

## Insider/Outsider Art

### Percorsi e intrecci creativi tra arte e psichiatria

Roberto Boccalon

La comunicazione, struttura primaria dell'esperienza umana, trova nell'incontro con l'Altro una sua dialogica significazione, intrecciando necessariamente contenuto e relazione (Beavin, Jackson, Watzlawick 1971). Le parole sono pietre miliari dell'avventura umana e strumenti preziosi per la sua narrazione. Talora, però, sono incapaci di esprimere lo spessore emotivo dell'esperienza e dobbiamo ricorrere alle metafore mute della produzione estetica come a veri e propri oggetti di transizione. Le espressioni artistiche hanno una valenza simbolica non discorsiva, riescono ad articolare ciò che la parola non sa esprimere, esprimono consapevolezza diretta, la matrice, emozionale e identitaria, del mentale (Langer 1965). Dipinti, suoni e danze, dalle grotte del neolitico ai giorni nostri, hanno costituito una struttura intermedia lungo la via del linguaggio e, nella spaesante liquidità dell'era digitale, continuano a garantire un ponte tra l'esperienza del mondo, esterno ed interno, e la sua rappresentabilità/pensabilità. La storia della medicina (Foucault 2016) evidenzia la difficoltà a misurarsi con le vicissitudini della soggettività umana, ad incontrare, integrare e mentalizzare ciò che può essere percepito e vissuto come perturbante. La psichiatria, nella sua storica declinazione, sul piano teorico e pratico, ha razionalizzato e legittimato processi di esclusione sociale, meccanismi di alienante e violenta mistificazione (Dörner 1975).

Lo sguardo delle arti, con multiformi vertici ed espressioni, ha accompagnato nel corso dei secoli l'avventura umana offrendo spunti per la sua narrazione e comprensione, in salute e malattia. William Shakespeare e Pedro Calderón de la Barca hanno riconosciuto e focalizzato gli elementi onirici e la problematicità del loro teatro interattivo come cifra della soggettività. Attraverso le loro opere, molti pittori hanno rappresentato le vicissitudini dell'esperienza psichica facendosi portavoce della sua trama profonda, delle contraddizioni e lacerazioni

Roberto Boccalon, International Association for Art and Psychology, Italy, boccalon.r@gmail.com

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Roberto Boccalon, *Insider/Outsider Art. Percorsi e intrecci creativi tra arte e psichiatria*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0400-2.07, in Luca Quattrocchi, Paolo Torriti (edited by), *Arte ai margini. Livio Poggese e l'atelier di pittura dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, 1958-1978*, pp. 21-33, 2024, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0400-2, DOI 10.36253/979-12-215-0400-2

che la attraversano e la costituiscono, dell'angoscia che può rendere folli. Hanno avvicinato il discorso perturbante del dolore mentale, spesso stigmatizzato e confinato come follia nello spazio dell'istituzione totale.

Hieronymus Bosch con il suo quadro *La nave dei folli*, del 1594, riprende un testo letterario pubblicato da Sebastian Brant nel 1494 a Basilea (Brant 1984). Tracciando ironicamente il profilo di un equipaggio insensato, sembra alludere alla irragionevolezza del mondo e alla ridicola meschinità dei meccanismi di espulsione della marginalità sociale. Attraverso il registro del fantastico, Bosch rappresenta l'intensità delle pulsioni primarie e la spirale di mortifera alienazione dovuta al loro forzato confinamento.

Albrecht Dürer, in *Melancolia 1* del 1514, coglie la dolorosa fragilità che sottende il vissuto depressivo e porta i soggetti depressi a restringere il proprio orizzonte, a ripiegare con il corpo ed il pensiero in una spirale autoreferenziale, non potendo estenderli oltre i limiti di uno spazio angusto.

Caravaggio, in *Narciso* del 1597, coglie l'attimo in cui il soggetto prende consapevolezza dell'incombente dramma, che ha come radice l'incapacità di liberarsi dalle lusinghe di uno sguardo che non tollera la fatica del processo di individuazione/separazione e lo allontana dall'esame di realtà.

Francisco Goya, con il quadro *La casa de los locos* del 1808, ci presenta una massa che si agita nuda e disperata in uno spazio che richiama una bolgia infernale. Lo sguardo dell'artista riesce a focalizzare la demonizzazione del dolore mentale, sostenuta da processi inconsci e socialmente condivisi di scissione e proiezione, che razionalizza e legittima una tale disumana condanna.

Telemaco Signorini, con il quadro *La sala delle agitate al San Bonifazio in Firenze* del 1865, conferma la persistenza, anche se in termini architettonicamente edulcorati, della stessa pratica di disumanizzante istituzionalizzazione.

Tony Robert Fleury nel quadro *Philippe Pinel à la Salpêtrière*, dipinto nel 1870, fissa sulla tela il momento della liberazione dei pazzi dalle loro catene, avvenuta nel 1795 sull'onda della rivoluzione, senza nascondere contraddizioni ed ambiguità che si intrecciano con tale gesto.

I dipinti di Edvard Munch sono diari che narrano ciò che, almeno fino a quel punto, non è stato possibile esprimere in altro modo. Il quadro *L'urlo*, del 1893, è l'espressione condensata di una pluralità di esperienze traumatiche. Mentre si trovava a passeggiare con degli amici su un ponte, in un quartiere di Oslo, venne pervaso dal terrore e dipinse un personaggio la cui bocca deformata dall'urlo sembra un buco nero dentro cui può scomparire tutto l'universo. In un successivo dipinto, la morte della madre sembra comunicata dallo sguardo atterrito e raggelante della sorella maggiore che ricorda il volto dell'urlo. Solo dopo molto tempo l'esperienza traumatica originaria, il sangue che usciva dalla bocca della madre mentre il sole tramontava, potrà essere tradotta in parola ed affidata alla pagina di un diario chiarendo l'elemento biografico perturbante che è alla radice dell'opera. Con *L'Urlo*, Munch rappresenta e comunica in termini preverbalmente un vissuto personale di angoscia conferendogli il profilo di una testimonianza universale.

Nel quadro di Pablo Picasso *La scienza e la carità* del 1897 troviamo rappresentati in modo emblematico i profili ineludibili della soggettività incarnata degli attori che animano la scena terapeutica, i vertici specifici dei loro bisogni.

Nonostante le dinamiche totalizzanti delle istituzioni manicomiali si collocassero agli antipodi di ogni prospettiva creativa, nell'Ottocento e nel Novecento artisti ricoverati o i ricoverati che si sono scoperti artisti hanno offerto, con le loro opere, un contributo significativo all' esplorazione della Psiche, oltre che alla Storia dell'Arte.

Nel corso dell'Ottocento le idee di Philippe Pinel (1789) e Jean-Etienne Dominique Esquirol (1808), con la prospettiva di una *terapia morale* delle malattie mentali, esercitano, nei manicomi italiani, un'influenza che si traduce nella razionalizzazione, seppur debole e non omogenea, dei loro modelli operativi che vengono riorientati anche in termini occupazionali. I ricoverati, in base alla loro prevalente estrazione sociale erano impegnati nel lavoro agricolo o nella pratica della tessitura. Ci sono però anche testimonianze di espressioni artistiche dei ricoverati, a volte incoraggiate in modo ambivalente, spesso clandestine o tollerate, come avviene per i graffiti realizzati dai detenuti nelle carceri.

Testimonial emblematico del vertice osservativo degli artisti ricoverati è indubbiamente Vincent Van Gogh. Nell'aprile 1889 egli è ricoverato nell'ospedale psichiatrico di Saint-Rémy, una cittadina vicino ad Arles, dove si era trasferito per poter dipingere immerso nella luce calda della Provenza. Gli è permesso di dipingere e così ritrae il mondo che era per lui accessibile in quel momento: i corridoi, le sale ed i pazienti dell'istituto, il giardino e la vista dalla sua finestra. Quando gli era consentito, lavorava all'aperto. Con pennellate vivaci che rendono l'idea di movimento e con tinte morbide e luminose rappresentava da vicino gli alberi ed in un quadro immortalò gli *Iris*, bellissimi e liberi, anche se confinati dentro un'aiuola dell'ospedale. Con tratti più netti, colori meno brillanti, con un difensivo meccanismo di spostamento ed ispirandosi ad un'incisione di Gustave Doré inviategli dal fratello Theo, rappresentava, al chiuso, la coazione/coercizione manicomiale nella *Ronda dei prigionieri*.

Angelo Mignoni, giovane e promettente pittore modenese, dopo il ricovero nel 1861 nel manicomio di Reggio Emilia vi rimane per diversi anni inoperoso, chiuso nella sua apatia finché, come ricorda il direttore Carlo Livi «[Il dr. Zani] lo risvegliò dal suo torpore, gli mise in mano pennelli e tavolozza e gli disse: lavora... Il lavoro l'ha reso più sveglio e più contento» (Livi 1875). Il processo creativo è colto solo come opportunità occupazionale, ed in quanto tale strumento della cura, non come un'operazione di senso avente un suo intrinseco valore. Nel 1880 il nuovo direttore del San Lazzaro, il dottor Augusto Tamburini, scrivendo il necrologio di Angelo Mignoni ricorda che: «Quest'Istituto [gli] deve quasi tutti i suoi abbellimenti», ma anche che «con l'autunno del 1878 ad un tratto smise il pennello per non riprenderlo mai più. Non valsero preghiere, insistenze... lusinghe e promesse» (Tamburini 1880). La lettura, in chiave rigidamente organicista, dello spegnersi della capacità di fare arte non riesce cogliere il peso di una significativa coincidenza temporale: nel 1878 era stata istituita una scuola di disegno allo scopo di dare «solievo e lavoro disciplinato ai malati» (Tamburini 1878). Non c'era più spazio, nel manicomio che voleva essere moderno, per un Angelo indipendente. Il rifiuto di dipingere non è capriccio o pigrizia, egli accetta infatti di fare lavori più umili, ma ha lo spessore etico di un'obiezione di coscienza, di una testimonianza d'amore per l'arte che, anche a costo di rinunciare al desiderato tabacco, non tradisce.

Il lavoro di ricerca di Gabriele Mina (2009) ci avvicina alla storia e all'opera di un altro ricoverato che diviene artista. Francesco Toris, trentenne brigadiere dei Reali Carabinieri, il 16 settembre 1896 è ricoverato al Manicomio di Collegno (TO) con diagnosi di monomania con allucinazioni visive ed acustiche. Trascorre due anni in cui si dimostrava tranquillo, socievole e senza decadimento mentale, ma non viene proposta la sua dimissione. Comincia allora ad applicarsi a lavori di intaglio su ossa bovine che si procurava dalle cucine, impiegando utensili ricavati da materiali di recupero, che forgiava strofinandoli con pazienza sulla pietra. Unisce l'uno all'altro gli oggetti via via realizzati e in cinque anni di lavoro realizza un complesso edificio costituito da un labirintico aggrovigliamento di elementi ossei che rappresentavano svariate figure fantastiche. Accetta che il direttore prenda l'opera per fotografarla, ma verificando che gli viene restituita mancante di alcune parti, esprime il suo risentimento e da allora in poi interrompe il lavoro e non vuole più riprenderlo. Consegnando l'opera al capo infermiere gli confida di aver creato il Nuovo Mondo per sostituire l'attuale troppo corrotto e perverso. La porta del manicomio di Collegno rimarrà chiusa a Francesco e lui risponderà con il mutismo, con uno sciopero della parola che appare un atto di disobbedienza civile, di testimonianza dei valori negati dall'istituzione totale alla sua persona ed alla sua arte. Il frutto dell'attività creativa di Francesco, messa in atto, tra mille difficoltà, per riannodare la trama della sua esistenza spezzata, parlerà per lui, andrà per il mondo e gli varrà, anche se tardivo, il meritato riconoscimento di artista.

Nuove correnti di pensiero concorrono a superare il ristretto orizzonte positivista focalizzando e valorizzando anche l'intreccio tra la dimensione estetica e quella psicodinamica. La prospettiva psicoanalitica delineata da Sigmund Freud ha operato una rivoluzione nell'arte del curare, stimolando la rivisitazione dei paradigmi positivisti della scienza psichiatrica e dei suoi risvolti operazionali. Tale prospettiva invita a misurarsi con la sofferenza psichica riconoscendone senso e valenza narrativa; assegna alla parola un ruolo non solo di portavoce, ma anche di agente di possibili trasformazioni maturative; individua nel codice iconico del sogno e nel rispecchiamento empatico possibili vie di accesso all'area dell'esperienza psichica senza ricordo (Freud 1977a, 1977b, 1978). Freud ha mostrato vivo interesse per i codici espressivi non verbali delle Arti. Ne intuisce la valenza anticipatoria, ne sperimenta l'effetto perturbante ad Atene davanti al Partenone e sembra che una volta abbia affermato che dovunque andava, era stato preceduto da un poeta. Riconosce che l'artista attingendo a struggenti desideri riesce a creare qualcosa di affine alla loro realizzazione e che il prodotto estetico ha il potere di evocare le stesse reazioni affettive della realtà (Freud 1977c). Hans Prinzhorn ha offerto un contributo significativo al dialogo tra psichiatria, psicoanalisi e arte. Dopo una formazione estetica ed artistica egli si laurea in medicina e lavora nella clinica psichiatrica di Heidelberg dove inizia ad occuparsi dei disegni e delle pitture dei pazienti che, di volta in volta, mette in relazione con le avanguardie, in particolare con l'espressionismo tedesco ed il surrealismo, correnti artistiche stigmatizzate come la follia e giudicate, durante il regime nazista, espressioni degenerate di un disagio esistenziale (Passaro 2018).

La ricerca di Karl Jaspers, a cavallo tra psicopatologia e filosofia, ha contribuito a mettere in evidenza che il profilo creativo dell'artista, pur condizionato

dall'evolversi di una malattia, può essere metaforicamente rappresentato come la perla che nasce dalla conchiglia. Di conseguenza, la forza vitale di un'opera d'arte va ammirata senza pensare alle condizioni della sua nascita. Tali studi hanno dato origine ad una corrente di pensiero clinico-descrittiva, denominata prima arte psicopatologica e poi psicopatologia dell'espressione, che ha avuto significativi sviluppi, specie in Francia. Nel 1939, Gaston Ferdière, che è stato lo psichiatra di Antonin Artaud ed ha avuto con lui anche un rapporto epistolare (Artaud 1943-46) invita a istituire un Museo d'arte psicopatologica e nel 1945 organizza una prima esposizione dei disegni degli internati al Museo Denys-Pueche a Rodez (Ferdrière 1939).

Nella Germania nazista, invece, non solo non trova spazio la prospettiva della Psicopatologia dell'Espressione, ma l'estensione del concetto lombrosiano di degenerazione da parte di Max Simon Nordau contribuisce alla collocazione, in tale lettura della follia, anche del profilo di molti artisti moderni e, di conseguenza, alla stigmatizzazione della loro produzione artistica. Nel 1937 le autorità naziste epurarono i musei dall'arte considerata 'degenerata' e la esposero in una mostra, inaugurata a Monaco ed in seguito itinerante per varie città tedesche, con l'intento di sancirne il disprezzo e la condanna (Linguardo 2009). Sull'onda dello sdegno suscitato da tale evento e a sostegno della cultura modernista perseguitata in Germania due galleriste, l'inglese Noel Norton e la svizzera Irmgard Burchard, promossero a Londra nel 1938 la mostra *Banned Art* (Quattrocchi 2021). La psicopatologia dell'espressione, anche dove ha avuto positiva risonanza, non ha aperto immediate ed effettive prospettive di cambiamento dei sistemi di cura, ma ha comunque contribuito a sviluppare l'attenzione per la produzione artistica proveniente da contesti e percorsi irregolari, a riconoscerne un valore di esplorazione dell'identità ed attribuzione di senso.

Nel 1940 e 1941, nonostante le difficoltà della guerra, il francese Jean Dubuffet dedica particolare attenzione alle produzioni artistiche delle persone con disturbi mentali o comunque operanti al di fuori di contesti convenzionali, introduce il termine Art Brut per connotarle (Dubuffet 2006) e fonda la Compagnie de l'Art Brut per promuoverne la conoscenza. Il profilo di irregolarità e spontaneità di tali produzioni viene così, per la prima volta, colto e valorizzato in una specifica ed autonoma prospettiva estetica che va oltre l'orizzonte riduttivo della psicopatologia. Dopo la parentesi bellica si è allargato dell'interesse per l'intreccio tra psicologia e arte. Parallelamente alle ricerche di Jean Dubuffet, nel 1946, è organizzata un'esposizione delle opere dei malati mentali nell'Ospedale Sainte-Anne di Parigi anche come risposta riparativa all'esposizione nazista dell'arte degenerata.

Nel 1950, nell'ambito del primo Congresso mondiale di psichiatria, sempre presso l'ospedale Saint-Anne, è organizzata una esposizione di opere d'arte dei pazienti ricoverati, provenienti da molti paesi. Alla mostra l'Italia presenta solamente le opere realizzate da alcuni ricoverati dell'Ospedale Psichiatrico di Imola, che vengono illustrate nella relazione di Gastone Maccagnani dove annunciava l'apertura imminente di un atelier in quella sede (Picchiami 2015-16). La mostra parigina pone il problema di un inquadramento specifico di tale corrente artistica che viene definita da André Breton *l'art de fous*, ma che troverà nella definizione

Art Brut una sua precisa e condivisa collocazione. Il termine Art Brut, tradotto in Italia come «arte irregolare», per la lettura semplicistica e talora distorta della prospettiva teorica di Dubuffet, effettuata in ambito psichiatrico, poteva restringere l'orizzonte del termine all'istituzione manicomiale conferendogli una valenza potenzialmente stigmatizzante. Nel 1972 lo storico dell'arte inglese Roger Cardinal pubblica il volume *Outsider Art* (Cardinal 1972a). Tale denominazione all'inizio si propone come una letterale traduzione inglese del concetto di Art Brut. Col tempo, in seguito anche all'esposizione *Outsiders. An Art Without Precedent or Tradition* (Hayward Gallery, Londra 1979) il termine Outsider Art acquisisce specifiche valenze «può basarsi su principi meno rigidi» (Cardinal 1972a). Adattandosi alla molteplicità dei linguaggi altri del mondo anglosassone, riesce ad esprimere in modo più autentico il ventaglio di circostanze, di stimoli e limiti (psicologici, economici, culturali, politici) in cui l'artista produce la propria visione dell'esistenza e le sue opere.

In Gran Bretagna, a partire dagli anni Quaranta, all'interno di contesti sanitari si assiste allo sviluppo di attività creative che si configurano come terapie parallele. Il pittore Adrian Hill aveva sperimentato il valore curativo dell'arte, durante un suo lungo ricovero in ospedale ed introdusse per primo il termine *art therapy*. Utilizzata ampiamente, nel dopoguerra, come specifica modalità di trattamento per i reduci, l'arteterapia si sviluppa come disciplina autonoma nella prevenzione e nella riabilitazione. Negli Stati Uniti, a partire dagli anni Cinquanta, si realizzano significative esperienze di integrazione tra paradigma artistico e psicodinamico. Si sono definiti due filoni di pensiero, uno fondato sulla fiducia nella creatività, *arte come terapia*, promosso da Edith Kramer, l'altro più collegato al mondo della psicoanalisi, *arte nella terapia*, portato avanti da Margaret Naumburg. Per Rudolf Arnheim produzione e fruizione estetica sono un mezzo per comprendere le condizioni dell'esistenza umana, sono un rifugio dalla confusione che la può attraversare, possono contribuire alla creazione di un ordine significativo (Arnheim 1949). Silvano Arieti, attraverso il confronto attento ed appassionato con l'esperienza psicotica e anche per la conoscenza diretta del lavoro di Naumburg ha potuto intravedere la possibile sintesi magica offerta dai processi creativi. Arieti testimonia che il bisogno di creare può persistere anche quando il dolore non ha accesso alla coscienza, i pensieri sono dispersi ed incomprensibili, i contatti più vitali con il mondo sono recisi. Giorgio Bedoni e Bianca Tosatti (2000) offrono una ricca documentazione storica ed iconografica del dialogo che si è sviluppato tra studi psichiatrici sull'arte e teorie estetiche delle avanguardie, tra lo studio di opere dei malati mentali condotto da famosi psichiatri e lo sviluppo della psicopatologia e di nuove prospettive terapeutiche.

Nella prima metà del Novecento i manicomi italiani, illusoriamente focalizzati su un modello medico, sono congelati di fatto in una funzione eminentemente custodialistica e formalmente delegati a controllare, tramite l'internamento, una variegata area di rimosso sociale. Trova poco spazio anche la prospettiva occupazionale che, con le sue ambigue valenze di socializzazione, aveva caratterizzato in precedenza la pratica manicomiale. Non sono documentate significative esperienze di tipo creativo.

Dagli anni Cinquanta in poi, in virtù degli echi della prospettiva di un possibile *curare ad arte*, delineata dai contributi tedeschi e francesi e sviluppata poi ampiamente in ambito anglosassone, si osserva l'avvio di alcune esperienze creative, animate da artisti ed accettate dagli psichiatri. Lo spazio/tempo dell'atelier d'arte ha offerto ai pazienti un orizzonte diverso, una libertà dello sguardo pur all'interno dell'istituzione totale. Nel 1952 si avvia nell'Ospedale psichiatrico di Imola un atelier di pittura, sotto la guida del pittore Germano Sartelli, all'inizio con fini occupazionali, e che si avvarrà anche della collaborazione di Gastone Maccagnani, psichiatra particolarmente interessato allo studio della psicopatologia dell'espressione che nel 1958 sarà l'autore del primo lavoro monografico sull'argomento in Italia (Maccagnani 1958). Le opere prodotte all'interno dell'atelier saranno in mostra già nel 1954 presso la Fondazione Besso a Roma, la stessa fondazione avrà rapporti anche con il futuro atelier dell'ex Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo.

Nel 1957 si avvierà anche a Verona un atelier di pittura presso l'Ospedale psichiatrico. Micheal Noble, scozzese, scultore ed ex ufficiale dei servizi di intelligence inglesi, dopo la guerra si stabilisce in Italia, sposa Ida Borletti e va a vivere con lei vicino al Lago di Garda. La loro casa è frequentata da artisti e intellettuali italiani e stranieri. Noble conosce Cherubino Trabucchi, il direttore dell'Ospedale psichiatrico di Verona, e propone di avviare un laboratorio di espressione grafica assieme allo scultore Pino Castagna (Comunicazione personale di Daniela Rosi). Organizza, a sue spese, uno spazio, una vera piccola casetta/atelier nel parco, dove mette a disposizione di una ventina di ricoverati tavoli, fogli, matite, pennelli e colori. Si impegna attivamente e concepisce il laboratorio come uno spazio di libertà per i pazienti dove non viene imposto alcun ordine di lavoro e nessun orario rigido di frequentazione. Per incoraggiare chi riteneva di non essere in grado di dipingere, portava i cataloghi delle gallerie dove esponeva, così che potessero vedere che non era necessario realizzare disegni fotografici per esprimersi in arte.

Mentre visita uno dei reparti, Noble rimane colpito da un segno inciso su un muro. Gli viene raccontato che c'è un paziente al quinto padiglione (dove si trovano i più gravi) che quando viene liberato dalla camicia di forza o dalle fasce di contenzione che lo inchiodano nel letto, lascia segni sul muro, incisi con pezzetti di mattone oppure per terra, nel parco, utilizzando dei legnetti. Gli infermieri erano soprattutto preoccupati perché ritenevano indecoroso imbrattare i muri e quindi lo contenevano per impedirglielo. Noble riconosce il valore artistico di quel segno tracciato sul muro. Il suo sguardo d'artista gli permette di vedere quel segno non come un danno alla parete, ma come la rappresentazione di una scena misteriosa. Coglie il valore formale del prodotto estetico, legge il gesto che lo aveva prodotto come un bisogno di esprimersi, appunto. Propone che lo lascino esprimere se ha bisogno di farlo. Incontra l'autore, Carlo Zinelli, e gli propone di entrare nell'atelier. Quell'incontro sarà un momento fondamentale per la vita di Zinelli, che frequenterà quel luogo assiduamente per tutta la vita, dimostrando un grande talento artistico. Già nel 1957 alcune sue opere sono esposte in una mostra collettiva a Verona e suscitano vivo interesse. Anche Vittorino Andreoli, allora studente di medicina, frequenta il laboratorio e, diventato psichiatra, approfondirà il rapporto tra arte e follia (Andreoli 2009).

Nel 1959, fu fondata a Verona la Società internazionale di psicopatologia dell'espressione; a Bologna nel 1963 si tiene, presso la Clinica universitaria delle malattie nervose e mentali, il Secondo colloquio internazionale sull'espressione plastica. Andreoli diverrà un punto riferimento a livello italiano ed internazionale di tale area disciplinare. Contribuirà a far conoscere le opere di Zinelli a Jean Dubuffet, che inizialmente dubiterà della spontaneità di quelle creazioni, ma alla fine ne acquisirà molte per la sua collezione di Losanna. Nel 1966 Dubuffet e André Breton gli dedicano una monografia nella collana *Collection d'Art Brut* (Andreoli, Pasa, Trabulli 1966). Zinelli era uno schizofrenico, la malattia era esplosa a vent'anni ed è rimasto ricoverato per trent'anni. Lo spazio dell'atelier gli ha permesso di disegnare un racconto in cui possiamo trovare profili poetici ed espressioni di libertà dai condizionamenti culturali ed istituzionali. Il percorso umano e artistico di Zinelli evidenzia in modo emblematico la contraddizione strutturale tra la dimensione creativa ed i paradigmi della psichiatria manicomiale.

Nel 1958, all'interno dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, diretto da Mario Benvenuti, vengono istituiti, dal vicedirettore Furio Martini, l'atelier di pittura e la scuola di disegno. Tali iniziative sono proposte come uno specifico spazio terapeutico per i pazienti ricoverati e si ispirano ad esperienze cliniche ormai consolidate in ambito anglosassone. L'artista Franco Villoresi, in qualità di maestro volontario di pittura, partecipò attivamente alla vita dell'atelier dal 1958 al 1961, insegnando ai pazienti dell'atelier e agli allievi della scuola ortofrenica. L'attività dell'atelier continuerà fino alla metà degli anni Settanta e, al suo interno, annovererà le presenze di Livio Poggesi, Lorenzo Fortuna, Alberto Cangi, Guy de Beausacq. L'atelier aretino non ha avuto la risonanza mediatica di altre esperienze creative in ambito istituzionale. Una ricerca accurata in ambito accademico (Picchiami 2015-16) ha comunque contribuito a documentare, contestualizzare ed analizzare il profilo degli autori e delle opere realizzate. Recentemente l'esposizione a Sansepolcro delle opere di Francesco Dindelli, pittore aretino a lungo ricoverato, ma che era rimasto marginale rispetto all'atelier (Barone 2022), aveva svelato il profilo storico-artistico di un artista oggettivamente outsider, assumendo una significativa valenza riparativa.

Dall'inizio degli anni Sessanta, Franco Basaglia è promotore di un movimento di radicale critica dell'istituzione manicomiale e dei meccanismi di alienazione ad essa correlati. L'esperienza pionieristica sviluppata a Gorizia è documentata nel libro *L'istituzione negata* (1968) che porta alla conoscenza di un vasto pubblico, specialmente giovanile, la drammatica realtà del manicomio ed è punto di riferimento per avviare, anche in altre città, pratiche innovative, nella cura dei disturbi mentali, dove il processo creativo e l'emozione estetica fossero riconosciuti come risorsa nel lavoro di deistituzionalizzazione e di umanizzazione. Appena assunta, nel 1971, la direzione dell'Ospedale psichiatrico di Trieste, Basaglia apre le porte ad un gruppo di studenti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia che, guidati dallo scultore Vittorio Basaglia, suo cugino, e dal drammaturgo Giuliano Scabia contribuiscono a facilitare il cambiamento istituzionale e ad accelerare la rinascita delle persone riaprendo il loro contatto con il mondo attraverso la costruzione di qualcosa di artistico assieme.



Nel primo padiglione ad aver cessato le funzioni di degenza manicomiale, viene organizzato un laboratorio dove tutti potevano entrare a fare arte. I pazienti a quel tempo simpatizzavano con un vecchio cavallo che per anni era stato utilizzato per trasportare ogni cosa tra i diversi padiglioni ed avevano scritto al presidente della provincia perché non fosse inviato al macello, ma affidato alle loro cure. Tale sentimento condiviso diede l'ispirazione per la realizzazione di un'opera d'arte che divenne un grande fattore di risveglio, individuale e collettivo. Si creò un cerimoniale inclusivo attorno alla sua ideazione. Basaglia e Scabia raccoglievano le indicazioni, fatte a voce e poi scritte su fogli attaccati al muro, di coloro che ogni giorno entravano nel laboratorio. Gian Butturini (1977) custodisce la memoria di quelle appassionate indicazioni che testimoniavano la profonda identificazione dei pazienti sia con l'opera in divenire, sia con l'animale che l'aveva ispirata. Fu realizzata una monumentale statua di cartapesta, chiamata Marco Cavallo, come l'animale che l'aveva ispirata. Il 25 febbraio 1973 l'opera esce per la prima volta dal manicomio. Per farla uscire viene abbattuto un cancello e tutti, pazienti, terapeuti e cittadini la seguono in una processione liberatoria fino al colle di San Giusto. Quel cavallo azzurro che attraverso l'azione scenica ha reso possibile una forte identificazione con l'immagine della libertà riconquistata dagli internati, da allora ha fatto il giro del mondo. È diventato immagine-simbolo per pazienti e terapeuti, loro guida fuori dal labirinto dell'istituzione manicomiale, per riprendere contatti vitali, per riallacciare un dialogo autenticamente creativo.

Dalla metà degli anni Settanta le attività espressive hanno avuto un significativo sviluppo sia sull'onda delle esperienze innovative che avevano investito il campo assistenziale e valorizzato la dimensione creativa come fattore evolutivo e di inclusione sociale, sia per l'apporto di professionisti formati anche all'estero dove la prospettiva dell'art therapy era più radicata. Artisti ed operatori della salute mentale, in diverse città italiane, attraverso variegate esperienze di fruizione e produzione estetica, hanno contribuito al superamento dell'istituzione manicomiale, alla sperimentazione di adeguati trattamenti per adulti con impoverimento dell'espressione verbale secondario ai processi di istituzionalizzazione, al radicamento di buone pratiche nei servizi psichiatrici sviluppatasi dopo la Legge 180.

A Firenze, nel 1975, presso i locali di una casa colonica posta a ridosso della cinta muraria dell'ex Ospedale psichiatrico si inaugura un atelier aperto: La Tinaia (Russo 2007). L'iniziativa è promossa da operatori sanitari, tra cui Graziella Magherini, psichiatra e psicoanalista, che darà un impulso particolarmente significativo al dialogo tra arti e psicologia e si sviluppa sullo sfondo dei profondi processi di cambiamento, culturali e politici, che attraversano la società introducendo nuovi modelli di riferimento anche nel campo della salute mentale. La Tinaia è pensata come spazio di libera attività creativa per i degenti dell'ospedale. Si caratterizza fin dagli inizi come un'esperienza di rottura con la logica dell'istituzione totale, ma anche con i limiti e le ambiguità che avevano caratterizzato le pratiche di terapia espressiva precedentemente sperimentate in regime manicomiale. L'atelier pone al centro il linguaggio estetico come via per la comunicazione e riconosce che il fare arte può favorire l'accesso a nuovi più

attivi e partecipati livelli di cittadinanza. Luogo di confine tra il dentro e il fuori dell'istituzione totale, La Tinaia, nei diversi profili organizzativi assunti nel corso degli anni, ha costituito e costituisce tuttora non solo l'occasione per dare voce ad un'umanità silente e esclusa, attraverso il linguaggio della creatività, ma anche perché lo spessore di ciascun artista e delle sue opere venga conosciuto, studiato, valorizzato. Nello stesso anno di fondazione viene allestito uno stand espositivo alla Fiera annuale di Prato e, nel 1981, viene realizzata in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze la mostra *Colori dal buio*, nel Chiostro grande di Santa Croce. Da allora, attraverso una costante ed accurata attività espositiva, attraverso la costruzione di contatti con il variegato mondo dell'arte e del suo mercato, lo spessore estetico delle opere prodotte ha potuto uscire dalla linea d'ombra della psichiatria, anche se rinnovata, per ottenere un proprio posto all'interno della critica e la collocazione in importanti collezioni entro il filone dell'Art Brut e dei suoi successivi sviluppi.

A Genova nell'ambito del lavoro per il superamento dell'Ospedale psichiatrico avviato da Antonio Slavich, l'artista Claudio Costa a partire dal 1986 organizza un atelier dove artisti professionisti e degenti dell'ospedale si incontrano, si confrontano e creano. Nel 1989 viene fondato l'*Istituto per le Materie e Forme Inconsapevoli* (IMFI) e nel 1992 viene istituito il *Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli*, ispirato al *Museu de Imagens do Inconsciente* fondato da Nise da Silveira, psichiatra e psicoanalista junghiana, a Rio de Janeiro nel 1952.

Luigi Maccioni ci offre una testimonianza diretta di quello spazio e dei processi interattivi/creativi che lo caratterizzavano:

Visitare l'atelier era un'esperienza unica. Claudio considerava l'artista come un novello sciamano, che mette in comunicazione il mondo reale con il mondo dell'alterità, con l'aspetto insaturo e creativo dell'arte. Si avvertiva entrando il richiamo ad un senso nascosto che rimaneva avvolto in un alone di mistero. Per quanto lo riguardava il dialogo con chi produceva l'opera non poteva che essere alla pari. Ricordo un incontro nell'atelier con Claudio ed un paziente, Davide Raggio, che era arrivato con un cavetto di ferro spesso ed un pezzo di legno raccolto nel bosco dell'ospedale. Faceva delle prove su come unire i due materiali mentre Claudio lo stava ad osservare attentamente. Poi Davide iniziò a valutare un qualche modo possibile di metterli insieme ed a quel punto disse che sarebbe stato il legno, o forse il ferro ad indicargli la soluzione. Claudio chiese in che modo e lui tranquillamente gli rispose che i due oggetti stavano dialogando, bastava ascoltarli e continuò: «Vedi adesso protestano un poco perché questa notte hanno sofferto il freddo e adesso hanno solo bisogno di scaldarsi, poi si acconceranno o si faranno acconciare da me; non li senti?». Claudio ovviamente gli rispondeva che lui non era in grado di ascoltarli, ma lo incoraggiava a farlo lui per noi due. (Maccioni 2023)

La morte prematura di Claudio Costa non ha interrotto il processo creativo che ha messo radici profonde a Quarto. Sono attivi atelier di pittura, scultura e ceramica a cui partecipano anche gruppi di pazienti esterni alla struttura di Quarto e provenienti dal Servizio di Salute Mentale territoriale, unitamente a cittadini provenienti dalla comunità locale interessati all'espressività artistica. Il Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli, nel corso del tempo, si è arricchito

to di numerosissime opere di Outsider Art e si presenta, nel suo insieme, come un'unica e vivente opera d'arte.

A Livorno, città che non ha mai avuto un ghetto per gli ebrei, né un manicomio, negli spazi del Centro residenziale Franco Basaglia, nasce nel 1999 l'atelier di attività espressive Blu Cammello. L'obiettivo è dare la possibilità agli ospiti della residenza assieme ad altri utenti del Dipartimento di Salute mentale di partecipare ad attività finalizzate ad individuare la particolare predisposizione artistica di ciascuno e di favorirne lo sviluppo. Tale spazio, in cui sono variamente impegnati pazienti, artisti italiani e stranieri, professionisti della salute mentale, si è sempre più aperto e reso visibile all'esterno per la qualità delle mostre delle opere in esso realizzate. Un artista, Riccardo Bargellini, ha fondato e coordina l'atelier garantendone da sempre l'attività quotidiana. Sotto la sua guida si sono distinte diverse personalità artistiche e nel corso del tempo le loro opere sono state inserite in collezioni internazionali, pubbliche e private ed in prestigiosi spazi espositivi (Giacosa, Lusardy 2012). In una delle prime mostre collettive delle opere prodotte, *God Save the Flags*, veniva sottolineata in modo emblematico l'importanza dei codici comunicativi e la problematicità della loro comprensione e condivisione. Le opere esposte presentavano bandiere di ogni tipo, reali e fantastiche. Quella dei *Duellanti del polline salato*, un'opera a quattro mani di Riccardo Bargellini e Riccardo Sevieri, sembra cogliere, al di là di ogni diagnosi psichiatrica, percorso accademico o ruolo professionale, la cifra di un lavoro terapeutico mediato dal processo e dal prodotto estetico, un'autentica, creativa e vitale sfida esistenziale. Sono raffigurati due personaggi che si danno le spalle e si incamminano in direzioni opposte, come duellanti. Ciascuno ha in mano, come bandiera, un candelabro che riprende elementi estetici condivisi della tradizione ebraica della città, crea un ponte interpersonale e ridefinisce in termini vitali il paradigma del duello rappresentandolo come incontro con un'alterità familiare.

Ripercorrendo itinerari storici di Insider ed Outsider Art, focalizzando gli intrecci creativi tra arte e psichiatria viene ancora da interrogarsi, come fece Dino Buzzati, su come «Il lume misterioso dell'arte poteva accendersi tra le altrettanto misteriose pieghe d'ombra delle menti malate» (Buzzati 1957). Il dolore mentale può arrivare ad essere un'emozione intensa e senza bandiera, ma non sopprime il bisogno di creare. Trovare mezzi d'espressione altri dalle parole, trovare altre bandiere per segnalare territori dell'essere può offrire la possibilità di dare comunque una significazione ad emergenze del mondo interno, di mitigarne i riflessi perturbanti; di scoprire e condividere potenziali e talenti nascosti (Boccalon 2018). Il linguaggio universale della creatività (Boccalon 2010) può aiutare tutti a superare difficoltà intra/interpersonali e a favorire l'accesso ad un orizzonte simbolico (Boccalon 2011). Donald Meltzer sottolinea il profilo psicodinamico profondo della produzione estetica e la sua naturale proiezione interpersonale: «La qualità evocativa del rapporto tra opera d'arte ed interprete, tra interprete e fruitore può essere accostata al modello dell'intimità madre-bambino, al loro reciproco donarsi ed interrogarsi [...] prototipo dell'interazione infinita» (Meltzer 1981).

Ad Arezzo troviamo una significativa testimonianza di un'interazione creativa che, pur tra ostacoli e silenzi, si è dispiegata nel tempo ed è arrivata fino a noi.

Come già accennato, oltre mezzo secolo fa un gruppo di artisti aretini, accomunati da spaesanti esperienze di eclissi dell'identità personale e da una struggente tensione espressiva, fece fiorire nel corso di un decennio una timida, ma significativa primavera artistica sul colle del Pionta. Quei prodotti estetici realizzati dentro le mura manicomiali, dopo tanti anni, hanno trovato sguardi attenti che li hanno raccolti, compresi, riflessi, sottratti all'oblio e accompagnati nel centro della *polis* dove possono finalmente *fare mostra di Sé* e attraverso la fruizione del pubblico continuare a tessere ed allargare un salutare dialogo creativo.

### Bibliografia

- Andreoli, Vittorino, Pasa Cherubino, e Arturo Trabucchi. 1966. "Carlo." *L'Art Brut* 6. Paris: Compagnie de l'Art Brut.
- Andreoli, Vittorino. 2009. *Il linguaggio grafico della follia*. Milano: Rizzoli.
- Arieti, Silvano. 1974. *La sintesi magica*. Roma: Il Pensiero Scientifico.
- Arnheim, Rudolf. 1969. *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazioni*. Torino: Einaudi.
- Artaud, Antonin. 1977. *Nouveaux écrits de Rodez: lettres au docteur Ferdière, 1943-46*. Paris: Gallimard.
- Barone, Alessandra. 2022. *Il colore dentro. Lo sguardo di un artista del 900*. Catalogo della mostra, Sansepolcro, Palazzo Alberti, 10 dicembre-8 gennaio 2023. Sansepolcro: S-Eri Print.
- Basaglia, Franco. 1968. *L'istituzione negata*. Torino: Einaudi.
- Beavin, Janet Hemlick, Jackson Don D., e Paul Watzlawick. 1971. *Pragmatica della comunicazione umana*. Roma: Astrolabio.
- Bedoni, Tosatti. 2000. *Arte e Psichiatria, uno sguardo sottile*. Milano: Mazzotta.
- Boccalon, Roberto. 2010. "Curare a regola d'arte." *Ar-tè*, 7.
- Boccalon, Roberto. 2011-12. "Imago e psiche." *Psicoart*, 2.
- Boccalon, Roberto. 2018. *Associare ed interpretare ad arte*, Roma: Aracne.
- Brant, Sebastian. 1984. *La nave dei folli*. Milano: Spirali.
- Butturini, Gian. 1977. *Tu interni, io libero*. Verona: Bellomi.
- Buzzati, Dino. 1957. *Sono veri Artisti*. Catalogo della mostra, Galleria La Cornice, Verona.
- Cardinal, Roger. 1972a. *Outsider Art*. London: Studio Vista.
- Cardinal, Roger. 1972b. "Singolar visions." *Outsiders. An Art Without Tradition*.
- De Nart, Roberto. 2011. "Micheal Noble dalla guerra psicologica all'arte." *Il ColMaòr*, 3.
- Dörner, Klaus. 1975. *Il borghese e il folle, Storia sociale della follia*. Roma-Bari: Laterza.
- Dubuffet, Jean. 2006. *Asfissiante cultura*. Milano: Abscondita.
- Edelman, G. Maurice. 1993. *Sulla materia della mente*. Milano: Adelphi.
- Esquirol, Jean-Étienne. 2008. *Delle passioni considerate come cause, sintomi e mezzi curativi dell'alienazione mentale*. Milano-Udine: Mimesis.
- Ferdière, Gaston. 1939. *Appel en faveur d'un musée d'art psychopathologique*, in Delavaux, Céline, *L'Art Brut, un fantasma de peintre*. Paris: Palette.
- Foucault, Michel. 1998. *La nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*. Torino: Einaudi.
- Foucault, Michel. 2011. *Storia della follia nell'età classica*. Milano: Rizzoli.
- Foucault, Michel. 2016. *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli.
- Freud, Sigmund. 1977a. *Ricordare, ripetere e rielaborare*, in Freud, Sigmund, *Opere*, vol. 7. Torino: Bollati Boringhieri.

- Freud, Sigmund. 1977b. *Ricordi di copertura*, in Freud, Sigmund, *Opere*, vol. 2. Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, Sigmund. 1977c. *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*, in Freud, Sigmund, *Opere*, vol. 7. Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, Sigmund. 1978. *Il disagio della civiltà*, in Freud, Sigmund, *Opere*, vol. 10. Torino: Bollati Boringhieri.
- Giacosa, Lusardy. 2012. *Banditi dell'arte*. Catalogo della mostra, Musée Halle Saint Pierre, Parigi.
- Guirini, Antonella. 1987-88. *Prassi psichiatrica e percorsi creativi*. Tesi di laurea. Università degli Studi di Padova.
- Heidegger, Martin. 1988. *La poesia di Hölderlin*, Milano: Adelphi.
- Hölderlin, Friedrich. 1974. *Inni e Frammenti*. Firenze: Vallecchi.
- Jaspers, Karl. 2001. *Genio e Follia*. Milano: Raffaello Cortina.
- Kramer, Edith. 1958. *Art Therapy in a Children's Community*. Illinois: Springfield.
- Langer, Susanne. 1965. *Sentimento e Forma*. Milano: Feltrinelli.
- Linguardo, Marco. 2009. *Orme del Terzo Reich-Monaco*. Roma: Editrice Thule Italia.
- Livi, Carlo. 1875. "Profili di manicomio, un pittore." *Gazzetta del Frenocomio di Reggio* 5-6.
- Maccagnani, Gastone. 1958. "L'arte psicopatologica." *Rivista Sperimentale di Freniatria* 82, suppl. al fasc. II.
- Maccagnani, Gastone. 1966. *Atti del 2° Colloquio Internazionale sull'espressione plastica*. Imola: Caleati.
- Maccioni, Luigi. 2023. Conferenza al Festival Art Outsider. Genova, 5-7 ottobre.
- Meltzer, Donald. 1981. *La comprensione della bellezza*. Torino: Loescher.
- Mina, Gabriele. 2009. *Giovanni Marro - Francesco Toris. Ossessioni, un antropologo ed un artista nel manicomio di Collegno*. Milano: Besa Muci.
- Naumburg, Margareth. 1966. *Dynamically oriented art therapy*. New York: Grune and Stratton.
- Passaro, Maria. 2018. *Artisti in fuga da Hitler. L'esilio americano delle avanguardie europee*. Bologna: Il Mulino.
- Picchiami, Sabrina. 2015-16. *Arte e psichiatria. L'atelier di pittura dell'ex Ospedale Neuropsichiatrico di Arezzo*. Tesi di laurea. Università di Siena.
- Pinel, Philippe. 1989. *Trattato medico filosofico sull'alienazione mentale*. Pisa: ETS.
- Prinzhorn, Hans. 2011. *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*. Milano: Mimesis.
- Quattrocchi, Luca. 2021. "La difesa dell'arte degenerata' a Londra nel 1938: nuovi studi." *La Diana. Rivista semestrale della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Siena*, 2.
- Russo, Davide. 2007. *La Tinaia*. Firenze: Edizioni Zeta.
- Tamburini, Augusto. 1878. "La nostra scuola di disegno." *Gazzetta del Frenocomio di Reggio* 1-2.
- Tamburini, Augusto. 1880. "Una preziosa esistenza perduta." *Gazzetta del Frenocomio di Reggio* 1-2.