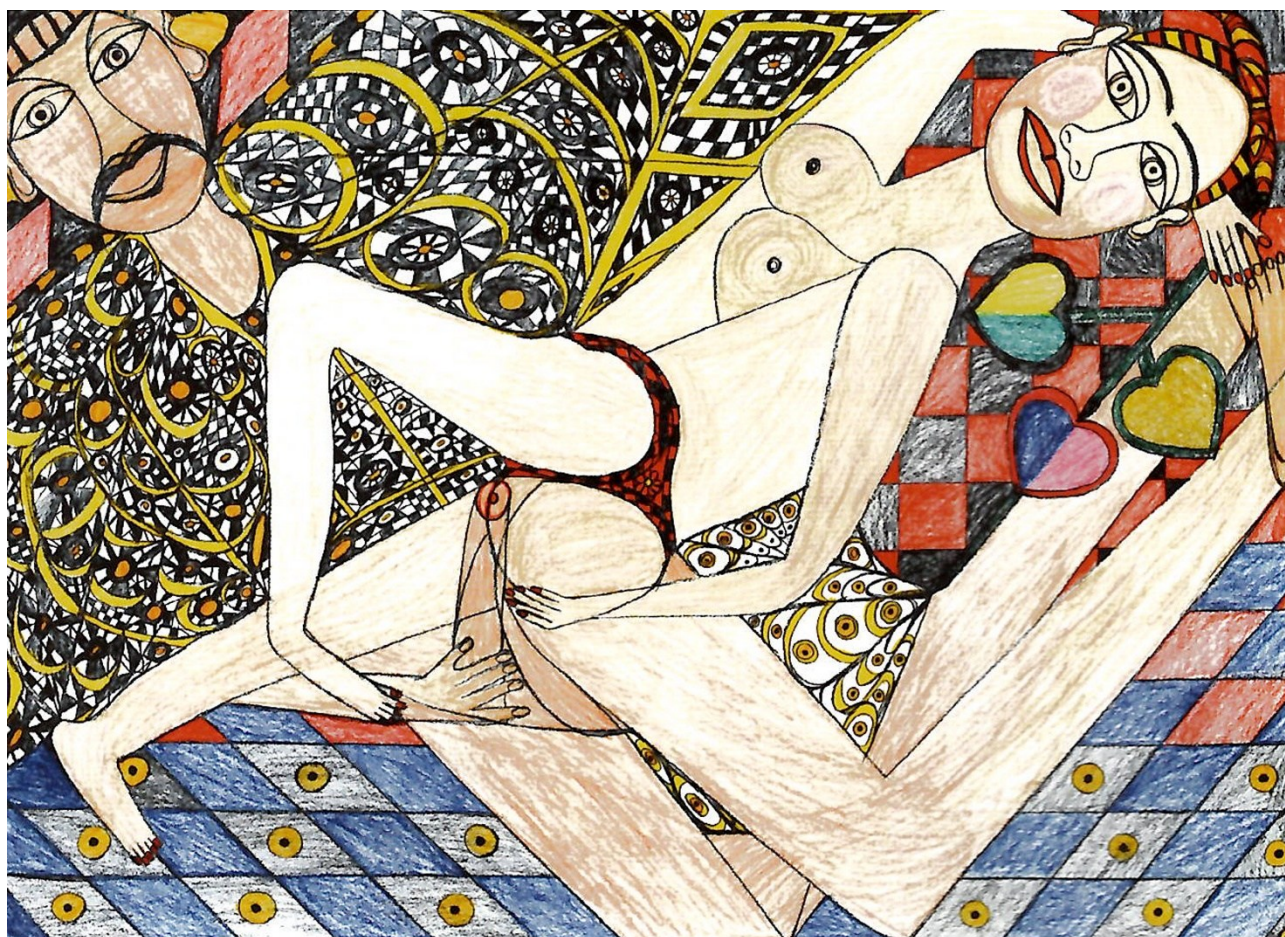


Figura 24 La Inthonkaew, *Untitled (Two Lovers)*, 2023, 39,5 x 28 in. /100 x 70,5 cm.

CAP. 2: L'EROTISMO AL MASCHILE: HENRY J. DARGER E KARL VONDAL

2.1 Henry J. Darger



Figura 25 Henry J. Darger, *Storm brewing. This is not strawberry the little girl is carrying*, pittura, 1930 circa, 77 x 317 cm, Losanna, Collection de l'art brut.

Sembra un incubo. Centinaia e centinaia di bambine che si srotolano su un foglio di carta lungo 77 x 317 cm. Tutte piccole e graziose, con una cascata di boccoli dorati che incorniciano il viso paffuto e roseo, a distinguerle è solamente la posa, che comunque viene replicata più volte all'interno della scena, come fossero bamboline appena uscite da una fabbrica di giocattoli. Altre, invece, sono nude, piccole ermafrodite dotate di corna e colorate ali di farfalla. In una di esse si può riconoscere persino la bambina della Coppertone Sun Tan Lotion, celebre pubblicità dell'America degli anni Trenta. Il foltissimo gruppo corre su un prato che esplode di vita: tra i ciuffi d'erba, tra le mani delle stesse bimbe, papaveri, violette, garofani, campanule, viole del pensiero e altri fiori. Un dettaglio, però, mette in allerta: scuri nuvoloni avanzano minacciosi all'orizzonte, spazzando via l'allegria che doveva prima regnare. Impossibile non rimanerne sconvolti.

Storm brewing. This is not strawberry the little girl is carrying – questo è il titolo dell'opera – è solo un esempio di un corpus di disegni accomunati dalla medesima atmosfera allucinata e che dovevano fungere da apparato visivo a una raccolta di scritti altrettanto sorprendenti: *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*. Il dattiloscritto, voluminoso – 15145 pagine, viene scovato nel 1973 da Nathan Lerner mentre pulisce l'appartamento di Henry Joseph Darger, da poco deceduto. Vi aveva abitato per molti anni, dal 1932 fino all'anno precedente la morte, nel 1972, quando lo abbandonò suo malgrado e si trasferì in un ospizio per i poveri. Sono gli oggetti, la varietà della loro tipologia e la maniera in cui sono raccolti a destare curiosità all'interno di una stanza arredata con qualche mobile comune. Man mano che pulisce, tra giocattoli malandati, pezzi di spago e di corda, libri e bauli, Lerner scopre appunto la storia delle Vivian Girls e i disegni. Viene fuori anche un altro scritto di mano di

Darger, un'autobiografia, anch'essa corposa – otto volumi, dal titolo *The History of My Life*. Grazie a questo scritto è possibile ricavare importanti informazioni sulla sua vita e, per forza di cose, sulla sua opera.

Henry J. Darger nasce nel 1892 a Chicago. Ancora bambino, muore la madre, a seguito di complicazioni dovute al parto di una bambina, e a crescerlo è il padre anziano e invalido, con il quale vive felicemente. Le condizioni fisiche del genitore peggiorano e a otto anni Darger viene mandato in un istituto religioso, The Mission of our Lady of Mercy. È un bambino molto intelligente ma scomodo, difficile da gestire. A causa di comportamenti bizzarri, gesti maniacali che infastidiscono i compagni, viene mandato al Lincoln Asylum for Freeble-Minded Children, un istituto per bambini con problemi mentali. Degli anni vissuti in manicomio, Darger non ne parla nelle sue memorie se non in maniera lacunosa, evasiva. Le fonti a riguardo descrivono un ambiente che è poi quello tragicamente tipico di altrettante strutture per alienati: abbandono, maltrattamenti, abusi fisici e sessuali²⁵⁵. Gli studiosi ancora si interrogano se Darger sia mai stato vittima di abusi. Quel che è certo è che tenta più volte la fuga e nel 1909 finalmente ci riesce. Ha diciassette anni. Tornato nella natia Chicago, si mantiene da vivere come uomo delle pulizie e lavapiatti presso ospedali e istituti religiosi. È un uomo eccentrico, solitario, estremamente timido, di poche parole. Le manie dell'infanzia non lo abbandonano, anzi l'isolamento in cui vive non fanno che acuirle: parla da solo, canta, si intrattiene con ospiti immaginari di cui riproduce la voce, fruga nella spazzatura. Ama discorrere del tempo, dei fenomeni atmosferici, interesse che risale all'infanzia. Non si sposò mai né ebbe legami sentimentali, tantomeno figli, sebbene per due volte abbia tentato la via dell'adozione. La religione è una parte importantissima della sua vita: è capace di ascoltare una messa quattro volte al giorno. Impossibile non ritornare con la mente a Séraphine Louis, domestica, vergine, interlocutrice di angeli e madonne, fedele devotissima, artista gelosissima della sua arte a cui si applica in totale solitudine. Dati quali, per esempio, la quasi assenza di contatti sociali, le difficoltà nelle relazioni e nella comunicazione, i gesti stereotipati²⁵⁶ rendono possibile non escludere una diagnosi di autismo.

A *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*, meglio noto con il titolo più breve di *In the Realms of the Unreal*, Darger si dedica dal 1939 fino alla morte. Della storia Darger scriverà anche un seguito, *Vivian Girls in Chicago*, sulle avventure delle protagoniste nell'omonima città²⁵⁷.

²⁵⁵ Olivia Laing, *Città sola* (2016), tr. it. di Francesca Mastruzzo, Il Saggiatore, Milano 2018, p. 139.

²⁵⁶ Meng-Chuan Lai, Michael V Lombardo, Simon Baron-Cohen, *Autism*, Seminar, 26 settembre 2013, p. 1.

²⁵⁷ Mary Trent, "Many Stirring Scenes": Henry Darger's Reworking of American Visual Culture, «American Art», vol. 26, n.1, 2012, p. 89.

Le Vivian Girls del titolo sono sette sorelle di età tra i quattro e i sette anni. Insieme a vari personaggi combattono contro i loro nemici mortali, i Glandeliniani, che mirano a ridurre i bambini in schiavitù. I temi sono quindi quelli classici della lotta tra il Male e il Bene e la vittoria di quest'ultimo, realizzata attraverso l'abnegazione e il sacrificio, in alcuni casi anche fisico. Il tono è scisso tra opposti, tra innocenza e crudeltà, tra partecipata commozione e (forse) compiaciuto sadismo. Le medesime caratteristiche si ritrovano replicate nelle illustrazioni, anch'esse opera di Darger, che, come già detto, supportano la parte scritta. Punto di partenza è sempre l'immagine preesistente che l'artista seleziona da un campionario di fonti estremamente vario per natura e provenienza. Album da disegno per bambini, santini, immagini pubblicitarie, ritagli di giornale, fumetti: rifiuti, oggetti di nessun valore che Darger recupera dalla strada o curiosando nei secchi della spazzatura e che poi custodisce accuratamente nel suo appartamento. I suoi primi tentativi artistici, consistenti in lievi modificazioni, appaiono grezze e rudimentali. Si cimenta in seguito nel collage ma la tecnica non lo soddisfa e passa al disegno e non lo abbandona. Una volta scelta, l'immagine viene ricalcata su carta carbone togliendo elementi che non ritiene necessari al suo scopo o aggiungendone altri: in questo modo il contesto originario si perde e assume un significato del tutto inedito. Essendo spesso la fonte troppo piccola per essere riprodotta, a partire dal 1944 Darger ricorre agli ingrandimenti fotografici che si fa realizzare in drogheria²⁵⁸. Ricalcato il disegno, viene poi colorato con l'acquerello. Una data immagine può essere replicata in più disegni e addirittura nella stessa scena: è il caso delle bambine bionde con il vestito rosso a pois bianchi in *Storm brewing. This is not strawberry the little girl is carrying* che abbiamo visto in apertura a questo capitolo. Anche le tre bambine con i capelli neri e il vestito arancione sono identiche, a cambiare sono solo la specie dei fiori che tengono in mano.

La sensibilità è decisamente Pop. Sul versante biografico e artistico, Warhol, soprattutto, è molto simile a Darger. La dicotomia tra pubblico e privato, assente nell'inserviente di Chicago, che fu esule dal mondo e la cui esistenza si consumò nelle quattro mura fatiscanti del suo appartamento, senza alcun contatto se non quelli con le creature della sua mente, sfiora la nevrosi nel più socialmente inserito Warhol, esuberante ai limiti della caricatura di se stesso nelle apparizioni pubbliche - parrucca biondo platino, occhiali spessi, volto coperto di trucco, gesti affettati, artificiosi ed effeminati – e altrettanto eccessivo nella solitudine in cui si rifugiava nella vita privata. Soprattutto accumula oggetti. Che si tratti delle immagini divistiche che colleziona nell'infanzia di bambino timido e solitario o delle audiocassette con cui, da adulto, registra ossessivamente le conversazioni con le persone che incontra e i diari su cui annota meticolosamente ogni evento, ogni dettaglio della giornata,

²⁵⁸ John M. MacGregor, "Archeologia dell'Irreale: il mondo di Henry Darger", In Id., *Henry J. Darger. Nei Regni dell'Irreale* (1996), Fondazione Galleria Gottardo, Lugano, Collection de l'art brut, Losanna, 1996, p. 23.

nell'oggetto trova l'ideale compensazione alle sue mancanze e il mezzo per mantenersi protetto dalla socialità che sempre ricerca e sempre rifugge²⁵⁹. Più tardi, negli anni Sessanta, Warhol rende loro omaggio nelle serigrafie. Serigrafa la sua giovinezza, le offre una possibilità di riscatto²⁶⁰. L'immagine veniva replicata all'infinito con tratto rozzo e impreciso: è il raffinamento delle rudimentali e ancora acerbe riproduzioni eseguite in gioventù, studente del Tech, con la tecnica della blotted line. Due fogli bianchi venivano uniti con il nastro adesivo. Una volta disegnata l'immagine sul foglio di destra, le linee venivano poi ripassate con l'inchiostro e prima che questo si asciugasse lo si poneva sull'altro foglio in modo da riportarla. Infine, si acquerellavano gli spazi vuoti²⁶¹. La serializzazione isola il soggetto originale dal senso ad esso attribuito in partenza. Svuotato, gliene viene attribuito uno nuovo, più elevato e nobile: quello della divinità, dell'oggetto sacro²⁶². Marilyn Monroe, protagonista dell'omonima serie del 1962, è una moderna Madonna, più sensuale e carnosa, in *Gold Marilyn Monroe*: Warhol ne stampa il volto su una superficie dorata, come quello di una santa al centro di una pala d'altare²⁶³.

All'immagine popolare preesistente, Darger attribuisce un valore affettivo che è veramente quello di un fedele davanti a un'icona sacra. Con frequenza ricalca questa o quell'altra immagine e alcuni ritagli sono accuratamente custoditi in apposite cartelle e annotati. Interamente rivolto com'è al mondo dolce e incantevole dell'infanzia, le bambine sono le sue predilette. Una delle immagini più riprodotte è quella di una bambina che porta un dito alla bocca mentre tiene un secchiello in mano: è piccola, spaurita, indifesa contro il mondo di violenza e terrore dal quale non può sfuggire²⁶⁴. Altri ritagli decorano le pareti dell'appartamento come moderne immaginette votive.

La bambina di Darger è celestiale nella sua perfezione. È bellissima, dolce e di buon cuore. Fisicamente, è piccola, bianca, graziosissima, con occhi grandi, naso piccino e guance paffute. I capelli a volte biondi e ricciuti, ricordano quelli di Shirley Temple. Della piccola star hollywoodiana, tra le immagini e i testi che formano l'archivio dell'artista, sono stati ritrovati due biografie e una

²⁵⁹ Olivia Laing, *Città sola*, op. cit., pp. 64-71.

²⁶⁰ Andrea Mecacci, *Introduzione a Andy Warhol*, Laterza, Roma-Bari 2014, <https://www.perlego.com/book/3461633> (ultima consultazione: 25 aprile 2026).

²⁶¹ Victor Bockris, *Andy Warhol*, tr. it. di Maria Pace Ottieri e Jacques Reynaud, Odoya, Bologna 2010, p. 49.

²⁶² Germano Celant, *Pop Art e Warhol*, Abscondita, Milano 2016, p. 222.

²⁶³ Ivi, p. 224.

²⁶⁴ John M. MacGregor, "Archeologia dell'Irreale: il mondo di Henry Darger", In Id., *Henry J. Darger. Nei Regni dell'Irreale*, op. cit., p. 25.

fotografia autografata. Quest'ultima fu probabilmente recuperata da un cassonetto della spazzatura²⁶⁵. È interessante notare come anche Warhol fosse un estimatore dell'attrice. Anche nel suo caso compare un ritratto con tanto di autografo, ricevuto quand'era piccolo²⁶⁶. Come Warhol, probabilmente anche Darger fu affascinato dalla giovialità delle eroine interpretate dalla Temple, orfanelle o bambine scappate di casa, sempre alle prese con le difficoltà della vita. Era il suo ideale: sola, sventurata, senza nessuno che si prenda cura di lei, ma affatto lacrimevole.

Salvo alcune eccezioni, le bambine vestite nell'immagine originale nel ricalco non hanno nulla indosso. Sono completamente nude. Tra le gambe, mostrano degli organi genitali maschili. Il dettaglio è senza ombra di dubbio curioso quanto enigmatico, e infatti non ha mancato di destare più di una domanda. Quella di John M. MacGregor, pioniere degli studi sulla vita e l'opera dell'artista, è una delle più note tra le interpretazioni offerte sull'argomento. Secondo lo studioso, il particolare della bisessualità delle Vivian Girls nascerebbe dalla mancata conoscenza da parte di Darger della differenza tra maschi e femmine²⁶⁷. La lettura è ispirata alla teoria della castrazione teorizzata da Freud. Essa partirebbe dalla premessa secondo la quale il bambino trova appagamento sessuale nella stimolazione del suo organo genitale, che è il pene. Parallelamente, si fa strada il timore che quello che ora rappresenta l'oggetto del suo piacere possa un giorno venirgli tolto. La scoperta della diversità con il sesso femminile, ovvero l'assenza di un organo fallico, è legata a questa paura. Prima che questo cambiamento abbia luogo, inconsciamente il bambino vede nella bambina un altro suo pari, quindi dotata anch'essa di un organo genitale maschile.²⁶⁸ La medesima dinamica si verifica nella sua controparte femminile. Anche per la bambina, infatti, il confronto con l'altro sesso può rivelarsi traumatico e sconvolgente. Guardando il compagno, si fa conscia di possedere un organo genitale differente, laddove prima credeva di avere un fallo.

²⁶⁵ Leisa Rundquist, *The Power of Fluidity of Girlhood in Henry Darger's Art* (2021), Routledge, New York-London 2021, <https://www.perlego.com/book/2096417>, pp. 83-84 (ultima consultazione: 30 luglio 2026).

²⁶⁶ Victor Bockris, *Andy Warhol*, op. cit. p. 29.

²⁶⁷ Leisa Rundquist, *The Power of Fluidity of Girlhood in Henry Darger's Art*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/2096417>, p. 50 (ultima consultazione: 25 aprile 2026).

²⁶⁸ Sigmund Freud, "Sessualità femminile", in Id., *Scritti sulla sessualità femminile*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, <https://ereader.perlego.com/1/book/3743985/12>.



Figura 26 Henry J. Darger, *At Norma Catherine. But wild thunderstorm with cyclone like wind saves them. (double-sided)*, 1940-1950, acquerello, matita, matita colorata e carta carbone su carta assemblata, 19 1/8 × 47 3/4 cm, American Folk Art Museum.

A costituire oggetto di dibattito è in senso generale la natura dell'opera di Darger e le reali ragioni circa la presenza al suo interno di elementi controversi. Non ci sono scene sessualmente esplicite in Darger²⁶⁹. A sconvolgere è la violenza fisica che colpisce gli abitanti del suo mondo. Le avventure che le Vivian Girls si ritrovano a vivere, se mettono in luce i loro molteplici talenti, le espongono anche a pericoli mortali. Grazie però al loro coraggio e alla loro astuzia, riescono sempre a uscirne illese. Gli schiavi-bambini sono meno fortunati. Il loro corpo viene martoriato con ogni genere di supplizio: squartamenti, sbudellamenti, crocifissioni, decapitazioni. L'ingenuità in campo sessuale supposta da MacGregor non è sufficiente ad allontanare letture potenzialmente diffamatorie e compromettenti che fanno di Darger ora un pedofilo, ora uno schizofrenico e potenziale assassino. L'ipotesi di pedofilia non è rinnegata da MacGregor; anzi, sostiene che l'opera fungesse a Darger per sfogare la sua perversione. Essa avrebbe avuto origine nella precoce scomparsa della madre e nell'allontanamento della sorella minore mai conosciuta²⁷⁰. Le interpretazioni trovano d'altra parte corrispondenza nel suo rapporto con i bambini. È lui stesso ad ammetterlo, nelle sue memorie: da giovane li odia, verso di loro è violento, ma in seguito li ama e si dichiara loro protettore ed eroe²⁷¹. Certo, Darger probabilmente si rendeva conto dei rischi che avrebbe comportato il presentare ricalchi raffiguranti bambine nude ed ermafrodite se (a rivelarlo sono gli studi compiuti sui ricalchi), per

²⁶⁹ John M. MacGregor, "Archeologia dell'Irreale: il mondo di Henry Darger", In Id., *Henry J. Darger. Nei Regni dell'Irreale*, op. cit., p. 19.

²⁷⁰ Mary Trent, "Many Stirring Scenes": *Henry Darger's Reworking of American Visual Culture*, op. cit., p. 80.

²⁷¹ John M. MacGregor, "Archeologia dell'Irreale: il mondo di Henry Darger", In Id., *Henry J. Darger. Nei Regni dell'Irreale*, op. cit., p. 10.

evitare problemi, cancellava i genitali e copriva la parte bassa del corpo con dei costumini da bagno di colore rosso, dettaglio che a volte decideva di mantenere all'interno dei suoi ricalchi²⁷².

La nudità e la violenza sui minori restano un dato di fatto nei ricalchi come nei modelli figurativi e narrativi che ne sono alla base. Nelle pellicole che la vedono protagonista la sopra citata Shirley Temple mostra contagiosa allegria non manchevole di una certa carica erotica. Uno dei ritagli ritrovati nell'appartamento di Darger riproduce la nota pubblicità della Coppertone Sun Tan Lotion. In essa, una bambina con i capelli biondi e la pelle abbronzata si volta con un'espressione maliziosamente imbarazzata dietro le spalle: un cagnolino le ha abbassato il costume da bagno, rivelando il fondoschiena ancora pallido. Nella burlesca ironia della scena, il dettaglio della mutandina abbassata sconvolge e può stuzzicare la fantasia. Darger raccoglie ritagli di articoli di cronaca nera e libri aventi come oggetto storie di bambini rapiti, violentati e uccisi brutalmente. Sembra che mostrasse particolare affetto per la fotografia, presa da un giornale, di una bambina assassinata. Quando la perde, nel luglio 1912, disperato, si rivolge a Dio, prega affinché la ritrovi ma non accade. Secondo MacGregor, in questa vicenda si può vedere il trauma della sorellina scomparsa²⁷³. Nella realtà la bambina si chiamava Elsie Paroubek, nella finzione è Annie Aronburg²⁷⁴ ma la storia non cambia: la bambina muore assassinata e della fotografia se ne perdono le tracce.

Il contesto storico che ha visto la genesi delle *Vivian Girls* e l'immaginario mass-mediale americano del secondo dopoguerra delle fonti utilizzate da Darger sono importanti per comprendere la sua epopea grafico-narrativa. All'epoca in cui comincia a realizzarla, non era raro il circolare di immagini come quelle ritrovate nella sua collezione. La caratterizzazione di bambini e bambine ivi raffigurati ha le sue radici in un immaginario dell'infanzia ben preciso: il Romantic Child. Esso sosteneva l'idea dell'infanzia come età pura, dolce, innocente e spensierata. La figura del bambino in *Samuel Praying* di Reynolds è un esempio molto popolare di questo modello. Ha il volto paffuto, le guance rosse, i capelli ricciuti e biondi, indossa una tunichetta bianca e ha le mani giunte in preghiera: sembra quasi un angelo. Il bambino è un ideale di purezza, dolcezza, vulnerabilità²⁷⁵. Da un lato, la visione di simili immagini suscita tenerezza in chi guarda e genera un desiderio inconscio di proteggere il/la bambino/a ivi raffigurato/a, e con esso/a l'infanzia in generale. Nei film della Temple la protagonista è vezzeggiata, baciata e accarezzata da maschi adulti ma l'intento di queste effusioni sono materne, non

²⁷² Ivi, pp. 23-24.

²⁷³ Leisa Rundquist, *The Power of Fluidity of Girlhood in Henry Darger's Art*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/2096417>, p. 92 (ultima consultazione: 21 luglio 2026).

²⁷⁴ Ibidem, <https://www.perlego.com/book/2096417> (ultima consultazione: 12 aprile 2026).

²⁷⁵ Ivi, <https://www.perlego.com/book/2096417>, p. 24 (ultima consultazione: 25 aprile 2026).

sessuali; ella è accudita, coccolata, non sedotta²⁷⁶. Alla luce di questa interpretazione va intesa in maniera diversa la predilezione da parte dell'artista per i fatti di cronaca e le narrazioni truculente. Tramite le fotografie di bambini scomparsi, uccisi o violentati e i resoconti particolareggiati delle loro morti la reazione che si vuole suscitare nel pubblico è indignazione verso le crudeltà riservate ai piccoli innocenti. Nella sua opera Darger riconosce la brutalità del suo stile narrativo che potrebbe urtare i suoi lettori ma tutto questo, dice, è motivato dalla sua volontà di renderlo partecipe dei dolori sofferti dai suoi personaggi²⁷⁷. La visione del corpo dei piccoli martiri smembrato, ridotto in pezzi e la rievocazione del loro martirio ha un potere incredibile sui cristiani perseguitati. Essi non solo trovano la forza di resistere alle persecuzioni e a non lasciarsi sopraffare dalle avversità ma sono spinti a ribellarsi agli oppressori, ad agire affinché il Bene trionfi sempre²⁷⁸. D'altro canto, il compiacimento con la quale Darger si sofferma sui dettagli delle torture è rivelatorio di come il combinarsi del dato della tenerezza del personaggio infantile e di quello della violenza esercitata ai suoi danni possa essere ambivalente, non solo positivo nella stimolazione di un istinto materno ma anche negativo in quanto appaga il lato sadico della visione.



Figura 27 Henry J. Darger, *Senza titolo (fronte-retro)*, acquerello, matita, carbone su carta assemblata, 24 x 74 ¾ cm, American Folk Art Museum, 1995.23.1b.

Rimanendo sul dettaglio del pene, si può notare come esso non sia eretto. Secondo Mary Trent, «these appendages work more as economical transformations of the original sources into something less

²⁷⁶ Ivi, <https://www.perlego.com/book/2096417>, p. 89 (ultima consultazione: 25 aprile 2026).

²⁷⁷ Mary Trent, "Many Stirring Scenes": Henry Darger's Reworking of American Visual Culture, op. cit., p. 97.

²⁷⁸ Leisa Rundquist, *The Power of Fluidity of Girlhood in Henry Darger's Art*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/2096417>, p. 97 (ultima consultazione: 12 aprile 2026).

stable or clear.»²⁷⁹ E' curioso che questa trasformazione veda protagonista proprio l'immagine simbolo del Romantic Child: Darger infatti usa il bambino di Reynolds per un ritratto delle Vivian Girls²⁸⁰. Per come le percepisce Darger, le Vivian Girls sfuggono alla normale definizione di genere. L'essere bambine non bambine, né maschi né femmine ma entrambi i sessi le lega a quell'immagine di unione ideale tra opposti che è l'androgino, l'ermafrodita. Sempre secondo Mary Trent, le bambine sostengono una versione alternativa al Romantic Child²⁸¹. La loro sessualità è ambigua e la femminilità del loro aspetto contrasta con la virilità delle loro azioni: corrono, si travestono, pianificano attacchi, sostengono il morale dei cristiani con il loro esempio come farebbe il più virile degli uomini. In uno dei disegni, vediamo una bambina maneggiare un fucile. Ha le treccine con fiocco: la stessa capigliatura è portata da Patty McCormack nell'interpretazione di una bambina psicopatica nell'opera teatrale *The Bad Seed*, la cui immagine figura su un ritaglio di giornale conservato da Darger²⁸².

Secondo Leisa Rundquist, a fungere loro da modelli sono le vicende delle sante martiri del cattolicesimo. Il *vivam* latino costituente l'etimologia del cognome delle ragazze, Vivian, è lo stesso della santa martire Vivia Perpetua²⁸³, il cui martirio è da lei stessa raccontato in *La passione di Perpetua e Felicità*. Arrestata assieme a Felicità e ad altri catecumeni di Cartagine, viene condotta in carcere in attesa di giudizio. Nella narrazione occupano un posto importante le visioni di cui la martire è protagonista durante la prigionia. In una di queste, deve combattere contro un egiziano e per l'occasione il suo sesso cambia e da donna diventa un uomo. Così trasformata, riesce nell'impresa e l'avversario viene sconfitto²⁸⁴. In maniera del tutto analoga, per sfuggire a un matrimonio combinato e rimanere così fedele a un voto di castità, Santa Wingelfortis rivolge una preghiera perché venga salvata e il Signore la esaudisce facendole crescere una folta barba che fa fuggire il promesso sposo. Di fronte al prodigio, il padre la condanna a morte e la fanciulla viene crocifissa²⁸⁵. La metamorfosi sessuale che coinvolge entrambe le sante costituisce il sovvertimento della femminilità e l'adozione di virtù maschiline. Il cambiamento, progressivo, è anche interiore, non solamente esteriore. Si guardi

²⁷⁹ Mary Trent, "Many Stirring Scenes": Henry Darger's Reworking of American Visual Culture, op. cit., 94.

²⁸⁰ Ivi, p. 82.

²⁸¹ Ivi, p. 93.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Leisa Rundquist, *The Power of Fluidity of Girlhood in Henry Darger's Art*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/2096417>, p. 23 (ultima consultazione: 25 aprile 2026).

²⁸⁴ *La passione di Perpetua e Felicità*, a cura di Marco Formisano, Rizzoli, Milano 2008, pp. 101-107.

²⁸⁵ Maria Paola Daud, *Chi è questa santa con la barba sulla croce?*, Aletea, <https://it.aletea.org/2020/07/24/santa-liberata-barbuta-crocifissa-wilgefortis/> (ultima consultazione: 08 marzo 2026).

di nuovo a Santa Perpetua: man mano che la sua anima si rafforza, in preparazione alla morte, la vediamo, in posizione sopraelevata, prevalere su chi la ostacola, situato invece in basso, e avvicinarsi sempre più al cielo²⁸⁶. Anche nel momento del martirio la forza emanata dallo sguardo della giovane è tale da intimidire il pubblico²⁸⁷. Il passaggio da un genere all'altro è funzionale alla redenzione dal corpo femminile, ricettacolo di corruzione peccaminosa, e al raggiungimento di un'elevazione spirituale che trascende le differenze sessuali, all'acquisizione di un nuovo e soprattutto più perfetto stato²⁸⁸. Osservato in questa prospettiva, il dato della violenza acquista un altro significato. Con la sua purezza d'animo e il suo spirito semplice, il bambino, nell'universo di Darger, fronteggia la corruzione del mondo, personificato dai Glandeliniani. Può finirne schiacciato e perdere la vita, ma il suo sacrificio non rimane vano: alla sconfitta terrena segue sempre la vittoria celeste. Dice Gesù: «[...] se non vi convertirete e non diventerete come i fanciulli, non entrerete nel regno dei cieli.»²⁸⁹

Prendiamo ad esempio di quanto spiegato la vicenda di Little Jennie Anger²⁹⁰, trasposizione del martirio di San Tarcisio, giovanissimo cristiano ucciso dai soldati romani mentre andava a consegnare l'Eucarestia²⁹¹. La bambina protagonista è particolarmente devota al Corpo di Cristo. La sua fede è tale che quando i Glandeliniani invadono la città in cui vive, mentre il resto della sua famiglia tenta la fuga, si rifugia in chiesa per cercare di nascondere il tabernacolo. Purtroppo, viene scoperta e nella fretta copre l'Eucarestia con le mani. Esasperati dall'ostinazione della piccola, i cattivi la pungolano e la torturano sempre di più fino ad ucciderla. Il cadavere, gettato nel fiume, viene trascinato alle porte della città e lì trovato dalla popolazione, portato in solenne processione e infine seppellito, con una targa a memoria del coraggio dimostrato dalla piccola.

Queste interpretazioni sono soddisfacenti perché esaustive, coerenti e affatto svalutanti verso il lavoro di Darger. Questo ne esce riabilitato, non più delirio di una mente disturbata, bensì prodotto di una sensibilità non isolata, semmai diffusissima e popolare in tratti, e originale in altri. Arrivati a questo punto, dunque, l'immaginario si fa complicandosi al punto che diventa difficile da interpretare con

²⁸⁶ Marco Formisano, "La Passione di Perpetua per la letteratura", in *La passione di Perpetua e Felicita*, op. cit., pp. 50-52.

²⁸⁷ *La passione di Perpetua e Felicita*, op. cit., p. 119.

²⁸⁸ Leisa Rundquist, *The Power of Fluidity of Girlhood in Henry Darger's Art*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/2096417>, pp. 60-61 (ultima consultazione: 10 aprile 2026).

²⁸⁹ *La Bibbia*, op. cit. p. 1053.

²⁹⁰ Henry J. Darger, "Nei Regni dell'Irreale", in John M. MacGregor, *Henry J. Darger: Nei Regni dell'Irreale*, op. cit., pp. 35-37.

²⁹¹ Leisa Rundquist, *The Power of Fluidity of Girlhood in Henry Darger's Art*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/2096417>, p. 69 (ultima consultazione: 18 aprile 2026).

sicurezza. Non mi sembra questo il luogo adatto per stabilire chi abbia torto o ragione, non sarebbe nemmeno possibile tale è l'insicurezza circa la personalità dell'artista e la reale natura della sua opera.

2.2 Karl Vondal

La vita e l'arte di Karl Vondal, austriaco, nato nel 1953 e morto nel 2024²⁹², sono legati indissolubilmente alla storia del museo Gugging. Di questa realtà, tuttora esistente, vale la pena farne un breve resoconto²⁹³. Promotore del progetto fu Leo Navratil. Psichiatra di professione, si accorge ben presto del valore artistico insito nelle opere dei suoi pazienti, da lui prima impiegati come materiale di studio. L'avvicinamento alle idee di Dubuffet, con il quale entra in contatto a partire dagli anni Sessanta, gli suggerisce la creazione di uno spazio riservato ai suoi pazienti ma separato dall'istituto di cura e interamente dedicato alla creazione artistica. Nel 1986, Johann Feilacher trasforma l'iniziale Zentrum für Kunst-Psychotherapie, sorto nel 1981, e fonda la Haus der Künstler. Su sua iniziativa sorgono la galleria Gugging e il Museo Gugging.

È proprio Feilacher a scoprire l'arte di Karl Vondal, negli anni Ottanta del secolo scorso. All'epoca Vondal è ricoverato a Gugging a seguito di un crollo nervoso avuto a diciannove anni. Ultimo di una famiglia numerosa composta da ben sei sorelle e due fratelli – è nato a Obersiebenbrunn - prima del ricovero, aveva svolto vari lavori, prima come muratore, poi come operaio. Vive però la giovinezza negli stessi anni che videro l'insorgere della rivoluzione sessuale, con la messa in discussione dei valori della generazione precedente e la liberalizzazione di comportamenti, soprattutto nell'ambito della sessualità, come l'amore libero e la libertà femminile. Questo evento ebbe un forte impatto su di lui e sulla sua arte. Prendiamo per esempio *Sie greift ein....*. Una donna nuda e seduta su una sedia viene mostrata mentre masturba l'uomo che le sta di fronte. La coppia si trova entro un paesaggio esotico, con due palme da cocco poste ai lati e da un prato su cui si trovano dei fiori in vaso. A sua volta, la scena è incorniciata entro un riquadro decorato con una fantasia di cuori rossi. Determinante per la definizione del suo immaginario fu soprattutto la visione di un film, *Die Nichten der Frau Oberst*. La pellicola ruota attorno alla vedova di un colonnello e alle sue avventure amorose che coinvolgono anche le nipoti del titolo nell'isolamento della loro casa di campagna. Il legame tra le

²⁹² <https://www.museumgugging.at/de/gugginger-kuenstlerinnen/karlvondal> (ultima consultazione: 23 luglio 2026).

²⁹³ <https://www.museumgugging.at/de/museum/ueberuns> (ultima consultazione: 21 marzo 2026).

ragazze è estremamente intimo; motivo per cui la donna decide di rompere quella realtà fino ad allora esclusivamente femminile facendo conoscere loro alcuni uomini²⁹⁴.

La sua arte è quindi diametralmente opposta a quella di Henry J. Darger che abbiamo visto prima. Darger è infantile, nel senso che fa dell'infanzia e del bambino il soggetto ricorrente della sua produzione. La sua arte non è propriamente da intendersi come erotica. Il dato sessuale, ancora oggi oggetto di discussione, se presente, si esprime piuttosto nell'insistenza e nella brutalità con la quale l'artista si accanisce sulle piccole eroine delle sue storie. Diversamente, Vondal si rivolge alla sessualità dell'età adulta, ed è selvaggia, libera, senza freni. Nondimeno, anche di fronte a queste considerazioni che spingerebbero a dichiarare immediatamente una incomunicabilità tra questi artisti, non credo sia impossibile trovarvi dei punti che rendano possibile un dialogo. Mi riferisco soprattutto al rapporto tra scrittura e arte; secondariamente, all'elemento del giardino, della natura e dell'esotico in relazione alla sessualità; e per ultimo, alla caratterizzazione della donna oggetto idealizzato del desiderio sessuale dell'artista da un lato e figura di *empowerment* dall'altro.

Vondal è un artista che vive della sua arte, il valore commerciale e artistico che le sue opere rappresentano paiono non avere importanza, non si preoccupa delle condizioni dei fogli che lui arrotola e trasporta in ogni dove e con qualunque tempo²⁹⁵. Gli basta creare. Vondal disegna e colora – il pastello è la sua tecnica preferita²⁹⁶ - scene, figurine, forme geometriche, motivi, dopodiché li ritaglia e incolla su altri fogli. Questo complesso assemblaggio di disegni va poi a formarsi sull'ultimo foglio. Le sue dimensioni cambiano nel tempo con il raffinarsi dello stile dell'artista: più piccolo nei primi tempi, di formato più largo, di due o tre metri, successivamente. Nina Ansperger parla della tecnica creata da Vondal chiamandola auto-collage²⁹⁷, all'opposto del tradizionale collage che prevede invece il costruirsi dell'opera d'arte sfruttando un'immagine creata da altri, e non dall'artista stesso. In alcuni, i contorni di dettagli interni (i due amanti in *Karl zieht Ilse ihren Busenhalter aus*) od esterni (la cornice in *Mann*) vengono evidenziati applicandovi sopra pietre e sassolini. Sotto oppure lungo il perimetro esterno del foglio, quasi come una cornice, corrono degli scritti che narrano ciò che sta accadendo nel disegno.

²⁹⁴ Nina Ansperger, "Liebe Un Sex – Ein Einblick in Karl Vondal Kunst", in Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, Museum Gugging, Salzburg-Vienna 2017, p. 9.

²⁹⁵ Johann Feilacher "Vorwort", in Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, op. cit., 7.

²⁹⁶ Nina Ansperger, "Liebe Un Sex – Ein Einblick in Karl Vondal Kunst", in Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, op. cit., p. 17.

²⁹⁷ Johann Feilacher "Vorwort", in Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, op. cit., p. 6.



Figura 28 Karl Vondal, *Karl zieht Ilse ihren Busenhalter aus*, Acrilico, matita, matita colorata, ghiaia, 2014, 73,3 x 94,2 cm, Künstler aus Gugging.

Può accadere di vedere le effusioni amorose svolgersi nel chiuso di una stanza, con una lunga finestra aperta su un paesaggio. Prevalentemente, si compiono nello scenario prediletto di una Natura rigogliosissima, traboccante di vita: la stessa in cui è persa la casa della signora in *Die Nichten der Frau Oberst*, e in cui cavalca una delle ragazze²⁹⁸. Il rapporto tra sessualità femminile e ambientazione naturale a mio parere potrebbe non limitarsi alla semplice citazione cinematografica. Come già detto, le figure sono incasellate entro cornici composte da simboli noti della sfera erotica e sentimentale come il cuore²⁹⁹. Quello del fiore è un motivo altrettanto ricorrente. Motivi floreali occupano l'intero foglio, inframmezzati da alberi e piante varie. La disposizione in riquadri è rigorosa e ordinata e può ricordare la struttura di un giardino, con la scena principale al centro. Notoriamente, il giardino è un simbolo femminile ed è legato alla sessualità. Nel *Cantico dei Cantici* lo sposo

²⁹⁸ Nina Ansperger, "Liebe Und Sex – Ein Einblick in Karl Vondal Kunst", in Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal! erotisches*, op. cit. p. 12.

²⁹⁹ Ivi, p. 13.

descrive la bellezza della sua amata in questi termini: «Un giardino chiuso tu sei, // sorella mia, sposa, // un giardino chiuso, una fontana sigillata.»³⁰⁰ Nelle rappresentazioni figurative l'*hortus conclusus* è l'ambientazione che fa da cornice all'episodio evangelico dell'Annunciazione: l'arcangelo Gabriele si presenta al cospetto di Maria per riferirle che presto diventerà la madre del Figlio di Dio. In alcuni casi una recinzione delimita il giardino, rendendolo inaccessibile al mondo esterno. Esso sta a significare la condizione tutta particolare della giovane di Nazaret, che infatti alle parole dell'angelo risponderà dichiarando il suo stato di vergine: la sua intimità sessuale è ancora protetta, nessun uomo l'ha finora toccata. Il corpo della Vergine è gravido senza che questo intacchi in alcun modo la sua verginità, dove di norma si sarebbe previsto la consumazione di un rapporto sessuale. I fiori che spesso compaiono nel giardino sono altrettante allusioni alla castità mariana. Appaiono nell'*Annunciazione* di Leonardo da Vinci³⁰¹ e nella *Madonna del Roseto* di attribuzione incerta³⁰². Anche Henry J. Darger è interessato alla simbologia del fiore, innocente, piccolo e umile: due delle sue eroine portano i nomi di Violet e Daisy³⁰³ e copre i genitali con enormi fiori colorati³⁰⁴.

³⁰⁰ *La Bibbia*, op. cit., p. 696.

³⁰¹ <https://www.uffizi.it/opere/annunciazione> (ultima consultazione: 22 marzo 2026).

³⁰² <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500715096> (ultima consultazione: 18 luglio 2026).

³⁰³ Leisa Rundquist, *The Power of Fluidity of Girlhood in Henry Darger's Art*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/2096417>, pp. 29-30 (ultima consultazione: 23 luglio 2026).

³⁰⁴ Mary Trent, "Many Stirring Scenes": *Henry Darger's Reworking of American Visual Culture*, op. cit., p. 95.

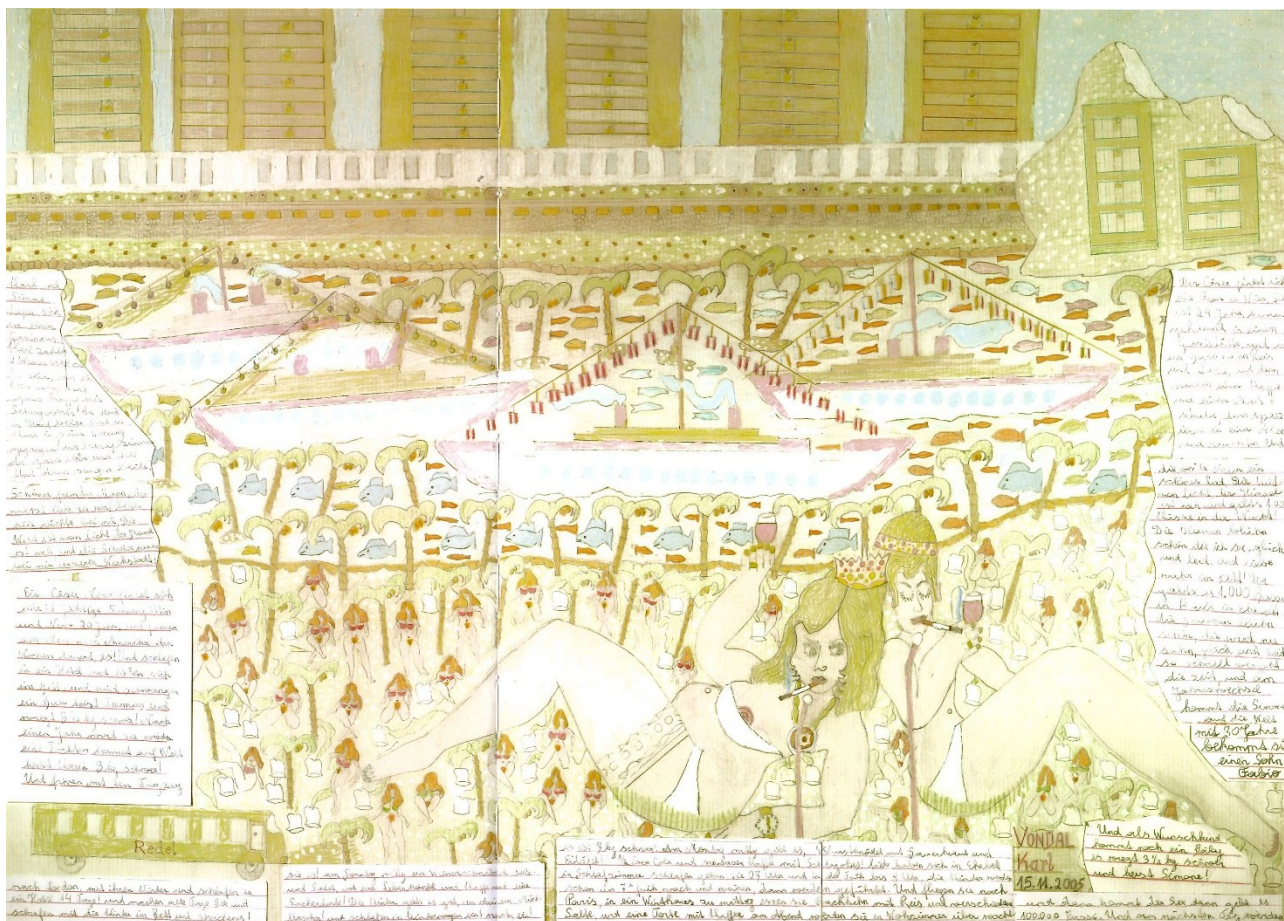


Figura 29 Karl Vondal, *Karl und Simone....*, acrilico, matita, matite colorate, 2005, 72, 7 x 101,7 cm, Künstler aus Gugging.

In *Karl und Simone...* l'autore si raffigura in compagnia di una donna. Il particolare del ventre arrotondato ci fa intuire che è incinta³⁰⁵. Contemporaneamente, l'intimo bianco e specialmente la sigaretta tra le labbra e il calice di vino in mano ci offre la visione di una realtà alternativa³⁰⁶, dove la maternità può procedere tranquillamente senza subire i danni derivati dal fumo o dall'alcol. In questo senso, la donna di Vondal è blasfemamente mariana perché in questo caso nel suo corpo si sta compiendo un fenomeno che ha dell'eccezionale. Come fa notare Catherine McCormack³⁰⁷, l'isolamento in cui è confinata Maria all'interno dell'*hortus conclusus* la protegge anche dai pericoli che l'ingresso del mondo esterno porterebbe con sé, facendole correre il rischio di essere corrotta inesorabilmente, di non essere più pura. La sua maternità non include l'aspetto sessuale, né prima né tantomeno dopo il concepimento di Cristo. Nell'immaginario collettivo Maria è giovane e illibata

³⁰⁵ Nina Ansperger, "Liebe Un Sex – Ein Einblick in Karl Vondal Kunst", in Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal. ! erotisches*, op. cit., p. 19.

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ Catherine McCormack, *Women in Picture. Women, Art and the Power of Looking*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/2306693> (ultima consultazione: 25 aprile 2026).

anche dopo la morte del Figlio. Da secoli e secoli, è l'immagine della femminilità ideale: virtuosa, umile, obbediente; il corpo eternamente giovane, eternamente bello. Soprattutto è un corpo frigido che non conoscerà mai il piacere erotico³⁰⁸. Vergine, lo è anche la donna-tipo di Vondal ma diversamente da Maria, l'elemento della sessualità non le viene interdetto. Di questa figura che popola le sue fantasie Vondal ne parla usando il termine di *sex bomb*³⁰⁹, alludendo a un erotismo femminile talmente eccitante dal punto di vista fisico da generare reazioni analoghe a quelle di una bomba che esplode. Ha capelli lunghi e biondi oppure rossi, occhi azzurri e ciglia folte. Il corpo può essere a volte nudo a volte coperto da biancheria intima trasparente ma sempre formoso, con grandi seni e fianchi larghi: un'inconsapevole sorellanza con la maggiorata di Ghizzardi, mostruosa, certo, ma non meno abbondante fisicamente. In esso il desiderio erotico scorre potente da ogni parte: in *Die sieben Nichten der Frau Oberst*, un altro dei molti omaggi all'omonimo film, minuscole pin-ups sono disseminate lungo le braccia, le gambe e il petto delle effigiate assieme a fiori e foglie. Una coroncina stilizzata brilla sul capo di ognuna delle protagoniste. Questo dettaglio, figurante anche in altre opere del catalogo di Vondal come il già citato *Kal und Simone...*, posto in relazione con quelli della natura e dell'isola, attribuisce alla figura femminile che l'indossa lo status di regina: regina dei paradisi bucolici che abita, del tormento amoroso e della pulsione sessuale che il suo corpo scatena.

³⁰⁸ Ivi, <https://www.perlego.com/book/2306693> (ultima consultazione: 25 aprile 2026).

³⁰⁹ Nina Ansperger, "Liebe Un Sex – Ein Einblick in Karl Vondal Kunst", in Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, op. cit., 10.



Figura 30 Karl Vondal, *Die sieben Nichten der Frau Oberst*, matita, matite colorate, 73 x 102 cm, 2004, Galerie Gugging.

Vondal non è religioso, per quanto si sappia. Quindi, più che alla castità della Vergine Maria, mi pare più calzante azzardare un parallelo delle *sex bombs* con una divinità antica sessualmente più libera come Afrodite, la dea greca dell'amore, della bellezza e della fertilità. La sua storia è complessa e antica. L'attribuzione di un fisico abbondante a una figura femminile e la sua associazione con il ciclo della vita prima ancora che all'impulso sessuale compare nelle statuette primitive: la *Dama di Lemba* rinvenuta a Cipro ha fianchi ampi, i genitali in evidenza e un fallo al posto della testa e del collo³¹⁰. Sempre a Cipro sono state scovate rappresentazioni scultoree di divinità antropomorfe e dall'atteggiamento materno. Il nome di Afrodite sarebbe giunto solo a partire dal VIII secolo a.C.³¹¹, così come la sua attribuzione a dea delle gioie del sesso e della vita. L'*Afrodite Cnidia* definisce un'iconografia destinata a diventare una delle più popolari della dea. Raffigurandola senza nulla indosso, lo scultore Prassitele canonizza l'immagine di un nudo femminile vulnerabile, guardato,

³¹⁰ Bettany Hughes, *Venere e Afrodite. Storia di una dea*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/3422664> (ultima consultazione: 10 luglio 2026).

³¹¹ Ivi, op. cit., <https://www.perlego.com/book/3422664> (ultima consultazione: 10 luglio 2026).

bramato, secondo alcune leggende pure violato³¹², e timoroso di sé: con una mano copre le parti intime, con l'altra tiene un lembo della veste che ricade in morbide pieghe su un vaso ai suoi piedi. La Venere della *Nascita di Venere* di Botticelli è un'altra notissima immagine della dea. Sorge dalle acque su una conchiglia e si copre con i capelli, mentre un'Ora si affretta ad avvolgerla con un lungo mantello a fiori. Il neoplatonismo di Marsilio Ficino supponeva l'esistenza di due Veneri, una Celeste e una Terrena: la prima era spirituale, ad essa era associato l'universo dell'intangibile; la seconda invece rappresentava la vita in ogni forma. Nella loro diversità erano parimenti importanti e degne di rispetto³¹³. Tiziano ne lascia una significativa rappresentazione in *Amor sacro e profano*. Le due donne sono uguali nell'aspetto e siedono ai bordi di una vasca, al centro del quale giocherella Cupido, simbolo dell'amore unificatore dell'universo³¹⁴. Mentre la Venere Terrena a sinistra indossa un abito sfarzoso, la Venere Celeste a destra è nuda: la nudità, esattamente come la fiaccola che tiene tra le mani, allude alla purezza interiore³¹⁵, non alla lussuria. Con l'andare avanti del tempo, il nome di Afrodite/Venere diviene sempre più sinonimo dell'immagine della sessualità femminile a servizio del piacere maschile. Nel 1914 la *Venere allo specchio* di Velázquez viene colpita dalla suffragetta Mary Richardson con una mannaia³¹⁶, e la cultura popolare si è appropriata degli attributi, dei simboli della dea per usarli nei campi della politica ma anche della cosmesi e della musica³¹⁷. La pin-up e la sex symbol del cinema (Marilyn Monroe, per esempio) sono le più recenti incarnazioni della dea³¹⁸. Nella figura femminile di Vondal sembrano convergere le due rappresentazioni della dea, quella sensualmente più nota e quella primitiva legata alla fertilità. Confrontandola con una statuetta primitiva e con *Afrodite Cnidia* risaltano subito chiare analogie tra loro: la nudità integrale, la rotondità del seno e dei fianchi. Con la prima è accomunata anche dalla rigidità delle braccia.

³¹² Sia Bettany Hughes che Kenneth Clark riportano l'aneddoto secondo cui la statua fosse stata collocata nel tempio della città. Era così bella che un giovane si intrufolò nel luogo sacro e amoreggiò con il simulacro della dea. Si vedano Bettany Hughes, *Venere e Afrodite. Storia di una dea*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/3422664> (ultima consultazione: 19 luglio 2026) e Kenneth Clark, *Il nudo. Uno studio della forma ideale*, op. cit., p. 84.

³¹³ Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939), tr. it. di Renato Pedio, Giulio Einaudi editore, Torino 2009, p. 197.

³¹⁴ Ivi, p. 211.

³¹⁵ Ivi, p. 205.

³¹⁶ Bettany Hughes, *Venere e Afrodite. Storia di una dea*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/3422664> (ultima consultazione: 19 luglio 2026).

³¹⁷ Ivi, <https://www.perlego.com/book/3422664> (ultima consultazione: 19 luglio 2026).

³¹⁸ Jean Shinoda Bolen, *Goddesses in Everywoman. Powerful Archetypes in Women's Lives*, Harper, New York, Londra, Toronto, Sydney 2009, <https://www.perlego.com/book/589851> (ultima consultazione: 18 luglio 2026).



Figura 31 Dama di Lemba.



Figura 32 Karl Vondal, Die sieben Nichten der Frau Oberst, matita, matite colorate, 73 x 102 cm, 2004, Galerie Gugging, (part.).



Figura 33 Karl Vondal, Die siengende Lady, acrilico, matita, matite colorate, 2014101, 9 x 73 cm, Künstler aus Gugging.



Figura 34 Prassitele (copia da), *Venere Colonna*, scultura in marmo bianco, prima metà II sec. d.C., Roma, Musei Vaticani.

Tra alberi e fiori sveltano palazzi e grattacieli, spuntano case, sfrecciano treni e automobili. La Natura esiste in perfetta armonia con l'elemento urbano della città industriale. L'atto sessuale è talvolta chiuso come una cornice dal motivo delle palme: le noci di cocco ricordano dei seni³¹⁹.

³¹⁹ Nina Ansperger, "Liebe Un Sex – Ein Einblick in Karl Vondal Kunst", in *Karl Vondal.! Erotisches*, op. cit., p. 11.



Figura 35 Karl Vonda, *Sie greift ein...*, acrilico, matita, matite colorate, inchiostro da disegno, 2013, 20,9 x 14,5 cm, Künstler aus Gugging.

I paesaggi esprimono il desiderio di evasione e l'esplorazione di terre lontane che hanno del favoloso, secondo un sentiero ideologico³²⁰ intrapreso da artisti e intellettuali del passato. Ai loro occhi di occidentali sprezzanti della società europea la terra esotica offriva l'opzione di una cultura ancestrale, fissa nel tempo, felicemente ignara delle brutture della società moderna. Il confronto con la sessualità e la nudità sono una costante nelle esperienze di viaggio di questo tipo. L'eroticismo, osservato ora nei confini del rito, ora in altro modo, è esplodere ed esplorazione impellenti e liberi di impulsi finora sopiti³²¹. Nell'arte, in opposizione a quello accademico, sessualizzato e misogino, il nudo esotico elaborato da artisti come Gauguin promuove uno stato di nudità che, in linea con la visione delle terre da loro esplorate, è pura, semplice, uno stato di natura originale, genesiaca³²².

³²⁰ Nina Ansperger, "Liebe Un Sex – Ein Einblick in Karl Vondal Kunst", in Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, op. cit., 19.

³²¹ David Scott, "Sex/Sexuality", in Charles Forsdick, Zoë Kinsley and Kathryn Walchester (a cura di), *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary* (2019), Anthem Press, Londra 2019, <https://www.perlego.com/book/2012462>, p. 224 (ultima consultazione: 30 luglio 2026).

³²² Ivi, <https://www.perlego.com/book/2012462>, p. 223-224 (ultima consultazione: 30 luglio 2026).



Figura 36 Karl Vondal, *Die 4 Frauen mit Kerze*, matita, matite colorate, gouache, 2003, 129,9 x 98,3 cm, Künstler aus Gugging.

In Vondal, oltre alla donna compare quasi sempre una figura di sesso maschile, pure nuda. Questi, del corpo femminile ne fa l'oggetto delle sue attenzioni sensuali. L'accarezza, lo possiede intimamente e in svariate maniere. Il fatto che sia lo stesso Vondal a vestire i panni di questo amante e compagno ideale non fa che complicare ulteriormente la situazione. Egli non si limiterebbe quindi a creare la figura femminile ma avanzerebbe addirittura pretese sull'esclusività del suo possesso. In questa dinamica oltremodo intricata ad essere immischiata è soprattutto la donna. Su di essa converge lo sguardo dell'amante, che è poi anche quello dell'artista, e spesso i due punti di vista collimano in uno solo. E la donna ricambia lo sguardo. Quello dello spettatore dell'opera, uomo o donna che sia, è un ennesimo sguardo da non ignorare.

Nella sua monografia su Vondal Nina Asperger si domanda in che modo bisogna vedere la figura femminile, se come oggetto del piacere maschile oppure no³²³. Possiamo tentare di rispondervi. Lo sguardo in relazione al gender nell'arte presenta punti di contatto con il cinema. In questa forma artistica la questione è stata oggetto della Feminist Film Theory, che ha in Laura Mulvey uno dei suoi esponenti più importanti. La teoria di Mulvey applica le teorie psicoanalitiche freudiane al cinema classico hollywoodiano. Importanti sono lo sguardo e il concetto di scopofilia, termine con il quale il padre della psicoanalisi ha definito il piacere sessuale dato dal guardare³²⁴. Secondo la studiosa, durante la proiezione della pellicola si realizza una triplice visione. Essa vede ai suoi angoli gli sguardi della macchina, del pubblico e del personaggio filmico maschile³²⁵. Quest'ultimo svolge la funzione di alter ego del secondo e ognuno soddisfa il proprio desiderio sessuale nel vedere il personaggio filmico femminile. Il cinema classico hollywoodiano stabilisce le posizioni di potere in base al genere: il personaggio femminile è sessualmente attraente ma passivo e viene osservato dal personaggio maschile, che invece è attivo. «Gli uomini guardano le donne. Le donne osservano se stesse essere guardate»³²⁶ diceva Berger. Lo sguardo di potere dello spettatore/personaggio maschile subito dall'eroina è riproposizione inconscia dei traumi della castrazione che abbiamo già avuto modo di vedere applicato in Darger. L'uomo osserva la donna, la scruta, ha totale controllo su di lei e sulla sua vita, tanto da decretarne il destino. Il genere del noir e lo stereotipo filmico della femme fatale rispondono bene a queste esigenze. La pellicola prevede che il destino del personaggio maschile, di solito un detective, s'incroci con quello di una donna bellissima ma misteriosa. Gli indizi lo avvicinano sempre più alla verità fino al finale e allo svelamento della vera identità della donna e della sua natura assassina. Nel film è l'uomo a portare avanti la storia, mentre la donna rimane una figura da studiare. Il desiderio femminile non viene contemplato se non in direzione del soddisfacimento di quello maschile, esattamente come nell'arte il corpo nudo e lo sguardo languido dell'effigiata sono modellati affinché provochino la sessualità dello spettatore³²⁷.

Le metafore sessuali dell'*hortus conclusus* e l'esotismo evocato dall'isola e dalla terra lontana si legherebbero alla scena del coito. L'evento potrebbe assumere quindi il significato di una doppia

³²³ Nina Ansperger, "Liebe Un Sex – Ein Einblick in Karl Vondal Kunst", in Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal. I erotisches*, op. cit., p. 10.

³²⁴ Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe e spettatrici* (2014), Laterza, Roma-Bari 2014, p. 27.

³²⁵ Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Laurentis, Barbara Creed* (2006), Routledge, London-New York 2006, <https://www.perlego.com/book/1620648> (ultima consultazione: 12 aprile 2026).

³²⁶ John Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, op. cit. p. 49.

³²⁷ John Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, op. cit., p. 57.

deflorazione, fisica e naturale: unendosi carnalmente alla donna, l'uomo prenderebbe possesso sia del suo corpo che del luogo. Una cosa del genere avviene nel genere filmico del western, dove l'uomo simbolo di civiltà addomestica un territorio selvaggio e alla fine sposa la donna: alla civilizzazione della terra corrisponde la civilizzazione sociale e sessuale³²⁸. È bene specificare che in Vondal si tratterebbe di un dominio consensuale, pacificissimo e dolcissimo. I paesaggi hanno più le caratteristiche di un Eden urbano e gli amanti degli Adamo ed Eva in vesti hippie.

Veronica Pravadelli critica l'estremismo di Mulvey. Nel noir, sostiene, mentre il personaggio maschile è l'elemento attivo e la sua forza sta nel controllo della narrazione, il potere della donna sta nell'immagine. La femme fatale sarebbe quindi un personaggio insieme attivo e passivo.³²⁹

³²⁸ Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe e spettatrici*, op. cit., p. 28.

³²⁹ Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe e spettatrici*, op. cit., p. 28-29.

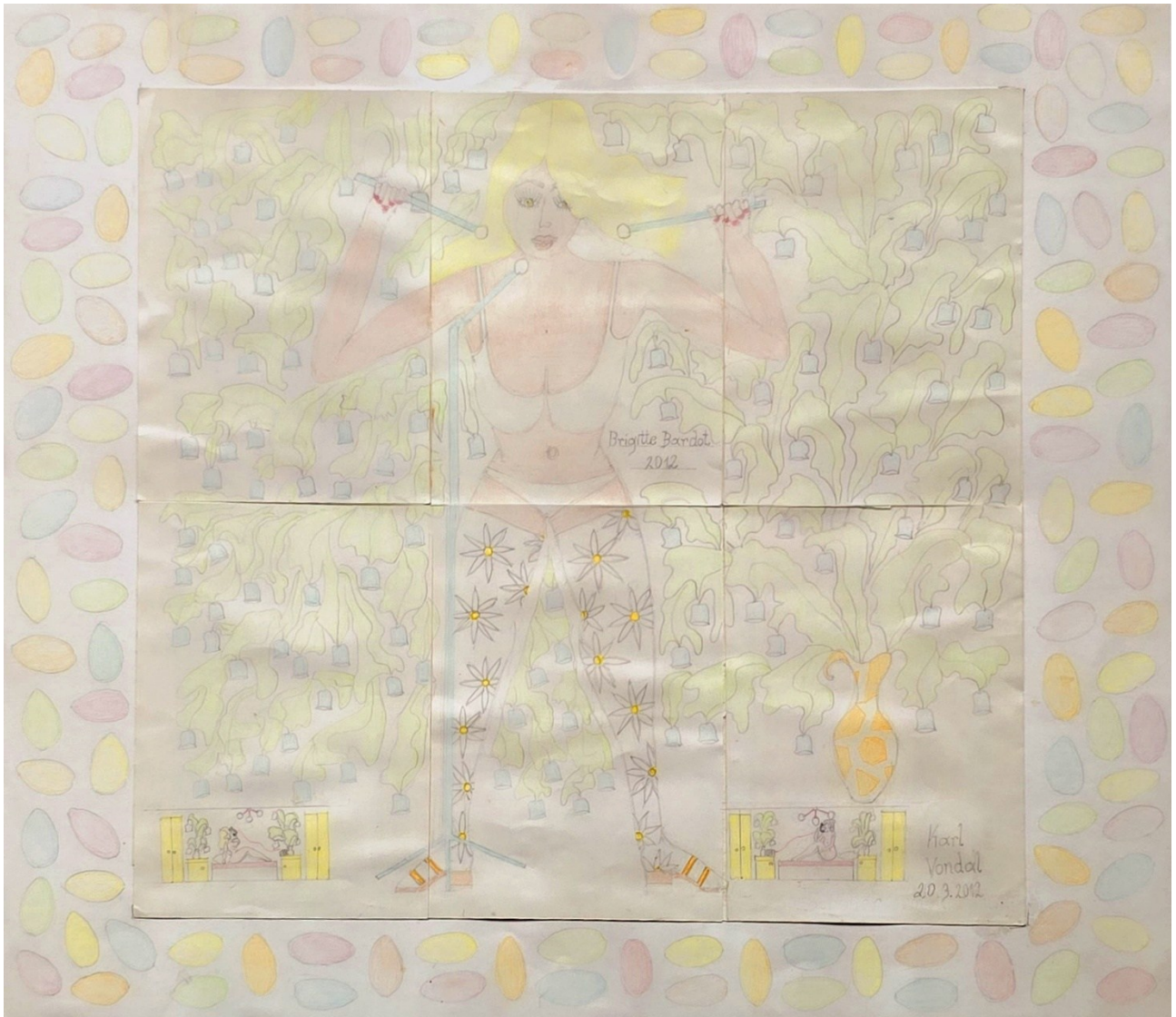


Figura 37 Karl Vondal, *Brigitte Bardot*, matita, matite colorate, 2012, 73 x 83 cm, Künstler aus Gugging.

La chioma bionda vaporosa e le forme generose richiamano quelle di Brigitte Bardot, attrice e cantante francese che Vondal ammira molto³³⁰. Con personaggi come quello di Juliette, orfanella di Saint Tropez dalla bellezza pericolosa protagonista del film cult *Piace a troppi*, Bardot definisce la sua immagine da diva, rovescio scoppiettante del divismo da *upper class* di attrici più mature. È irruente, vivacissima, incontrollabile. Certamente è bellissima, il suo corpo non manca spessissimo di scatenare dissapori e il più delle volte solletica il desiderio sessuale negli uomini di ogni età. Nella pellicola di Vadim le forme di Juliette sono un vulcano erotico in eruzione che copre tutto con la sua lava incandescente e nessuno può sfuggirgli. La donna di Bardot esprime la sessualità nuova dell'età contemporanea, non la pruderie moralistica del passato. Guardata, ricambia lo sguardo e se ne

³³⁰ Nina Ansperger, "Liebe Un Sex – Ein Einblick in Karl Vondal Kunst", in *Karl Vondal.! Erotisches*, op. cit., p. 12.

appropria, godendo del potere che esercita sull'uomo³³¹. Il disordine sessuale è lo stesso della musica vorticoso che balla e canta dentro e fuori i suoi film, l'uno combacia armoniosamente con l'altro.



Figura 38 Karl Vondal, *Drei Frauren Band*, Acrilico, matita, matita colorata, 2013, 72,8 x 101,8 cm, Künstler aus Gugging.

In egual misura la dea di Vondal è un animale da palcoscenico. Ama la musica forsennata, suona la chitarra e la batteria, canta, e lo fa insieme ad altre donne. Benché discinte, l'immagine che traspare è quello di un femminile potente, che si lascia guardare senza umiliarsi³³². Similmente all'arte di alcuni artisti outsider, lo sguardo con le quali vengono guardate non è oggettificante, o almeno non del tutto. L'esibizione di un corpo prosperoso e lo svelamento delle parti intime, che evoca il dato sessuale, e che le oggettificherebbe, di conseguenza, è più vicino a quella presente nelle raffigurazioni delle antiche dee della fertilità, tutte declinazioni della Dea primordiale, crogiuolo del femminile: vita e morte, santa e puttana, madre e vergine, dolce e crudele. Volendo quindi rispondere ad Ansperger,

³³¹ Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe e spettatrici*, op. cit., p. 75.

³³² Nina Ansperger, "Liebe Un Sex – Ein Einblick in Karl Vondal Kunst", in Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, op. cit., p. 12.

possiamo sostenere che la donna in Vondal non sia un oggetto solamente passivo ma ambivalente, non definito.

CAP. 3: L'EROTISMO AL FEMMINILE: CAROL RAMA

«Certamente c'è dentro di me qualcosa di anomalo, di delinquenziale.»³³³ Carol Rama, al secolo Olga Carolina, è un'anomalia, un'outsider a dispetto delle amicizie importanti, della stima e ammirazione di personalità celeberrime della cultura internazionale – conobbe Duchamp e Man Ray³³⁴ – di una carriera di tutto rispetto alle spalle, con esposizioni, tra collettive e personali, allestite dentro e fuori il suo Paese, l'Italia, e di riconoscimenti prestigiosi, come il Leone d'Oro alla carriera a Venezia nel 2003. A Torino, la città nella quale è nata il 17 aprile 1918³³⁵, però, dice Natalia Aspesi, «è sempre stata un fastidio [...], un'isolata, una trasgressiva, un'indomabile»³³⁶. Non è un personaggio facile con cui andare d'accordo nonostante i legami e le relazioni di una vita. Lei stessa riconosce di essere una difficile, una «malmostosa»³³⁷, sempre arrabbiata, sempre irrequieta e insicura di sé, della sua arte, del suo aspetto fisico. «Per non essere rancorosi bisogna essere belli,» sostiene, «io non lo sono mai stata.»³³⁸ Invidia il talento altrui, preferisce lavorare in solitaria, nel chiuso della sua casa-studio. Coloro che hanno avuto l'opportunità di entrarvi hanno il ricordo di un ambiente oscuro, trascurato, un labirinto affollato soprattutto di oggetti, tra i materiali che usa per le sue opere e mobili, libri, cimeli, ninnoli che sempre le ricordano qualcosa, un aneddoto, una persona. Con stupefacente perfezione Natalia Aspesi lo definisce «fortino»³³⁹: un luogo di lavoro, di creazione ma che pure estrania, difende, custodisce. Rama inventa e reinventa se stessa di continuo. Le stranezze, le artificiosità teatrali, i travestimenti precorrono le parrucche e i gesti affettati di Warhol, che ha opportunità di conoscere e che ricorda affettuosamente³⁴⁰. Gioca con il suo nome, ne rimescola le lettere attaccandole e staccandole, e con il suo aspetto, come quando alla Biennale di Venezia del

³³³ Marcella Beccaria, *Carol Rama*, Flash Art Italia, <https://flash---art.it/article/carol-rama/> (ultima consultazione: 13 giugno 2026).

³³⁴ Paolo Vagheggi, *Contemporanei. Conversazioni d'artista* (2006), Skira editore, Milano 2006, p. 191.

³³⁵ Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, (2005), Il Saggiatore, Milano 2005, p. 55.

³³⁶ Natalia Aspesi, *Le sue donne scostumate simboli di piaceri irrealizzati*, Libreria delle Donne di Milano, <https://www.libreriadelledonne.it/oldsite/news/articoli/Repub140304.htm> (ultima consultazione: 13 giugno 2026).

³³⁷ Marcella Beccaria, *Carol Rama*, op. cit., <https://flash---art.it/article/carol-rama/> (ultima consultazione: 13 giugno 2026).

³³⁸ Ivi, <https://flash---art.it/article/carol-rama/> (ultima consultazione: 13 giugno 2026).

³³⁹ Natalia Aspesi, *Le sue donne scostumate simboli di piaceri irrealizzati*, op. cit., <https://www.libreriadelledonne.it/oldsite/news/articoli/Repub140304.htm> (ultima consultazione: 1° maggio 2026).

³⁴⁰ Paolo Vagheggi, *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, op. cit., p. 191.

1948 si presentò con indosso un lungo abito nero e bocchino in mano³⁴¹. Odiava le convenzioni nell'arte come nella vita, agisce fuori dal tempo, anzi lo anticipa, lo scavalca di decenni. Il suo percorso artistico abbraccia la varietà dei movimenti artistici alla quale ebbe modo di aderire e ispirarsi. Da essi, tuttavia, si distingue sempre per ricchezza e originalità di espressione, per un linguaggio mai monotono e sempre aperto al rinnovarsi, al mutare frenetico e irrequieto, e questo fin dagli inizi precoci. Giovanissima, autodidatta, figlia di una coppia di estrazione borghese, già sperimenta tecniche e materiali da quelli tradizionali ai più insoliti, oggetti trovati in casa come cosmetici, metallo e stoffa³⁴². Non ha una formazione artistica convenzionale, non studia in nessuna accademia³⁴³; ha modo però di frequentare il mondo dell'arte e conoscerne i personaggi. Da bambina aveva posato come modella per Gemma Vercelli³⁴⁴ e segue le lezioni di Felice Casorati, artista di punta della Torino dell'epoca, il cui approccio all'insegnamento dell'arte era ritenuto all'avanguardia per i tempi, con gli studenti lasciati liberi di seguire ognuno il proprio estro creativo, senza impedimenti di sorta, come invece avveniva solitamente negli studi di artisti³⁴⁵. Casorati la stima e la sostiene, nel 1947 cura una sua mostra. È tra i pochi presenti alla sua prima mostra presso la Galleria Faber a Torino nel 1945. L'esposizione degenera nello scandalo e nel ritiro delle opere, una serie di disegni e acquerelli su carta, da parte della censura, perché ritenute troppo scandalose:

[...] Faber per amicizia disse che avremmo poi fatto un'altra mostra... In realtà ne ho poi subito allestita un'altra, in una galleria vicino all'università. C'erano più o meno delle cose analoghe e non venne chiusa. Non lo so, io sono anche una persona che non piace. Prima di piacere a qualcuno passa tanto tempo, e questo succede anche al mio lavoro.³⁴⁶

La mostra che doveva segnare l'esordio di Rama si svolge purtroppo nell'Italia fascista del secondo dopoguerra, del tutto impreparata ad accoglierla. La politica intrapresa da Mussolini nei confronti

³⁴¹ Maria Grazia Messina, "Gli anni Cinquanta e Sessanta di Carol Rama. Unica perché fuori dal coro.", in Maria Grazia Messina, Anna Maria Montaldo, Giorgia Gastaldon (a cura di), *Unica. Sei storie di artiste italiane*, Illisso Editore, Nuoro 2024, p. 33.

³⁴² Guido Curto, *Carol Rama. Artista, non personaggio*, in Guido Curto, Giorgio Verzotti (a cura di), *Carol Rama* (2004), Skira editore, Milano 2004, p. 30.

³⁴³ Ibidem.

³⁴⁴ Rachele Ferrario, *Le signore dell'arte. Quattro artiste italiane che hanno cambiato il nostro modo di raffigurare il mondo*, Mondadori, Milano 2012, p. 18.

³⁴⁵ Enrica Ravenni, *L'arte al femminile. Dall'Impressionismo all'ultimo Novecento* (1998), Editori Riuniti, Roma 1998, pp. 96-97.

³⁴⁶ Marcella Beccaria, *Carol Rama*, op. cit., <https://flash---art.it/article/carol-rama/> (ultima consultazione: 13 maggio 2026).

delle donne, e sostenuta dai suoi alleati, Chiesa compresa, non solo aveva deluso le aspettative delle femministe che avevano aderito felicemente al partito e speravano di ottenere finalmente il diritto di voto³⁴⁷. Negli anni del regime il percorso di emancipazione femminile vide un ritorno al passato e il ridisegnarsi dei modelli di genere su un versante più tradizionale. La retorica fascista sosteneva la natura innata della differenza dei sessi, con la donna subordinata alla forza dell'autorità maschile. Di quest'ultimo, ad essere celebrati erano la forza e il vigore in qualità di guida e sostegno della famiglia, mentre della donna, altrettanto naturalmente, si sottolineava il ruolo di custode del privato, del quotidiano. Suo regno era la casa, da rendere obbligatoriamente un nido d'affetto e calore per lei e i suoi cari. Se esisteva, era unicamente nei ruoli di figlia, madre e moglie. L'immaginario domestico promosso dal regime aveva ovviamente delle ripercussioni per quanto riguarda la sessualità: vennero promosse le famiglie numerose, mentre l'aborto venne dichiarato illegale, così come la produzione e distribuzione di materiale informativo sulla sessualità bandite³⁴⁸. Queste azioni politiche andavano di volta in volta a reindirizzare il corpo femminile nei ranghi di un ideale fisico asessuato e finalizzato alla sola procreazione. In esso dovevano rispecchiarsi il benessere e la potenza altrettanti ideali dello Stato italiano: il piacere, la soddisfazione erotica non era assolutamente contemplata.

L'arte di Rama è risposta eversiva e rabbiosa a questo immaginario sessuale maschile e maschilista. Anni prima di Warhol, dipinge oggetti comuni e semplici. Sono in realtà fantasmi privati, rimembranze o piuttosto feticci di un quotidiano, di un domestico che è offesa al potere perché ne svela l'inconsistenza. È una realtà che conosce bene, l'ispirazione la trova in sé stessa, tra i meandri della sua anima tormentata, nei brandelli di ricordi che riaffiorano dalla confusa massa di nevrosi e insicurezze che l'attanagliano fin da bambina. «Ho scoperto che dipingere mi liberava dal dolore, mi spingeva a fare cose che la società considerava trasgressione [...]»³⁴⁹ ricorda. Ci sono le pellicce di volpe prodotte dalla madre, diventata pellicciaia dopo il tracollo economico originato dal suicidio del marito, Amabile Rama, compiuto perché incapace di risollevarsi dal tracollo della sua azienda, specializzata nella produzione di automobili e biciclette. Tre anni prima, nel 1939, Rama aveva realizzato il ritratto profetico del genitore: il suo volto si erge infatti al sommo di una scala di rasoi affilati, ha gli occhi vitrei e la lingua di fuori. *Nonna Carolina*, del 1936, ritrae la parente tormentata da piccole sanguisughe. Attorno a lei, protesi ortopediche, le stesse realizzate per gli invalidi dallo

³⁴⁷ Jennifer Griffiths, *Erotically Engaged: Olga Carolina Rama's Politically Defiant Body*, in «Women's Studies Quarterly», 2013, vol. 41, n. 3-4, p. 82.

³⁴⁸ Ivi, p. 83.

³⁴⁹ Natalia Aspesi, *Le sue donne scostumate simboli di piaceri irrealizzati*, op. cit., <https://www.libreriadelledonne.it/oldsite/news/articoli/Repub140304.htm> (ultima consultazione: 30 maggio 2026).

zio, Edoardo di Livorno Ferraris³⁵⁰. Rama discute la sessualità e il corpo catalizzatore del desiderio con sguardo beffardo e sprezzante e raffigura dentiere, scarpe col tacco, pennelli da barba, piumini, scopettoni del bagno. Disegna persino urinatoi, come quelli tridimensionali di Duchamp. Viene ad attuarsi un ribaltamento dei ruoli di genere, in cui gli oggetti, pure inconsueti, sono come frammenti di un corpo del quale evocano lo squallore e il ribrezzo della natura attraverso giochi di parole e sottintesi linguistici e visuali. Lo scopino, per esempio, è un'immagine che l'artista fa risalire alla monotonia delle mura domestiche e accosta al significato sessualmente ambiguo insito nella descrizione artistica dell'oggetto, che ricordano degli uccellini, se teniamo a mente che uccello è un termine con cui nel gergo italiano indica il fallo: da immemore simbolo della potenza virile diventa un oggetto del tutto inoffensivo³⁵¹.

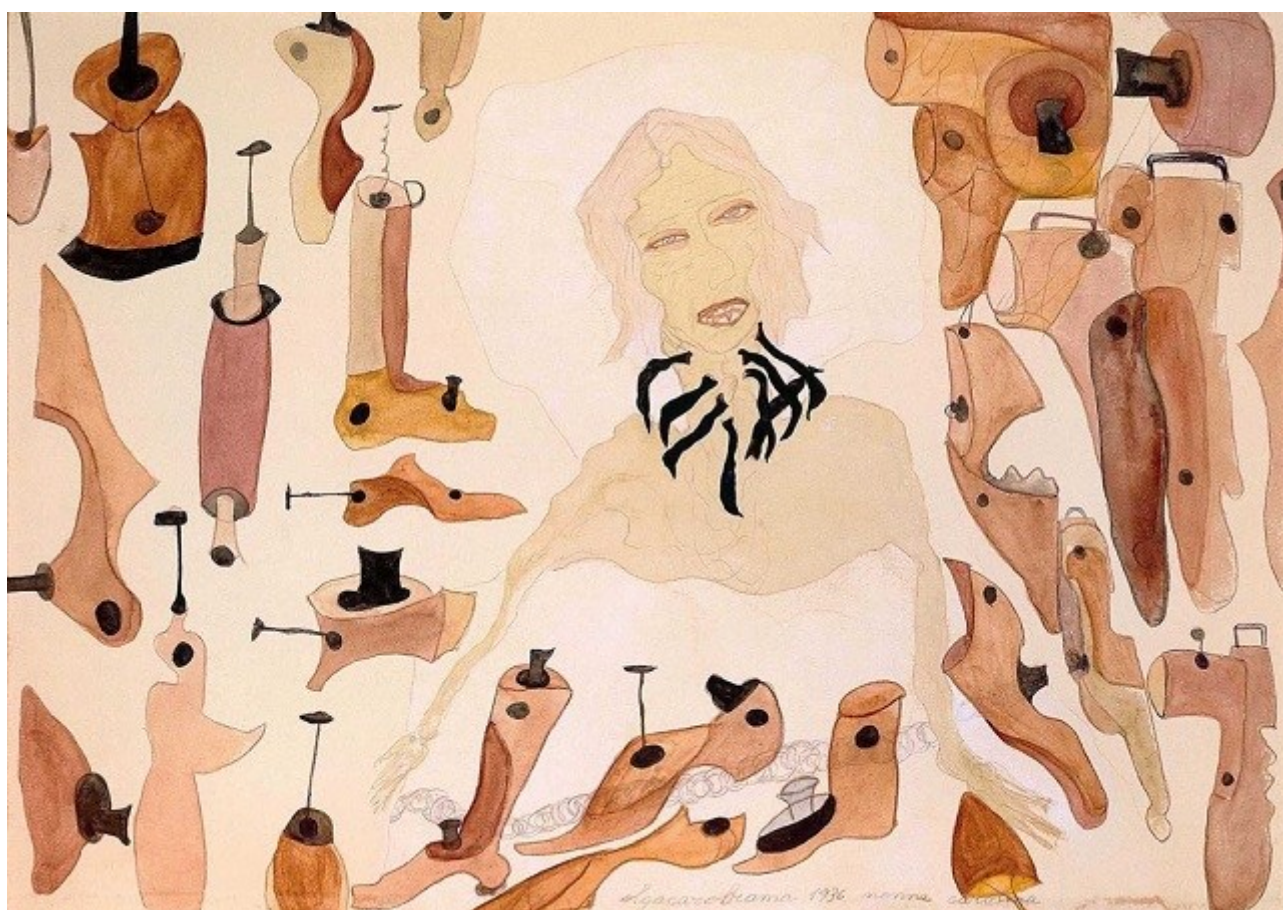


Figura 39 Carol Rama, *Nonna Carolina*, 1936, Acquerello su carta, 24 x 35 cm, Torino, collezione dell'artista.

Rama delinea nuovamente la comunione tra erotismo e grottesco tracciando figure femminili provocanti ma mutilate. Sono un ammasso di moncherini rivoltanti: in alcune versioni non hanno

³⁵⁰ Guido Curto, "Carol Rama, Artista, non personaggio", in Guido Curto, Giorgio Verzotti (a cura di), *Carol Rama*, op. cit., p. 30.

³⁵¹ Jennifer Griffiths, *Erotically Engaged: Olga Carolina Rama's Politically Defiant Bodies*, op. cit., p. 90.

gambe oppure braccia, in altre sono prive di entrambe. Stando a quanto dichiarato dall'artista stessa, l'interesse avrebbe avuto origine da un episodio autobiografico: un amico le riferì del rinvenimento nella Senna del corpo morto di una ragazza francese «nata con un volto bellissimo»³⁵² ma senza arti superiori e inferiori, forse una prostituta uccisa dall'amante geloso («Questa ragazza viveva in una casa di piacere e doveva esserci qualcuno molto innamorato di lei.»³⁵³):

Quando me l'hanno riferita, ho pensato fosse una storia non proprio inventata, ma certo molto drammatizzata. Però, chi me l'ha raccontata mentre me la dice mi fa vedere un ritratto, del genere di quelli che quasi tutti i francesi tengono nelle loro case. Io vedo questo profilo, questo viso, e la storia mi colpisce molto perché avevo già fatto dei quadri con delle persone semimutilate, ma non così. Per un momento ho creduto che quest'immagine mi appartenesse. Certo, non è mia, perché è una cosa francese del primo Novecento, ma l'ho subito messa nei disegni, sulle tele e nelle incisioni. È una storia straordinaria, dove la tristezza, la malinconia, la mutilazione, la disperazione, la tragedia hanno un qualcosa di brillante e interessano qualcuno a un punto estremo. Mi sono sentita un po' meno triste per le mie vicende personali e per me è stata una cosa meravigliosa.³⁵⁴

In una delle versioni resta però il busto, nudo, che è fermo, impotente, come quello della Venere di Milo, mutilato e inoffensivo feticcio della passività femminile³⁵⁵.

Il corpo femminile come frammento figura nell'opera di Hans Bellmer. La deformazione dell'anatomia femminile da lui iniziata nel 1933 e compiuta sui versanti della scultura e della fotografia è per certi aspetti speculare a quella di Rama³⁵⁶. Bellmer si diverte a giocare con le componenti anatomiche di una bambola a grandezza naturale e dalle fattezze di adolescente. I pezzi sono composti e scomposti secondo il suo gusto in composizioni fantasiose e complesse. Progressivamente il corpo del manichino diventa sempre più informe, la sua mutazione già disturbante cresce e s'intensifica e degenera nella perversione, con busti, teste, ventri, piedi, capelli sparsi sul pavimento o dondolanti sul soffitto, come pezzi di carne senza vita, le ultime tristi tracce di una violenza cieca, di uno stupro³⁵⁷.

³⁵² Marcella Beccaria, *Carol Rama*, op. cit., <https://flash---art.it/article/carol-rama/> (ultima consultazione: 24 maggio 2026).

³⁵³ Ivi, <https://flash---art.it/article/carol-rama/> (ultima consultazione: 24 maggio 2026).

³⁵⁴ Ivi, <https://flash---art.it/article/carol-rama/> (ultima consultazione: 24 maggio 2026).

³⁵⁵ Bettany Hughes, *Venere e Afrodite. Storia di una dea*, op. cit., <https://www.perlego.com/book/3422664> (ultima consultazione: 18 maggio 2026).

³⁵⁶ Judith Russi Kirshner, "Carol Rama: una memorabile eccezione", in Guido Curto, Giorgio Verzotti (a cura di), *Carol Rama*, op. cit., p. 43.

³⁵⁷ Rina Arya, "The fragmented body as an index of abjection", in Rina Arya, Nicholas Chare (a cura di), *Abject Visions. Powers of Horror in Art and Visual Culture* (2016), Manchester University Press, 2016, <https://www.perlego.com/book/1526265>, pp. 111-112 (ultima consultazione: 24 maggio 2026).



Figura 40 Hans Bellmer, *La Poupée*, 1933-1936, New York, MET.

Del corpo femminile, Rama ne denuncia l'abuso, la violenza, i maltrattamenti perpetrati ai suoi danni, al centro di stanze vuote, trascurate. Ricordano inquietantemente quelle di un ospedale psichiatrico, come quello in cui venne internata la madre Marta dopo la morte del marito, un fatto che la segnò nel profondo³⁵⁸. Dettagli confermano l'impressione: vediamo le internate trattenute immobilizzate ora su una sedia a rotelle, ora su letti di ferro senza materasso, attorno ad esso o sul soffitto penzolano cinghie.

³⁵⁸ Marcella Beccaria, *Carol Rama*, op. cit., <https://flash---art.it/article/carol-rama/> (ultima consultazione: 24 maggio 2026).

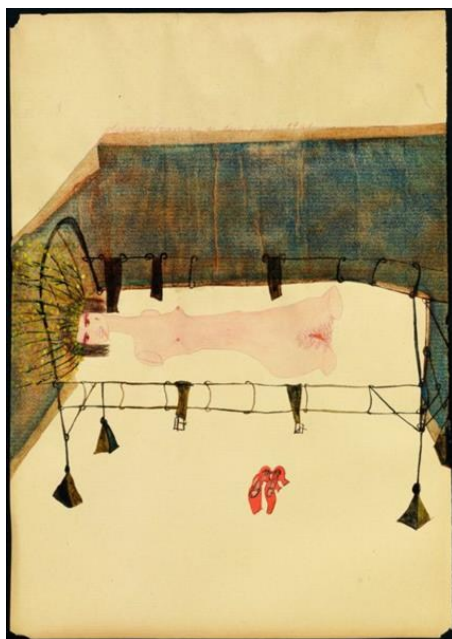


Figura 41 Carol Rama, *Appassionata*, Acquerello su carta, 1941, 33 x 23 cm, Torino, collezione privata.

Non è raro trovarvi delle scarpine. Sono flessuose, appuntite, hanno il tacco. Possono essere nere, ma più interessante è quando si presentano di un rosso brillante. Se non ai piedi delle pazienti, sono sui pedali delle sedie a rotelle o legate alla testiera dei letti. In *Appassionata* campeggiano nel biancore del pavimento, appena sotto il giaciglio sopra cui è adagiata la donna. La tinta è la medesima del tessuto utilizzato per confezionare un altro paio di scarpe protagoniste di una fiaba tra le più note dello scrittore danese Hans Christian Andersen³⁵⁹. In *Le scarpette rosse*³⁶⁰ una calzolaia dona all'orfana Karin delle scarpette realizzate con un pezzo di tessuto rosso. Quest'ultime verranno poi distrutte quando la piccola verrà adottata da un'anziana signora molto ricca. Mentre è dal calzolaio a fare acquisti, Karin viene attirata da delle scarpe di marocchino scarlatto e con l'inganno (la signora non ci vede molto bene) riesce ad averle e le indossa il giorno della sua Prima Comunione, durante il quale non fa altro che fantasticare sulla loro bellezza, destando la riprovazione di tutta la comunità. Uscendo dalla chiesa, incontra un mendicante dall'aspetto mefistofelico che si complimenta con lei per la bellezza delle scarpe. L'elogio si rivela una maledizione: ogni volta che Karin commette una cattiva azione, le scarpette cominciano a muoversi freneticamente, costringendola a ballare senza posa, come punizione per la sua vanità. A un certo punto, disperata, supplica un boia di tagliarle i piedi, così da porre fine al suo tormento. Divenuta disabile, per redimersi, presta servizio in casa del sacerdote del paese e alla fine muore in pace. Clarissa Pinkola Estes interpreta la dannazione di Karin

³⁵⁹ Melania G. Mazzucco, *Self-portrait. Il museo del mondo delle donne* (2022), Einaudi, Torino 2022, p. 118.

³⁶⁰ Hans Christian Andersen, "Le scarpette rosse", in Id., *Tutte le fiabe. Volume primo* (2003), tr. it. di Kirsten Bech, Maria Pezzé Pascolato e Giuliana Pozzo, Newton Compton editori, Roma 2003, pp. 243-249.

come metafora del progressivo disfarsi psicologico del femminile che sceglie l'omologazione sociale alla creatività e all'indipendenza morale. In psicologia, dice, «avere delle scarpe per coprire i piedi è essere fermi nelle proprie convinzioni,»³⁶¹ ed è interessante che nella versione da lei riportata in *Donne che corrono coi lupi* è la stessa protagonista a realizzare le prime scarpe³⁶², utilizzando rimasugli di stoffa: le calzature esprimono la gioia dell'atto creativo, che è libero e bellissimo, per quanto imperfetto all'inizio³⁶³. L'anima della donna selvaggia può essere però compromesso se sacrificato ai voleri della comunità. Accettando l'invito della signora di vivere con lei, la bambina decide infatti di dare alle fiamme la sua anima, il suo sé più vero e autentico, per una vita più comoda, in realtà opprimente, che la consuma sempre più³⁶⁴. L'acquisto delle scarpette in occasione della Prima Comunione di Karin sta a rappresentare l'impossibilità da parte della donna di controllarsi e la ricerca di un surrogato della vitalità originale. Ma sono distruttive: la loro danza non è di vita ma di morte. La bambina le ottiene con l'inganno, come le donne che senza farsi vedere scrivono dipingono, studiano ininterrottamente, mentre si comportano a modo davanti agli altri³⁶⁵; le indossa una prima volta ma riceve solo rimproveri; per non indossarle le nasconde ma appena la signora si addormenta corre a mettersele e comincia a danzare senza controllo fino a stancarsi. Sia la fiaba di Andersen che l'interpretazione di Pinkola Estes parlano di un femminile che trasgredisce al pensiero comune. Il sangue è rosso, il colore delle emozioni forti e decise, della passione amorosa e del desiderio. Per Rama rappresenta la vita, si contrappone al nero che invece rappresenta la morte³⁶⁶. Oltre alle scarpe, sono contrassegnate dal colore rosso anche i seni e il sesso delle internate. In passato il tacco alto era ritenuto simbolo di corruzione morale, il piede esposto associato alle prostitute³⁶⁷. La trasgressione evocata dalla protagonista di *Scarpette rosse* e dall'interpretazione di Pinkola Estes alla quale abbiamo fatto accenno è più nello specifico di natura sessuale. Come propone Jennifer Griffiths, l'immobilità a cui è costretta la figura femminile di *Appassionata* traspone quello a cui il fascismo voleva costringere le donne italiane, dibattute tra autodeterminazione sessuale e controllo esterno³⁶⁸. In questo senso rilegge la presenza maschile che fa capolino in alcune versioni della serie. Anziché rappresentare un elemento di solidarietà e partecipazione emotiva, il dettaglio del fallo lungo, eretto

³⁶¹ Clarissa Pinkola Estes, *Donne che corrono coi lupi* (1992), tr. it. di Maura Pizzorno, Frassinelli, 1993, p. 221.

³⁶² Ivi, p. 214.

³⁶³ Ivi, p. 221.

³⁶⁴ Ivi, pp. 222-223.

³⁶⁵ Ivi, p. 232.

³⁶⁶ Paolo Vagheggi, *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, op. cit., p. 191.

³⁶⁷ Melania G. Mazzucco, *Self-portrait. Il museo del mondo delle donne*, op. cit., p. 117-118.

³⁶⁸ Jennifer Griffiths, *Erotically Engaged: Olga Carolina Rama's Politically Defiant Bodies*, op. cit., p. 88-89.

e scattante (sbatacchia dappertutto, avanti e indietro³⁶⁹), l'unico che si distingue della sua nudità altrimenti evanescente, e la libertà sessuale che esibisce senza scrupolo (i personaggi paiono masturbarsi³⁷⁰) rende la sua presenza una crudele irrisione al dolore di lei. Rama sodalizza con quel femminile sessualmente sovversivo che si voleva vedere invece sottomesso³⁷¹. La donna non è né moglie né madre, non genera vita ma, creatura di desiderio, vive la sua sessualità senza alcun ritegno nei confronti di nessuno. In *Marta* l'attenzione è tutta concentrata sul fondoschiena della donna, talmente enorme da occupare la superficie del disegno, la testa quasi pare scomparire. Sta defecando: un rivolo di feci esce tra le rotondità. La naturalezza, la tranquilla indifferenza e mancanza di rispetto con la quale la donna si libera dei suoi rifiuti corporei è scioccante. In *Ivan Hurash* una donna sodomizza un uomo con un lungo serpente. L'animale compare nella serie di *Dorina*: insinuandosi tra le gambe aperte della donna e penetrandola, fa le veci del fallo maschile. Rimanda anche alla figura biblica del serpente tentatore³⁷², quello che insinuò il dubbio in Eva e la convinse a mangiare il frutto dell'Albero della Conoscenza, decretando la cacciata dell'uomo dal Paradiso Terrestre e la demonizzazione del sesso femminile e la sua inferiorità all'uomo³⁷³. Rama ribalta i ruoli, e ora Eva gode di un piacere incontrollabile.

³⁶⁹ Guido Curto, "Carol Rama. Artista, non personaggio", in Guido Curto, Giorgio Verzotti (a cura di), *Carol Rama*, op. cit., p. 31.

³⁷⁰ Ibidem.

³⁷¹ Jennifer Griffiths, *Erotically Engaged: Olga Carolina Rama's Politically Defiant Bodies*, op. cit., p. 89

³⁷² Ivi, p. 88.

³⁷³ *La Bibbia*, op. cit., pp. 15-16.

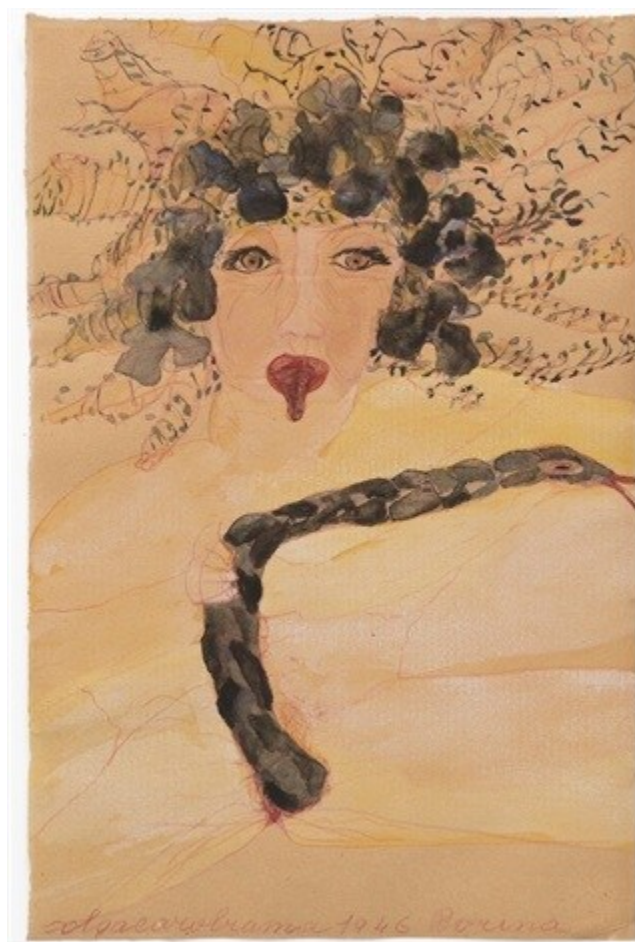


Figura 42 Carol Rama, *Dorina*, 1946.

Il volto rispolvera il modello della maschietta (italianizzazione del francese *garçonne*), della donna moderna ed emancipata³⁷⁴ abolita dal regime perché giudicata pericolosa. Suoi tratti distintivi, oltre ad abiti eleganti che mostravano le gambe, erano i capelli corti a caschetto e il volto truccatissimo, che l'artista riprende per le sue donne. Alzando lo sguardo sul loro volto, vediamo che la bocca è aperta e mostra la lingua. La linguaccia è un gesto di seduzione, un invito ad avvicinarsi, a toccare, baciare: «è il segno del desiderio, ed è per nascondere il desiderio che la teniamo dentro.»³⁷⁵ Cinge il capo una corona di fiori e rami che si alzano verso l'alto, intrecciandosi e aggrovigliandosi. È gioiosa e trionfante, come quella di alloro dei poeti³⁷⁶, e quindi celebra l'opera del suo portatore. Judith Russi

³⁷⁴ Ivi, p. 85.

³⁷⁵ Natalia Aspesi, *Le sue donne scostumate simboli di piaceri irrealizzati*, op. cit., <https://www.libreriadelledonne.it/oldsite/news/articoli/Repub140304.htm> (ultima consultazione: 24 maggio 2026).

³⁷⁶ Rachele Ferrario, *Le signore dell'arte. Quattro artiste italiane che hanno cambiato il nostro modo di raffigurare il mondo*, op. cit., p. 25.

Kirshner l'avvicina alla spessa e iconica treccia che incornicia la testa di Rama³⁷⁷. Ci troveremmo davanti all'ennesima commistione tra arte e vita mai mancata nella produzione dell'artista.



Figura 43 Carol Rama, *Appassionata*, 1939, collezione privata.

Finora mi sono concentrato sugli inizi di Rama. Vale la pena lo stesso spendere qualche parola sul proseguo della sua carriera. Chiusa la parentesi del MAC, Movimento Artistico Concreto, al quale l'artista aveva aderito negli anni Cinquanta e dal quale si era presto dissociata ma che aveva abbracciato con immancabile entusiasmo, esprimendosi attraverso un frammentismo astratto-geometrico all'interno di composizioni sempre più dinamiche e nervose, contraddistinte dall'unione di tonalità calde e fredde, Rama cambia di nuovo. Sono gli anni dei *Bricolage*, alla quale si dedica a partire dal 1963, e dell'oggetto reale che è allusione a un mondo altrettanto tangibile: il riso da lei

³⁷⁷ Judith Russi Kirshner, "Carol Rama: una memorabile eccezione", in Guido Curto, Giorgio Verzotti (a cura di), *Carol Rama*, op. cit., p. 42.

mescolato al catrame, per esempio, rimanda alla terra contadina, al lavoro nei campi. La voglia avuta da ragazza di sconvolgere e osare sempre più rimane invariata, così come il suo interesse per tutto ciò che genera ribrezzo, che è considerato brutto. In queste sue composizioni il colore, acrilico o smalto, è applicato con gesto irruento e impetuoso. Sugli schizzi, che rimembrano quelli del sangue oppure di un'eiaculazione³⁷⁸, vengono applicati oggetti simboli impattanti ora delle brutture del corpo, ora della violenza imperante in un mondo economicamente florido: siringhe, denti, unghie, cannule vaginali, cartucce di fucile, occhi di vetro spesso raggruppati in grappoli vertiginosi. Dal 1965 i collages si arricchiscono di frasi, citazioni, sequenze numeriche e alfabetiche, calcoli matematici, forme arzigogolate che ricordano intrecci e riccioli. Nello stesso periodo in cui si protende verso una razionalizzazione della pittura³⁷⁹, Rama propone un'arte che guarda al moderno e allo stesso tempo è violenta e istintuale: non a caso, il termine bricolage affibbiato da Sanguineti significa appunto l'unione tra il mondo contemporaneo e quello tutto emotivo dei primitivi³⁸⁰. Anche il titolo da lei dato ad alcune delle opere, *Pornografia*, evoca indecenza ma anche vulnerabilità, essenzialità³⁸¹.

³⁷⁸ Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, op. cit., p. 55.

³⁷⁹ Fabio Belloni, "Tre stagioni di Carol Rama", in Maria Cristina Mundici (a cura di), *Carol Rama. Catalogo ragionato 1936-2005. Tomo I* (2023), Skira editore, Milano 2023, p. 105.

³⁸⁰ Ivi, p. 107.

³⁸¹ Giorgio Verzotti, "'Appassionata': Sull'opera di Carol Rama", in Guido Curto, Giorgio Verzotti (a cura di), *Carol Rama*, op. cit., p. 23.



Figura 44 Carol Rama, *Pornografia*, Tecnica mista su tela, 1963, 155 x 110 cm, Genova, collezione privata.

Inaugurata dall'installazione *Presagi di Birnam*, la produzione di Rama durante gli anni Settanta si contraddistingue per l'interesse verso le camere d'aria di biciclette e auto, materiale prediletto fino alla fine del decennio. Mentre le composizioni di questo decennio, collages di guarnizioni, strisce di gomme tagliate e poi incollate su tele da capote intelaiate e fissate con ganci di ferro, parlano di un mondo industriale e asettico, quello della produzione di massa delle fabbriche, il tema dell'organico è evocato dalla natura elastica e flessibili degli oggetti, che ricordano interiora umane e animali³⁸². Il dato emotivo viene azzerato e razionalizzato nella composizione regolare delle strisce, ma la componente biografica sopravvive anche nell'asetticità di queste opere: ricordiamo il lavoro del padre Amabile e di come quindi la ruota di bicicletta non fosse un oggetto estraneo a Carol³⁸³.

³⁸² Ibidem.

³⁸³ *Le signore dell'arte. Quattro artiste italiane che hanno cambiato il nostro modo di raffigurare il mondo*, op. cit., p. 37.



Figura 45 Carol Rama, *Arsenale*, Camere d'aria di bicicletta su tela, 1970, 150 x 100 cm, Torino, Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura.

Gli anni Ottanta si aprono con *La macelleria*³⁸⁴. Una donna mostra la lingua saettante dietro a un bancone pieno di animali morti, tra i quali si distinguono le teste di un maiale e di un cavallo. Alla

³⁸⁴ Giorgio Verzotti, ““Appassionata”: Sull’opera di Carol Rama”, in Guido Curto, Giorgio Verzotti (a cura di), *Carol Rama*, op. cit., p. 23.

sua sinistra un uomo nudo si masturba come i ragazzi di *Appassionata (Marta e i marchettoni)*, alla sua destra sono appesi dei prosciutti. È un ritorno al linguaggio e ai temi degli inizi, in seguito sviluppati in una serie di opere, alcune delle quali portano titoli evocativi: *Sortilegi* e *Seduzioni*. Sulla planimetria di palazzi e macchinari di fogli politecnici e mappe catastali³⁸⁵ sono sparpagliati, quasi stessero levitando, libere e frenetiche allucinazioni generate dalla mente dell'artista e che fanno riferimento ora al mondo del mito e della fiaba, ora a quello della religione, della natura, dello stregonesco e della magia: coppie che copulano, uomini nudi su un carro trainato da cavalli, rane, serpenti, corpi monchi, arpie. Affascina quella a destra in *Seduzioni*, una donna dal corpo giunonico, la capigliatura sofisticata e due enormi ali scure con decori dorati sulla schiena: è una visione di rispetto e terrore, sembra una regina omaggiata da cinque rane e un uomo dalla coda di serpente³⁸⁶. Appropriatamente Judith Russi Kirshner accosta la produzione di questi anni a quella di Madge Gill³⁸⁷. La libertà espressiva senza freni, il decorativismo condotto all'esasperazione e, non ultimo, la commistione perfetta tra figura umana e spazio permettono certo di vedere un'interazione tra le due personalità.

³⁸⁵ Enrica Ravenni, *L'arte al femminile. Dall'Impressionismo all'ultimo Novecento*, op. cit., p. 141.

³⁸⁶ Judith Russi Kirshner, "Carol Rama: una memorabile eccezione", in Guido Curto, Giorgio Verzotti (a cura di), *Carol Rama*, op. cit., p. 44.

³⁸⁷ Ibidem.



Figura 46 Carol Rama, *Seduzioni*, tecnica mista su carta intelaiata (foglio politecnico di geometria descrittiva), 1984, 33 x 48 cm, Torino, collezione privata.

Agli anni tra gli ultimi Novanta e i primi Duemila risale la serie di *La mucca pazza*, elaborazione artistica dell'omonima malattia che all'epoca aveva fatto molto discutere e che dà il nome alla serie. «Nelle immagini della mucca pazza» racconta Rama, che aveva scoperto del morbo alla televisione, «c'erano una disperazione, una bellezza, un'angoscia e un erotismo che mi hanno colpita.»³⁸⁸ Lo spasmo isterico del corpo non di una donna, stavolta, come è stato nel caso di *Appassionata*. ma di un animale, è comunicato nuovamente attraverso la sua riduzione a pezzi che ricordano mammelle, lingue, bocche dentate, brandelli di carne impietosamente sparpagliati su sacchi postali grigi-azzurri pieni di scritte e numeri³⁸⁹ e montati su tela.

³⁸⁸ Marcella Beccaria, *Carol Rama*, op. cit., <https://flash---art.it/article/carol-rama/> (ultima consultazione: 23 giugno 2026).

³⁸⁹ Ivi, <https://flash---art.it/article/carol-rama/> (ultima consultazione: 1° maggio 2026).



Figura 47 Carol Rama, *La mucca pazza*, tecnica mista su sacco postale, 87 x 74 cm, Torino, collezione privata.

Se è vero che Rama vide più volte riconosciuto il valore della sua opera, questo non significò sempre l'accettazione da parte della critica, la quale anzi si dimostrò incapace di comprenderla e apprezzarla come dovuto. Il dato biologico, il suo essere donna, rappresentò purtroppo un ostacolo non da poco per la recezione della sua produzione. I commenti degli esperti e persino di colleghi ed amici che l'avevano aiutata e sostenuta ci appaiono ora cauti, ora severissimi, entrambi incapaci di cogliere la novità celata dietro un linguaggio che, perché di mano e mente femminile, viene ridotto a una serie di termini sminuenti che la fanno apparire, come quella di altre figure di artiste, inferiore rispetto all'arte degli uomini³⁹⁰.

Da parte della critica non sono mancati nemmeno raffronti con il linguaggio di artiste di medesima sensibilità. Tra quelle citate da Judith Russi Kirshner³⁹¹ ho scelto di analizzarne in breve alcune: Louise Bourgeois, Frida Kahlo e Nancy Spero. Disegni, sculture e installazioni di Bourgeois, diversi per tecniche e materiali³⁹² (anche nello sperimentalismo non differisce dall'artista italiana), sembrano ridicolizzare il sogno borghese della famiglia perfetta e metabolizzano il dramma privato dell'artista.

³⁹⁰ Jennifer Griffiths, *Erotically Engaged: Olga Carolina Rama's Politically Defiant Body*, op. cit., pp. 80-81.

³⁹¹ Judith Russi Kirshner, "Carol Rama: una memorabile eccezione", in Guido Curto, Giorgio Verzotti (a cura di), *Carol Rama*, op. cit., p. 44.

³⁹² Enrica Ravenni, *L'arte al femminile. Dall'Impressionismo all'ultimo Novecento*, op. cit., p. 137.

Come per Rama, la famiglia è all'origine delle turbe che l'hanno in seguito avvicinata all'arte: la madre era cagionevole di salute e Louise se ne prendeva cura, intanto che il marito la tradiva apertamente con la sua insegnante d'inglese³⁹³. La figura materna verrà poi omaggiata nell'immagine del ragno, simbolo di laboriosità e silenziosa dedizione³⁹⁴. La drammatica situazione le lasciò un senso di ingiustizia e di rivalsa che continuò a provare anche successivamente al matrimonio con il critico d'arte Robert Goldwater e la nascita di tre bambini³⁹⁵. Riversò questi sentimenti in opere dove a parlare per lei sono deformazioni corporee, soprattutto di genitali, maschili e femminili. Accade in *Femme Maison*, serie realizzata tra il 1945 e il 1947³⁹⁶, raffigura variazioni dello stesso soggetto: la fusione tra corpo e architettura, nella fattispecie, tra quello di una donna e una casa, da qui il titolo. La casa, simbolo per eccellenza del focolare domestico, prende il posto della testa e del busto della donna, raffigurata sempre nuda. L'interpretazione, ricorda Julie Nicoletta, è nebulosa, non del tutto chiara³⁹⁷. Una versione dell'opera mostra affinità con i moncherini di *Appassionata* per il busto della donna senza braccia e gambe, in altre si vedono braccia uscire dalle finestre, i capelli dal tetto. Ciò spinge in direzione di una sua lettura in senso negativo come luogo della sottomissione dell'individualità femminile³⁹⁸. Essa però circonda il capo della donna, mentre lascia esposto il resto del corpo³⁹⁹: in una possibile ottica più positiva, potrebbe quindi avere una funzione protettiva e rappresentare una sorta di fortezza del femminile dall'esterno.

³⁹³ Julie Nicoletta, *Louise Bourgeois's Femmes Maison: Confronting Lacan*, «Women's Art Journal», 1992-1993, vol. 13, n. 2, p. 21.

³⁹⁴ Tommaso Amato, *Maman – Il Ragno materno*, Cabiriams, <https://cabiriams.com/2022/05/05/maman-il-ragno-materno/> (ultima consultazione: 7 luglio 2026).

³⁹⁵ Julie Nicoletta, *Louise Bourgeois's Femmes Maison: Confronting Lacan*, op. cit., p. 22.

³⁹⁶ Ivi, p. 21.

³⁹⁷ Ivi, p. 23-24.

³⁹⁸ Ivi, p. 23.

³⁹⁹ Ivi, p. 24.



Figura 48 Louise Bourgeois, *Femme Maison*, olio e inchiostro su china, 1946-1947, 91,4 x 35,5 cm, collezione privata.

La prospettiva schietta e intima delle opere della pittrice Frida Kahlo smorza il carattere sognante e folkloristico figurante al loro interno e confuta l'appartenenza dell'artista al movimento surrealista attribuitale da André Breton, che visitò il Messico negli anni Trenta⁴⁰⁰. Per Kahlo l'onirico non è un altro mondo che si contrappone a quello, costituisce invece la realtà stessa e la sua realtà⁴⁰¹. In piccoli quadri rielabora episodi autobiografici, il suo sguardo è concentrato su sé stessa e sulla metabolizzazione del dolore, anche fisico. Uno dei temi più frequenti è infatti il rapporto con il proprio corpo e con i danni riportati a seguito di un tragico incidente in autobus in cui fu coinvolta da ragazza. Nonostante le numerose operazioni a cui venne sottoposta, non si riebbe mai completamente dal fatto. L'incidente infranse la sua speranza di diventare madre⁴⁰², costringendola ad aborti spontanei⁴⁰³. A uno di questi fa riferimento *Henry Ford Hospital*, dove Kahlo si raffigura piccola su un letto sospeso

⁴⁰⁰ Enrica Ravenni, *L'arte al femminile. Dall'Impressionismo all'ultimo Novecento*, op. cit., p. 150.

⁴⁰¹ Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, op. cit., p. 340.

⁴⁰² Melania G. Mazzucco, *Self-portrait. Il museo del mondo delle donne*, op. cit., 102.

⁴⁰³ Enrica Ravenni, *L'arte al femminile. Dall'Impressionismo all'ultimo Novecento*, op. cit., p. 148.

tra le nuvole, con il pube sanguinante, mentre regge sei vasi sanguigni, collegati a vari oggetti carichi di simbolismo⁴⁰⁴. *La colonna spezzata* è uno tra i più famosi a mostrare le conseguenze dell'incidente⁴⁰⁵: qui il busto è paragonato a una colonna classica frantumata in più punti, e l'artista si raffigura solenne ma con gli occhi rigati di lacrime. Da ricordare, però, come fu proprio durante la convalescenza a casa, distesa immobile sul letto, che iniziò a dipingere i primi quadri. Guarita, li sottopose al giudizio del pittore Diego Rivera, divenuto in seguito suo marito. Il temperamento passionale di entrambi rese il legame tempestoso e culminò con il divorzio, salvo poi risposarsi un anno dopo⁴⁰⁶. Opere come *Autoritratto con i capelli tagliati* e *Le due Frida* esprimono il dolore e la tristezza della rottura⁴⁰⁷. Nel primo l'artista si ritrae seduta, con abiti maschili e ciocche dei capelli tagliati sparsi in tutta la stanza, mentre sopra un cartiglio riporta i versi di una canzone che canta la fine di un amore⁴⁰⁸. Nel secondo, una delle due Frida indossa gli abiti tradizionali messicani e tiene un ritratto di Diego, l'altra indossa un abito bianco europeo ed è armata di un paio di forbici con la quale ha reciso la vena che unisce il cuore di entrambe. Con questo gesto Kahlo vuole rappresentare la sua decisione di rompere con il passato⁴⁰⁹.

⁴⁰⁴ Melania G. Mazzucco, *Self-portrait. Il museo del mondo delle donne*, op. cit., pp. 101-104.

⁴⁰⁵ Enrica Ravenni, *L'arte al femminile. Dall'Impressionismo all'ultimo Novecento*, op. cit., p. 148.

⁴⁰⁶ Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, op. cit., pp. 340-345.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 149.

⁴⁰⁸ Ibidem.

⁴⁰⁹ <https://www.finestresullarte.info/arte-base/frida-kahlo-tra-naif-surrealismo-e-muralismo> (ultima consultazione: 6 agosto 2026).

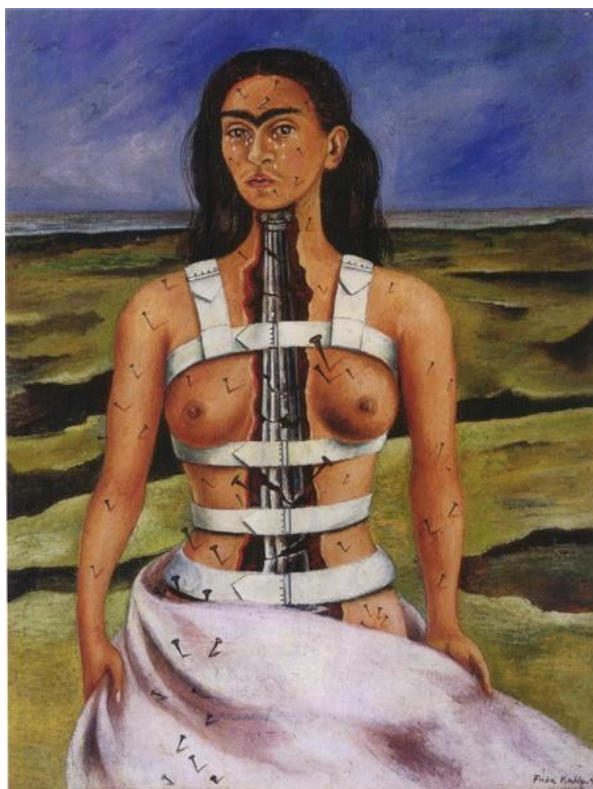


Figura 49 Frida Kahlo, *La colonna spezzata*, 1944, olio su tela su masonite, 30,5 x 40 cm, Città del Messico, Museo Dolores Olmedo.

Per concludere, Judith Russi Kirshner fa il nome dell'americana Nancy Spero⁴¹⁰. Nelle sue opere il dato visivo è messo in relazione con la dimensione della parola scritta per veicolare messaggi politicamente impegnati: la brutalità della guerra, i soprusi verso i più deboli, e la violenza in ogni sua forma in generale sono i soggetti ricorrenti. Importante è la fascinazione esercitata dagli scritti di Antonin Artaud. Le parole dello scrittore sono ora riportate rozzamente a fianco dell'immagine nelle serie come *War Series* e *Artaud Paintings*, mentre in *Codex Artaud* le pagine battute a macchina vengono assemblate in collages su fogli bianchi di grandi dimensioni. Spero ne rilegge la parabola di vita e le riflessioni sulla malattia mentale alla luce della sua esperienza personale e della sua affezione per le tematiche femminili. L'isolamento di Artaud viene quindi femminilizzato e avvicinato a quello delle donne: entrambi sono vittime in un sistema di potere che li esclude e li riduce al silenzio⁴¹¹. Tra i pezzi di carta vediamo agitarsi delle figurine di colore scuro. Sovente, esse compaiono mutilate o

⁴¹⁰ Judith Russi Kirshner, "Carol Rama: una memorabile eccezione", in Guido Curto, Giorgio Verzotti (a cura di), *Carol Rama*, op. cit., p. 44.

⁴¹¹ Rachel Warriner, *Pain and Activism in Postwar Feminist Art. Activism in the Work of Nancy Spero* (2023), Bloomsbury Visual Arts, London-New York-Oxford-New Delhi-Sydney 2023, p. 99, <https://www.perlego.com/book/3783035> (ultima consultazione: 7 luglio 2026).

deformate o prendono l'aspetto di mostri simili a serpenti alati, giganteschi e terrificanti⁴¹². La lingua protesa in *Codex Artaud XXII* e *Codex Artaud XXIII*⁴¹³ ha anch'essa fattezze serpentine. Questo immaginario lascia la visione di una sessualità grottesca e violenta: ancora una volta, l'intento di protesta dell'artista trova nel linguaggio del corpo, e del corpo femminile e abietto, il mezzo più efficace per realizzarsi.



Figura 50 Nancy Spero, *Codex Artaud XXIII*, carta ritagliata e incollata, testo stampato, tempera, pittura metallica, inchiostro, inchiostro impresso e matita su carta, 1972, 61 x 292,3 cm, New York, Museum of Modern Art.

Il dato della figurina umana deformata⁴¹⁴ torna in un'altra importante creazione di Spero, *Torture of Woman*, dedicata al tema della violenza di genere. Qui la figura femminile incarna la vittima per eccellenza dell'autorità oppressatrice e maschile⁴¹⁵. La rappresentazione è accompagnata da una selezione di resoconti di tortura, stupri e omicidi tratti da reportages e dalla mitologia. Il carattere militante sta nella dinamica che si viene a creare tra opera e spettatore attraverso la parola scritta. La trascrizione dei brani è volutamente imprecisa sia per replicare lo sconvolgimento della mente della vittima, sia per trasmettere il turbamento emotivo dell'artista nel leggerli mentre li batte a macchina, e insistente nel soffermarsi sui dettagli delle torture per turbare chi guarda e suscitare compassione. Il processo attuato da Spero passa attraverso un linguaggio viscerale, “di pancia”: il corpo è ciò che unisce vittima e spettatore. Quest'ultimo è chiamato a empatizzare con il dolore delle vittime e a indignarsi per ciò che subiscono ma ancor più per il sistema che ne è alla base⁴¹⁶.

⁴¹² Ivi, pp. 128-130, <https://www.perlego.com/book/3783035> (ultima consultazione: 7 luglio 2026).

⁴¹³ Ivi, p. 128, <https://www.perlego.com/book/3783035> (ultima consultazione: 7 luglio 2026).

⁴¹⁴ Ivi, p. 168, <https://www.perlego.com/book/3783035> (ultima consultazione: 8 luglio 2026).

⁴¹⁵ Ibidem, <https://www.perlego.com/book/3783035> (ultima consultazione: 7 luglio 2026).

⁴¹⁶ Ivi, p. 172, <https://www.perlego.com/book/3783035> (ultima consultazione: 7 luglio 2026).

APPENDICE: L'EROTISMO NELL'OUTSIDER ART OGGI

Ho svolto il mio tirocinio universitario svolto presso il Centro Ticonzero di Cremona. Si tratta di un'associazione che attraverso attività di carattere artistico come il teatro e l'arteterapia persegue l'obiettivo di valorizzare la neurodiversità, «vista come risorsa naturale, relazionale e specifica di ogni essere umano»⁴¹⁷. Il percorso di arteterapia, tenuto da Siria Bertorelli, arteterapeuta ed esperta di linguaggi visuali, ha riguardato prettamente il mio tirocinio. Riporto quanto spiegato sul sito dell'associazione:

L'Arteterapia è una metodologia che ha come obiettivo generale il benessere psico-fisico della persona, indirizzando il lavoro sul rafforzamento della parte sana e delle abilità residue. La specificità dell'Arteterapia è l'utilizzo dei materiali e delle tecniche dell'arte intesi come strumenti di espressione, di comunicazione e di trasformazione di sé.

In un percorso arteterapeutico gli elaborati prodotti (disegni, dipinti, collage, sculture, ecc.) diventano luogo di relazione, veicolano contenuti e creano spazi comunicativi condivisi e differenti rispetto al linguaggio verbale, attraverso i quali l'utente può parlare di sé, del proprio mondo interiore e della relazione con l'altro. E' attraverso l'individuazione di un proprio alfabeto espressivo che questo diventa un codice di comunicazione attraverso il quale scoprire nuove risorse e risolvere problemi.⁴¹⁸

I compiti assegnatimi erano legati all'attività di supporto alla realizzazione della produzione artistica degli utenti e alla relativa valorizzazione e tutela – documentazione e riordino di cartelle, materiali e postazioni, ad esempio -, e all'organizzazione degli eventi culturali ad essa legati. Importante è stato seguire gli utenti, diversi per età e disabilità, durante la creazione delle loro opere, aiutandoli e fornendo loro i materiali di cui avevano bisogno. Di conseguenza ho avuto l'occasione di conoscerli, di parlarci, di osservare da vicino il farsi delle loro creazioni.

La sessualità esiste da sempre, così come l'arte. Agli albori dell'umanità l'uomo primitivo incideva o tracciava vulve e scolpiva figurine femminili: simboli dello sbocciare della vita, naturale e umana⁴¹⁹. Parlando del genio nel sesso femminile, Lombroso scrive che «si dipinge bene e si scrive genialmente quando si sente molto. L'arte è un sublime atto riflesso, a cui occorre il massimo dell'eccitamento»⁴²⁰. Secondo il medico italiano, l'impulso creativo e l'impulso sessuale sono

⁴¹⁷ <https://www.centroticonzero.com/chi-siamo> (ultima consultazione: 15 luglio 2026).

⁴¹⁸ <https://www.centroticonzero.com/arteterapia> (ultima consultazione: 15 luglio 2026).

⁴¹⁹ Marija Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, op. cit., pp. 99-108.

⁴²⁰ Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, op. cit., https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq

collegati: senza il secondo, l'artista è impossibilitato a creare e l'opera non può realizzarsi. Arte e sessualità sono suscettibili al variare del tempo e ai capricci della società: l'occhio guarda, la mente interpreta. Quello del nudo è un noto esempio di come un soggetto abituale della storia dell'arte possa essere ancora ieri come oggi oggetto discusso di attrazione e riprovazione. La nudità attira e ripulsa perché stimola il desiderio sessuale, Bataille lo collegava alla morte e all'animalità originaria dell'uomo. L'erotismo si trova nelle trasposizioni artistiche di miti, drammi storici, vicende sacre: il soggetto di carattere intellettuale è lampante quanto grottesco espediente dell'arte ufficiale per giustificare il raffigurarsi di corpi privi di vestiti. Nell'Outsider Art l'erotismo è meno vincolato al rispetto della morale e si esprime con stilemi più estrosi e originali. Continua ad essere un tema presente nella produzione di artisti e artiste, compresi gli utenti di Ticonzero. Esiste nei caratteri dell'energia con la quale maneggiano i materiali scelti. Alcuni utenti presentano disabilità fisica, da qui il loro modo di impugnare materiali secchi come matite, pastelli e pennarelli fermamente, con tutta la mano come fossero punteruoli con il quale incidere la tela nel profondo, fino quasi a trapassarla. Lo stesso si dica per i materiali liquidi e il pennello: il colore può venir steso con pennellate veloci, scattanti oppure dure ed energiche. Nel realizzare l'opera, il corpo è tutto proteso verso il foglio, come se volesse entrarvi. Questo dettaglio si ritrova nelle biografie di artisti outsider: Seraphine Louis dipingeva sul pavimento⁴²¹ come pure La Inthonkaew nella cucina di casa⁴²², e spesso era solita usare le mani per dare forma a fiori, foglie e piume svolazzanti. Se si vuole continuare con la lettura sessuale, penso a Celant e a quanto da lui detto su Jackson Pollock e i dripping, di come nel gettare schizzi di colore sulla tela adagiata non sul cavalletto ma sul pavimento l'artista replicasse un rapporto sessuale:

[...] si potrebbe assumere la tela come partner, con cui l'essere umano cerca un dialogo di mescolanza. Si interseca con la cosa, cerca di accoppiarsi con essa, si ripiega su essa e diventa un unico corpo. Il dripping è l'esperienza di una sessualità neutra, tra essere umano e cosa. Apre a una dimensione del piacere inorganico, dove l'orgasmo è cromatico e industriale, sazia una libido che non è più vischiosamente espressiva, ma oggettuale. Congeda l'equivocità di un'arte tumultuosa e rappresentativa, perché affidata alla letteratura del rincorrersi tra amore e odio, tra attrazione e repulsione, tra aggressività e affettuosità, e l'abbandona alla cosa neutra, caduta a terra, come una veste di carne. In questo senso Pollock investe la

[=l%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover,](#)
p. 253.

⁴²¹ «Nell'atto di dipingere c'è uno stato fisico particolare. C'è l'odore della pittura, la consistenza della tela sotto il pennello, un corpo proteso verso le forme, i colori. Un dialogo.» Françoise Cloarec, *Séraphine. La vita sognata di Séraphine de Senlis*, op. cit., pp. 81-82. Si veda anche Federico Bernardelli Curuz, *Séraphine Louis de Senlis – La favola vera della cameriera divenuta artista*, StileArte, <https://www.stilearte.it/la-favola-di-seraphine-louis-da-cameriera-ad-artista-naif/> (ultima consultazione: 5 agosto 2026).

⁴²² Ondřej Sekanina, *Drawings of the Shaman's Daughter*, in Greg Bromley's *Quantum Reality*, op. cit., p. 35.

tela di una sessualità infinita e assoluta, ma neutra, vale a dire senza vita e senz'anima, perché vitale solo nel regno delle cose. Il suo dripping vive infatti una sessualità senza orgasmo, vive un'eccitazione che si trasforma in cosa. Assenza quindi di rappresentazioni vitalistiche e spiritualistiche del sentire umano con un conseguente distaccarsi dell'energismo organico che ha contrassegnato le esperienze della sessualità della prima metà del Novecento, a favore di una sfrenatezza neutrale che si realizza tutta in superficie, sulla pelle della cosa o della tela.⁴²³

In qualità di soggetto l'erotismo assume varie forme, segue la visione di ognuno. Immutati restano quei caratteri di libertà e spontaneità tipici dell'Outsider Art, forte dell'indipendenza dalle formalità dell'arte accademica. Questo è importante. La trattazione del discorso si è aperta con l'analisi di un quadro, *Olympia* di Manet, e le polemiche sollevate al momento della sua esposizione. La sessualità esiste da sempre, così come l'arte. Il dipinto è una trasgressione alla rigida prassi accademica su più livelli: su quello della nudità, perché incarnazione di un erotismo tangibile invece che irreale e soffuso, quasi artefatto come quello imperante allora nella trasposizione di nudità mitologiche e storiche, e la raffigurazione di una prostituta palese esplicitamente l'intento sessuale, che lo avvicina alla pornografia; su quello del gender, perché vediamo la modella non adeguarsi al desiderio dello spettatore, e quindi ricambiandone lo sguardo in maniera calcolatamente lasciva, al contrario fissandolo senza paura. Il ritratto della Meurent è ispirato a quello della *Venere di Urbino*. Ciò vuol dire che Manet ha demitizzato l'originale di Tiziano e ne ha proposto una sua rilettura: da dea la giovane ignuda è diventata una venditrice di amore mercenario.

Alcuni degli utenti di Ticonzero utilizzano in maniera preferenziale la riproduzione. Il catalogo di immagini da loro riprodotte è ampio e include immagini di dipinti, sculture e architetture, e moltissimi cataloghi di moda e riviste patinate. Arte, specialmente quella accademica, e moda sono simili nella loro raffigurazione della figura femminile e di un corpo mostrante una bellezza che riflette gli standard estetici di un'epoca. Essa è tanto perfetta quanto artefatta e irraggiungibile. L'immagine filtrata dallo sguardo outsider muta forma e diventa il doppelgänger della sua controparte idealizzata. Non più esile e spigolosa, ha un corpo imponente, giunonico. Colpiscono i seni simili a cannoni, i grandi occhi profondi cerchiati di nero e bocche carnose. L'erotismo è a volte ingenuo, non da intendersi invero nel senso dispregiativo o sminuente di puerile, al contrario come figurante i caratteri dell'involontario, del non intenzionale. Questo è importante, e definisce la differenza tra l'operazione messa in atto da Manet e quella visibile nelle opere degli utenti. L'artista francese conosceva la storia dell'arte e l'originale di Tiziano e l'ha stravolto raffigurando una prostituta, un gatto nero e una serva di colore al posto della dea, del cagnolino e delle domestiche originali: la provocazione, la ribellione

⁴²³ Germano Celant, *Pop Art e Warhol*, op. cit., pp. 153-154.

al canone è *intenzionale*⁴²⁴. Per l'artista outsider, invece, specialmente nei casi di neurodivergenza più forte, è diverso. Allorché senta la necessità di disegnare una parte di un corpo, la disegnerà ora in un modo ora in un altro, ora più grande ora più piccola, ma questo potrebbe non essere dettato da una sua decisione: ai suoi occhi, quello sul foglio è la replica dell'immagine preesistente, non una sua rielaborazione. Quello che lo/a guida è piuttosto un impulso inconscio, non prestabilito. Con ciò non voglio dire che questo fatto riguardi indistintamente tutti gli utenti che nell'atelier si confrontano con il corpo umano, sia che si tratti di una riproduzione o di un'opera originale. L'artista la può invece immaginarla rispettando gli standard visti ed essere lo stesso magrissima e avere lunghi capelli e occhi grandi e penetranti. A cambiare è invece lo sfondo, reso tramite motivi fantasiosi e geometrie che evocano fiori, frutti, svolazzi impalpabili: la celebrazione di una Natura bucolica e lussureggiante, il suo crescere riempie lo spazio restante del foglio, secondo quell'*horror vacui* che Prinzhorn ha riscontrato come uno dei tratti comuni dell'arte non ufficiale⁴²⁵. In alcuni casi, gli elementi del sensuale e del trasgressivo sono volutamente interpellati nelle opere di alcuni di loro: la loro chiamata in causa è spesso tale da diventare uno tra i temi favoriti dagli artisti. Interessante è quando, anziché rispondere a obiettivi di natura diversiva, prende un carattere dichiaratamente politico. L'interfacciarsi con l'universo del sessuale e il focalizzarsi in special modo sui suoi aspetti più compromettenti e discussi non ha infatti nulla di riconducibile al torbido o allo scandalistico. Esso è funzionale per rimarcare lo spirito militante dell'opera e dell'artista, la sua vicinanza alla causa delle minoranze e la sua opposizione a una società umanamente arida. La caratterizzazione della figura e dello sfondo è radicalissima. La donna non è più una bambolina bella e silenziosa messa su un piedistallo a beneficio del voyeurismo maschile, si tramuta invece nella regina incontrastata di un inferno di impudicizia e violenza che sconcerta e atterrisce. Non sono però cattive, semmai giuste: la loro furia è una sfida al moralismo ipocrita. E anche buone, infondono un calore materno. Penso alla strega che maledice ma che cura malanni con le erbe e reca conforto, alla fata che rapisce bambini ed elargisce doni, alle eroine della letteratura e della Storia che hanno osato opporsi alle ingiustizie degli uomini. Lo stile è speculare ai toni dei soggetti: la stesura è grezza e impetuosa; i colori intensi e vibranti, in gran parte non diluiti, stesi senza pulire il pennello. Il titolo è parte inclusa dell'opera, lo vediamo riportato velocemente sullo sfondo insieme a simboli e motivi originali, le lettere in carattere cubitale si librano nell'aria.

⁴²⁴ Anthony Julius, *Trasgressioni. I colpi proibiti dell'arte*, op. cit., p. 54.

⁴²⁵ Hans Prinzhorn, *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, op. cit., p. 69.



Figura 51 Rachele Maschi, *La malviata*, 2024, Cremona, Centro Ticonzero.

BIBLIOGRAFIA

- Andersen, H. C., “Le scarpette rosse”, in Id., *Tutte le fiabe. Volume primo* (2003), tr. it. di Kirsten Bech, Maria Pezzé Pascolato e Giuliana Pozzo, Newton Compton editori, Roma 2003.
- Arya, R., Chare, N., (a cura di), *Abject Visions. Powers of Horror in Art and Visual Culture* (2016), Manchester University Press, 2016, <https://www.perlego.com/book/1526265>.
- Belloni, F., “Tre stagioni di Carol Rama”, in Maria Cristina Mundici (a cura di), *Carol Rama. Catalogo ragionato 1936-2005. Tomo I*, Skira editore, Milano 2023.
- Bockris, V., *Andy Warhol*, tr. it. di Maria Pace Ottieri e Jacques Reynaud, Odoya, Bologna 2010.
- Bolen, J. S., *Goddesses in Everywoman. Powerful Archetypes in Women's Lives*, Harper, New York, Londra, Toronto, Sydney 2009, <https://www.perlego.com/book/589851>.
- Blackledge, C., *Storia di V. Biografia del sesso femminile*, tr. it. di Monica Fiorini, Il Saggiatore, Milano 2008.
- Bataille, G., *L'erotismo* (1957), tr. it. di Adriana Dell'Orto, SE, Milano 2017.
- Bataille, G., *Manet*, tr. it. di Guido Alberti, Abscondita, Milano 2013.
- Berger, J., *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* (1972), tr. it. di Maria Nadotti, Il Saggiatore, Milano 2015.
- Breton, A., *Manifesti del Surrealismo*, tr. it. di Liliana Magrini, Einaudi editore, Torino 2003.
- Breton, A., *Nadja* (1963), tr. it. di Giordano Falzoni, Einaudi, Torino 2007.
- Celant, G., *Pop Art e Warhol*, Abscondita, Milano 2016.
- Chaudhuri, S., *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Laurentis, Barbara Creed* (2006), Routledge, London-New York 2006, <https://www.perlego.com/book/1620648>.
- Cirlot, J. E., *Dizionario dei simboli*, tr. it. di Maria Nicola, Adelphi edizioni, Milano 2021
- Clark, K., *Il nudo. Uno studio della forma ideale* (1956) tr. it. di Doletta Oxilia Caprin, Neri Pozza Editore, Vicenza 1995.
- Cloarec, F., *Séraphine. La vita sognata di Séraphine de Senlis* (2008), tr. it. di Daniela Martin, Archinto, Milano 2010.

- Curto, G., Verzotti, G., (a cura di), *Carol Rama* (2004), Skira editore, Milano 2004.
- Döpp, H., Thomas, J. A., Charles, V., Klaus, C. H., *30 Millennia of Erotic Art*, Parksone International, 2016, <https://www.perlego.com/book/3733426>.
- Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal. ! erotisches*, Museum Gugging, Salzburg-Vienna 2017.
- Ferrario, R., *Le signore dell'arte. Quattro artiste italiane che hanno cambiato il nostro modo di raffigurare il mondo*, Mondadori, Milano 2012.
- Franceschetti, V., Mantovani, A. (a cura di), *Women. Pietro Ghizzardi e Lisetta Carmi, la rappresentazione del genere sessuale* (2014), Skira editore, Milano 2014.
- Freedberg, D., *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1991, <https://www.perlego.com/book/1972201>.
- Freud, S., *Scritti sulla sessualità femminile*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- Ghizzardi, P., *Mi richordo anchora*, Einaudi, Torino 1976.
- Gimbutas, M., *Il linguaggio della Dea* (1989), tr. it. di Selene Ballerini, Venexia, Roma 2008.
- Gioni, M., Birnbaum, Daniel, Papini, M. (a cura di), *Fata Morgana: memorie dall'invisibile*, Electa, Milano 2025.
- Giovetti, P., *Arte medianica. Pitture e disegni dei sensitivi*, Edizioni Mediterranee, Roma 1982.
- Griffiths, J., *Erotically Engaged: Olga Carolina Rama's Politically Defiant Body*, in «Women's Studies Quarterly», 2013, vol. 41, n. 3-4.
- Hughes, B., *Venere e Afrodite. Storia di una dea* (2019), tr. it. di Laura Serra, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2021, <https://www.perlego.com/book/3422664>.
- Julius, A., *Trasgressioni. I colpi proibiti dell'arte* (2002), tr. it. di Alessandra Raggio, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- Kirchner, N., (a cura di), *Outsider Art. Past, Present & Perspectives*, Michael Imhof Verlag, 2021.
- La passione di Perpetua e Felicità*, a cura di Marco Formisano, Rizzoli, Milano 2008.
- Lacan, J., *Il seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973*, tr. it. di Sergio Benvenuto e Mariella Contri, Einaudi, Torino 1983.
- Lai, M., Michael V Lombardo, Simon Baron-Cohen, *Autism*, Seminar, 26 settembre 2013.

Laing, O., *Città sola* (2016), tr. it. di Francesca Mastruzzo, Il Saggiatore, Milano 2018.

La Bibbia, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsano 2014.

Le estasi, la medicina e la Chiesa, in «La civiltà cattolica», vol. XII, n. 919, Alessandro Befani, Roma 1888,

https://books.google.it/books?id=vbjXRu3tWowC&newbks=0&printsec=frontcover&pg=PA50&dq=I+fenomeni+isterici+e+le+rivelazioni+di+Santa+Teresa&hl=it&source=newbks_fb&redir_esc=y#v=onepage&q=I%20fenomeni%20isterici%20e%20le%20rivelazioni%20di%20Santa%20Teresa&f=false.

Lombroso, C., *Genio e follia*, Gaetano Brigola editore, Milano 1872,
https://www.google.it/books/edition/Genio_e_follia_del_Dottor_Cesare_Lombroso/rL4T9RkY8t8C?hl=it&gbpv=1&dq=Genio+e+follia+cesare+lombroso&pg=PA6&printsec=frontcover.

Lombroso, C., *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Fratelli Bocca, Torino 1894,
https://www.google.it/books/edition/L_uomo_di_genio_in_rapporto_alla_psichia/57Yz94A0ZUYC?hl=it&gbpv=1&dq=1%27uomo+di+genio+in+rapporto+alla+psichiatria,+alla+storia+e+all%27estetica&pg=PA545&printsec=frontcover.

Mangiapane, C., Pecci, A., M., Porcellana, V., (a cura di), *Arte dei margini. Collezioni di Art Brut, creatività relazionale, educazione alla differenza*, Franco Angeli editore, Milano 2013.

Mazzucco, M., G., *Self-portrait. Il museo del mondo delle donne* (2022), Einaudi, Torino 2022.

McCormack, C., *Women in Picture. Women, Art and the Power of Looking* (2021), Icon Books, 2021,
<https://www.perlego.com/book/2306693>.

MacGregor, J., M., *Henry J. Darger. Nei Regni dell'Irreale* (1996), Fondazione Galleria Gottardo, Lugano, Collection de l'art brut, Losanna 1996.

Mecacci, A., *Introduzione a Andy Warhol*, Laterza, Roma-Bari 2014,
<https://www.perlego.com/book/3461633>.

Messina, M., G., “Gli anni Cinquanta e Sessanta di Carol Rama. Unica perché fuori dal coro.”, in Maria Grazia Messina, Anna Maria Montaldo, Giorgia Gastaldon (a cura di), *Unica. Sei storie di artiste italiane*, Nuoro, Illisso Editore, Nuoro 2024.

Mundici, M., C., Ghiotti, B., *Carol Rama. Il magazzino dell'anima*, Skira editore, Milano 2014.

- Mundici, M., C. (a cura di), *carolrama* (1998), Edizioni Charta, Milano 1999.
- Nicoletta, J., *Louise Bourgeois's Femmes Maison: Confronting Lacan*, «Women's Art Journal», 1992-1993, vol. 13, n. 2.
- Negri, A., *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni* (2011), Bruno Mondadori, Milano 2011.
- Panofsky, E., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939), tr. it. di Renato Pedio, Giulio Einaudi editore, Torino 2009.
- Pinkola Estes, C., *Donne che corrono coi lupi* (1992), tr. it. di Maura Pizzorno, Frassinelli, 1993.
- Platone, "Simposio", in Id., *Tutti gli scritti*, Rusconi editore, Milano 1991.
- Pravadelli, V., *Le donne del cinema. Dive, registe e spettatrici* (2014), Laterza, Roma-Bari 2014.
- Prinzhorn, H., *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali* (1922), tr. it. di Cristiana Di Carlo, Mimesis, Milano 1991.
- Ravenni, E., *L'arte al femminile. Dall'Impressionismo all'ultimo Novecento* (1998), Editori Riuniti, Roma 1998.
- Rewald, J., *La storia dell'Impressionismo*, tr. it. di Margherita Leardi, John & Levi Editore, Milano 2019.
- Rhodes, C., *Fulfilments of Desire in the Work of a Self-Taught Artist: the intimate existence of Malcolm McKesson*, «Art History», 2002, vol. 25, n. 5.
- Rhodes, C., *Outsider Art. Art Brut and its Affinities* (2022), Thames&Hudson, 2022, <https://www.perlego.com/book/3779921>.
- Rundquist, R., *The Power of Fluidity of Girlhood in Henry Darger's Art* (2021), Routledge, New York-London 2021, <https://www.perlego.com/book/2096417>.
- Santa Teresa d'Avila, *Vita* (1983), tr. it. di Italo Alighiero Chiusano, Rizzoli, Milano 1983.
- Scott, D., "Sex/Sexuality", in Charles Forsdick, Zoë Kinsley and Kathryn Walchester (a cura di), *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary*, Anthem Press, Londra 2019, <https://www.perlego.com/book/2012462>.
- Slade, C., *S. Teresa of Avila. Author of a Heroic Life*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1995,

<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft5b69p02d&chunk.id=d0e4458&toc.id=&brand=ucpress>.

Trent, M., “*Many Stirring Scenes*”: *Henry Darger’s Reworking of American Visual Culture*, «American Art», vol. 26, n.1, 2012.

Twain, M., *Vagabondo in Italia*, tr. it. di Maria Gabriella Mori, Robin Edizioni, Roma 2003.

Vagheggi, P., *Contemporanei. Conversazioni d’artista* (2006), Skira editore, Milano 2006.

Vergine, L., *L’altra metà dell’avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche* (2005), Il Saggiatore, Milano 2005.

Warriner, R., *Pain and Activism in Postwar Feminist Art. Activism in in the Work of Nancy Spero* (2023), Bloomsbury Visual Arts, London-New York-Oxford-New Dehli-Sydney 2023, <https://www.perlego.com/book/3783035>.

Zuffi, S., (a cura di), *Arte e erotismo* (2001), Electa, 2001.

SITOGRAFIA

Abdallah, J., B., *Helga Sophia Goetze*, Yaci. International Young Art Criticism, <https://yaci-international.com/helga-sophia-goetze/>.

https://www.artbrut.ch/en_GB/author/ducollet-michaelef-philippe.

https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteurs/la-collection-de-l-art-brut/laure.

<https://artbrut.ch/fr/autrices-et-auteurs/aloise>.

Aspesi, N., *Le sue donne scostumate simboli di piaceri irrealizzati*, Libreria delle Donne di Milano, https://www.libriadelledonne.it/_oldsite/news/articoli/Repub140304.htm.

Avico, R., *Cos'è e quali sono le cause del disturbo da conversione*, Serenis, <https://www.serenis.it/articoli/disturbo-da-conversione-sintomi-cause-diagnosi-trattamento-cure/>.

Beccaria, M., *Carol Rama*, Flash Art Italia, <https://flash---art.it/article/carol-rama/>.

Bernardelli Curuz, F., *Séraphine Louis de Senlins – La favola vera della cameriera divenuta artista*, StileArte, <https://www.stilearte.it/la-favola-di-seraphine-louis-da-cameriera-ad-artista-naif/>.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500715096>.

<https://www.centroticonzero.com/chi-siamo>.

<https://www.centroticonzero.com/arteterapia>.

Contorni, A., *La Dea dei Serpenti Minoica*, Mitologia Classica, <https://www.mitologiaclassica.it/2021/03/dea-dei-serpenti-civiltà-minoica-cnoso.html>.

https://www.corriere.it/esteri/15_maggio_15/fox-censura-quadri-picasso-l-ironia-rete-menti-malate-1171a960-fae7-11e4-92e0-2199ef8c8ae2.shtml.

Daud, M., P., *Chi è questa santa con la barba sulla croce?*, Aleteia, <https://it.aleteia.org/2020/07/24/santa-liberata-barbata-crocifissa-wilgefortis/>.

<https://www.etimoitaliano.it/2014/12/pornografia.html>.

Franco, M., *Il Simbolo della Grande Madre e le sue Implicazioni Psicologiche nel Processo di Individuazione*, <https://www.massimofrancopsicoterapeuta.it/psicologia/grande-madre/>.

<https://www.finestresullarte.info/arte-base/frida-kahlo-tra-naif-surrealismo-e-muralismo>.

Giannini, F., Baratta, I., *La Venere di Urbino di Tiziano, capolavoro dell'ambiguità*, Finestre sull'Arte, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/la-venere-di-urbino-di-tiziano-capolavoro-ambiguita>.

Guerra, J., *Come "l'isteria" è stata utilizzata per secoli per imprigionare le donne*, The Vision, <https://thevision.com/cultura/isteria-donne/>.

<https://illibrodeisogni.it/cosa-significa-sognare-un-matrimonio-il-proprio-matrimonio-o-quello-di-un-amico-simbologia-interpretazioni-e-scenari-comuni/>.

Mystical Marriage, New Advent, <https://www.newadvent.org/cathen/09703a.htm>.

<https://www.museumgugging.at/de/museum/ueberuns>.

<https://www.museumgugging.at/de/gugging-er-kuenstlerinnen/karlvondal>.

<https://www.ilfoglio.it/societa/2018/01/10/news/negli-stati-uniti-la-censura-dei-benpensanti-si-abbatte-anche-sui-nudi-di-modigliani--219926>.

<https://madgegill.com/madge-the-visionary>.

<https://www.themeltinpop.com/post/le-muse-invisibili-victorine-meurent>.

<https://www.thepetitionsite.com/157/407/182/metropolitan-museum-of-art-remove-balthus-suggestive-painting-of-a-pubescent-girl-th%C3%A9r%C3%A8se-dreaming/>.

<https://www.sammlung-prinzhorn.de/sammlung/kuentlerinnen-der-sammlung-prinzhorn/blankenhorn-else>.

Sebastiani, M., *I deva: Kali la signora del tempo*, Yoga Magazine Italia, <https://www.yogamagazine.it/2019/04/i-deva-kali-la-scura.html?m=1>.

Strand, S., *Aphrodite Beyond Binaries. Saint of Symbiogenesis, Make Me Good Soil*, <https://sophiestrand.substack.com/p/aphrodite-beyond-binaries>.

Staff Psicologi Italia, *Isterismo Isteria*, Psicologi Italia, <https://www.psicologi-italia.it/disturbi-e-terapie/disturbi-della-personalita/articoli/isterismo-o-isteria.html>.

The Androgyne: A Metaphysical, Linguistic and Anthropological View, May Pole of Wisdom, <https://maypoleofwisdom.com/the-androgyne-a-metaphysical-linguistic-and-anthropological-view/>.

Thomson, T., *Georgia O'Keeffe: the reluctant 'female artist'*, That's What She Said Magazine, <https://twssmagazine.com/2016/09/14/georgia-okeeffe-the-reluctant-female-artist/>.

[https://www.merriam-webster.com/dictionary/bagnio.](https://www.merriam-webster.com/dictionary/bagnio)

[https://www.uffizi.it/opere/annunciazione.](https://www.uffizi.it/opere/annunciazione)

LISTA DELLE IMMAGINI

1. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt (<https://www.musee-orsay.fr/it/opere/olympia-712>).
2. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt (<https://www.musee-orsay.fr/it/opere/naissance-de-venus-98>).
3. <https://www.uffizi.it/opere/venere-urbino-tiziano>.
4. Immagine tratta da John Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, tr. it. di Maria Nadotti, Il Saggiatore, Milano 2015, pag. 54.
5. <https://artbrut.unito.it/item/due-donne-velate-e-un-uomo-nudo-motivi-ornamentali-ripetuti/>.
6. <https://artbrut.unito.it/item/ritratto-di-donna-25/>.
7. <https://www.artribune.com/attualita/2015/03/inchiesta-art-brut-intervista-con-thomas-roske/>.
8. © Sammlung Prinzhorn, Universitätsklinikum Heidelberg (<https://www.sammlung-prinzhorn.de/sammlung/kuentlerinnen-der-sammlung-prinzhorn/genzel-karl>).
9. <https://outsiderart.co.uk/portfolio/malcolm-mckesson/>.
10. Immagine tratta da Vanda Franceschetti, Alessandra Mantovani (a cura di), *Women. Pietro Ghizzardi e Lisetta Carmi, la rappresentazione del genere sessuale* (2014), Skira editore, Milano 2014, pag. 88.

11. © Lysiane Gauthier - Mairie de Bordeaux ([https://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/collections/les-oeuvres-phares-retrouver-au-musee/prehistoire-et-
protohistoire/la-venus-la-corne](https://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/collections/les-oeuvres-phares-retrouver-au-musee/prehistoire-et-protohistoire/la-venus-la-corne)).
12. © Claudina Garcia, Atelier de Numérisation – Ville de Lausanne.
13. [https://www.jstor.org/stable/community.24616013?searchText=Kal%C3%AC&searchUri=%
2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DKal%25C3%25AC%26so%3Drel%26efqs%3D
eyJjdHkiOlsiWTI5dWRISnBZblYwWldSZmFXMWhaMlZ6Il19%26searchkey%3D17857
63164854%26pagemark%3DeyJwYWdlIjoyLCJzdGFydCI6MjUsInRvdGFsIjozOTV9%26
doi%3D10.2307%252Fcommunity.24616013&ab_segments=0%2Fbasic_image_search%2F
control&refreqid=fastly-
default%3A2a5b7e55933104da23b750b64351ea2c&searchkey=1785763164854](https://www.jstor.org/stable/community.24616013?searchText=Kal%C3%AC&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DKal%25C3%25AC%26so%3Drel%26efqs%3DeyJjdHkiOlsiWTI5dWRISnBZblYwWldSZmFXMWhaMlZ6Il19%26searchkey%3D1785763164854%26pagemark%3DeyJwYWdlIjoyLCJzdGFydCI6MjUsInRvdGFsIjozOTV9%26doi%3D10.2307%252Fcommunity.24616013&ab_segments=0%2Fbasic_image_search%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A2a5b7e55933104da23b750b64351ea2c&searchkey=1785763164854).
14. © Claude Bornand.
15. Immagine tratta da Paola Giovetti, *Arte medianica. Pitture e disegni dei sensitivi*, Edizioni Mediterranee, Roma 1982, p. 127.
16. © Henri Germond.
17. © Sammlung Prinzhorn, Universitätsklinikum Heidelberg ([https://www.sammlung-
prinzhorn.de/sammlung/kuentlerinnen-der-sammlung-prinzhorn/blankenhorn-else](https://www.sammlung-prinzhorn.de/sammlung/kuentlerinnen-der-sammlung-prinzhorn/blankenhorn-else)).
18. © Claude Bornand.
19. <https://sammlung-zander.de/en/seraphine-louis/>.
20. <https://sammlung-zander.de/en/seraphine-louis/>.
21. <https://www.georgiaokeeffe.net/black-iris.jsp>.
22. <https://www.georgiaokeeffe.net/jimson-weed-white-flower.jsp>.

23. <https://yaci-international.com/helga-sophia-goetze/>.
24. Immagine tratta da Ondřej Sekanina, *Drawings of the Shaman's Daughter*, in Greg Bromley's *Quantum Reality*, «Raw Vision. Outsider Art Brut», 2025, n. 122, p. 32.
25. © Claude Bornand.
26. <https://collection.folkartmuseum.org/objects/3067/18-at-norma-catherine-but-wild-thunderstorm-with-cyclone-li?ctx=627997b100784bf6896b150ca216253013606c9d&idx=5>.
27. <https://fryemuseum.org/exhibitions/henry-darger-highlights-american-folk-art-museum>.
28. Immagine tratta da Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, Museum Gugging, Salzburg-Vienna 2017, pp. 48-49.
29. Immagine tratta da Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, Museum Gugging, Salzburg-Vienna 2017, pp. 78-79.
30. Immagine tratta da Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, Museum Gugging, Salzburg-Vienna 2017, pp. 44-45.
31. <file:///storage/emulated/0/Download/gettyimages-501582397-170x170.jpg>.
32. Immagine tratta da Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, Museum Gugging, Salzburg-Vienna 2017, pp. 44-45.
33. Immagine tratta da Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, Museum Gugging, Salzburg-Vienna 2017, p. 54.
34. <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.812.0.0>.

35. Immagine tratta da Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, Museum Gugging, Salzburg-Vienna 2017, p. 73.
36. Immagine tratta da Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, Museum Gugging, Salzburg-Vienna 2017, pp. 76-77.
37. Immagine tratta da Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, Museum Gugging, Salzburg-Vienna 2017, p. 82.
38. Immagine tratta da Johan Feilacher, Nina Ansperger, *Karl Vondal.! erotisches*, Museum Gugging, Salzburg-Vienna 2017, pp. 66-67.
39. <https://www.wikiart.org/en/carol-rama/granny-carolina-1936>.
40. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265390>.
41. <https://www.wikiart.org/en/carol-rama/the-two-pines-1941>.
42. <https://www.wikiart.org/en/carol-rama/passionate-1939-0>.
43. <https://www.wikiart.org/en/carol-rama/dorina-1946>.
44. <https://www.wikiart.org/en/carol-rama/untitled-1963-1>.
45. <https://www.klatmagazine.com/art/carol-rama/54654>.
46. <https://www.wikiart.org/en/carol-rama/seductions-1984>.
47. <https://www.wikiart.org/en/carol-rama/the-mad-cow-1998>.
48. <https://www.wikiart.org/en/louise-bourgeois/woman-house-1947>.
49. <https://www.wikiart.org/en/frida-kahlo/the-broken-column-1944>.

50. <https://www.moma.org/collection/works/35544>.

51. © Centro Ticonzero - Cremona.