

INQUIETUDINE DELLE INTELLIGENZE.
Contributi e riflessioni sull'Arte Irregolare

A cura di Bianca Tosatti e Stefano Ferrari



I quaderni di PsicoArt

Vol. 6, 2015

Inquietudine delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte Irregolare

A cura di Bianca Tosatti e Stefano Ferrari

ISBN - 978-88-905224-5-1

Editi da *PsicoArt - Rivista on line di arte e psicologia*

Università di Bologna

Dipartimento delle Arti

Piazzetta Giorgio Morandi, 2

40125 Bologna

Collana AMS Acta AlmaDL

diretta da Stefano Ferrari

ISSN 2421-079X

www.psicoart.unibo.it

psicoart@unibo.it

Indice

- 5 BIANCA TOSATTI
Mettere le cose in chiaro: progetto per un libro
- 33 STEFANO FERRARI
Alcune riflessioni su Outsider Art e psicologia dell'arte
- 47 Marzio Dall'Acqua
"Da non essere mai solo neanche quando non ho nessuno". Il collezionismo compulsivo di Ettore Guatelli nel "bosco delle cose" di Ozzano Taro
- 67 Anna Ferruta
Apple Monster
- 79 Vanda Franceschetti
La collezione de La Fabuloserie: la scelta privata
- 97 Maria Inglese e Sergio Manghi
Dal vivo della ferita. Corpi sensibili, corpo sociale e azione teatrale
- 117 Gianluigi Mangiapane, Anna Maria Pecci, Rosa Boano, Emma Rabino
Massa
Un patrimonio culturale e un percorso di valorizzazione
- 133 Alessandra Mantovani
L'arte naïf della Collezione Charlotte Zander: è ancora auspicabile che una raccolta di arte irregolare comprenda questo genere di opere? E queste opere sono poi davvero "un genere"?
- 159 Roberto Mastroianni
Figure dell'umano tra desiderio, marginalità e istituzioni. Note a margine di una pratica della critica d'arte intesa come critica filosofica
- 189 Annalisa Pellino e Beatrice Zanelli
Schedare, studiare e curare l'Arte Irregolare. Un'esperienza sul campo
- 199 Lina Pispico e Gabriele Mina
Scelto per fare tutto questo. Storia di un santuario babelico

- 211 Daniela Rosi
Outsider in Occidente, insider in Oriente. Il caso Caterina Marinelli
- 233 Tea Taramino
I luoghi del possibile. Dal Laboratorio La Galleria a InGenio Arte Contemporanea
- 251 Wolfram Voigtländer
Il sogno di volare di Gustav Mesmer

ANNALISA PELLINO E BEATRICE ZANELLI

Schedare, studiare e curare l'Arte Irregolare. Un'esperienza sul campo.

Da una parte l'imbarazzo dello storico dell'arte nel prendere atto dei limiti di una formazione basata su rigide categorie, nicchie temporali, correnti, stili, strumenti che, seppur utili, risultano talvolta inadeguati alla comprensione del senso profondo dell'arte irregolare. Dall'altra l'esigenza di classificare, catalogare, descrivere, mettere ordine (anche in senso fisico) in una materia complessa, cercando di individuare le "emergenze" di un mondo sommerso, le coordinate a cui far riferimento per orientarsi, a partire dal desiderio di comprensione che segue un'esperienza estetica del tutto inconsueta. Infine la necessità del curatore di attivare un processo di estetizzazione e di comunicazione, necessari al riconoscimento e all'accreditamento culturale (di conseguenza alla salvaguardia e alla tutela) delle opere e degli autori, presso addetti ai lavori e studiosi, ma anche presso i decisori politici e il grande pubblico. In questo scenario, fra questi due e più poli, il giovane curatore diventa un equilibrista sul filo delle "nuove committenze" nel flusso informativo del contemporaneo sempre più impermeabile al trapasso di contenuti complessi e davanti ad un pubblico ora partecipe ora distratto e perplesso.

Cataloguing, studying and curating Outsider Art. A field experience. *On one hand there is the embarrassment of the art historian in acknowledging the limits of a training path based on strict categories, currents, movements, styles. Although useful, these instruments are sometimes inadequate to understand the deep sense of Outsider Art. On the other side there is the need to classify, catalog, describe, bring order (even physically) in a complex issue. Therefore, starting from the desire of understanding that follows a quite unusual aesthetic experience, the art historian seeks everything come to light from the underground and try to find the coordinates to orient himself/herself. Furthermore there is also the need of the curator to start a process of aesthetization and communication in order to gain the recognition and the cultural accreditation (hence aimed to the preservation and protection) of outsider artworks and artists. In this scenario, between these two and more poles, the young curator becomes as a tightrope walker surrounded by the information flow of contemporary art system, which is increasingly impervious to the passing of complex contents.*

A chi appartiene il patrimonio? Quale memoria esprime il patrimonio? Quale comunità vi si riflette? Quale identità rappresenta? Soprattutto: in nome di chi lo si conserva?¹

La storia dell'arte irregolare² in Piemonte ha radici profonde che risalgono alla formazione della collezione di Art Brut – per opera di Giovanni Marro, allora direttore dei quattro istituti psichiatrici di Torino – oggi parte del Polo Museale Scientifico dell'Università torinese con un nucleo particolare conservato al Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università (da ora nel testo MAET).³

Si tratta di una storia spesso sotterranea, che nel corso del XXI secolo si è manifestata in modo del tutto inaspettato e rizomatico e di cui oggi restano alcune significative “emergenze” che richiedono di essere studiate, rese note e preservate nella loro integrità fisica e nella loro portata culturale. Della stessa collezione di Art Brut del MAET del resto non è garantita la fruibilità e la conoscenza (a causa dell'ammodernamento della struttura che la ospitava a partire dagli anni '80) e per la quale ad oggi non è stata trovata adeguata collocazione, anche se fa ben sperare l'adesione del museo al Sistema Museale di Ateneo dell'Università che ne permetterà lo spostamento, nel corso del 2015, presso il Palazzo degli Istituti Anatomici di Torino dove verrà in seguito riallestito. Tutta una serie di storie che ruotano intorno alle opere, agli autori (alcuni ancora viventi), ai saperi e alle pratiche, hanno da essere scritte e raccontate, in un quadro che si caratterizzi per continuità e serietà dei contributi: a partire dall'atelier del ex Centro Sociale Basaglia (aperto nell'Ospedale Psichiatrico di Collegno nel 1979) per passare alle collezioni dell'Archivio Storico Singolare e Plurale della Città di Torino (raccolte dall'artista ed educatrice Tea Taramino, Città di Torino - Direzione Centrale Politiche Sociali e Rapporti con le Aziende Sanitarie - Servizio Disabili, *Arte Plurale*), fino ad arrivare alle più recenti sperimentazioni in termini di valorizzazione del patrimonio, grazie all'impegno del territorio e di giovani generazioni di artisti e curatori in progetti e mostre come *Arte Plurale* e *L'arte di fare la differenza*.⁴ Nonostante ciò, se si pensa all'attenzione e al riconoscimento del valore estetico e culturale dell'arte cosiddetta *outsider* in ambito internazionale, il Piemonte sconta un ritardo dovuto alla disatten-

zione tutta italiana nei confronti di questo tipo di produzioni e accentuato dalla singolarità della sua storia, fatta di esperienze significative ma poco note⁵ non solo al grande pubblico ma anche a molti addetti ai lavori.

Questi ultimi, per quanto riguarda nello specifico la storia e la critica d'arte, pare non siano ancora disponibili ad accogliere la visione di un'arte che non si presta più ad essere vista, giudicata e commentata solo nel quadro di un sistema basato su categorie di pensiero quali scuole, correnti, stili e/o ridotta alla dialettica fra tradizione e innovazione, o ancora – stando un po' più dentro alle poetiche del “contemporaneo” – all'imbarazzo della scelta fra pratiche relazionali, arte pubblica e scultura sociale. Di qui la necessità di avviare un progetto complesso come *Mai Visti e Altre Storie*,⁶ in cui il duplice lavoro dello storico e del curatore risultano essere indispensabili e animati da reciproca interdipendenza. L'iniziativa è volta alla creazione e diffusione di uno spazio di ricerca accessibile all'espressività non ordinaria, con l'avvio di una seria riflessione critica sui concetti di arte *outsider* e *mainstream*, con strumenti diversificati e tarati di volta in volta su obiettivi specifici.

Se partiamo dal principio e pensiamo alla formazione del giovane storico dell'arte e curatore in un mondo, quello accademico, basato su suddetti specialismi, griglie e categorie interpretative troppo rigide, ci rendiamo conto dell'inadeguatezza di tutto ciò rispetto ad uno scenario ormai privo di coordinate, messe in discussione dalla ridefinizione post-coloniale della geografia della produzione culturale e da un sistema dell'arte in cui l'unico fattore d'imprescindibile rilevanza sembra essere l'incessante divenire delle mostre (molte delle quali trovano riparo e validazione sotto il grande ombrello della “valorizzazione dei beni culturali”, pur non rispecchiandone i valori e i saperi).

Mentre fa sue metodologie e griglie interpretative proprie dello studio del patrimonio storico-artistico, il giovane che voglia tradurre in esperienza sul campo le sue conoscenze, impara a “saper vedere”⁷ nella palestra delle varie biennali e fiere d'arte contemporanea, rassicurato dal confronto con i colleghi, dall'approvazione di quelli più esperti e/o dal gradimento del pubblico. Tutto sembra funzionare finché non s'imbatte nell'arte irregolare e l'intero quadro di ri-

ferimento su cui si fondava il suo approccio al lavoro storico-critico e curatoriale, viene messo in qualche modo in discussione. Pertanto cosa può significare lo sforzo cognitivo richiesto dal confronto, del tutto inusuale, con l'arte irregolare?

E come si traduce questo in termini di studio storico-critico e di pratica curatoriale? Procediamo con ordine.

Già Giovanni Romano nel 2003 parlando del mestiere dello storico intravedeva delle crepe nella disciplina della storia dell'arte *mainstream* e sottolineava che con "la rinuncia a verificare la nostra capacità di auscultazione e la nostra attrezzatura metodologica (ogni strumento di lavoro ha bisogno di manutenzione periodica), corriamo il pericolo di avvicinarci a una triste forma di autismo disciplinare".⁸ Su queste basi, siamo sicuri che sia il confronto tra l'arte *mainstream* e l'arte irregolare a sconvolgere le griglie critico-interpretative tanto vagliate, o se non sia piuttosto la difficoltà dello storico dell'arte di aggiornare la sua cassetta degli attrezzi? Cosa impedisce di considerare l'arte irregolare come pienamente contemporanea nella scelta e nell'uso dei materiali, nelle pratiche e nelle forme? Perché l'arte irregolare, soprattutto in Italia, se non in rari casi – tra l'altro in aumento – è rimasta esclusa dalle considerazioni storico-critiche legate all'arte *tout court*? Questi i dubbi da cui siamo partiti nella progettazione di *Mai Visti e Altre Storie*, perché senza l'esercizio del dubbio non potremmo ripensare il nostro ruolo e individuare nuovi obiettivi, per ritornare in fondo e in seconda istanza, alle nostre "certezze" disciplinari.

In primis all'esigenza di interrogare le fonti e a quella di classificare, catalogare, descrivere, mettere ordine (anche in senso fisico) in una materia complessa, cercando di individuare le "emergenze" di un mondo sommerso e le coordinate a cui far riferimento per orientarsi, a partire dal desiderio di comprensione che segue un'esperienza estetica del tutto inconsueta. Il primo strumento, che era presente nella cassetta degli attrezzi derivante da una formazione di tipo storico-artistico, è stato dunque quello dell'adozione di un piano organico d'inventariazione e catalogazione dei beni culturali.⁹

Il censimento delle opere conservate in una serie di atelier, cooperative, associazioni, ASL (compresa quella dell'ex ospedale psichiatrico di Collegno) e presso i privati, ha consentito di portare alla luce

un'eterogeneità di materiali e tecniche. La conseguente collaborazione con l'ente territoriale competente, la Soprintendenza per i beni storico-artistici ed etnoantropologici del Piemonte, è stato il successivo passo per definire la tipologia della scheda da utilizzare nel *software* ministeriale, al fine di salvaguardare e vincolare parte del patrimonio.¹⁰ Dopodiché sarà compito dello storico dell'arte, una volta terminata la prima fase di schedatura, recuperare quei dati e ricostruire le singole personalità autoriali e gli ambiti di produzione, facendo emergere, laddove dimostrabile con l'aiuto delle fonti, il contesto e le varie metodologie legate ai singoli processi creativi. Oltre a queste tematiche crediamo inoltre che ulteriori griglie interpretative potranno emergere dal lavoro di schedatura, ancora oggi agli albori, fermo restando la necessità di confrontarsi con chi lavora su questi temi quotidianamente al fine di modificare i propri strumenti per ricomporre una storia ancora da scrivere. Se da una parte, l'adozione di questo primo strumento aiuta a superare quello che potremmo definire "l'imbarazzo dello storico", dall'altra subentra una riflessione su "l'azzardo del curatore" nell'attivare un processo di estetizzazione e di comunicazione, necessario al riconoscimento delle opere e degli autori presso gli addetti ai lavori e gli studiosi, ma anche presso i decisori politici e il grande pubblico.¹¹

Si tratta di mettere in atto un riconoscimento della qualità estetica in quanto tale, che altrimenti rischia di restare solo parziale e/o potenziale e limitato ad una ristretta cerchia di conoscitori raffinati. Per questo scopo, una o più mostre, per quanto frutto di uno studio critico di lungo corso, sarebbero state inadeguate. Alla schedatura ministeriale è stata per questo affiancata una schedatura che rendesse questo patrimonio pubblico e accessibile attraverso un archivio *on line*, realizzato da Promemoria con *software CollectiveAcces*,¹² sull'esempio di alcune istituzioni museali che lo utilizzano.

In secondo luogo si è riflettuto sul carattere che gli eventi espositivi avrebbero dovuto assumere: essere sì una restituzione *in itinere* dei risultati del lavoro di schedatura, presentare sì gli autori e le opere più interessanti, ma in che modo? Sicuramente con lo stesso *appeal* allestitivo e comunicativo tributato all'arte contemporanea ufficiale. Nei fatti, la funzione degli eventi espositivi nel progetto *Mai Visti* è soprattutto quella di superare le griglie che distinguono il tratta-

mento dell'arte irregolare da quello dell'arte ufficiale, restituendo da un lato l'emozione estetica e/o il disorientamento cognitivo provocato dalla prima¹³ e attivando dall'altro una meta-riflessione sulla permeabilità dei confini tra arte *outsider* e *mainstream*, tra salute e malattia, tra normalità e marginalità, nonché sullo stesso utilizzo, talvolta improprio, di queste etichette. Cosa che richiede una visione e delle scelte curatoriali forti nella consapevolezza di muoversi su un terreno scivoloso (soprattutto in questo particolare momento storico) e che non sempre trova seguito e consenso presso colleghi e pubblico, ma che, proprio per questo e a ragion veduta, richiede uno sforzo di concentrazione e distinzione maggiore, al fine di "raddrizzare un bastone" un po' troppo curvato.

Viene in mente a tal proposito il "professor di pittura" de *La carta del navegar pittoresco* che, nel tentativo di insegnare ad un senatore veneziano come riconoscere la buona pittura, afferma la superiorità della maniera veneta rispetto a quella toscana, denotando un netto rifiuto delle idee canoniche di bellezza, in polemica anti-vasariana. Ciò su cui interessa porre l'accento è che alla base di alcune esagerazioni propagandistiche del professor Marco Boschini, c'è sicuramente il fatto che sino ad allora (metà del XVII sec.) coloro che avevano scritto di pittura veneta (il bersaglio è appunto il Vasari), ne avevano impunemente sottovalutato l'importanza e l'influenza presso i grandi pittori italiani ed europei.¹⁴ Insomma, niente di nuovo sotto il sole. Raddrizzare il bastone curvato nella consapevolezza dei rischi che i processi di estetizzazione e comunicazione di cui sopra portano con sé: primo fra tutti quello di mettere in qualche modo in discussione l'isolamento creativo alla base della realizzazione di molte opere. Di molte ma non di tutte, vista la varietà dei contesti di produzione. Pare infatti che il *fil rouge* che caratterizza questo tipo di produzioni sia proprio il fatto che gli artisti irregolari nella maggior parte dei casi non sembrano motivati da un volontà di confronto con il sistema dell'arte.¹⁵ Ragion per cui attivare un processo curatoriale come si fa con l'arte ufficiale può innescare in questi casi un cortocircuito fra i motivi per cui le opere sono state prodotte e la loro ricezione. Come afferma David Maclagan:

in calling it "art" we are appropriating it for our own purposes, in effect kidnapping it and holding it hostage as "Outsider Art". [...] Obviously, what is at stake here I show we are to draw the boundary between acts that are assertive of some fundamental, existential and individual 'expression', and the more sophisticated and self-conscious forms of creativity we are used to recognize as "art".¹⁶

È per questo che, per il curatore che si trovi in analoghe situazioni, si pone il non facile compito di andare oltre la funzione che gli è propria (selezionare le opere e presentarle in una cornice storico-critica convincente) per assumere un ulteriore ruolo: quello del mediatore culturale.¹⁷ Nel caso di *Mai Visti* ad esempio, parallelamente al lavoro di schedatura e alle mostre, sono stati attivati una serie di percorsi formativi rivolti soprattutto agli studenti, agli educatori, a chi si occupa di arte terapia, affinché siano in grado di riconoscere l'autorialità laddove presente, rispettarla senza interferire nel processo creativo o addirittura sulle opere, salvaguardando queste ultime dall'oblio e dalla distruzione fisica.

Lo stesso dicasi per una serie di azioni a carattere partecipato rivolte invece al pubblico più ampio, cosiddetto "potenziale" (in termini di *community engagement*)¹⁸ pensati per aprire la strada alla conoscenza e all'apprezzamento dell'arte irregolare anche presso i non addetti ai lavori,¹⁹ cominciando a ragionare su come traghettarla dal mondo delle politiche sociali e dell'assistenzialismo a quello della cultura e dell'arte contemporanea. In questo scenario, il giovane storico dell'arte e curatore diventa un equilibrista sul filo delle "nuove committenze", impegnato a rallentare i processi di "consumo dell'arte" sempre più ridotti ai suoi aspetti mediatici e impermeabili al trapasso di contenuti complessi, ma che nella loro coazione a ripetere fanno sì che questo sistema risulti paradossalmente statico e inaridito dalla reticenza esercitata rispetto a sentieri non ancora battuti, così come dalla generale preferenza accordata a forme consuetudinarie (e per questo rassicuranti) di attribuzione del valore artistico.

ANNALISA PELLINO - Storica dell'arte e curatrice, dal 2013 fa parte dell'associazione Arteco per cui svolge attività d'ideazione, organizzazione e curatela di vari progetti ed eventi a carattere espositivo e formativo, volti alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio storico artistico e alla promozione dei giovani artisti.

BEATRICE ZANELLI - Storica dell'arte e curatrice, nel 2010 fonda Arteco, per cui cura una serie di progetti legati al patrimonio storico-artistico e all'arte contemporanea; dal 2012 è dottoranda in Storia dell'Architettura al Politecnico di Torino e dal 2013 si occupa del Dipartimento Educazione della Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli.

NOTE

¹ S. Troilo, *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Electa, Milano 2005, p. 15.

² Per "artista irregolare" si intende un autore indipendente che fa parte di un'ampia e disomogenea schiera di: autodidatti, semplici o eruditi visionari, persone con disabilità intellettiva e/o fisica, sensoriale, personalità eccentriche che perseguono con tenacia singolari forme d'arte con modalità espressive e una scelta dei soggetti senza (apparente) desiderio di confronto con il "sistema dell'arte". Viceversa, va da sé, che non tutte le "espressioni creative" di persone autodidatte o in condizione di disagio psico-fisico e/o sociale sono da considerarsi "arte".

³ Per approfondimenti si veda E. Rabino Massa, *Art Brut. L'arte della follia nelle collezioni del Museo di Antropologia di Torino*, Le Nuove Muse, Torino 2010.

⁴ Si veda il catalogo della mostra a cura di Arteco, *L'arte di fare la differenza. II Edizione - 2013/2014*, Prinp Editore, Torino 2014.

⁵ La chiusura del MaiMuseo e le dimissioni da direttrice da parte di Bianca Tosatti qualche mese fa, non riportano una situazione positiva, "nonostante il panorama dell'arte irregolare in Italia si mostri vivace e disseminato di centri di studio e ricerca come, per citarne solo alcuni, l'Osservatorio Outsider Art di Palermo diretto da Eva di Stefano e legato alla rivista O.O.A - Glifo Edizioni, o l'omonimo Osservatorio di Verona curato da Daniela Rosi, o l'Associazione Costruttori di Babele, o ancora i numerosi musei di antropologia o della psichiatria che conservano materiale tratto dagli ospedali psichiatrici chiusi con la legge Basaglia del 1978". E. Campanella, *Arte Irregolare in Italia: storia di un amore mai nato*, "Il Giornale dell'arte", inserto "Giornale delle Fondazioni", 15 marzo 2015: <http://goo.gl/rrOYgR>

⁶ *Mai Visti e Altre Storie* (da un'idea di Tea Taramino e curato dalla Associazione Arteco in collaborazione con l'Associazione Passages) è un progetto

di valorizzazione di collezioni (opere, pratiche e saperi) e di autori torinesi e piemontesi di Arte Irregolare che rappresentano un patrimonio artistico e culturale consistente, unico, inconsueto e a rischio di dispersione, stimato in migliaia di opere. Il percorso è finalizzato alla pubblicazione di un archivio *on line* e alla successiva apertura di un centro sperimentale permanente dedicato all'Arte Irregolare, attorno al quale far convergere il lavoro, le competenze e l'esperienza dell'ampia e composita rete (già esistente e in continuo incremento) di *partner* operanti nel settore a livello regionale, così come tutte le iniziative di valorizzazione correlate.

⁷ *Saper veder* è il titolo di una fortunata pubblicazione a carattere divulgativo di Matteo Marangoni del 1933, in cui si affrontava la questione da un punto di vista visivo, stilistico e formale. M. Marangoni, *Saper vedere: come si guarda un'opera d'arte*, Vallardi, Milano 1986.

⁸ G. Romano, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkover, Previtali, Donzelli*, Roma 2003, p. XVI.

⁹ Come sottolinea la legislazione dei beni culturali: "gli aspetti della tutela sono nell'ordine: la conoscenza, la catalogazione e la dichiarazione di interesse storico-artistico" in M. A. Sandulli, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giuffrè Editore, Milano 2012, p. 227.

¹⁰ La scheda che rispondeva maggiormente alle esigenze legate alla eterogeneità del materiale è la scheda OAC (Opera d'Arte Contemporanea), anche se, purtroppo come capita in svariati casi, l'aggiornamento ministeriale ritarda e ciò comporta l'utilizzo di una tipologia di scheda in cui evidentemente alcuni dati rilevanti, legati all'ambito di produzione delle opere, andranno persi.

¹¹ Riconoscimento che in definitiva comporta anche un accreditamento sociale degli autori, con particolare riferimento a quelli ancora viventi, considerati come portatori di valori estetici e non solo di un disagio psico-fisico e/o sociale.

¹² *CollectiveAccess* è un *software open source* per la gestione digitale del patrimonio archivistico, bibliografico e museale.

¹³ Del resto in questo ci chiediamo, c'è una reale differenza rispetto ad un'arte (considerata) ufficiale e che possa dirsi tale?

¹⁴ M. Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, ed. crit. a cura di A. Pallucchini, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1966.

¹⁵ È di fondamentale importanza rilevare la varietà delle situazioni, delle personalità e dei risultati estetici che rientrano sotto l'etichetta di Arte Irregolare, per la quale si rinvia a B. Tosatti, *Oltre la ragione. Le figure, le storie, i maestri dell'arte irregolare*, Palazzo della Ragione di Bergamo, (maggio-settembre 2006) e Galleria d'Arte Moderna del Principato di Monaco, (gennaio-febbraio 2007), Skira, Milano 2006.

¹⁶ *The Problematic Introduction of Outsider Art into the Wider Art World*, in D. Maclagan, *Outsider Art. From the Margins to the Marketplace*, Reaktion Books, Londra 2009.

¹⁷ A tal proposito e con particolare riferimento alla curatela di progetti partecipati, Anna Detheridge sottolinea come i curatori restano gli unici difensori della qualità delle opere sul piano formale, in A. Detheridge, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino 2012, pp. 249-252.

¹⁸ Per approfondimenti si consulti la pagina *on line* dedicata al progetto: <https://associazionearteco.wordpress.com/2015/03/07/mai-visti-e-altre-storie/>

¹⁹ “Una scienza storica che si appoggia esclusivamente su un’associazione esoterica di eruditi non è sicura: deve invece affondare le sue radici in una cultura storica posseduta da tutte le persone civili”. J. Huizinga, *Il compito della storia della cultura*, in J. Huizinga, *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, a cura di W. De Boer, Einaudi, Torino 1993, pp. 49-50.