

Introduzione

Bianca Tosatti

Dovevano essere poche righe, di quelle che si scorrono velocemente.

Invece questo insieme di testi e immagini che mi è stato inviato prima che diventi un libro mi ha costretto a rivedere, ancora una volta, le mie esperienze dell'arte irregolare e a rinfrescarle alla luce di questi materiali preziosi.

Devo ammettere che l'insistente cortesia di Paolo Torriti che mi ha raggiunto nella mia vecchia casa di campagna per discutere con me il progetto mi ha colpito: è raro confrontarsi con tanta gentile determinazione. Inoltre, ho scoperto dall'ottimo lavoro di ricerca di Sabrina Picchiami un atelier ricco e precoce come quello dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, ancora poco noto nella storia dell'arte irregolare italiana, soprattutto nelle sue intense e determinanti relazioni con il pittore Franco Villoresi e il francese Guy de Beausacq. Insomma, sono stata costretta a scrivere un po' di più del previsto.

Veramente interessante il testo di Luca Quattrocchi.

La storia di Villoresi, molto 'romana' nelle frequentazioni, negli ambienti, nelle paste sociali che muovono gesti e voci da dopoguerra neorealista, è tratteggiata con una grazia garbata e sommessa. Certo si evoca Alberto Sordi e la sua mobilità di tratteggio umano, proprio perché sfuggente a certe fissità retoriche di tipologie politiche postbelliche; certo si intravede e si intrasente il vigore plastico di Mafai, il verso roco e smerigliato di Ungaretti... e su tutto alita un'aspirazione etica al silenzio, alla sobrietà ossessiva di Morandi.

È tutto da leggere e da studiare questo saggio gustoso su un pittore che registra nel suo lavoro la trasformazione tardiva – e quindi accelerata e provinciale – di una popolazione ancora confusa nelle forme: aspirazione ad una classe sociale sgomitante in un nuovo urbanesimo che conosce la severità scura delle periferie sironiane, ma si imbelletta di colletti di pelliccia, facce rubizze e vestitucci che esprimono già una certa voglia di sartoria.

La città che sale di futuristica memoria si annacqua e si impantana nelle stazioni e nei grovigli di una crescita postbellica incontrollata dove le persone diventano

‘omini’, dettagli di una macchina ancora rozza e incontrollabile; e Villoresi avverte l’insostenibilità di un’ipocrisia generalizzata in cui premono malaffare e prevaricazione. È rottura, ritiro a Rigutino, in Val di Chiana. Qui ha inizio una vita dedicata ad una sensibilità nuova e arrischiata, simile a quella di molti altri grandi personaggi che ho incontrato nelle mie scorribande di studio sugli atelier manicomiali.

Per tutti loro questa scelta è stata forzata da una specie di disgusto esistenziale disperato e ossessivo che ha prodotto una tensione incoercibile verso la verità e la relazione umana integra e innocente. È l’uomo, prima ancora dell’artista, che in quei luoghi si cerca finalmente per quello che è: un essere in continua tensione conoscitiva tra l’imperfezione del suo stare nel mondo e quel bisogno innato di felicità che sembra non afferrare mai.

E proprio in una situazione come quella predisposta dal dottor Furio Martini, nella sala luminosa ed attrezzata frequentata dai ricoverati dell’Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, che Villoresi coglie il senso dell’opera: *proprio* quando l’opera rischia di scoppiare e scomporsi nel non ritorno per incenerirsi nell’insignificanza, *proprio* in quel momento esatto l’opera è nuda e immune dalla speranza che ci possa essere una vita diversa ed è *proprio* in quel momento di smarrimento e di panico che bisogna infilarsi e indagare.

Sono grata a Quattrocchi per aver citato Libero De Libero che, nel catalogo del 1975, per una personale fiorentina di Villoresi afferma di lui: «Appartiene al plotone degli irregolari, abita anche lui in un altrove lontano miglia da quelle truppe d’assalto a critici e mercanti».

Quante volte la consorteria critica mi ha contestato per questa definizione – *gli irregolari*, appunto – con cui ho definitivamente riposizionato all’indietro il vecchio appellativo dubuffettiano di Art Brut... E qui confermo che la provocatoria teorizzazione di Dubuffet, 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 – e proprio seguendo l’esempio di Villoresi – è più realistico pensare a un *continuum* in cui si percepiscono addensamenti e dissolvenze in continua trasformazione reciproca. Dunque è sintomatico che «il plotone degli irregolari» citato da De Libero apparenti molti artisti, ricoverati e non, che hanno sentito tanta profonda e personale confidenza col mondo della sofferenza mentale: in questo mondo, come hanno intuito anche gli psichiatri più innovatori come Furio Martini, appare più evidente che mai la forza delle immagini, l’enigma della loro formazione e l’importanza che, nel loro processo formativo, sono agiti dagli istinti irrazionali e dalla memoria, quel tipo particolare di memoria tradita dai ben noti meccanismi sotterranei di rifiuto, di distorsione e di rovesciamento a cui è continuamente sottoposta.

Dall’esauriente studio di Sabrina Picchiami rilevo la personalità più che mai *irregolare* e sfaccettata dell’artista francese Guy de Beausacq: anche lui per suggestioni di *buon vicinato* (l’espressione è di Aby Warburg) si trova nell’incrocio fatale fra la cura psichiatrica, la storia dell’arte e le avventure biografiche personali.

Partecipe di un mondo che respira l’arte in ogni manifestazione quotidiana (ricordo i gentilissimi signori Maeght riceverci in assoluta semplicità su mobili

da giardino progettati dai due Giacometti, ricordo gli scarabocchi di Mirò sul tavolo per divertire i bambini, il grande pannello di Braque in camera da pranzo e un vinello casalingo che accompagnava la modestia di un piccolo salame affettato con uno strumento tagliente pensato da Diego); partecipe di questo mondo che, oltre alle delizie di Saint-Paul-de-Vence conosceva anche le glorie e le intemperanze di Picasso, Cocteau, Chagall e di tutti quei geniali personaggi che animavano le capitali europee tra le due guerre; partecipe di questa atmosfera dunque, l'artista, dopo il suo arrivo ad Arezzo, riesce comunque ad avvertirne le lacerazioni e le smagliature attraverso un impulso mistico eterodosso e asistemático.

Quando lavora ad Arezzo alle due vetrate di Santo Stefano è a stretto contatto con i degenti che frequentano l'oratorio: immagino il subbuglio interiore, le tensioni spirituali, la deflagrazione di molte certezze e il loro complicato rammendo.

Insomma, più che la lezione chagalliana, credo che, almeno inizialmente, la semplificazione tecnica della 'falsa vetrata' sia stata adottata dall'artista francese per facilitare la partecipazione dei pazienti a un vero e proprio laboratorio di creazione vetraria che, nella cripta, realizza di fatto una espressionistica pittura su vetro che a me pare interessantissima per una quantità di motivi... Per citarne solo alcuni: la riduzione compositiva alla centralità della croce, la simmetria dei dolenti e la loro specularità (quasi fossero tratti dagli stessi cartoni ribaltati), la drammaticità simbolica del colore. Tutti questi elementi fanno pensare infatti a un dialogo con i compagni di lavoro e, contemporaneamente, a un riferimento a quella radice popolare dell'arte italiana che batte forte in Toscana anche nei capolavori dei grandi maestri – basti pensare al Piero della Francesca di Monterchi.

Completamente diversa la vetrata, totalmente autografa, sulla facciata dell'Oratorio.

Il lungo e dettagliato saggio di Roberto Boccalon disegna il tortuoso percorso che intreccia la pratica artistica con la riflessione psichiatrica, quella psicoanalitica e quella storico-critica. È uno strumento prezioso, un vero e proprio portolano di navigazione fra figure, teorie, ambienti, politiche sociali e ricerche terapeutiche.

Mi hanno molto colpito i due casi di Angelo Mignoni e di Francesco Toris, sorprendentemente trattati come esempi di autonomia e rifiuto nei confronti dei primi abbozzi di atelier intentati nei rispettivi istituti manicomiali.

È vero, devo riconoscere che queste prime sperimentazioni, anche se valorose rispetto ai tempi in cui vennero impostate, furono generalmente intese come vere e proprie classi scolastiche in cui un 'maestro' (quasi mai un artista) era incaricato di 'guidare la mano' dei frequentatori. Evidentemente 'la classe' era un modello concentrazionistico e la guida del maestro (talvolta una suora, talvolta un infermiere) coincideva con un obiettivo di controllo, anche se di tipo bonario (i pazienti ammessi alla frequenza dell'atelier venivano selezionati).

Ci voleva una spinta creativa originale e totalmente indipendente, ribelle e sovversiva fino all'*ob-scenità* per agire una vera e propria performance di mutismo ostentato e pervicace: non parliamo di scatti di rabbia, di urla o di sbattimenti, parliamo proprio di performance, e oso la scorrettezza critica nel paragone con le eterne faticosissime giornate di mutismo immobile di Marina Abramović, nel 2010, al MoMA di New York (700 ore su una sedia!).

Nel saggio di Torriti su Poggesi mi colpisce prima di tutto la passione del pittore per la fantascienza. Ho incontrato molti altri grandi artisti irregolari attratti da questo tema: penso a Oreste Nannetti a Volterra ossessionato da un sistema telepatico di comunicazione interspaziale, penso a Horst Ademeit a Colonia, a Foma Jaremtschuk in Russia. Tutti loro, come Poggesi, interpretano la fantascienza come il regno della insubordinazione abitato da presenze modificanti che dirigono lo sguardo verso quel fondo di indeterminatezza da cui le cose sorgono e nel contempo vengono trattenute (è lo stesso Poggesi nei suoi diari che annota l'attrazione incontenibile e contemporaneamente il terrore).

Proprio da quel fondo infatti, malgrado l'assoluta indennità culturale ribadita da Dubuffet nei confronti dell'Art Brut, emergono residui iconografici, rappezamenti: le trappole di Bosch, i grilli della glittica romana scivolati nei cammei medioevali e nei margini dei testi miniati.

E dunque per Poggesi i mostri fantascientifici rappresentano straordinarie occasioni di sensibilità assolutizzata e mutante, molto superiore a ciò che maneggiano le biotecnologie di oggi. Naturalmente Paolo Torriti ci assicura che nei lavori di Poggesi non c'è studio scolarizzato, volontario ripescaggio di informazioni visive: si tratta di conoscenze che non sappiamo di conoscere!

È piuttosto il cinema che legittima e concretizza nella fantascienza l'irruzione dell'irregolare e poiché l'irregolare è ciò a cui il potere è chiamato a dare misura con i suoi strumenti di contenzione, il grande schermo cinematografico è il contrario della potente e dominante macchina disciplinare che, dal *Panopticon* analizzato da Foucault, ha caratterizzato i *gulag* staliniani, i campi di concentramento, i manicomi.

Tutti noi sappiamo come molti artisti 'sensibili' e vaticinanti abbiano spesso anticipato in senso *ipermoderno* la pervasività del potere sobillandoci un allarmante senso di disagio e di pericolo, indicandoci i magazzini di dati a disposizione di interessi pubblici e privati e spesso interpretando radio, televisione, telefono, posta elettronica e internet come incontrollabili strumenti di sorveglianza.

Viene dunque naturale a Poggesi proiettare su una specie di schermo mnemonico interiore anche le figure più radicate nella sua esperienza esistenziale: il padre, le sorelle, le donne che appaiono evocatrici di una sessualità lontana e irrisolta poiché in queste proiezioni privatissime della psiche su uno schermo bianco è più naturale perdersi, spaesarsi, sottrarsi alle regole dei generi, dei tempi e dei luoghi. Gli eroi del Far West, per esempio: li abbiamo visti in azione a salvare fanciulle seminude (*Marlin Monroe?*) e sventare minacce e inseguimenti di nemici maligni, protetti da cappelli a tesa larga che alludono ad una qualità antica, la tutela.

Ma nella realtà contadina che Poggesi ha imparato da suo padre Pasquale, la tutela è una componente fondamentale: il bambino, l'individuo fragile, la ragazza sono maggiormente esposti alle insidie e chiedono una salvaguardia che spesso si materializza in forme archetipiche, amuleti, oggetti propiziatori. Il cappello del padre rinforzato e contenuto dalla cinghia di cuoio protegge dai corvi in picchiata (i corvi *picchiano*), sottrae alla vista le forme disturbanti del reale, è attrezzato alla difesa (la cinghia di cuoio) come i cowboys del cinema.

«L'ultima pistola dell'ueste, le donne lo amavano e gli uomini lo inseguono.»

Uno dei crucci di Poggesi era la mancanza di denaro. Sappiamo che sì, come dice Paolo Torriti, spesso le opere di questi artisti venivano acquisite per un pacchetto di sigarette – Adolf Wölfli, cinquant'anni prima, alla Waldau di Berna, ne era così consapevole che cedeva a medici e infermieri alcuni suoi lavori proprio per un po' di fumo, o per i pastelli colorati, o per le riviste (chiamava questi fogli *Brotkunst*) ma sappiamo che mai avrebbe venduto per questo prezzo umiliante il suo capolavoro, la «creazione gigantesca di Sant'Adolfo» di 25.000 pagine! Ma la situazione di Poggesi è molto diversa: c'è stata la riforma Basaglia, la sua condizione è di 'libertà tutelata' (abbiamo già analizzato il concetto sotteso alla parola 'tutela'); il suo lavoro artistico è guardato con interesse, tanto che, per la premura intelligente di Luigi Attenasio viene organizzata per lui una mostra monografica, prima ad Arezzo (1975) poi a Roma (1977); registra anche diverse vendite, ma non è soddisfatto dei risultati, vorrebbe essere *dentro* il sistema dell'arte e contemporaneamente restarne *fuori*, per riservarsi quella straordinaria singolarità del sentire che spesso risulta estranea al gusto corrente.

Ma nell'ambiente che frequenta al di fuori dell'atelier il gusto, si sa, è sempre in ritardo sull'apparizione del nuovo che spesso agisce come catastrofe e decostruzione.

D'altra parte anche oggi, quando assistiamo a un preoccupante regresso dell'estetica che ci riporta a rigidità di perbenismo, comfort e falsi miti, riconsideriamo le avanguardie del Novecento con sconcertata ammirazione: dal disgusto dadaista alla bellezza convulsa di Breton, dall'educazione futurista al brutto al teatro della crudeltà di Artaud, dovremmo avere ben chiara la convinzione che l'arte ha ben poco da spartire con ciò che noi chiamiamo convenzionalmente bello. E il fatto che in Italia non ci sia ancora (e Dio solo sa quanti tentativi siano stati fatti) un museo che raccolga tanti preziosi e fragili documenti come questa mostra propone è un esempio indiscutibile di trasandatezza nei confronti delle spinte dinamiche che affiorano dalle pieghe della storia dell'uomo. A che serve spiegare le pieghe?

Basti pensare al cortile del vecchio manicomio di Volterra dove i graffiti di Oreste Fernando Nannetti sgretolano e sfarinano nello sfacelo della cortina di intonaco dove vennero incisi con la fibbia: il fatto che il calco di una parte del lavoro sia stato fatto a cura della Collection de l'Art Brut di Losanna mi consola e mi umilia. Mi sento come si doveva sentire Poggesi quando desiderava che il suo lavoro venisse apprezzato, ma contemporaneamente sapeva la scontentezza e il disagio di una passione forte e divergente rispetto alla richiesta di armonia e completezza che il pubblico non poteva avere, neppure pagando.

E voglio concludere con la citazione di un'opera, la prima pubblicata nel saggio di Paolo Torriti, che mi tocca profondamente: si tratta di un autoritratto allagato nel colore da cui l'identità affiora come un'isola appena percepibile. La risacca erode la riva, il suolo cede, perde compattezza, sprofonda. Altrove un nuovo arcipelago sta per sorgere dalle acque. Il disordine è la fine dei sistemi e il loro principio. Tutto va sempre verso il caos, e tutto ne emerge, talvolta.

