

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](http://www.psicoart.unibo.it)

[psicoart@unibo.it](mailto: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*

BIANCA TOSATTI

## Mettere le cose in chiaro: progetto per un libro

*Il progetto di un libro, come recita il titolo del mio articolo, è un pretesto, un modesto attrezzo retorico per cimentarsi in un'operazione scomoda e un po' arrischiata: uno sguardo largo e lungo su un argomento difficilmente contenibile in un unico cono visivo. Questa "scomodità" potrebbe anche sembrare "schematizzazione", quindi il saggio anticipa il punto di vista filosofico (il vertice del cono visivo, cioè) e una serie di strumenti di analisi estetica che, in condizioni di ricerca più vasta, sarebbe necessario utilizzare. Naturalmente viene argomentata anche la necessità di considerare, in un eventuale lavoro futuro più approfondito, punti di vista molteplici e diversi e di lavorare sulle sovrapposizioni dei cono (gli addensamenti) e sulle trasparenze più periferiche o sulle possibilità di apertura e chiusura della messa a fuoco.*

*L'argomento viene poi suddiviso in sezioni: la Svizzera, gli antefatti italiani, i Costruttori di Babele, la creatività negli ospedali psichiatrici, gli atelier nella situazione contemporanea, i soggetti collettivi e la scultura sociale, le conclusioni.*

**Making things clear: the project for a book.** *The proposal to write a book, this is the headline of my essay, is an opportunity to test myself in a troublesome enterprise: a wide and long view about a very problematic subject.*

*This kind of complexity could risk to be excessively simplified, for this reason I reveal in advance many procedures of investigation that should be necessary to employ.*

*The matter of this virtual book will be branched in chapters: Switzerland, italian background, creativeness in lunatic asylums, workshops in contemporary, the collective subjects and social sculpture, summary.*

Da molto tempo mi prefiggo di mettere mano ad un testo che finalmente prenda in considerazione il tessuto connettivo della storia dell'arte moderna italiana. Tutti concordiamo sul fatto che ciò che la cultura tramanda da molti anni (nei libri di testo, nei musei...) non è che una selezione delle creazioni del passato e del presente, un ristretto numero di opere che vengono proposte e interpretate dal pensiero dominante come la nervatura, lo scheletrato della storia dell'arte, trascurando la totalità e perdendo la visione d'insieme; l'infinita produzione di pensiero viene ridotta a pochi oggetti, siano dipinti o scritti, dichiarati "i migliori" e tramandati in quanto tali. Gli uomini di cultura hanno sempre amato i censimenti, perché permettono di catalogare e semplificare; il semplice è meglio con-

trollabile del complicato. Questa selezione celebrata, come si diceva, sugli altari dei musei e dei manuali accademici, fornisce alla cultura occidentale un rassicurante metodo classificatorio delle strutture portanti della storia. Ho usato l'espressione "strutture portanti" per implicare anche la sfumatura semantica di "gabbia" che il linguaggio dell'architettura conferisce al termine: gabbia in cui le giunture siano legate saldamente per resistere alla minaccia di catastrofi che potrebbero invalidare irrimediabilmente la cerniera "destinale" fra passato, presente, futuro. È indubitabile che oggi la gabbia stia cedendo: le giunture sono diventate solvibili e precarie, la percezione della struttura d'insieme si è frammentata tanto da generare distopie o pericolosi rinforzi autoritari, ma generalmente si assiste a un allentamento della tenuta e della stabilità dei legami sociali a favore di una apertura delle maglie, a un debordare dell'inquietudine di un presente senza prima e senza dopo, nel senso che, in termini finanziari, è stato definito "dittatura del presente".<sup>1</sup>

A quanto detto prima si deve aggiungere infatti l'invasione prepotente del mercato nella sua forma più aberrante: la finanza cioè si è impadronita delle opere d'arte (quelle famose opere selezionate per costituire l'ossatura del sistema culturale) trasformandole in "prodotti finanziari". Si chiamano "Fondi di investimento in arte" (*Art Investments Funds*) e operano sulle somme dell'investitore acquistando e rivendendo opere d'arte attraverso gestori che si muovono con l'esclusivo obiettivo di generare guadagno. È sempre più frequente dunque che chi investe in opere d'arte non possieda fisicamente l'opera, che spesso non ne conosca nemmeno il nome o l'autore: e non ci meraviglia la velocità con cui le istituzioni culturali si siano trasformate in aziende che producono guadagno finanziario, indipendentemente dal giudizio di valore estetico. Oppure, al lato opposto, si legge in un importante sito di analisi del mercato dell'arte<sup>2</sup> che i collezionisti hanno quasi completamente esautorato il ruolo dei musei, nel caso sempre più frequente in cui rendano visitabili le loro collezioni al pubblico: il mercato dei loro artisti viene pesantemente influenzato, dalle gallerie alle fiere e alle aste. Ecco perché, dopo la Biennale del Palazzo Enciclopedico, messa insieme con materiali eterogenei e straordinari da Massimiliano Gioni,<sup>3</sup> ho temuto che anche le opere fragili e in gran parte ancora sconosciute

al grande pubblico – quelle che definisco “tessuto connettivo” della storia dell’arte – venissero divorate dall’insaziabilità del sistema finanziario. Per fortuna non è successo: forse perché su questi materiali è ancora in atto il conflitto tra un sapere in via di costruzione e un insieme di gesti e di sofferenza umana messo in scena in flagrante, anche se in modo del tutto inedito e spettacolare, dalle opere stesse. Paradossalmente è proprio questa sofferenza, ancora leggibile nella sua oscenità, che ringhia e combatte la strumentalizzazione finanziaria, che mantiene sotto la tutela del *dis-gusto* il valore dell’opera.<sup>4</sup>

### **Premessa di metodo: quali strumenti**

Nel libro che mi prefiggo di scrivere dovrei quindi, prima di tutto, sconfessare quel “tono di certezza”, quell’attitudine alla chiusura autosoddisfatta che contraddistingue la storia dell’arte così come viene insegnata; dovrei delineare l’ipotesi di un continuo gesto di rilettura come primo motore del discorso; dovrei sostenere l’idea di una posizione del tutto decentrata dell’opera d’arte all’interno del paradigma dell’immagine e la conseguente necessità di affiancare ai miei studi di storia dell’arte anche la costruzione di una solida cultura filosofica. Georges Bataille diceva: “occorre il sistema e occorre l’eccesso”. Ecco, dovrei argomentare a favore dell’eccesso, poiché se il sistema è uno spazio chiuso che implica un certo rigore, l’eccesso rompe questo rigore per produrre qualcosa di nuovo. Nel mio caso questo qualcosa di nuovo vira in direzione antropologica, verso un’antropologia concreta che presta attenzione al gesto e alla sua forma, a ciò che Aby Warburg ha definito *Pathosformel*.<sup>5</sup>

In un manoscritto intitolato *Grundbegriffe* (Concetti fondamentali), Warburg compila per centinaia e centinaia di pagine una lista infinita di variazioni sul sottotitolo che voleva dare al suo famoso atlante di immagini, *Mnemosyne*. Insomma, il manoscritto era costituito più o meno da una frase ripetuta all’infinito, un fiume di parole senza soluzione di continuità, nell’evidente impossibilità di terminare una frase, di scegliere una variante al posto di un’altra (come non pensare ai quaderni di Antonio Dalla Valle?

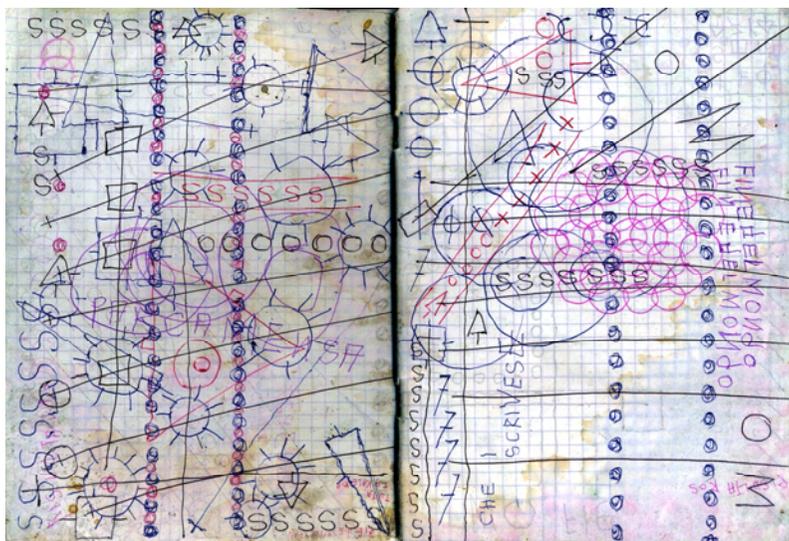


Fig. 1 - A. Dalla Valle, *Quaderno*, s.d. coll. privata.

Nel caso di Warburg questo carattere di apertura denunciava in termini patologici l'incapacità - così ben individuata da Ludwig Binswanger, suo medico per anni - di mettere un punto fermo, di non rimandare più a un domani mai raggiunto, di contenere il discorso in uno spazio chiuso. Warburg viene ricoverato nel 1921 nella clinica psichiatrica di Bellevue, a Kreuzlingen in Svizzera, dove resterà fino al 1924: è sintomatico che il più geniale innovatore della storia dell'arte abbia avuto tanta profonda e personale confidenza col mondo della sofferenza mentale e, per seguire il suo metodo del "buon vicinato", sarebbe interessante indagare la presenza negli stessi anni e nella stessa clinica di intellettuali e artisti eccellenti come il grande danzatore Vaslav Nijnski, l'inquieta scrittrice svizzera Annemarie Schwarzenbach o il maestro dell'espressionismo tedesco Ernst Ludwig Kirchner. L'altro spirito-guida della premessa al mio libro virtuale sarebbe naturalmente Wassily Kandinsky:

[...] in un'opera d'arte si trova sempre, al di là di materiali per così dire "costruttivi", anche "una certa X" che appare come un principio organizzatore, irriducibile a qualsiasi definizione, che impercettibilmente trasforma l'elemento morto in una parte viva dell'opera. Opere costruite secondo tutti i dati di una qualche teoria restano, per motivi sconosciuti, come dei manichini senz'anima. Opere che invece contraddicono

chiaramente la teoria si sono rivelate creature viventi che emanano attorno a sé una forza, un influsso incontrollabile.<sup>6</sup>

Alla ricerca di questa interezza figurativa, Kandinsky pubblicava sull'*Almanacco del Blaue Reiter* disegni infantili e di malati mentali, esempi di pittura popolare e diverso materiale etnografico, accanto a opere di artisti già famosi come Picasso. Insieme a Kandinsky, mi rivolgerei con devozione al grande magistero di Paul Klee scegliendo prima di tutto di approfondire il segno della freccia, così ricorrente nel suo lavoro: la freccia è quel qualcosa d'altro a cui l'immagine si apre, l'intenzione, l'al di fuori, l'"attitudine" come la chiamava Harald Szeeman. Se, per citare ancora una volta la frase di Klee divenuta una vera chiave di volta della cultura visiva dello scorso secolo, "l'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non lo è", allora la visione è un esercizio di innocenza semantica, irriducibile al linguaggio che in un certo senso va disimparato: le parole circumnavigano il silenzio e la solitudine della visione, lo spazio vuoto creato da alcune opere d'arte intorno a sé. In sintesi: vorrei in questa premessa spiegare perché intendo tenere davanti a me l'instabilità, l'intuitività, l'incompletezza di un ragionamento che resiste sempre alla chiusura, che si ribella per affermare una sorta di potenza mai attualizzata.

## Indice per capitoli

### 1° capitolo: la Svizzera

Quindi è evidente che, anche in un libro sull'Arte irregolare italiana dovrei comunque partire dalla Svizzera, dal momento che proprio in questa regione europea la cartografia della cura psichiatrica, quella dell'arte e quella delle sue storie si sovrappongono, mettendo in evidenza il massimo delle coincidenze.

Kreuzlingen, Biswanger, Paul Klee... fino ad Harald Szeeman: sono nomi citati nella premessa, figure ineludibili, spigoli cognitivi, punti di addensamento di energia. E poi dalla Svizzera sarebbe necessario partire, anche per ripercorrere le scorribande che Jean Dubuffet fa-

ceva a caccia di quell'arte che lui pretendeva rigorosamente indenne dal fiato pesante della cultura accademica e che ingenuamente pensava garantita nella sua incontaminazione dalle invalicabili recinzioni delle cliniche psichiatriche: in Svizzera scopre Woelfli, Aloiose, Muller e tutta quella schiera di artisti che lavoravano negli ospedali dove erano ricoverati. Bisogna riconoscere che Dubuffet fu il primo a trattare criticamente questo innovativo modo di fare arte coinvolgendo i più sensibili e attenti intellettuali del suo tempo come i Surrealisti: basti ricordare che nel 1947 insieme ad André Breton e Jean Paulhan aveva creato la *Compagnie de l'Art Brut* a Parigi, dove aveva raccolto centinaia di opere realizzate da personalità sconosciute, non formate artisticamente, spesso ricoverate in istituti psichiatrici. Fu Dubuffet a coniare il termine "Art Brut" spesso tradotto con "arte grezza", ma in realtà connotato anche dall'attributo di effervescenza, come lo champagne. L'artista brut, secondo Dubuffet, vive e produce in totale autonomia rispetto al mondo e alle sue regole, questo significa che non produce arte perché venga riconosciuta tale, ma produce per urgenza creativa; i creatori di Art Brut, sfuggiti ai condizionamenti culturali e al conformismo sociale, sono gli unici destinatari delle proprie opere, istintuali e indifferenti alle critiche, creano per necessità.

In questo capitolo dovrei dunque parlare di Losanna, del Chateau de Beaulieu e della collezione attorno alla quale si è creato uno statuto che ha resistito per molti decenni:<sup>7</sup> la provocatoria teorizzazione di Dubuffet infatti, che pure è servita a dissodare una "terra incognita" e a tracciarne un primo sommario disegno, appare oggi schematica e dura, nessuno potrebbe più sostenere in buona fede che la cultura si organizza a blocchi cristallini sull'ammasso informe di un'irrazionalità e istintività primordiale, al contrario - proprio seguendo la lezione di Aby Warburg - è più realistico pensare a un *continuum* in cui si percepiscono addensamenti e dissolvenze in continua trasformazione reciproca.



Fig. 2 - Château de Beaulieu, Losanna, sede della Collection de l'Art Brut.



Fig. 3 - G. Sandri, *Il muto*, Saronno, coll. privata.

2° capitolo: *antefatti italiani*

Ma per arrivare alla situazione italiana e a un suo sintetico inquadramento storico dovrei trattare il lavoro di alcuni artisti come Gino Sandri (1892-1959) che, durante il suo ricovero all’Ospedale Psichiatrico di Mombello, fece ai suoi “compagni di pena” ritratti indimenticabili. Sottoposto ripetutamente all’elettroshock, la “grande scoperta che infatuava tutti”, Sandri mantiene una lucidissima capacità di analisi che fa dei suoi ritratti un documento di sconvolgente verità: pittore colto, formato al naturalismo lombardo nelle aule di Bre-ra, disegna instancabilmente integrando la registrazione grafica con toccanti annotazioni di scrittura piena. I successi professionali come illustratore gli avrebbero probabilmente riservato soddisfazioni e agiatezza in un mondo, come quello editoriale, che in quegli anni dimostrava una straordinaria vivacità culturale e imprenditoriale: ebbene, la malattia irrompe nella sua vita annullando le premesse, le relazioni e le speranze ma, con il senno critico di poi, si deve convenire che è proprio la malattia che gli affina lo sguardo inducendolo a quel disegno intimo e delicato, a quelle notazioni sottili e sensibilissime che oggi costituiscono uno dei più preziosi documenti poetico-visivi sulla sofferenza mentale. Ma se di naturalismo abbiamo parlato, dovrei ricordare e approfondire come l’onda lunga dei seguaci di Zola e di Proudhon abbia lambito le accademie e i cenacoli artistici italiani per molti anni, fino ai primi decenni del Novecento; si pensi a quadri eccentrici e per lungo tempo incompresi come *La sala delle agitate al San Bonifazio* di Telemaco Signorini<sup>8</sup> o il *Ritratto di alienata* di Giacomo Balla.

Agli antipodi di Sandri si colloca la personalità selvatica e disperata di Antonio Ligabue (1899-1965), il dirompente artista della pianura padana che degli outsider rappresenta l’esempio più noto alla critica e al mercato. I poli iconografici della sua produzione sono gli autoritratti e gli animali: mentre i primi costituiscono il diario allucinato di un’autobiografia ossessionata dall’inquietudine, dall’angoscia e dall’emotività incontrollata e umorale, i secondi, gli animali, rappresentano l’oggetto di una passione che lo travolge fino all’identificazione (Ligabue arriverà a ruggire a lungo prima di dipingere un leone o una tigre). Spesso sono presenti elementi simbo-

lici un po' enfatici e teatrali, che possono addirittura caricarsi di cupezza gotica; in realtà Antonio Ligabue era un ragazzo svizzero tedesco affidato ad una famiglia italiana di cui non conosceva la lingua: orfano e analfabeta, maniacale e poverissimo, si trova nell'impossibilità di comunicare e si ritira nell'eremitaggio delle goleni del grande fiume dove riproduce i suoni e i versi degli animali.



Fig. 4 - T. Signorini, *La sala delle agitate al San Bonifazio*, 1865.

Il “maledire” è “mal-dire” e i suppliziati del linguaggio come Ligabue a loro volta lo suppliziano, scorticano la pelle delle parole, lacerano il corpo del pensiero. Per eseguire la famosa serie di autoritratti Ligabue si colpiva forte il naso e la fronte con pietre aguzze, guardandosi allo specchio, si cambiava d'abito, si posizionava su sfondi sempre diversi, senza riuscire peraltro a cambiare mai lo

sguardo fisso e acutissimo con cui percuote l'osservatore, uno sguardo identitario, che si conficca nel nostro come una freccia avvelenata. Come non richiamare alla memoria il gigante dell'arte irregolare, l'autoritrattista ossessivo e autoscopico, Vincent Van Gogh? Nel suo famoso autoritratto con l'orecchio fasciato lo sguardo è smarrito e annegato in tutto quel rosso del fondo; l'interno dell'occhio rivela una congiuntiva insanguinata, il viso è pallido sotto un colbacco nero, la pipa fumante frena e raccoglie il tremito delle labbra: raramente abbiamo visto un'immagine di sofferenza psichica così desolata e senza speranza.



Fig. 5 - G. Balla, *Ritratto di alienata*, 1905, coll. privata.

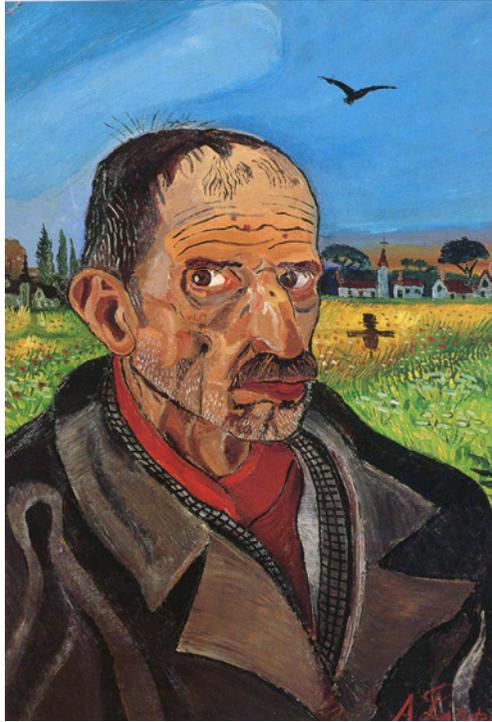


Fig. 6 - A. Ligabue, *Autoritratto con spaventapasseri*, 1955-56, Gualtieri, coll. privata.



Fig. 7 - V. Van Gogh, *Autoritratto con orecchio bendato e pipa*, 1889, Arles, coll. privata.

L'altro grande precursore padano, Pietro Ghizzardì (1906-1986), è riconoscibile per la dominante grigia che caratterizza le sue imponenti figure femminili: questa costante cromatica è ottenuta dall'impiego della caligine che si condensa nelle canne fumarie e che costituisce il colore di base che, con giuste e istintive diluizioni, gli permette di ricavare una estesa gamma di grigi. I supporti sono ugualmente poveri: sono grezzi e rugosi cartoni da imballo, di recupero, che trova fra i rifiuti delle fabbriche della zona in cui vive, ai margini della cultura contadina. Con questa tecnica realizza una straordinaria galleria di personaggi, soprattutto femminili, dipinti su ambo le parti dei cartoni: i lineamenti marcati, gli occhi scintillanti, i seni procaci di una femminilità primordiale erano i caratteri ricorrenti dei ritratti di questo artista istintivo che per sbarcare il lunario "pelava" i pioppi, tenendosi poi le cortecce per scaldarsi d'inverno... Nel 1969 dipinge un esteso ciclo di storie sui muri di una bella e storica casa di campagna vicino a Reggio Emilia:<sup>9</sup> al nerofumo si aggiungono le tinte di terre, ocre, mattone tritato, bacche ed erbe che vengono diluite da Ghizzardì con saliva, sangue di animali o rigurgiti di vino; la stesura cromatica viene fissata strofinando il cartone con foglie arrotolate di romice, un'erba infestante dalle larghe foglie ricche di un lattice naturale.

Ma in questo capitolo dovrei poi affrontare un argomento ancora molto controverso e continuamente mutante, la cosiddetta Arte Naïf, che, inizialmente generata dall'ottimismo postbellico di matrice zavattiniana, ha conosciuto nei decenni successivi una lenta decadenza in forme di sconcertante provincialismo, anche se è innegabile che, per debordanza o per contagio superficiale, presenti diversi aspetti di stretta contiguità rispetto all'Arte Irregolare.

In questo Quaderno un saggio si propone di analizzarne gli aspetti più rilevanti, soprattutto in rapporto ad una grande collezione europea che ne ha raccolto gli esemplari più significativi dalla Francia, dall'Italia, dalla Croazia; mi limiterò pertanto a citare Cesare Zavattini in un passo dove traspare l'utopia populista di questa forma d'arte ingenua e spontanea:

Il naïfismo nasce da una carenza che lo fa essere movimento. La carenza

del naïfismo, cioè il non riconoscimento di certe forme come le sole che dettino legge, è qualcosa di rivoluzionario pur nel suo difetto, pur nella sua ingenuità, pur nella sua speranza di creare qualche cosa al di fuori delle strutture culturali dominanti. In un certo senso si può dire che il naïfismo apre la possibilità di un linguaggio e di una espressione di massa.<sup>10</sup>

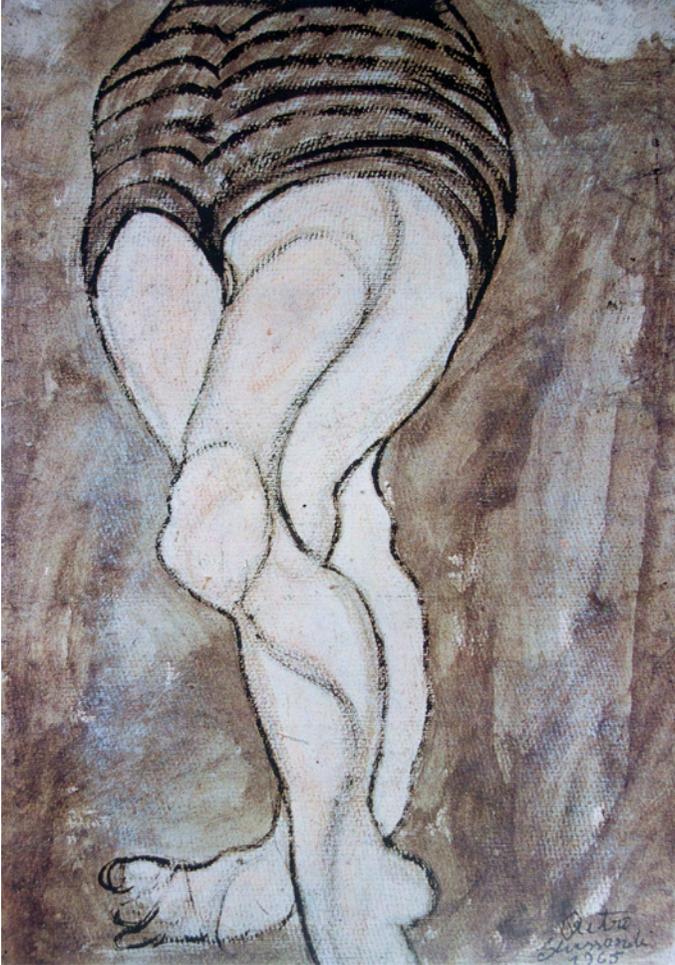


Fig. 8 - P. Ghizzardi, *Gambe di donna*, 1960, Correggio, Archivio Baboni.

### 3° capitolo: i Costruttori di Babele

Nel catalogo della mostra *Oltre la ragione*<sup>11</sup> definivo alcuni artisti "inventori di mondi".

Questi autori conoscono l'inquietudine implicita nella misura e nello schema; per allontanare l'incommensurabile si appigliano alla precisione, alla contabilità, alle varianti. In questi casi l'invenzione diventa "costruzione" e dura all'infinito confondendosi con la vita stessa del costruttore: *Gesamtkunstwerk* sarà appunto il nome con cui si indica la sua opera come "opera d'arte totale". Ebbene, in quella mostra denominammo "torri" tutte quelle costruzioni cosmologiche che tendono alla negazione della pluralità in nome di un mondo unico, il mitico *ur-sprache* di Walter Benjamin, quel mondo unico originario da cui sembrano discendere tutte le lingue. La Torre di Babele si riferisce precisamente al momento immaginario in cui quel mondo linguistico unitario, quello dei discendenti di Adamo ed Eva, si frammenta in una pluralità di lingue, incomprensibili l'una all'altra, che disperde i popoli per tutta la terra. Quale punizione per l'atto di superbia del costruttore? La confusione delle lingue e la dispersione dei popoli, trasformati in mondi in traducibili. Evidentemente non è la torre in sé, ma il piano utopistico, il progetto trascendente e simbolico che usurpa il ruolo del sacro e in questo pecca: è la costruzione stessa che si sostituisce al motivo dell'esistenza della torre, annullando alcun fine sacro per cui fosse stata progettata. Superbia tecnica, non diretta contro alcun dio, ma nei fatti, sostituita a dio. L'Italia è piena di architetture fantastiche e universi irregolari, siti, installazioni, edifici che catturano il nostro sguardo e la nostra meraviglia: da qualche anno tutte queste opere sono rilevate e schedate insieme ai loro autori, veri e propri "giardinieri dell'immaginario". Questi artisti abitano dunque l'orlo del precipizio, là dove ogni loro mossa può produrre un cambiamento di stato o una catastrofe; questi artisti scelgono l'attimo prima del crollo come condizione permanente, consapevoli che la loro è una storia di meravigliosa, infinita incomprensibilità. L'autore che sta disegnando questa mappa di geografia anarchica si chiama Gabriele Mina e il suo sito è rintracciabile *on line* sotto la dicitura "Costruttori di Babele".

In questo stesso Quaderno un suo saggio illustrerà i criteri di rilievo e di schedatura, gli obiettivi di studio e di conservazione a cui è finalizzato questo archivio formidabile.

In questo capitolo dovrei analizzare anche la straordinaria attività dell'Osservatorio di Outsider Art di Palermo che sta costruendo reti più specificamente "siciliane" di studio e valorizzazione di quelle che Eva Di Stefano chiama giustamente "eterotopie", intendendo con questo termine tutti quei luoghi "altri" che spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni e costituiscono una sorta di contro-spazi, caratterizzati da elementi e oggetti installati in stretta interazione con lo spazio circostante.<sup>12</sup> La Sicilia è ricca di questi siti insoliti, da Sciacca a Castellammare del Golfo, che fanno rivivere al visitatore la meraviglia e lo stupore, lo spaesamento e la folgorazione estetica che si provano davanti al Palais Ideal o alla Picassiette, le architetture outsider forse più conosciute di Europa.

#### *4° capitolo: la creatività negli ospedali psichiatrici*

Questa parte del libro dovrebbe cominciare da Cesare Lombroso e finire con Franco Basaglia. A Torino, nel Palazzo degli Istituti Anatomici, è stata riallestita nel 2009 la collezione privata del Lombroso che oltre al nucleo originario è stata notevolmente arricchita da donazioni pubbliche e private. La visita a questo museo apre le porte ad una vera e propria *Wunderkammer* di reperti strabilianti fra i quali sono tristemente noti i preparati anatomici, i disegni, le fotografie, i corpi del reato e le molte realizzazioni artigianali dei prigionieri di carceri e manicomi criminali. Nel 1897 Lombroso aveva pubblicato la quinta edizione dell'*Uomo delinquente* in quattro volumi, di cui uno contenente un singolare *Atlante* in cui l'analisi dei caratteri somatici criminali si era fatta sempre più dettagliata fino alla definizione, da parte dell'autore, delle caratteristiche proprie di veri e propri "tipi". Fra questi, Lombroso si era soffermato sull'analitica descrizione della tipologia del *mattoide*, un individuo alienato che per la sua originalità avrebbe potuto essere considerato geniale, ma che in realtà era secondo lui una persona comune affetta da

“un’ideazione patologica” che lo avrebbe spinto a dedicarsi ad attività estranee alle sue capacità. Dal concetto ottocentesco di ideazione patologica, si dovrebbe passare in questo capitolo alle molte realtà manicomiali italiane dove alcuni ricoverati esprimevano la loro creatività in modo totalmente spontaneo e spesso clandestino: potrebbe essere una guida autorevole di questa ricerca anche la figura dello psichiatra tedesco Hans Prinzhorn che, verso la fine del secondo decennio del Novecento, scriveva ai direttori degli istituti psichiatrici (fra i quali naturalmente ci interesserebbero soprattutto quelli italiani) chiedendo di inviare ad Heidelberg materiali scrittorici, scultorei e figurativi per la collezione che stava raccogliendo. Nel profilo della mappa desolante di queste città impenetrabili, dove sotto le apparenze socialmente rassicuranti di una generica “cura” si sperimentavano tecniche di contenimento sconfinanti nella crudeltà e di terapia aggressiva e spesso dolorosa (si dovrebbe almeno citare la diffusione della macchina elettroconvulsivante introdotta da Ugo Cerletti nel 1938), bisognerebbe soffermarsi sull’Ospedale Psichiatrico San Lazzaro di Reggio Emilia, sull’ospedale di Mombello nei pressi di Milano, sull’Ospedale di Santa Maria della Pietà di Roma, su quello di Volterra, di Collegno vicino a Torino, e poi Caserta, Colorno vicino a Parma, Pistoia, Firenze... fino a quelli del Sud: in tutti questi luoghi esistevano depositi di carte disegnate, scritte, istoriate; sculture di legno e mollica di pane, ricami e intrecci, oggetti d’uso costruiti con materiali di scarto, manufatti eccentrici di difficile conservazione. Ed è proprio la “difficile conservazione” che ancora oggi ci porta a dispiacerci di come questi prodotti della fragilità e della grave sofferenza psichica si siano irrimediabilmente persi, sottraendo alla storia dell’arte le testimonianze uniche e irripetibili del tentativo di alcuni artisti determinati a ricreare il loro sé, per disperazione, necessità, incoscienza (rimando per queste considerazioni all’articolo di Anna Ferruta, in questa stessa pubblicazione). Si salvano pochi nuclei di opere che oggi ci appaiono straordinarie: quelle della *Collezione Marro* a Torino, quelle del San Lazzaro di Reggio Emilia, quelle dell’atelier di San Giacomo della Tomba a Verona, dominate dalla formidabile personalità di Carlo Zinelli; e poi quelle di Tarcisio Merati a Bergamo, il muro inciso da Oreste Fernando Nannetti a Volterra, la serie

di carte raffinatissime di Rino Ferrari e i filmati del suo medico, il dottor Gabrici a Mombello.

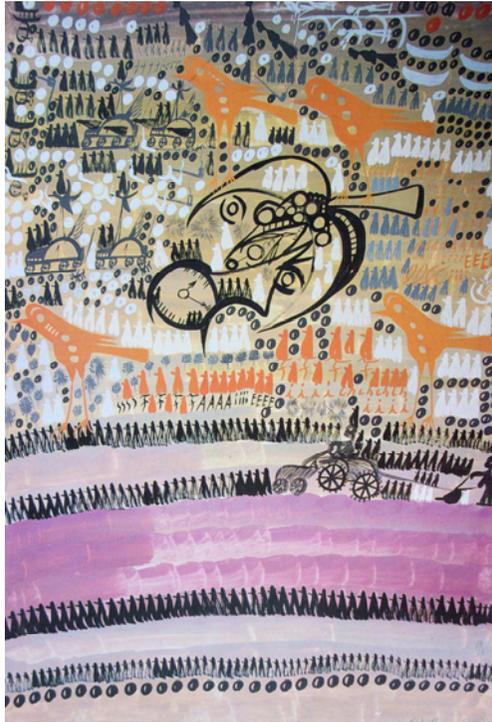


Fig. 10 – C. Zinelli, *Forme con orologio a contorni neri*, 5 agosto 1964, Verona, coll. privata.



Fig. 11 – T. Merati, *Lettera turbina*, 1975-1991, Bergamo Associazione Merati.

Da Lombroso a Basaglia: una particolare attenzione nel mio ipotetico libro ideale dovrebbe essere dedicata a Trieste e a Franco Basaglia, riformatore della disciplina psichiatrica in Italia e ispiratore della legge che porta il suo nome (n. 180/1978). Attorno a Basaglia e al movimento di Psichiatria Democratica, in questo capitolo bisognerebbe affrontare alcune esperienze pilota che hanno connotato in modo schiettamente fenomenologico il rapporto fra medico e paziente, riformulando il concetto stesso di malattia mentale e aprendo l'opera dello psichiatra, fino ad allora limitata all'atto di affrontamento dei sintomi e riduzione della sofferenza, alla messa in atto di tutti i tentativi possibili per consentire alla persona di ritornare nell'ambiente sociale dal quale in passato è stata esclusa. Vanno quindi analizzate in questa chiave le esperienze di Antonio Slavich e Claudio Costa a Genova Quarto, quella di Massimo Mensi e Dana Simionescu alla *Tinaia* di San Salvi a Firenze, l'*Accademia della Follia* di Claudio Misculin, fondata nel 1974 proprio all'interno dell'ex manicomio provinciale di Trieste e diverse altre.



Fig. 12 - O. F. Nannetti, *Libro Graffito* realizzato nel muro del reparto Ferri ex Manicomio di Volterra.

È proprio con le parole di Claudio Misculin che mi piace concludere il menabò di questo capitolo:

Il teatro me lo vedo, forte di stomaco e con tutti i denti in bocca, correre nelle strade, nelle vene della gente, organo vitale di un corpo sociale sano. E non rantolare a mezzo proscenio e sussurrare la propria fine sporcando le parole di Shakespeare.



Fig. 13 - R. Ferrari, *Ripamonti Enrico sofferente*, 4 novembre 1960.

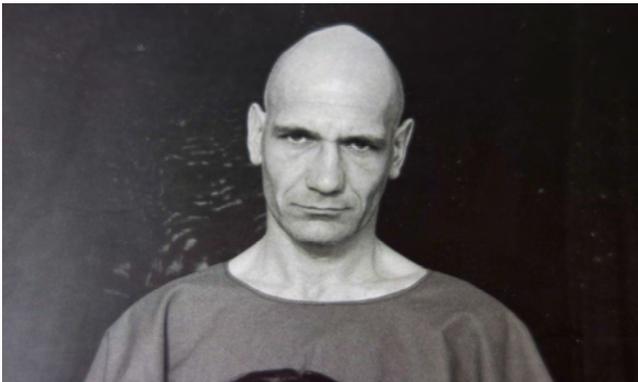


Fig. 14 - Claudio Misculin.

## 5° capitolo: *gli atelier nella situazione contemporanea*

Questa naturalmente sarebbe la parte più corposa del libro che vorrei scrivere. Anche in questo caso bisognerebbe considerare come termine *post-quem* la legge Basaglia e al traino di questa vera e propria rivoluzione sociale che ha informato la proliferazione di un grande numero di atelier, dovremmo essere in grado di cominciare a connotare, anche in questa trattazione generalmente compilativa, alcune peculiarità "italiane".

È in questo quadro infatti che la tradizionale definizione "brut" appare insufficiente e obsoleta, è qui che le opere di molti artisti si affermano come conduttrici di una forza tale da destituire la critica della sua funzione: davanti a queste opere ci si convince definitivamente che non è affatto necessario ricorrere a soluzioni che pretenderebbero di decifrarle analizzandone il senso e, dal lato opposto, che neppure è necessario lasciarsi andare ad un oscuro enigmatico "essere-afferrati", a uno stato cioè di assoluta soggezione nei loro confronti. La "differenza" dell'oggetto, la sua forza garantiscono anche la sua tenuta; queste opere non vanno banalizzate dalla cantilena diafana e monocorde della critica convenzionale, ma pretendono un riconoscimento dell'irregolarità, dell'irruenza e dello scandalo: la funzione critica, se mai, consiste nel trasformare questi caratteri facendoli passare oltre di sé, oltre l'opera, verso la coscienza e la comunicazione collettive.

In apertura di questo capitolo, naturalmente, una attenta dissertazione teorica dovrebbe essere dedicata a sbrogliare l'ormai storico equivoco dell'"arte come terapia", espressione che da molti anni sosteniamo debba essere sostituita con quella più onesta di "terapia della creatività": in questa sezione potrebbero essere citate alcune "scuole" di comprovata serietà che hanno contribuito a definire il profilo del "conduttore-terapeuta"; si potrebbero addirittura citare alcuni casi in cui, all'interno di un percorso terapeutico (malgrado questo, cioè) si sono messe in evidenza alcune personalità artistiche di grande valore. Poi si passerebbero in rassegna le esperienze più interessanti: da quella, breve e intensissima, dell'atelier *Adriano e Michele* presso il Fatebenefratelli di San Colombano, a quella di *Alce*

*in Rosso* a Castiglione delle Stiviere, dalla galassia di centri di espressività gravitanti a Torino attorno al robusto coordinamento di *In-Genio* (di cui viene trattato il metodo in un articolo in questo Quaderno), alla reimpostazione – in chiave contemporanea – della *Tinaia* di Firenze, da *Blu Cammello* a Livorno, a quella costellazione di centri di creatività coordinati dall'Osservatorio dell'Accademia di Verona, dalla *Manica Lunga* di Sospiro, ad *Asfodelo* di Parma e centinaia di altri luoghi organizzati... questa rete di centri atelieristici, nella generale e cronica penuria di mezzi a disposizione e nell'interesse saltuario e inconsistente delle istituzioni, questa rete sta irrobustendosi e costruendo da sola i suoi caratteri. La relazione con il sistema dell'arte, la relazione con le realtà europee, la nascita di gallerie focalizzate sull'arte irregolare (*Rizomi* a Torino, *Maroncelli 12* a Milano), di riviste (*O.O.A. di Glifo* a Palermo) la collaborazione con le università e le accademie nella formazione di figure specializzate nella conduzione di questi laboratori, sta mettendo in movimento un'onda alta di sensibilità collettiva che, a mio parere, potrebbe riagganciare l'arte alla società, ricostituendo quel tessuto connettivo di cui appunto si diceva nella premessa.



Fig. 15 – F. Settembrini, *Il sole travestito*, 1993, Goito, coll. privata.

## 6° capitolo: i soggetti collettivi, la scultura sociale

Infine vorrei presentarvi alcuni fenomeni molto interessanti che si differenziano dalla “forma-atelier” sia per il carattere della conduzione (in questi casi il conduttore è obbligatoriamente un artista) sia per il metodo di lavoro: si tratta di soggetti collettivi la cui attività crea attorno a sé un coinvolgimento di pubblico molto vasto (spazi urbani, famiglie, istituzioni, mercato). Queste esperienze si fanno largo nel tessuto sociale denunciandone le sfilacciate e i vuoti: accentuandoli anzi, affinché il vuoto che impongono attorno a sé non sia mancanza, ma accoglienza, come quello di un’orbita che si dispone a contenere una visione unica, singolare, forse irripetibile. Questa attenzione artistica e curatoriale nei confronti di pratiche politiche e sociali, al cui centro gravita la visione dell’uomo come animale anzitutto creativo, è stata uno degli obiettivi dell’arte relazionale: l’artista relazionale cioè, abbandonando la produzione di oggetti tipicamente estetici, si adopera per creare dispositivi in grado di attivare la creatività del fruitore trasformando l’oggetto d’arte in un luogo di dialogo, confronto e, appunto, di relazione in cui perde importanza l’opera finale e assume centralità il processo, la scoperta dell’altro, l’incontro.

*L’atelier dell’errore* è nato all’interno dell’AUSL di Reggio Emilia (che oggi ha una sede anche a Bergamo) sotto la conduzione del videoartista Luca Santiago Mora. In questo atelier la gomma è proibita, così come ogni forma di cancellazione o ripensamento: se qualcuno vuole disegnare un elefante, ma ciò che esce è una cavalletta o, molto meglio, un animale sconosciuto... è fantastico! Luca dice ai ragazzi:

Il nostro cervello ha ordinato un elefante, va bene, ma invece ci troviamo ad avere un animale sconosciuto che aveva una terribile urgenza di uscire, che premeva con forza per farsi vedere... e adesso è stupendo avere a che fare con questa meraviglia!

*Lenz Rifrazioni* invece è l’esperienza teatrale straordinaria fatta da Federica Maestri e Gianni Pititto a Parma, con un gruppo di “attori sensibili” della comunità terapeutica di Pellegrino Parmense.



Fig. 16 - Dall'*Amleto* di Shakespeare nella versione di Federica Maestri e Gianni Pititto.

Gli attori non sono interpreti, ma conduttori di forza, corpi di poesia dolorosa e di bellezza imperfetta che recitano Shakespeare in questa continua oscillazione tra la perdita e la riacquisizione di significato. Questo *Amleto* è stato messo in scena al Teatro Farnese di Parma, seguendo un complesso labirinto spaziale e mentale sia nei meandri barocchi dell'edificio che nei molteplici aspetti del dilemma di Amleto. Il testo di Shakespeare, la malattia mentale, la reclusione, la fragilità hanno condensato una formidabile forza espressiva che lega la drammaturgia classica all'umanità più autentica e sensitiva.

*Wurmkos* è stato fondato da Pasquale Campanella nel 1987 presso la Cooperativa Lotta contro l'Emarginazione di Sesto San Giovanni: l'obiettivo che il gruppo di lavoro si è proposto è stato quello di promuovere l'esperienza artistica stessa come una scelta di relazione diretta con la società, in cui la creatività e il disagio producano legami, questioni, aperture di senso. Uno dei temi ricorrenti nel lavoro di *Wurmkos* è il concetto di abitare e la cura dei luoghi di cura: questo lungo lavoro ha implicato l'ambiente del design milanese e dei suoi protagonisti "storici", di cui è stato liberamente interpreta-

to lo spirito, per realizzare le ristrutturazioni di alcune case-opera dove vivono alcuni artisti di *Wurmkos*, come la Comunità Parpagliona di Sesto San Giovanni e la Comunità di Pieve San Giacomo a Cremona.

*Sensibili alle foglie* è uno spazio editoriale che, fondato da Renato Curcio, Stefano Petrelli e Nicola Valentino, ha esordito nel 1990 con il famoso libro *Nel bosco di Bistorco* che raccoglieva, dall'interno del carcere, materiali sulla particolare difficoltà di vivere in uno stato di solitudine sociale; al successo di questo libro è seguito l'archivio di scritture, scrizioni e arte irritata; in seguito la collana si è arricchita di libri che documentano in una numerosa serie di testi le voci inascoltate, le riflessioni competenti, le narrazioni terapeutiche. L'attività di *Sensibili alle foglie* rappresenta oggi uno dei più interessanti laboratori di ricerca sociale.

*La Compagnia della Fortezza* è un laboratorio teatrale fondato da Armando Punzo nel carcere di Volterra. L'assiduità e la continuità del lavoro svolto con i detenuti è da sempre una delle caratteristiche della Compagnia, insieme all'orientamento verso l'esito artistico del lavoro fatto attorno al teatro, al di là di ogni obiettivo trattamentale, rieducativo, risocializzante. *La Compagnia della Fortezza* ha notevolmente influenzato anche gli orientamenti di molte scelte di politica detentiva a livello internazionale come nel caso della collaborazione con la regista Zeina Daccache, attiva nel carcere di Roumieh, il più grande del Libano, ove i conflitti tra detenuti e agenti e tra gli stessi detenuti sono guidati dall'incredibile sovraffollamento e dalle differenze religiose. Nel triennio 2004-2006 la Compagnia è stata capofila di un Progetto Europeo Socrates dal titolo *Teatro e Carcere in Europa - formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative* in partenariato con le più importanti istituzioni e realtà di teatro e carcere in Europa, per la realizzazione di progetti di teatro in carcere.

*Mad pride* di Torino (TMP) è un'organizzazione informale composta da persone che rivendicano la libertà di vivere il proprio disagio psichico senza essere per questo emarginati, sedati o rinchiusi. Fra loro numerosi sono coloro che si esprimono in forma di spiccata

creatività e il loro sito, curato da Luca Atzori, comunica e promuove mostre, performances musicali e teatrali, manifestazioni varie.

Il *Museo dell'arte contemporanea italiana in esilio* è un progetto di Cesare Pietroiusti, in collaborazione con Alessandra Meo, Mattia Pellegrini e Davide Ricco, che intende raccogliere su tutto il territorio italiano opere realizzate da personalità singole o collettive che svolgono attività creative sorprendenti, eterodosse, fuori dai circuiti della comunicazione mediatica. La ricerca si svolge nelle aree di disagio e di marginalità sociale, in istituzioni psichiatriche, penitenziarie e riabilitative in genere, ma indirizza la sua attenzione anche a personaggi isolati, eccentrici, *border-line*, che si dedicano ad attività bizzarre, indefinite, e che magari sono noti soltanto a piccole comunità (un villaggio, un quartiere, un gruppo sociale). Il Museo avrà la sua sede fisica fuori dall'Italia.<sup>13</sup>

## Conclusioni

Sarebbe un capitolo lungo e complesso che dovrebbe mettere in luce come l'arte irregolare sia sempre più sfumata e compenetrata nel contemporaneo, pur nelle sue incrollabili resistenze ai condizionamenti di sistema.

Dovrei parlare dell'esperienza del MAImuseo, brevissima e insieme entusiasmante, specchio della contraddittoria situazione italiana, ma... in attesa di scrivere per esteso questo mio libro che, come il palazzo enciclopedico di Marino Auriti, intenderebbe mettere insieme una utopistica *summa* dell'arte irregolare, in attesa che venga quel momento sono felice di averne delineato il progetto e abbrevio una conclusione retorica. L'artista irregolare è l'abitante di una zona senza teoria, di conoscenza in movimento; anche il curatore di mostre vive un'esperienza fluida e mutevole e anche il fruitore deve assumersi delle responsabilità precise accettando di fare e disfare continuamente la conoscenza attraverso quell'esercizio morale dell'alternanza fra vedere le cose come si sa che sono e vederle come se fosse la prima volta.

**BIANCA TOSATTI** - Storica dell'arte, è uno dei maggiori esperti e teorici dell'Arte Irregolare in Italia e all'estero. Autrice di numerosi saggi e monografie, ha curato le mostre più importanti nel settore, tra cui: *Lanormalità dell'arte* (Milano 1993), *Figure dell'anima* (Genova 1998), *Oltre la ragione* (Bergamo, 2006), *Ai margini dello sguardo* (Reggio Emilia 2007). Ha realizzato a Sospiro (Cremona) il MAImuseo, un grande progetto di conservazione, esposizione, formazione che ha prodotto due mostre: *Armand Schulthess: il giardino della conoscenza* e *Women. Il genere sessuale nelle opere di Lisetta Carmi e Pietro Ghizzardi*. Attualmente vive e lavora a Marena di Specchio, in provincia di Parma.

---

NOTE

<sup>1</sup> G. Zagrebelsky, *Contro la dittatura del presente. Perché è necessario un discorso sui fini*, Laterza, Roma 2014.

<sup>2</sup> *Art Collector Report 2014* della Larry's List, fondata da Magnus Resch e Christopher Noe i quali dirigono un gruppo di venticinque specialisti del mercato dell'arte, distribuiti in una ventina di paesi, e che hanno pubblicato un rapporto di settantatré pagine, lacunoso e parziale, ma comunque interessante. È evidente che esistono ampie zone di assoluta impenetrabilità dei dati collezionistici che restano inesorabilmente coperti (per esempio la Svizzera e la Russia).

<sup>3</sup> *Il Palazzo Enciclopedico*, 55. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, (1 giugno-24 novembre 2013), a cura di Massimiliano Gioni.

<sup>4</sup> M. Perniola, *Disgusti. Nuove tendenze estetiche*, Costa & Nolan, Genova 1998.

<sup>5</sup> Warburg concepì la storia delle immagini come stratificazione di esperienze diverse. Le diverse epoche si sovrappongono come sedimenti di differenti fasi geologiche, pronti a far riemergere improvvisamente dal sottosuolo un'immagine assente da tempo. La *Pathosformel* esprime l'intensità emotiva del "gesto al grado superlativo" e non può dunque che esplicitarsi in un'unica forma sempre pronta a riemergere nella memoria culturale come traccia, impronta (*engramma*).

<sup>6</sup> W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, trad. it. SE, Milano 2005.

<sup>7</sup> Collection de l'Art Brut, Avenue des Bergières 11, 1004 Lausanne; <http://www.artbrut.ch> / [art.brut@lausanne.ch](mailto:art.brut@lausanne.ch)

<sup>8</sup> Telemaco Signorini (1835-1901) è stato uno dei più vivaci esponenti della stagione macchiaiola fiorentina. Edgar Degas, passando per Firenze nel 1875, poté vedere *La sala delle agitate* nello studio dell'artista e ne apprezzò con entusiasmo la nitida matrice classica. Forse non è completamente fuori luogo un dettaglio biografico spesso sottaciuto: dal 1881 Signorini prende sotto tutela Nene, una bambina di nove anni che diventa l'ispiratrice delle più poetiche opere della maturità dell'artista. I disegni dell'acerba nudità di Nene, quelli sì,

sono talmente intensi e “dolorosi” da poter essere paragonati ai ritratti del Sandri.

<sup>9</sup> La casa, un’antica peschiera sulla riva del Po a Boretto, è stata di proprietà della signora Fauzia Falugi.

<sup>10</sup> Il Museo Nazionale delle Arti Naïves fondato a Luzzara da Cesare Zavattini nel 1968, è ospitato nella sede espositiva dell’ex Convento degli Agostiniani e raccoglie opere che danno riscontro di un fenomeno particolarmente vivace in Italia tra la fine degli anni ‘50 e la metà dei ‘70.

<sup>11</sup> *Oltre la ragione. Le figure, le storie, i maestri dell’arte irregolare*, catalogo della mostra presso il Palazzo della Ragione di Bergamo, (maggio-settembre 2006) e la Galleria d’Arte Moderna del Principato di Monaco (gennaio-febbraio 2007), Skira, Milano 2006.

<sup>12</sup> [www.outsiderartsicilia.com](http://www.outsiderartsicilia.com)

<sup>13</sup> Tutte le esperienze citate in questo capitolo sono facilmente rintracciabili online nei rispettivi siti.