

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

STEFANO FERRARI

Alcune riflessioni su Outsider Art e psicologia dell'arte *

Nell'economia di questa raccolta di saggi, il testo che propongo ha, come si vedrà, una maggiore e, per così dire, più distaccata valenza teorica e metodologica. Esso infatti mira a evidenziare le ragioni più intime del dialogo che l'universo delle arti irregolari mantiene da sempre, in modo più o meno implicito e discreto, con quella terra di confine che è a sua volta la "psicologia dell'arte". È questo, del resto, il titolo della disciplina che insegno da molti anni all'università di Bologna e che trova ora un suo più ampio corrispettivo nella IAAP (International Association for Art and Psychology), l'associazione che presiedo e con cui questo Quaderno intende aprire una collaborazione privilegiata e duratura. Questo scritto vuole essere comunque un'occasione ulteriore per cogliere le ragioni profonde delle relazioni che la dimensione dell'arte, intesa qui in certe sue opzioni più dirette e forse più autentiche, intrattiene con la psicologia, volutamente considerata nelle sue più diverse accezioni e prospettive – con la sola discriminante di un deciso rifiuto, almeno da parte nostra, di ogni atteggiamento di chiusura dogmatica o visione totalizzante.

Il testo ha un carattere prevalentemente teorico e metodologico e intende mettere in evidenza i punti di contatto tra la variegata realtà delle Outsider art e quella non meno ampia e problematica della psicologia dell'arte. Tra i problemi che vengono affrontati segnaliamo quello della definizione del concetto e dell'ambito dell'arte outsider, quello delle relazioni tra questo tipo di produzioni e l'arte contemporanea, quello dei rapporti tra arte, vita e malattia, quello del contesto in cui valorizzare questo tipo di produzioni.

Some thoughts on the psychology of art and Outsider Art. *The text has a predominantly theoretical and methodological dimension and intends to highlight the points of contact between the diverse reality of Outsider Art and the equally large problem of the Psychology of art. Among the issues analyzed there are the definition of the concept and the aim of outsider art, the relationship between this type of productions and contemporary art, the relationship among art, life and disease, the context in which it is more appropriate to value this type of productions.*

Per chi si occupa di psicologia dell'arte l'Outsider Art o arti irregolari,¹ che dir si voglia, costituiscono un argomento d'elezione, in quanto intrecciano, come vedremo, alcune questioni cruciali per la disciplina. Credo però che la frastagliata realtà di queste produzioni e degli studi che vi si accompagnano rappresentino qualcosa di molto significativo e stimolante per tutti coloro che, a vario titolo e da prospettive anche molto diverse, si occupano di arte.

Numerosi infatti sono i territori di confine delle Outsider Art: "arte infantile", "arte primitiva", "folk art", e naturalmente, come vedremo, "arte contemporanea" (tutti ambiti con cui sovente le arti irregolari sono state messe a confronto); "arte medianica" o "spiritica", "arte visionaria", "arte psicopatologica"² e in qualche misura "art naïf"³, che costituiscono invece già a tutti gli effetti dei settori specifici dell'Outsider Art. Altrettanto numerose sono le prospettive e dunque le discipline che sono chiamate a esplorare questo variegato territorio: storia e critica dell'arte, estetica, antropologia, psicologia e sociologia dell'arte, psichiatria, psicoanalisi, per non parlare delle diverse prospettive delle arti terapie. È evidente che, a seconda degli interessi, delle aspettative, delle competenze e dunque delle modalità con cui la ricerca viene affrontata, l'Outsider Art può offrire scoperte e spunti diversi. Ma quello che subito emerge è che questi studi, o meglio, le realtà a cui essi fanno riferimento, provocano e obbligano lo studioso a interrogarsi in modo radicale su alcune delle fondamentali questioni dell'estetica, a cominciare dal significato e dal senso della domanda che cosa è o non è arte – anche se una risposta implicita, pur in tutta la sua problematicità, sembra venirci comunque fornita dalle diverse definizioni con cui si fa riferimento a queste produzioni: quale che sia l'etichetta (brut, naïf, outsider, raw,⁴ irregolare, marginale, necessaria,⁵ visionaria,⁶ ecc.) si parla infatti sempre di Arte... E se ne parla spesso sotto un profilo concettuale, volutamente al di fuori di precise coordinate storico-culturali. Infatti le arti irregolari hanno per definizione una dimensione trasversale: non sono una corrente, un movimento che si (auto)riconosce o si è (auto)ricosciuto in qualche modello, in qualche principio ispiratore, ma sono, come scrive Eva di Stefano, una "costruzione concettuale" o tutt'al più, come ribadisce a sua volta Bianca Tosatti, un "genere" o un "antigenere",⁷ qualcosa comunque di

sostanzialmente “inventato” e di volta in volta applicato dall'esterno – dall'artista, dallo storico, dal critico, dal curatore, dal collezionista, dall'antropologo, dal sociologo, dallo psicologo... E i suoi prodotti sono dunque frutti che, almeno in apparenza, crescono “puri” e come fuori dal tempo, ed effettivamente possono appartenere a periodi e contesti molto diversi. Questo aspetto, che nella sua astratta radicalità si dimostra particolarmente efficace sul piano teorico (tanto più per lo psicologo che aspiri a individuare i meccanismi essenziali della creatività), non può e non deve però far dimenticare che da un punto di vista critico e storiografico le arti irregolari, per come oggi vengono proposte e studiate, sono invece un fenomeno squisitamente contemporaneo. Teniamo conto infatti che l'interesse della critica e della storia dell'arte per questo tipo di prodotti è relativamente recente, in buona parte contiguo alle teorie di Jean Dubuffet sull'Art Brut e alla moda dell'Art naïf e che anche l'interesse della psichiatria più illuminata nei confronti delle opere dei malati (che, come è noto, costituiscono la gran parte della produzione brut) ha inizio nella seconda metà dell'Ottocento ed è particolarmente attiva nella prima metà del Novecento e dunque coincide cronologicamente con l'attività delle avanguardie artistiche. Questa coincidenza temporale in qualche misura giustifica e spiega anche le indubbie relazioni tra le opere irregolari e alcune di quelle delle avanguardie (e anche questo può essere un modo per valorizzare le prime o invece, come avvenne durante il nazismo,⁸ per rifiutare come “degenerate” le seconde). Si può perfino parlare di “influenze”, almeno per quanto riguarda alcuni artisti contemporanei che hanno dichiarato di ammirare e di ispirarsi a questi prodotti. E se non si può fare altrettanto per gli autori irregolari, che il più delle volte non conoscevano le avanguardie, resta il fatto che i critici e i curatori che hanno selezionato e proposto le loro opere sono stati invece influenzati, eccome, dalla poetica delle avanguardie. Fatto sta che senza la sensibilità contemporanea le arti irregolari non esisterebbero, o meglio, non sarebbero state considerate e valorizzate. Un aspetto curioso riguarda il modo in cui una parte della critica ha cercato e cerca di liquidare il problema delle indubbie contiguità stilistiche e formali tra opere brut e opere d'arte contemporanea, non sempre facilmente distinguibili, come si è cercato spesso di mettere

in evidenza in appositi eventi espositivi. Di fronte al trauma, o comunque all'*impasse*, di un'arte "ufficiale" improvvisamente spogliata di ogni spessore critico e concettuale, messa cioè sullo stesso piano di un prodotto "ingenuo" (a cui si possono giustamente associare anche i disegni dei bambini, dei primitivi e in qualche caso perfino delle scimmie), certa critica⁹ ha reagito con l'arroganza di un malcelato buon senso, affermando con sufficienza che quello che distingue l'arte da questi prodotti non è tanto la forma, l'espressione, lo stile (tutto ciò che un tempo si diceva fosse il carattere distintivo dell'arte) ma l'"intenzione" dell'artista: se non c'è intenzionalità, volontà, progetto non ci può essere arte. Non dico che l'obiezione sia del tutto peregrina, c'è appunto del "buon senso" (forse troppo), ma pone a sua volta più problemi di quanti ne risolva ed è altresì stranamente in contraddizione proprio con la lezione dell'arte contemporanea, che si è fatta spesso beffe non solo dello stile e della forma, ma anche di ogni progettualità, mettendo in evidenza come ciò che "fa" arte sia per lo più il gesto, nella sua arbitrarietà, e/o il contesto: e allora che importanza ha stabilire chi è a compiere quel gesto, a realizzare quel contesto? Nel caso delle arti irregolari, come del resto accade spesso nell'arte ufficiale, è il critico, il curatore, il collezionista che, a un certo punto, per le ragioni più diverse (e non necessariamente di natura artistica), decide che quel prodotto debba o possa essere inserito in un circuito, in un'istituzione che si chiama arte. Tornando ora al problema dell'intenzionalità dell'arte da un punto di vista più squisitamente critico e teorico, bisogna altresì ricordare che per alcuni artisti (Dubuffet, come vedremo, ma prima ancora i surrealisti, gli espressionisti, per non parlare di un certo romanticismo) la mancanza di intenzionalità fa parte essa stessa di una poetica, di una concezione dell'arte: sotto questo profilo, ciò che caratterizza l'opera come arte è quindi proprio la sua spontaneità, la sua primitività, insomma la sua mancanza di intenzione. D'altra parte, dopo Freud, è quanto meno ingenuo parlare di intenzionalità *tout court*, senza considerare le implicazioni inconscie che ogni gesto espressivo comunque reca in sé. E al di là di Freud, è davvero difficile non vedere in certe opere brut, per esempio, nella coerente ossessività dei minimi dettagli del disegno che contraddistingue alcu-

ni lavori, una precisa e appunto maniacale progettualità, che pochi dei nostri artisti "laureati" possono vantare.

Anche la questione terminologica non è affatto irrilevante nell'economia di questi studi e l'esitazione semantica con cui ci si riferisce a queste produzioni rispecchia a sua volta la ricca complessità del campo di ricerca. Come è noto, tutto inizia con Jean Dubuffet che, nel 1945, propone la nozione e il termine di "Art Brut". Si tratta, tuttavia, di una formulazione strettamente legata a una sua particolare concezione di arte:

L'arte è appassionante solo in quanto ci offre in modo veridico e immediato - ancora caldi, si potrebbe dire, ancora crudi - i salti d'umore dell'artista, una proiezione autentica, non falsata. A mio avviso l'arte consiste essenzialmente in questa esteriorizzazione dei movimenti d'umore più intimi, più profondamente inerenti all'animo dell'artista.¹⁰

Questa contrapposizione tra un'"arte culturale" basata sui falsi valori della tradizione e dell'imitazione, che sfocia nel "manierismo", e un'arte "autentica", diretta espressione di ciò che definisce i "valori selvaggi", induce Dubuffet a trovare il suo ideale in quella che egli chiama appunto "art brut". Spiega Eva di Stefano in un saggio recente, fornendo una concisa ed efficace definizione di questo termine:

Bisogna pensare allo champagne: brut, cioè senza aggiunta di zucchero, contrariamente al demi-sec. "Brut" significa dunque puro, indenne da influenze e non addolcito per mimetizzarsi e compiacere il gusto. Nel caso dell'arte si riferisce a creazioni spontanee e non acculturate ma di grande originalità, prodotte fuori dal sistema ufficiale degli artisti di professione, delle mostre, delle gallerie e dei musei.¹¹

Una formulazione che vuole essere ancora più dettagliata è quella di Michel Thévoz, collaboratore di Dubuffet e primo direttore del Museo de l'Art Brut di Losanna:

L'"Art Brut" o "outsider art" è costituita da opere prodotte da persone che per varie ragioni non sono state culturalmente indottrinate o socialmente condizionate. Sono tutti individui che vivono ai margini

della società. Lavorando fuori dal “sistema” delle arti (scuole, gallerie, musei ecc.), essi hanno prodotto, dal profondo della loro personalità e solo per se stessi e per nessun altro, opere di straordinaria originalità, per quanto riguarda la concezione, il soggetto e le tecniche. Sono lavori che non appartengono a nessuna tradizione o moda.¹²

Avremo modo di tornare su alcune implicazioni di questa definizione, ma occorre intanto notare che la totale coincidenza e sovrapposibilità tra i termini e i concetti di Art Brut e di Outsider Art, qui proposte da Michel Thévoz sulla scorta dell’eredità dubuffettiana, oggi vengono giustamente percepite come almeno parzialmente improprie. Da una parte, la nozione di “Art Brut” è ormai storicizzata e, come dicevo, rimane strettamente legata al contesto in cui Dubuffet ha operato e alle sue scelte di poetica; dall’altra, il termine “Outsider Art”, introdotto da Roger Cardinal nel 1972,¹³ è volutamente più neutro e non evidenzia tanto una caratteristica del prodotto, ma riferendosi in modo netto a un “fuori” e a un “dentro”, ne segnala la marginalità rispetto al sistema (caratteristica che riguarda naturalmente soprattutto gli autori di queste opere). Ancora meno restrittivo, secondo Bianca Tosatti che lo ha proposto, vuole essere il termine “arte irregolare”,¹⁴ che in Italia si è autorevolmente affiancato a quello comunque sempre corrente di lingua inglese. Anche questo termine, tuttavia, finisce per riproporre la problematicità di una definizione (regolare-irregolare) che per certi aspetti sembra di nuovo riferirsi più alle caratteristiche dell’oggetto che non alla sua collocazione nella società e nel sistema di valori.¹⁵ Fatto sta che l’ambito di cui ci stiamo occupando copre un’area concettuale e una produzione assai vasta ed eterogenea, caratterizzata in generale dalla cifra della “marginalità” degli autori di queste opere – marginalità culturale, sociale, psichica, collegata spesso, ma non necessariamente, a un vero e proprio disagio mentale.

Veniamo ora più direttamente agli aspetti che riguardano la psicologia dell’arte e che fanno sì che le arti irregolari costituiscano, come dicevo in apertura, un argomento d’elezione. Il primo è un presupposto teorico: in quanto arte “ingenua”, “brut”, dunque non contaminata dalle sovrastrutture estetiche, ideologiche, etiche, e dai canoni e dai modelli dell’arte ufficiale, essa è (forse) in grado di mo-

strarci più da vicino, in modo più diretto e come al grado zero, i meccanismi psichici della creazione artistica. Lo diceva, del resto, anche Dubuffet: "è soltanto in questa 'art brut' che si trovano, a mio avviso, i processi naturali e normali della creazione artistica, nel loro stato puro ed elementare".¹⁶ Si tratta senza dubbio di un dato importante, che ha un suo suggestivo e, direi, oggettivo fondamento. Esso trova una sorta di reiterata amplificazione nel caso in cui si abbia a che fare, come accade sovente nell'Outsider Art, con opere collegate alla malattia e al disagio mentale. Infatti, secondo un consolidato principio positivista, l'elemento patologico non farebbe che "esagerare" e quindi dare maggiore evidenza ai meccanismi psichici "normali", che possono così essere meglio identificati e studiati. Anche in questo caso, da un punto di vista meramente psicologico, è difficile sottrarsi alla suggestività e alla pur problematica plausibilità dell'ipotesi. Ma, soprattutto per quanto riguarda il primo aspetto, non possiamo dimenticare che questi presupposti (come dimostra la citazione di Dubuffet) sono a loro volta strettamente correlati e influenzati da una certa idea di arte e che dunque, sul piano critico, non hanno davvero nulla di oggettivo e tendono invece a ribadire, attraverso lo schermo della "scienza", un ideale estetico molto connotato. A sua volta, il tema delle relazioni tra arte e malattia, arte e follia,¹⁷ che l'Outsider Art molto spesso propone in modo esplicito, è estremamente ricco di implicazioni e si iscrive in una tradizione di studi e ricerche di diretta pertinenza della psicologia dell'arte. Mi limito ad alcune osservazioni più direttamente collegate a questi studi. Come sappiamo, oggi fanno parte delle arti irregolari sia i prodotti nati spontaneamente nei vecchi manicomi, e che sono stati più o meno fortunatamente conservati all'interno delle cartelle cliniche, frutto dunque di una pulsione creativa autonoma, che si è espressa prepotentemente al di fuori di ogni sollecitazione;¹⁸ sia quei prodotti sorti all'interno di laboratori espressivi ospitati in centri psichiatrici o presso altre strutture similari, gestite e coordinate da personale addetto.¹⁹ Secondo alcuni, sulla scorta dello stesso Dubuffet, soltanto nel primo caso si può parlare effettivamente di Art brut (la quale avrebbe dunque determinate caratteristiche, quali appunto la spontaneità dell'ispirazione e una sua irrefrenabile coattività, a cui si aggiunge il fatto che si tratterebbe di opere dettate da

meccanismi puramente espressivi, autoreferenziali e non destinate alla comunicazione, come ribadiva Michel Thévoz).²⁰ Questa distinzione conserva un'oggettiva pertinenza più sul piano storico che teorico e viene a ribadire una volta di più, al di là di ogni velleità di purezza espressiva, la dimensione comunque culturale di questi prodotti. Oggi, non solo (grazie a Dio) non esistono più le condizioni di segregazione e disperazione che avevano reso possibili alcune opere che ora fanno parte delle collezioni di Art brut (e dunque, come è stato notato,²¹ anche in questo settore occorre fare i conti con una diversa condizione della marginalità), ma anche sul piano teorico è difficile distinguere tra una "spontaneità" completamente autoindotta e una creatività (spesso altrettanto forte) favorita o sollecitata dalle creazioni in atelier. Fatto sta che molti pazienti psichiatrici, proprio grazie a questi atelier, hanno potuto manifestare, insieme alla loro urgenza creativa, un indubbio talento artistico.

Si pongono a questo punto altre importanti questioni che, pur riguardando in prima battuta lo psicologo dell'arte, hanno in realtà un rilievo più ampio: a partire dal problema della valenza terapeutica della creazione artistica, che è in qualche misura implicita sia nelle produzioni spontanee degli ammalati mentali sia (e tanto più) nelle creazioni nate all'interno di appositi laboratori, che non a caso vengono spesso indicati come di "arte terapia". A prescindere dall'importanza clinica e diagnostica di queste produzioni (che dunque possono entrare a pieno titolo in un protocollo terapeutico) una tematica che mi interessa particolarmente e che ha una immediata ricaduta a livello di estetica e di critica d'arte, riguarda i meccanismi e le condizioni psicologiche (ma non solo) che consentono al soggetto di trasformare le sue emozioni e i suoi vissuti di malattia in qualche cosa di rappresentabile e comunicabile, in grado di emozionare l'eventuale fruitore. Siamo nel cuore della teoria dell'arte come riparazione, su cui esiste un'ampia letteratura critica, soprattutto di ispirazione psicoanalitica.²² Torneremo sulle circostanze e sulle qualità di questa emozione nel caso specifico delle arti irregolari. Infatti un aspetto importante che caratterizza in particolare la qualità della fruizione di questi prodotti riguarda il rapporto tra opera e vissuto del soggetto: una questione antica, ineludibile sul piano psicologico, che nel caso delle arti outsider, soprattutto di de-

rivazione psichiatrica, diventa vitale. Ma prima di affrontare questo nodo, dobbiamo tenere presenti altre tematiche di carattere più generale. Abbiamo parlato dell'importanza del contesto in cui queste opere possono essere fruite e della possibilità di accostarle e assimilarle a quelle dell'arte ufficiale. Non c'è dubbio che la stessa opera, considerata all'interno della cartella clinica del paziente, dica al medico o allo studioso cose diverse rispetto a quelle che può dire una volta esposta in una mostra come opera d'arte. Nel primo caso è un documento clinico o una testimonianza più o meno drammatica del vissuto esistenziale del soggetto, nel secondo caso è un prodotto estetico, in grado di evocare emozioni più o meno intense: ciò che fa la differenza è appunto il contesto o, come si dice, la "cornice". Lo spettatore della mostra, se non diversamente informato, pur nell'ambito delle sue preferenze personali, non potrà che omologare a livello fruitivo i due prodotti. È un dato di cui non possiamo che prendere atto. Ciò non ci impedisce tuttavia di avanzare alcune considerazioni, seppure con l'inevitabile rischio di una qualche approssimazione. C'è innanzi tutto la questione cruciale di come sia meglio proporre e "presentare" le opere outsider: se sia il caso di considerarle al pari di ogni altro prodotto artistico e, come nell'esempio precedente, affiancarle semplicemente alle altre opere (una semplificazione astrattamente suggestiva, ma che non tiene conto delle diverse complicazioni legate alla dura e competitiva realtà di un mercato e di un'istituzione che sicuramente non può farsi carico né della specificità né, soprattutto, della intrinseca "debolezza" e fragilità di queste produzioni e dei loro autori). Oppure (ed è l'altra ipotesi), se sia opportuno (o comunque inevitabile) disporre questi prodotti in spazi più o meno "dedicati", come nel caso del museo di Losanna o di tante altre realtà europee, anche se ciò può essere visto come un gesto ideologicamente conservatore, che tende a ribadire lo stigma della diversità: un paradosso e una contraddizione che sta però a monte, nel cuore stesso dell'idea di un'arte comunque etichettata come "altra" (brut, outsider, irregolare, ecc.). Per quanto mi riguarda, credo che sia inevitabile dover accettare la contraddizione e prendere atto che se non fosse per questa "etichetta" e per le implicazioni connesse, non ci sarebbero stati e non ci sarebbero tanti studiosi e ricercatori che, seppure con inten-

zioni e orientamenti diversi, si sono dedicati e si dedicano a trovare, catalogare, conservare queste opere, che altrimenti sarebbero andate e continuerebbero ad andare disperse. Tuttavia ciò che a me sta più a cuore è un altro aspetto e riguarda sia lo statuto dell'arte (considerato dal punto di vista psicologico ed estetico) sia, più direttamente, alcune problematiche della fruizione, che, nel caso delle arti irregolari, vengono effettivamente esaltate e amplificate. Come dicevo, questo concerne soprattutto la relazione delle opere con il vissuto degli autori. Infatti se, da un punto di vista psicologico e segnatamente psicoanalitico, questa relazione, come si è detto tante volte, è comunque ineludibile, nel caso delle arti outsider, senza nulla togliere alla loro valenza artistica, diventa in qualche misura costitutivo. È prima di tutto una questione interna all'opera stessa, che, anche e soprattutto nei casi esteticamente più riusciti, conserva una sua cifra speciale: sarebbe infatti riduttivo, astratto e solo in apparenza "politicamente corretto" negare che una buona parte delle opere brut, al di là di una prima impressione che le può facilmente omologare ad altre opere simili, ha in sé qualcosa che le distingue, ed è proprio quel qualcosa che le rende originali e affascinanti. Mi rendo conto che è una questione molto delicata e scivolosa... Si tratta, in ogni caso, di una differenza che è parte integrante della loro dimensione artistica, sia a livello di contenuti che di forme. Con questo non voglio però riproporre (anche se l'argomento è tutt'altro che secondario, specie all'interno di questo nostro discorso) la possibilità di una sorta di fenomenologia degli stili delle opere in relazione al tipo di patologia (il tentativo è stato fatto con dovizia di materiali e di esempi, anche se con scarsa utilità dal punto di vista critico): credo che questa differenza, questa specificità appartenga tuttavia al vissuto di dolore e malattia di molte di queste opere - ed è questo paradossalmente che, pur nella differenza (la differenza che qualifica come unico e irripetibile il vissuto di ogni uomo e lo stile delle sue espressioni), le accomuna a tante altre opere che non hanno questa etichetta, ma che sono ugualmente la proiezione e la testimonianza di esperienze psicologiche ed esistenziali altrettanto particolari.²³ Ma non è l'unica ragione che mi induce a ribadire l'importanza, o meglio, l'imprescindibilità del riferimento biografico nella considerazione e in particolare nella fruizione di questi

prodotti. Come scrive Michele Ranchetti, soprattutto nel caso di opere nate all'interno di contesti psichiatrici, si è troppo spesso "privilegiato il 'risultato' estetico dimenticando l'autore, di cui tutto o quasi tutto rimane oscuro, tranne la sofferenza e la disperata volontà di comunicarla".²⁴ Ci può essere effettivamente una componente di cinismo e di indifferenza nello strappare dal silenzio dei loro contesti questi documenti e queste testimonianze dell'umana sofferenza trasformandoli in qualcosa di "estetico", da appendere alle pareti di una galleria o di un'abitazione. Ma non è negando lo statuto artistico di questi prodotti che si ripara alle umiliazioni e al silenzio calato sul disperato dolore di chi li ha creati. Si tratta anzi di rivendicarne lo statuto originario, senza occultarne le tracce, ma ribadendo che quelle forme, quei colori, quelle macchie, che oggi sono in grado di trasmettere un'emozione speciale, sono la diretta espressione dei travagli e delle angosce dei loro creatori, che, al pari di quanto avviene con gli artisti accreditati, danno luogo, talvolta, al miracolo di una comunicazione che appartiene per definizione alla dimensione dell'arte. Quindi, da un punto di vista fruitivo, conoscere la specificità e la "irregolarità" di queste opere, collegandole alle storie, sempre molto particolari, di chi le ha create, non è un modo per ridurne il valore, facendone semplicemente un oggetto di curiosità: al contrario permette di coglierne fino in fondo la potenza espressiva.²⁵

STEFANO FERRARI - Docente di Psicologia dell'arte presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove dirige anche la Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici. È presidente della IAAP (International Association for Art and Psychology) e fondatore e direttore di "PsicoArt - Rivista on line di arte e psicologia".

NOTE

* Il testo, con qualche variazione, riprende quello pubblicato in M. Nezzo e G. Tomasella, *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, Canova Edizioni, Padova 2013, pp. 151-62.

¹ Per una bibliografia esaustiva sull'Outsider Art si vedano le indicazioni a cura di Enrica Bruno sul sito dell'Osservatorio dell'Outsider Art dell'Università di Palermo, promosso da Eva di Stefano:

<http://outsiderart.unipa.it/index.php/it/libri/bibliografia>

² È un'espressione superata, che anche gli psichiatri non usano più, ma è ancora utile come termine ombrello per designare un articolato settore di studi.

³ Come concetto quello di art naïf in parte coincide con quello di "irregolare", ma gli artisti naïf finiscono per diventare un vero e proprio movimento con un suo stile e un suo manierismo. Sulle differenze si era già ben pronunciato Dubuffet notando che l'art naïf era "venuta di moda [...] negli ambienti culturali [...]. Questi 'pittori della domenica' - proseguiva - sono, in effetti, brava gente piena di rispetto per l'arte culturale e le loro opere sono nettamente influenzate dall'arte classica, mirano a far parte di quest'arte, si servono degli stessi mezzi e la imitano in tutto meglio che possono (male, per altro, per via della loro inesperienza che è proprio quel che le rende un po' più interessanti dei loro modelli) - invece le opere che sto considerando sono molto più 'brute' di queste pitture 'naïves'; sono opere del tutto estranee alle strade battute dalla cultura e dalle arti classiche; in esse l'autore non fa il minimo uso di tali strade ma inventa tutto - temi e mezzi - a partire dal fondo del suo essere" (J. Dubuffet, *I valori selvaggi*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1971, pp. 228-9).

⁴ Raw art è semplicemente un calco del francese Art brut ("raw" infatti in inglese significa "crudo", "grezzo").

⁵ È il termine utilizzato da Alessandra Ottieri in *Arte necessaria. Dodici storie di outsider in Italia*, Mazzotta, Milano 1997.

⁶ Il concetto di "arte visionaria", recentemente riproposto da Giorgio Bedoni, *Visionari. Arte, sogno e follia in Europa*, Selene, Milano 2004, individua nettamente una cifra precisa che caratterizza molte di queste produzioni, ma è assai connotato e non si addice all'insieme di queste produzioni. Ovviamente ogni definizione reca una sua connotazione specifica che tende a mettere in evidenza alcuni elementi più di altri.

⁷ B. Tosatti, *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2006, p. 19.

⁸ Come è noto, nella mostra voluta dal regime nazista *Eintartete Kunst* (arte degenerata) del 1937 erano state esposte le opere di artisti contemporanei, come Cézanne, Van Gogh, Kandinsky, Klee, Kokoschka, insieme a quelle "psicopatologiche" della collezione Prinzhorn di Heidelberg.

⁹ Sotto questo profilo anche gli psichiatri - con qualche notevole eccezione, quale quella di Walter Morgenthaler, che già nel 1921 aveva dedicato uno studio fondamentale al grande artista schizofrenico, e suo paziente, Adolf Wölfli (W. Morgenthaler, *Arte e follia in Adolf Wölfli*, trad. it. Alet Edizioni, Padova 2007) - sono stati tra i più decisi a negare lo statuto di arte ai prodotti dei ma-

lati mentali. È possibile trovare una ricca rassegna e una equilibrata discussione di molte questioni legate al rapporto tra arte e follia nel volume di Vittorino Andreoli, *Il linguaggio grafico della follia*, nuova edizione Rizzoli, Milano 2009.

¹⁰ J. Dubuffet, *I valori selvaggi*, cit., p. 219.

¹¹ E. di Stefano, *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalos, Palermo 2008, p. 13.

¹² M. Thévoz, *L'Art brut*, Albert Skira, Genève 1975.

¹³ R. Cardinal, *Outsider Art*, Studio Vista, London 1972.

¹⁴ Di Bianca Tosatti si veda in particolare: *Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1998; *Outsider art in Italia. Arte irregolare nei luoghi della cura*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2003; *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, cit.

¹⁵ In ogni caso non è certo facile stabilire che cosa debba intendersi per "regolare" e "irregolare" in fatto d'arte.

¹⁶ J. Dubuffet, *I valori selvaggi*, cit., p. 226.

¹⁷ Una questione cruciale, che qui possiamo soltanto sfiorare, riguarda le relazioni tra la follia (ma si tratterebbe poi di distinguere i diversi tipi di patologia) e la possibilità di fare arte: se, e fino a che punto, la malattia è compatibile con la creatività artistica o se addirittura la possa favorire o comunque caratterizzare in alcuni suoi aspetti. Si tratta evidentemente di una questione che andrebbe considerata su piani diversi, in quanto le ragioni della psicologia e della psichiatria non coincidono con quelle dell'estetica e della critica. In ogni caso non spetta al medico o allo psichiatra stabilire se certi prodotti sono o non sono arte. Ma anche sotto un profilo più eminentemente psichiatrico, per alcuni teorici vi sarebbe un'intrinseca e sostanziale incompatibilità tra arte e "follia" (come dire che l'arte è "sana" per definizione) e quindi se un malato fa arte, vuol dire che non è del tutto malato (è il suo Sé sano a produrre...) oppure che si è ammalato dopo o che la sua malattia gli concede comunque momenti di relativa salute. Si tratta di una prospettiva che ha senza dubbio una sua plausibilità teorica (quasi di buon senso), ma che rischia di trasformarsi e irrigidirsi in un'opzione ideologica e speculativa dalle implicazioni quasi moralistiche. Altri studiosi, più prudentemente e con minori sicurezze preconcepite, riconoscono che il problema è più complesso e controverso e che è indubbio, per esempio, che nella malattia certe sensibilità vengano acute e dilatate, conferendo al malato particolari capacità espressive.

¹⁸ Un altro elemento di dibattito che appartiene soprattutto alla psichiatria, ma che ha evidenti implicazioni di carattere critico, riguarda il modo di considerare le opere dei malati mentali prima e dopo l'introduzione degli psicofarmaci, negli anni Sessanta, che, come è noto, hanno senza dubbio migliorato le condizioni psicofisiche del malato, ma hanno altresì modificato, come dire, la

qualità di certi sintomi e soprattutto di certi deliri, di cui le opere sono spesso la diretta espressione. A prescindere da ogni presa di posizione, che davvero non ci compete, è questo comunque un elemento ulteriore per ribadire l'importanza della dimensione storico-culturale dell'Outsider Art.

¹⁹ Anche su questo occorrerebbe soffermarsi a lungo, distinguendo innanzi tutto fra le varie tipologie di laboratorio, in relazione ai protocolli seguiti e alle loro finalità, alla formazione specifica (più artistica o più psicoterapeutica) del personale che li gestisce – per non parlare dei diversi possibili utilizzi delle opere prodotte.

²⁰ Anche questa è una questione complessa: se è vero che spesso le opere *brut* sembrano avere una tale caratteristica, è altrettanto vero che in altri casi il bisogno di comunicazione è invece evidente – senza contare che è sempre molto problematico stabilire come e che cosa si debba considerare, sul piano psicologico ed esistenziale, a proposito del bisogno e delle modalità di comunicare.

²¹ E. di Stefano, *Irregolari*, cit.

²² S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Clueb, Bologna 2012, a cui si rinvia per una bibliografia più specifica.

²³ Scrive Daniela Rosi: "Ed ecco allora che forse questo vissuto di malattia torna ad avere un senso e un peso di nuovo significativo, come di qualcosa che fa la differenza, nella produzione dell'arte contemporanea. Se l'esperienza di malattia viene considerata una dimensione del sapere, come di fatto è, non può che aggiungere valore all'opera prodotta da chi la esperisce" (D. Rosi, *Alchimie dell'arte. Dell'irriducibilità dello spirito saturnino*, catalogo della mostra, Janssen-Cilag, Verona 2009, p. 11).

²⁴ M. Ranchetti, Introduzione a *Le mura di carta. Opere di ricoverati dell'ospedale psichiatrico Reggio Emilia 1895-1985*, catalogo della mostra, Verbarium, Firenze 2005, p. 17.

²⁵ La fruizione artistica, del resto, non può (e in ogni caso non è mai) un atto astratto, asettico e, come dire, "a prescindere". Essa è sempre e comunque orientata e condizionata: si iscrive sempre e comunque in un orizzonte di attesa che è al tempo stesso di natura istituzionale (di pertinenza della critica e della sociologia) e privata (di pertinenza della psicologia).