

# Mettersi al punto giusto: Franco Villoresi ‘maestro’ dell’atelier di pittura dell’Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo

Luca Quattrocchi

Scegliere e disporre su una tela le nostre tare per riproporre volenti o nolenti il nostro destino.  
Franco Villoresi

Sulla scia del suo precoce interesse e della sua ammirazione per Dino Campana, morto nel 1932 nel manicomio di Castelpulci vicino Firenze, Emilio Cecchi nell’aprile 1934 scrive da Roma al cognato Arnaldo Pieraccini, direttore dell’Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, per comunicargli che a breve sarà in Toscana e che desidera incontrarlo:

In primo luogo vorrei salutarvi, dopo tanto che non ci vediamo. In secondo luogo, vorrei vedere se è il caso che io scriva, come ho idea da tanto tempo, un articolo sul manicomio, per il *Corriere d. S.* sul tipo di altri che feci di recente. In questi, la materia era diversa; ma appunto per questo sarei tentato<sup>1</sup>.

Cecchi conta sulla sensibilità del cognato relativamente al tema del rapporto, tanto sotto il profilo clinico che sotto quello creativo, tra arte e follia: già nel 1894 Pieraccini, fautore di una psicagogia estesa ad attività ergoterapiche anche a carattere artistico, aveva pubblicato il volume *Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati. Contributo allo studio dell’arte nei pazzi*<sup>2</sup>. E difatti l’anno successivo

<sup>1</sup> Aspi - Archivio storico della psicologia italiana, Università degli Studi di Milano-Bicocca; Archivio Arnaldo Pieraccini, b. 2, fasc. 3: Lettera di Emilio Cecchi ad Arnaldo Pieraccini, Roma 20 aprile 1934. Gli altri due articoli cui fa cenno Cecchi, e che acclude alla lettera al cognato, sono “Manicomio criminale.” *Corriere della Sera*, 22 febbraio 1934 (sul manicomio criminale di Aversa) e “Riformatorio.” *Corriere della Sera*, 11 marzo 1934 (sul riformatorio di Airola, tra Caserta e Benevento).

<sup>2</sup> Angelucci, Pieraccini 1894. La pubblicazione risale al periodo in cui Pieraccini era vicedirettore dell’Ospedale psichiatrico di Macerata, ed è redatto in collaborazione con

Cecchi pubblica, dopo l'auspicato incontro con il cognato, l'articolo *La casa dei sogni*, poi ripubblicato col titolo *Fabbrica di sogni*, incentrato appunto sul manicomio aretino, i suoi spazi e le attività che vi si svolgono, e sugli incontri con alcuni ricoverati. Tra questi, un'anziana donna, già sarta a Firenze, «vestita di nero con qualche pretesa»:

La vecchietta racconta, volubile, quasi compiaciuta. E subito si sente che dice assai meno di quanto le passa pel capo: "Sono sempre i soliti, con le mutandine da forzatori, e si rincorrono da mattina a sera sui terrazzini di quella casa. Fanno certe lotte, certi salti! Poi, anche stamani, ne son venuti una trentina, intorno ai vagoni del deposito. Si saranno trattenuti un paio d'ore". Con una pausa: "E veggo tante altre cose. Globi di fuoco. Automobili che sprofondano in certe buche. Ma capirà che mi riguardo a parlarne. Anche perché non vorrei seccature". Il direttore le chiede come va che, di tutte coteste ridde e prodigi, a lui non è riuscito mai veder nulla. "Chi sa; forse dipende che lei non si mette al punto giusto"<sup>3</sup>.

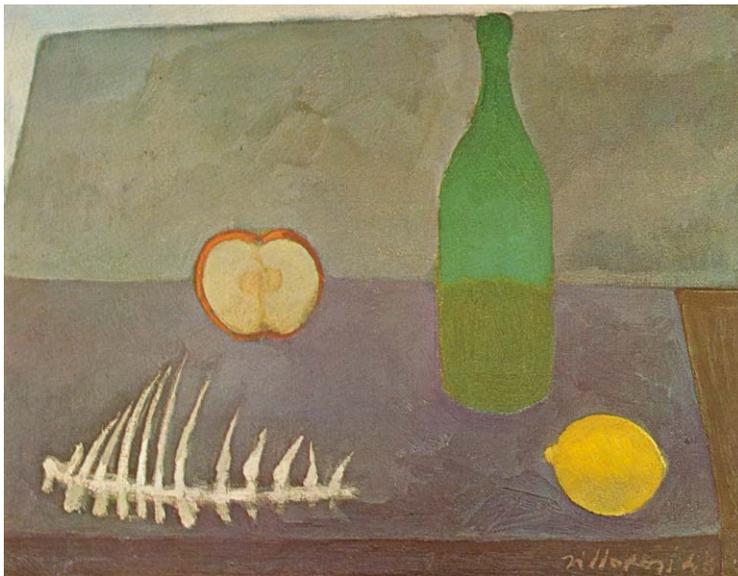
Al professor Pieraccini l'articolo piace, e in una lettera sull'argomento così Cecchi commenta: «In fondo, quel che tu dici della rappresentazione eideutica è un po' la "sintesi a priori" di Kant, o l'intuizione di qualunque artista. Se tu vedi *veramente* una cosa, la vedi e crei in te stesso tutta in un istante»<sup>4</sup>. La visita all'Ospedale neuropsichiatrico è per Cecchi la conferma che visioni della mente ed essenza delle cose convergono nell'atto creativo, in una sintesi di originalità e deduzione che si può attingere anche, e talvolta di preferenza, da uno stato di alterazione psichica. Ma occorre *mettersi al punto giusto* d'osservazione.

Più di vent'anni dopo l'articolo di Cecchi, e con un approccio analogo, il pittore Franco Villoresi dà vita all'interno dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo a un atelier di pittura rivolto ai ricoverati, riuscendo ad attivare e a rendere operativa la «fabbrica di sogni» grazie alla sua capacità di *mettersi al punto giusto*: un punto di difficile individuazione che Villoresi raggiunge in modo non estemporaneo o casuale, ma che sembra quasi l'approdo naturale, e non definitivo, cui conducono le ragioni profonde della sua pittura.

Gianditimo Angelucci, direttore dell'Istituto stesso. Arnaldo Pieraccini (Poggibonsi 1865 - Arezzo 1957) iniziò la carriera di psichiatra nel manicomio di Ferrara nel 1890; a fine 1891 fu chiamato al manicomio di Macerata, dove rimase fino al 1904, quando assunse la direzione del manicomio di Arezzo, che nel 1926 trasformò in Ospedale neuropsichiatrico. Qui rimase fino al termine della sua carriera nel 1950, tranne i sei mesi in cui diresse il manicomio di Siena (1908). Nel 1941 fu obbligato al pensionamento perché non iscritto al partito fascista, ma continuò a svolgere le mansioni di direttore con la qualifica di «avventizio ed interino», fino alla reintegrazione nel ruolo nel 1946.

<sup>3</sup> Cecchi 1935. L'articolo sarà ripubblicato con il titolo *Fabbrica di sogni* in Cecchi 1941, pp. 51-57, assieme a *Manicomio criminale*, pp. 58-64, e *Riformatorio*, pp. 65-70.

<sup>4</sup> Aspi - Archivio storico della psicologia italiana, Università degli Studi di Milano-Bicocca; Archivio Arnaldo Pieraccini, b. 2, fasc. 3: Lettera di Emilio Cecchi ad Arnaldo Pieraccini, Roma 21 marzo 1935.



Nato nel 1920 a Città di Castello, Franco Villoresi si trasferisce presto con la famiglia a Roma; nel 1945, con alle spalle studi interrotti di giurisprudenza, la partecipazione alla guerra e alla lotta partigiana, e sospinto da una vocazione alla pittura priva di ogni formazione accademica, avviene l'incontro decisivo con Mario Mafai, maestro e presto amico del giovane artista di cui apprezza la meditata determinazione (Figura 1).

Se lo scontro e taciturno Mafai è per Villoresi il «primo maestro sincero» (Villoresi 1976, 32), la sua pittura di quegli anni è solo in parte, e per breve tempo, mafaiana: lo testimoniano alcune belle e struggenti *Nature morte* che indubbiamente risentono di Mafai, così come di Cavalli o Melli, e che degnamente si inseriscono nella tarda stagione del tonalismo della Scuola Romana (Figura 2), ma al tempo stesso rappresentano una fase di transizione che conduce, in un'ideale continuità di densità atmosferica, dalle cose alle persone, dai frammenti di interni alle visioni urbane e alle periferie.

Dopo la prima personale di Villoresi alla romana Vetrina di Chiurazzi nel 1948, è quella successiva del 1950, sempre da Chiurazzi, che indica il suo nuovo e personale percorso, presentato da un testo di Mafai. Il quale individua con precisione modi e intenzioni della pittura del suo giovane allievo, «ostinatamente» e indipendentemente impegnato nella precaria definizione delle forme del presente:

È diverso tempo che Franco Villoresi dipinge con tenacia e convinzione, senza fretta e senza darsi molto da fare; bisogna aggiungere che non fa parte di nessun gruppo, né è alleato a piccole massonerie o «equipes», e cammina isolato con tutti i rischi e la fatica che comporta una simile posizione. Nelle sue tele c'è il sincero sforzo, direi quasi una ostinazione, di voler scoprire o meglio definire l'oggetto, non solo in un piano di rigore pittorico e formale, ma anche in quello di una certezza morale.

Figura 1 – Mario Mafai e Franco Villoresi a Roma, 1946. Archivio Villoresi, Rigutino, Arezzo.

Figura 2 – Franco Villoresi, *Natura morta*, 1948. Collezione privata.

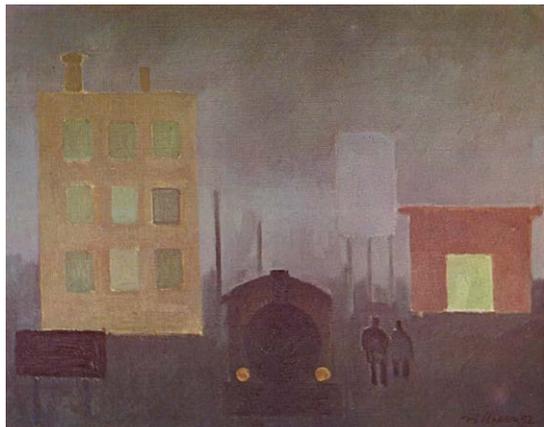


Figura 3 – Franco Villoresi, *Stazione con due figure*, 1952. Collezione privata.

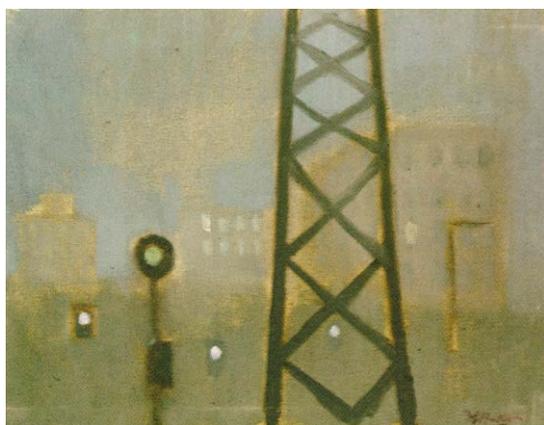


Figura 4 – Franco Villoresi, *Stazione di Arezzo*, 1951 circa. Collezione privata.



Figura 5 – Franco Villoresi, *La passeggiata*, 1953. Collezione privata.

E in riferimento alle vedute urbane di periferie e stazioni, di officine e operai, Mafai aggiunge:

Nel «Passaggio a livello», «Asfaltatori», «Meccanico» e nell'atmosfera provvisoria e allucinata delle stazioni, c'è qualcosa di più: è suggerita la presenza di una terra di nessuno. Qui gli uomini sono visti senza deformazioni, anonimi sì, ma con un discorso interno che non si chiude mai, non vuol dimostrare che la sua realtà che implicitamente contiene quella del mondo che lo circonda, con una partecipazione anche troppo vicina ed accorata; nessuna retorica dunque, semmai un pudore ed una semplicità senza ostentazione. (Mafai in Guzzi 1978, 237)

Nelle periferie silenziose di Villoresi, nelle sue stazioni desolate, nelle sue fabbriche torreggianti, tutte immerse in una perlacea nebbia omologante simile a un'alba perenne che non preannuncia il giorno, piccole sagome umane inquadrate per lo più di spalle compiono gesti avari e anonimi, muovendosi secondo un'erranza stupefatta più che in una direzione consapevole. Sono visioni inconcluse e interrogative, tracciate con mano quasi naïf, che indagano i contorni sfuggenti della difficile condizione umana contemporanea su sfondi uniformi, spesso monocromi, mestamente punteggiati dalle luci dei fanali o dei semafori (Figure 3, 4 e 5). E non stupisce che Kafka fosse tra gli autori preferiti di Villoresi, il quale così annota nel suo diario nel gennaio 1952:

M'interessa rappresentare l'atmosfera delle città prive di vegetazione in tutta la loro ostilità, l'asfalto, la speranza che dà la loro luce artificiale ma soprattutto la solitudine dell'uomo e la rivolta di questi alla progressiva privazione dell'anima. (Villoresi 1968)

Nonostante le tematiche affini, il realismo raggelato di Villoresi, tra miraggio e allucinazione, è lontanissimo, anche quando protagonisti sono operai e lavoratori, dal realismo eroico e didascalico gradito in quegli anni al PCI, così come dal realismo graffiante e di denuncia di un Vespignani o di un Attardi: il suo è uno sguardo

esistenziale scabro e disadorno che richiama semmai le periferie tragiche di Sironi o l'umanità dolente di Viani.

Da ciò deriva anche la difficoltà, da parte della critica del tempo, di valutare senza preconcetti il suo non catalogabile linguaggio: se Mariani parla a ragione di «Villoresi pittore allarmante» (Mariani 1957, 2), al contrario nello stesso 1957 Trombadori, integralista alfiere della linea ufficiale del PCI, non potendo annettere la sua pittura al realismo ortodosso, ne ipotizza un'improbabile discendenza dalla pittura sociale d'inizio secolo, citando nientemeno che Morbelli, vi vede un'«esigenza di cogliere nella loro verità oggettiva le cose», per riconoscerci infine, contro ogni evidenza, un «ottimismo figurativo» (Trombadori 1957, 11). Anche l'ammirazione di Villoresi per Ben Shahn, nuovo idolo degli artisti italiani di sinistra negli anni Cinquanta, non si rivolge tanto al diretto impegno politico del pittore americano, quanto alla solitudine esistenziale di alcune sue raffigurazioni, alle sue allegorie morali. Perché per Villoresi «l'arte più che un fatto tecnico, pur essendo anche tale, è anche ed essenzialmente un fatto morale» (Villoresi 1976, 54).

Villoresi, seppur estraneo all'accesa disputa che anima la cultura artistica italiana del dopoguerra tra realismo e astrattismo, manifestazioni formali che considera entrambe «di tipo accademico, [che] eludono ogni problema possibile da parte della società che le propone» (Villoresi 1976, 97), e seppure orgogliosamente fuori dai circoli politici e mondani e da ogni gruppo artistico, non è tuttavia una personalità isolata nell'ambiente culturale romano. Molti sono i suoi amici pittori, da Mafai a Bartolini, da Omiccioli a Donghi a Turcato, e ancor più numerosi gli amici poeti e letterati, spesso di prima grandezza: Giuseppe Ungaretti, Sandro Penna, Corrado Alvaro, Libero De Libero, Luigi Compagnone, Giose Rimaneli, Leone Piccioni, Guglielmo Petroni (Figura 6).

Tutti scrivono su di lui e la sua opera cogliendone a fondo il senso e le ragioni (Compagnone compone persino dei gustosi epigrammi su suoi dipinti<sup>5</sup> e Penna il racconto di un iniziatico vagabondaggio notturno con il pittore<sup>6</sup>), con l'unica eccezione di Alvaro, del quale però Villoresi esegue un ritratto: eppure forte è la



Figura 6 – Leone Piccioni, Giuseppe Ungaretti e Franco Villoresi ad Arezzo, 1968. Archivio Villoresi, Rigutino, Arezzo.

<sup>5</sup> Compagnone 1957, 3. Altri *Epigrammi* dedicati a quadri di Villoresi sono in Compagnone 1973.

<sup>6</sup> Penna 1957, 1. Il numero 21-24 di *Alfabeta*, quasi interamente dedicato a Villoresi, oltre ai testi di Compagnone e Penna contiene altri contributi sul pittore: Giacomozzi 1957, 1; Mariani 1957, 2; Baldini 1957, 4.



Figura 7 – Franco Villoresi, *Ritratto di Sandro Penna*, 1953 circa. Collezione privata.



Figura 8 – Franco Villoresi, *Omaggio a Sandro Penna*, 1953. Collezione privata.



Figura 9 – Franco Villoresi, *Ritratto di Corrado Alvaro*, 1953. Collezione privata.

vicinanza della pittura di Villoresi, fatta di transitorietà quasi episodica, con il clima sospeso e vagamente surreale dei racconti di Alvaro di questo periodo, in particolare le raccolte *Incontri d'amore* (1940) e *Parole di notte* (1955)<sup>7</sup> (Figure 7, 8 e 9).

Ma nonostante ciò, e nonostante che le pagine più penetranti su Villoresi siano quelle dei letterati e non quelle dei critici, la sua è una pittura «antirettorica, antiletteraria sempre», come avvertiva già Mafai nella sua presentazione. E lo stesso Villoresi nel 1950 si definisce, forse pensando alle sue *Stazioni*, «un centro di smistamento di trasmissioni, sensibile a tutte le pressioni più elementari prima di farne più complesse più intellettuali» (Villoresi 1976, 71).

Alla metà degli anni Cinquanta si conclude per Villoresi il periodo delle stazioni e delle periferie e del quieto tormento dei loro omini senza volto, «gravati d'una umanità che è così pesante da sembrare irragionevole condanna», come scrisse Rimanelli (1959), «persone destinate ad una malinconia senza via d'uscita, senza riscatto» secondo le parole di Petroni (1973), fantomatiche presenze di una «realtà non mai descritta, ma sempre resa nell'ambito di un'interiore evocazione» come la definì Ungaretti (1987, 107). A questo periodo, che porta a Villoresi apprezzamenti e visibilità, segue e in parte si sovrappone quello dei *Grandi personag-*

<sup>7</sup> Alvaro 1955 (che comprende il già edito *Incontri d'amore* e *Parole di notte*).

gi, anticipato da vaste composizioni come *La benedizione* (1950) e dalla serie dei *Grandi personaggi* (Figura 10).

Chi sono i *Grandi personaggi*? Sono i detentori del potere e i propagatori del conformismo, ricchi borghesi compiaciuti e pseudointellettuali da salotto, trafficanti di palazzo e di provincia, grandi per autodefinizione e per servile legittimazione altrui. Così, nel 1958, lo stesso Villoresi li descrive: «uomini in tuba, signore in pelliccia o in tailleur, signori con lobbia o senza copricapo, giovani e anziani, dipinti cercando di non cadere nel caricaturale o nell'illustrativo, ma con gusto, cattiveria e affetto...» (Villoresi 1958) (Figura 11).

Si tratta infatti di satira sociale, ma una satira crudele e bonaria al tempo stesso, in cui i personaggi appaiono più ridicoli che detestabili, e sembrano usciti da una cinematografica «commedia all'italiana»: c'è insieme l'agra critica di Bianciardi e la canzonatura benevola di Carlo Manzoni; così come c'è qualcosa delle *Fantasie* di Mafai e soprattutto delle caricature di Maccari (che espone da Chiurazzi nel 1953 e nel 1957) e Longanesi, più nello spirito che nel linguaggio figurativo. Non a caso in uno dei suoi appunti di diario Villoresi scrive che vorrebbe «come modello ideale Alberto Sordi, il personaggio che racchiude nei limiti della sua espressività la storia d'Italia di questi ultimi anni, uno dei pochi pretesti satirici votato al conformismo» (Villoresi 1976, 85-6).

I *Grandi personaggi* di Villoresi sono come l'altra faccia, socialmente e moralmente, dei suoi omini senza volto o visti di spalle del periodo precedente: tanto quelli erano isolati e silenziosamente corrosi da uno «struggimento interiore» (Ungaretti 1987, 107), tanto i *Grandi personaggi* si presentano in gruppo compatto spinti dall'istinto gregario, e non esitano a mostrare, anzi a ostentare clamorosamente le loro fattezze porcine o animalesche (e non di rado le loro esplicite «facce di culo») guarnite di cravatte, cappelli e colli di pelliccia, in mezzo ai quali spunta anche una mitra vescovile o uno zucchetto da prete. Ma le loro facce non sono che maschere: perché questi sono gli uomini, scrive Rimanelli presentando nel 1957



Figura 10 – Franco Villoresi, *La benedizione*, 1950. Collezione privata.



Figura 11 – Franco Villoresi, *La gente*, 1957 circa. Collezione privata.

una mostra di Villoresi nella romana Galleria San Marco, che «non si conoscono in faccia, che non danno mai la mano e che nella vita degli altri entrano solo di sbieco, mascherati dalla loro uniforme: il potere» (Rimanelli, in Trombadori 1957, 11).

Un suo quadro porta addirittura il titolo di «Caligari». E il richiamo non può non essere impressionante, poiché la sensazione che il dopoguerra, da noi sia incominciato appena adesso e non dieci anni fa, è sentimento di oggi, come pure il *caligari-sme*, quest' autorità che idolatra il potere e viola, per smania di successo, ogni diritto e valore umano, è nell'oggi, che abbia rimesso radici. (Rimanelli in Schettini 1957)

Inevitabilmente le maschere dei *Grandi personaggi* richiamano quelle, ossessive e ubiquie, di Ensor: maschere della corruzione e soprattutto maschere accusatrici, che in gruppo serrato, come quelle di Villoresi, assediano e opprimono chi non si adegua alle regole stabilite, chi osa sottrarsi al conformismo su cui poggiano le forme del potere. Maschere infami e grottesche che, sembra suggerire Villoresi, superata la stagione della speranza dopo la guerra di liberazione, sono come risorte dagli incubi del ventennio cariche di una rinnovata forza prevaricatrice.

Anche Trombadori, quando si è allentata la sua visione massimalista dell'ormai inattuale e impraticabile realismo di partito, nel presentare nel 1960 una raccolta di disegni di Villoresi dedicati appunto ai *Grandi personaggi* (Figura 12), traccia l'evoluzione della sua pittura dopo il periodo delle stazioni con una più serena e obiettiva valutazione:

A metà strada tra realtà e simbolo, Villoresi s'era appagato d'un sommario sarcasmo, d'una pungente deformazione, d'una cupa atmosfera tonale, rimanendo, in qualche modo, prigioniero d'una visione prevalentemente aneddotica e illustrativa. [...] La tela che qui presentiamo [una della serie dei *Grandi personaggi*] dimostra il cammino percorso da Villoresi sulla via d'una coerente dialettica tra i suoi giudizi morali e le forme idonee alla loro trasposizione poetica. Il passaggio dalla realtà al simbolo è stato effettuato mediante il ricorso alla maschera fantastica.

Per riconoscere infine che «l'impegno di Villoresi per una pittura che torni ad essere, in forme nuove documento morale del critico rispecchiamento della realtà, è oggi più vivo che mai» (Trombadori 1960): come, evidentemente, lo era anche prima, viene da aggiungere.

L'amara e tuttavia sorridente ironia di Villoresi nei confronti di conformismo e perbenismo, convenzioni sociali e ostentazione della ricchezza, malcostume e predominio dell'apparenza, si fa più acre nei diversi dipinti intitolati *Organizzazione della cultura* (Figura 13): un'accollita di maschere riunite per cucinare e confezionare una «cultura» che viene poi presentata come «ufficiale» nelle varie occasioni istituzionali organizzate dai *Grandi personaggi*. Annota lo stesso Villoresi: «Cultura ufficiale. Tutto quello che in Italia è ufficiale è finzione» (Villoresi 1976, 27); «Personaggi e maschere italiane è stato un pretesto per rappresentare quello che io vedevo dell'Italia di oggi. Un po' del provinciale settarismo che si copre di etichette e di tendenze politiche» (Villoresi 1976, 86).

Nel 1958, a seguito di vicende personali, Villoresi si trasferisce dapprima in una casa di famiglia in Casentino, poi ad Arezzo, di cui era originaria la madre, per infine stabilirsi nel 1961 in una villa di campagna a Rigutino, a pochi chilo-

metri da Arezzo, dove rimarrà per il resto della sua breve vita. L'abbandono della capitale è repentino, ma, pur con un inevitabile allentamento, non interrompe i legami con gli amici romani, che spesso si recano a visitarlo nel suo ritiro aretino, né l'attività espositiva. L'allontanamento da Roma significa per Villoresi il ripudio definitivo della «cultura ufficiale» e del suo sistema fatto di salotti, mostre, premi, tessere, conoscenze e parentele; ma soprattutto significa un cambio di prospettiva di valore morale ed esistenziale che mira alla ricerca del *punto giusto* da cui considerare la propria e l'altrui presenza nel mondo, all'interno di possibili e auspicabili corrispondenze spirituali. Annota nel 1966 Villoresi nel suo diario, quando ormai tale lontananza si è precisata:

Spesso aprendo la finestra di casa a Rigutino l'immagine della Val di Chiana si prospetta come la rappresentazione dello spazio che ho frapposto tra il me di oggi e quello di ieri. Ricercare il nostro punto di vista è tendere a questo assoluto (Prospettiva morale). (Villoresi 1968)

Il cambio di prospettiva inizia proprio dalla sua produzione recente e dalle maschere, le quali distaccandosi dai *Grandi personaggi* e divenendo autonome, mutano di segno e di senso, in una traiettoria cui certo non è estranea l'esperienza di Villoresi nell'Ospedale neuropsichiatrico aretino.

Dopo il pensionamento di Pieraccini nel 1950, nuovo direttore dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo è il professor Marino Benvenuti; vicedirettore e primario delle sezioni maschili è il dottor Furio Martini, allievo di Pieraccini e pienamente allineato all'innovativo approccio terapeutico introdotto dal suo maestro. Sulla scorta dell'insegnamento di Pieraccini, nel 1958 Martini allesti-



Figura 12 – Franco Villoresi, *Grandi personaggi*, 1959 circa. Da Antonello Trombadori, *I Grandi personaggi di Franco Villoresi*, Roma 1960.

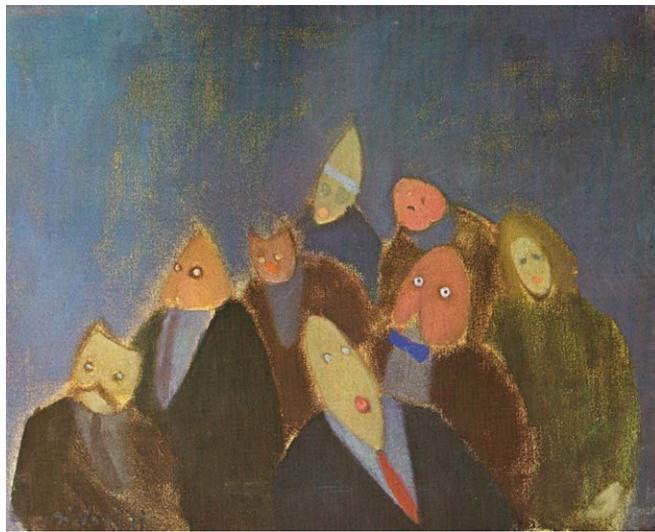


Figura 13 – Franco Villoresi, *Organizzazione della cultura*, 1960. Collezione privata.



Figura 14 – Franco Villoresi e Furio Martini all’Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, 1959. Da *Paese Sera*, 19 novembre 1959.

sce all’interno dell’ospedale un atelier di pittura destinato ai ricoverati, sia maschi che femmine, dai bambini agli anziani. Martini ha le idee molto precise su quali siano le finalità dell’atelier, come dichiara, a oltre un anno dalla sua creazione, al convegno della Società Italiana di Psichiatria che si tiene a Siena nel giugno 1960:

Lo studio del linguaggio figurativo nei malati di mente presenta un sempre maggiore interesse in rapporto a fattori diversi i quali schematicamente possono essere così precisati: interesse clinico psicodiagnostico collegato alla possibilità di meglio esplorare e conoscere la personalità psichica del malato, attraverso le espressioni di tale linguaggio sempre riflettenti fedelmente i suoi problemi, il suo stato emotivo, le sue impressioni vere o false, il suo modo di veder il mondo circostante, il bisogno di allusioni simboliche o di concretizzazioni astrattistiche; interesse più propriamente clinico in quanto impiegando ripetutamente tale indagine nello stesso

soggetto si può avere una preziosa ed immediata visione del decorso della malattia e dell’esito delle terapie; interesse artistico per i non infrequenti punti di contatto con l’arte astrattista riconosciuta più valida; interesse pratico sul piano psicoterapeutico per l’azione di utile affiancamento nella complessa opera di reinserimento sociale del malato. (Martini 1960)

L’atelier di pittura è allestito da Martini «in una sala convenientemente illuminata ed attrezzata con panchette singole da disegno, e per ogni malato sono [...] a disposizione matite colorate a pastello, gessetti colorati, colori ad acquarello e colori ad olio» (Martini 1960). Su una parete della sala, campeggia un pensiero del maestro Pieraccini: «Bisogna amarli i malati di mente per rendersi degni e capaci di assisterli» (Baldini 1959).

È appunto Martini, amico di lunga data di Villoresi, a coinvolgere l’artista come «maestro» nell’atelier di pittura, probabilmente fin dalla sua istituzione e comunque entro lo stesso 1958<sup>8</sup>: il distacco di Villoresi dalle «finzioni» romane coincide quindi, in evidente contrapposizione, con il contatto concreto con la realtà più vera, una realtà difficile e dolorosa riguardo alla quale non ha una specifica preparazione né pedagogica né psichiatrica (Figura 14). È per il pittore un azzardo istintivo ma anche una scelta consapevole, in totale coerenza con l’intransigente ricerca di una integrità esistenziale non adulterata da convenzioni e sovrastrutture: «Vale proprio la pena di vivere - annota nel suo diario - se vivere è tutto ciò che ci fa esistere proprio al limite di ogni nostra immunità, morale e fisica: e comprendere veramente comprendere è rischiare fino in fondo questa nostra immunità» (Villoresi 1976, 36).

Almeno fino al 1961, Villoresi si reca all’ospedale tre volte alla settimana per incontrare i suoi allievi, i quali, come raccontano le cronache dell’epoca, attendono con

<sup>8</sup> Cfr. Baldini 1959, in cui si legge che «da oltre un anno, maestro generoso e pazientissimo, Villoresi insegna a dipingere ai ricoverati di questo istituto di cura». Secondo Baldini, l’idea dell’atelier nacque congiuntamente durante gli incontri amicali tra psichiatra e pittore, ma la notizia non trova conferma in altre testimonianze.

impazienza il suo arrivo, non solo per apprendere a disegnare e dipingere ma anche per l'empatico legame che fin da subito si viene a creare tra il pittore e i ricoverati: «Franco Villoresi è molto amato dai suoi allievi. Il suo insegnamento non è limitato ai freddi suggerimenti didattici, e la sua partecipazione orale ai problemi tecnici degli allievi divaga spesso nella discussione di problemi di natura umana e psicologica» (Baldini 1959). Il pittore stesso è ben consapevole di quanto sia gravoso il suo impegno di «maestro» e che matite e colori non sono che uno strumento per cercare di raggiungere e curare con il calore umano, al di là dell'aspetto clinico o diagnostico, gli strati intimi di persone dalla psiche alterata o indebolita: «Una delle cause più frequenti della pazzia è la mancanza d'amore, riuscirò a darne con le mie lezioni di pittura?», scrive all'amico Javarone in quel periodo (Javarone in Villoresi 1976, 18).

Agli esiti, spesso sorprendenti, dell'atelier di pittura sotto la guida di Villoresi e negli anni successivi, sono dedicati altri saggi in questo stesso volume. Qui interessa indagare, oltre alla possibile confluenza di motivi e atmosfere tra l'opera del pittore e la produzione dei ricoverati, soprattutto in che misura l'esperienza dell'atelier abbia inciso nell'evoluzione della pittura di Villoresi di quegli anni. Relativamente al primo aspetto, si direbbe che l'istintuale capacità di Villoresi di *mettersi al punto giusto* abbia maieuticamente risvegliato nei pazienti le «espressioni figurative elementari o primordiali sino allora sopite o ignorate», come le definisce Martini (1960), sotto il segno di una singolare consonanza con il suo stesso mondo interiore e le sue immagini dipinte. Ciò che riferisce un cronista dell'epoca all'indomani di una sua visita all'atelier relativamente alle opere realizzate dai ricoverati, collima in maniera stupefacente con le figurazioni villoresiane: «Alcuni disegni sembra siano eseguiti da persone che si trovino in un perenne stato d'attesa: [...] son l'opera di uomini che sembrano intenti alla ricerca di qualcosa che scorgono, quasi velata da una fitta nebbia, e che non riescono a fissare nella sua completezza» (Battistini 1959). È come se il pittore avesse incontrato e riconosciuto nei ricoverati dell'ospedale aretino quell'umanità dolente e smarrita raffigurata nei suoi dipinti, in cui in parte si rispecchia e con cui si sente affratellato.

Non stupisce quindi che la frequentazione dell'atelier e dei suoi allievi abbia rappresentato per Villoresi un coinvolgente motivo di arricchimento che dal piano personale si trasfonde in quello creativo, gettando nuova luce sulla sua produzione precedente e attuale, la quale viene come ripercorsa e convalidata, e suscitando nuovi impulsi per quella a venire. Un aspetto questo su cui la critica si è poco soffermata, a parte Virgilio Guzzi che, nella monografia dedicata a Villoresi nel 1978 a tre anni dalla sua scomparsa, «azzarda l'ipotesi» che «quella immaginativa nuova dell'artista, con quel tanto di stranito assurdo e funereo che la sostanzia, con quel tanto di gratuito e allucinato, avesse potuto trovare qualche incitamento»<sup>9</sup> proprio nell'esperienza dell'atelier nell'Ospedale neuropsichiatrico aretino.

In realtà non vi è una frattura o un radicale rinnovamento nella pittura di Villoresi a partire dalla fine degli anni Cinquanta, bensì un cambio di segno che si innesta nella produzione precedente senza smentirla, e che certo è sollecitato dalla sua

<sup>9</sup> Guzzi 1978, 42-5. Anche Lozito ritiene l'esperienza nell'atelier dell'Ospedale neuropsichiatrico «un'importante chiave di lettura» per la produzione di Villoresi del periodo: cfr. Lozito 1985, 6-7.



Figura 15 –  
Venturino Venturi,  
*Pinocchio pensoso*,  
1959. Museo  
Venturino Venturi,  
Loro Ciuffenna.

attività nell'atelier. A partire proprio dal tema delle maschere: quando applicate ai *Grandi personaggi* nascondevano i vizi e la vacuità interiore e uniformavano atteggiamenti e opinioni; ora, isolate dal corpo, le maschere divengono autonome e assumono nuovi significati, manifestando attraverso sentimenti elementari un'espressività incorrotta (il dolore, l'esaltazione, lo stupore, la paura, la tristezza, la rabbia...), quella che il volto umano nella società conformista non è più in grado di mostrare, e che Villoresi ha ritrovato intatta e trasparente, allo stato puro, tra i ricoverati dell'Ospedale neuropsichiatrico.

Dai *Grandi personaggi* alle maschere isolate, ridotte a pochi segni espressivi, è come se Villoresi fosse passato dalle larve inquisitrici e grottesche di Ensor ai volti mistici e meditativi di Jawlensky, indicando una possibile via di salvezza morale e spirituale: «Spesso dipingendo penso di essere nella stessa posizione di un sarto o calzolaio che produce qualcosa di utile e applicabile al corpo umano. Mi augurerei insomma che le mie maschere servissero praticamente per salvare la faccia» (Villoresi 1976, 88), scrive l'artista. E in questa redenzione del volto dalle convenzioni, in queste maschere inermi e al tempo stesso assertive della propria lacerata identità psichica, vive anche un recupero dell'etimologia della parola «persona», dal greco *prósōpon*, che indicava in origine la maschera teatrale per poi ampliarsi a rappresentare l'individualità umana.

In un singolare quanto suggestivo percorso parallelo, in quegli stessi anni il conterraneo Venturino Venturi (Figura 15), durante il suo ricovero nell'Ospedale psichiatrico di San Salvi a Firenze per un grave esaurimento nervoso, dà vita alla serie di disegni dedicati a Pinocchio: Pinocchi arrabbiati, meditativi, supplicanti, maschere anche queste quali paradigma della drammatica vicenda umana o, secondo le parole dello stesso scultore, «pretesto per fare un uomo» (Fabiani 1978, 61), ora restituito alla sua primeva condizione creaturale.

La prima presentazione pubblica del nuovo ciclo delle *Maschere* di Villoresi si ha nel marzo 1962 con una mostra alla Biblioteca civica di Arezzo (Figura 16), quale esplicito omaggio del pittore alla città che ha fortemente contribuito all'evoluzione delle sue tematiche, e implicitamente all'atelier dell'Ospedale psichiatrico, come dichiara lo stesso Villoresi nel breve testo che accompagna l'esposizione:

Le opere che espongono rappresentano il lavoro di questi ultimi tre anni, da quando avvertii la necessità di allontanarmi da quello che era considerato il mio mondo di «periferie», «piazze», «piogge», per affrontare quei volti che avevo cercato di precisare fin dall'epoca dei «Grandi personaggi». [...] L'aver scelto Arezzo per questa mostra fa parte di un dovere per tutto quello che mi è stato dato di apprendere in questa città e non solo da un punto di vista sentimentale e umano. (Villoresi 1962)

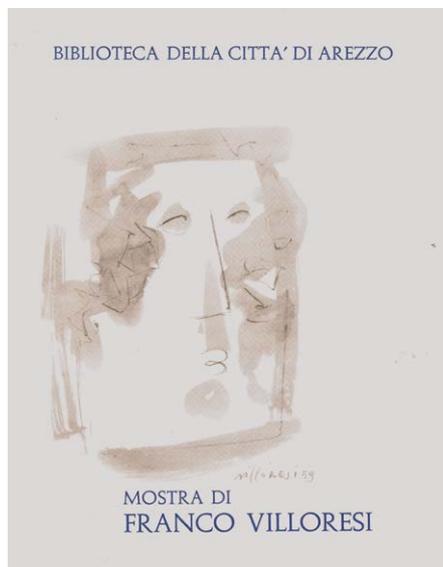


Figura 16 –  
Brochure della  
*Mostra di Franco  
Villoresi* alla  
Biblioteca della Città  
di Arezzo, 1962.

Presentate a Roma nel 1963 alla Galleria La Barcaccia, le maschere (Figura 17) sono oggetto anche di un bel testo di Leone Piccioni dell'anno successivo, il quale individua con precisione, in qualità di amico di lunga data, la genesi dell'inconclusa ricerca pittorica ed esistenziale di Villoresi, sviluppatasi secondo una somma di suggestioni formali e sperimentazioni tecniche, di affinità spirituali e stimoli visivi:

Sapevo che cosa sempre per Villoresi ha significato Mafai; siamo stati insieme a guardare ad Arezzo la struttura rigorosa, potente, contadina dei personaggi di Margaritone; ho capito che cosa poteva rappresentare per lui la conoscenza delle opere e poi della personalità di Ben Shahn; so quanto via via scavi nella frequentazione di Braque; ho anche almeno intuito che Fautrier non è passato invano per la sua ricerca (il Morandi è da lui considerato il nostro maggior pittore).

Per poi soffermarsi sulla serie delle maschere, delle quali sottolinea il loro

modo allusivo di proporsi allo sguardo, un poco ironiche, un poco accorate, piene di riflessiva saggezza, ricche di quella esperienza che ti fa sapere ogni nuova avventura dei sentimenti come vada a finire, senza impedirti, tuttavia, di accoglierla, subito, con pieno vigore, con intera sofferenza. (Piccioni 1964)

Come un emblema d'affezione, l'iconografia della maschera accompagna Villoresi per il resto della sua breve carriera, intersecandosi e sovrapponendosi ai diversi temi e alle diverse tecniche che sviluppa nell'ultimo decennio d'attività: dalle solitarie figure filiformi erranti nelle nebbie urbane di metà anni Sessanta all'uso memoriale ed evocativo del collage, dagli azzardati assemblaggi con materie naturali (pietre, stoffa, sabbia) ai misteriosi pesci degli ultimi anni (Figure 18, 19 e 20).

Franco Villoresi muore ad Arezzo nel settembre 1975. L'anno precedente, Libero De Libero aveva scritto la presentazione per una sua personale alla fiorentina Galleria La Gradiva, forse il testo più penetrante ed evocativo sul pittore del quale De Libero ripercorre e inconsapevolmente sigilla l'evoluzione dalle prime prove alle estreme.

Amo gli irregolari, la mia predilezione sta dalla loro parte – esordisce De Libero –. Privi di mostrine gradi e onori al merito, tutt'altro che disertori questi chierici vaganti per dove il tempo è un'invenzione delle cose e, non dovendo esse declinare i verbi di un'ideologia estetica, corrono e ricorrono nell'esistenza di taluni artisti alla maniera di eventi imperscrutabili quanto la genesi stessa delle arti o della poesia. [...] Ecco qui, dunque, Villoresi. Appartiene al plotone degli irregolari, abita anche lui in un altrove lontano miglia da quelle truppe d'assalto a critici e mercanti. (De Libero 1974)

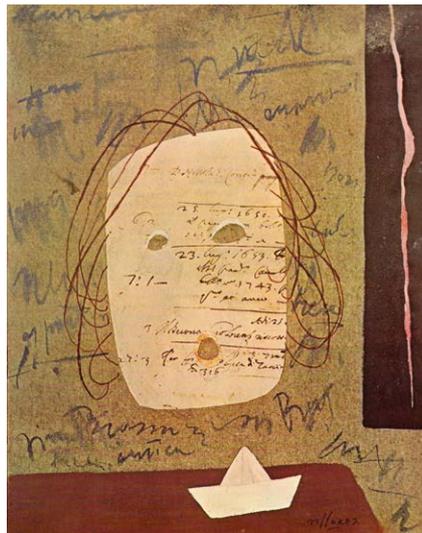


Figura 17 – Franco Villoresi, *Maschera con barchetta di carta*, 1964. Collezione privata.

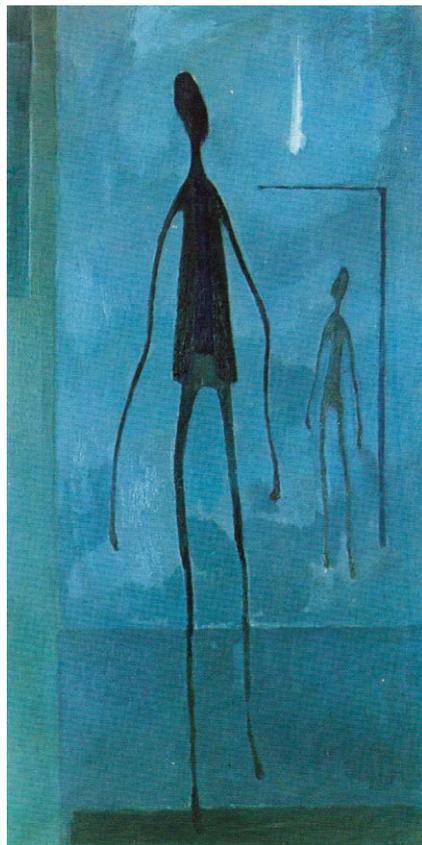


Figura 18 – Franco Villoresi, *Padre e figlio*, 1963. Collezione privata.



Figura 19 – Franco Villoresi, *Maschere con sassi*, 1972.  
Collezione privata.



Figura 20 – Franco Villoresi, *Maschere e pesci*, 1974 circa.  
Collezione privata.

umana più elementare e autentica: una condizione di sofferenza e vulnerabilità in grado di alimentare quella verifica dell'«approfondimento dei problemi morali, [...] nella necessità di ricostruirsi un limite spirituale» (Villoresi 1976, 32), che lo stesso Villoresi, come annota nei suoi diari, ostinatamente perseguiva.

Il tema delle maschere prende vita e si definisce a contatto con i ricoverati dell'Ospedale neuropsichiatrico, segnando il passaggio, nella pittura di Villoresi, dai *personaggi* alle *persone*. Sono, al pari di quelle pirandelliane, «maschere nude», anime elette purificate da clichés e convenzioni perché, come aveva scritto molti anni prima l'amico Corrado Alvaro in occasione del conferimento del Premio Nobel allo scrittore siciliano:

Anche in Pirandello appare la demenza come una via per riguadagnare il senso della personalità umana, e qualcosa di fatale che supera la stessa personalità e volontà dell'uomo. Siamo, cioè, al ritorno d'una verità e d'un valore morale di sentimenti. (Alvaro 1934, 200)

E sulla base di questa premessa De Libero, storico paladino della Scuola Romana da cui Villoresi aveva preso le mosse più di trent'anni prima, passa in rassegna l'intera traiettoria creativa del pittore, che considera svolgersi tutta all'insegna di solitarie «ricognizioni esistenziali»: dalle «presenze anonime d'un aldilà sommerso, fantasmi a memento di un individualismo estinto» alle «identità autoritarie e inquisitorie d'un potere ideocratico»; dalle maschere assegnate a «biografie nebbiose, che uscivano da peripezie talmente arrischiate da doverci perdere il peso della persona e il pieno della memoria» a «cose e oggetti d'ogni specie» che «dovettero rivelarglisi in una realtà di apparizioni», come «ricordi ancestrali».

Un percorso che, per De Libero, da Goya e Daumier è giunto a Klee e Fautrier, i quali

non hanno attraversato invano la stanza tutta per sé che Villoresi ha finito per crearsi in un angolo di universo domestico, [...] continuano anzi a diffondervi interrogativi fulminanti e metafore aggressive, una nobile miseria di addobbi, frammenti d'una archeologia vegetale. (De Libero 1974)

Nelle inesauste «ricognizioni esistenziali» di Villoresi, l'esperienza di «maestro» nell'atelier di pittura dell'ospedale di Arezzo occupa una posizione centrale, non solo dal punto di vista cronologico, collocandosi nel mezzo dei trent'anni di attività dell'artista, ma soprattutto come illuminante immersione nella condizione

## Bibliografia

- Alvaro, Corrado. 1934. "Pirandello, Premio Nobel 1934." *Nuova Antologia* CCLXXXVIII, 1504, 16 novembre.
- Alvaro, Corrado. 1955. *75 racconti*. Milano: Bompiani.
- Angelucci, Gianditimo e Arnaldo Pieraccini. 1894. *Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati. Contributo allo studio dell'arte nei pazzi*. Macerata: Stab. Tip. Bianchini.
- Baldini, Iolena. 1957. "Parla d'amore Villoresi." *Alfabeto* XIII, 21-24 (novembre-dicembre).
- Baldini, Iolena. 1959. "Cura i malati di mente con pennello e tavolozza." *Paese Sera*, 19 novembre.
- Battistini, Attilio. 1959. "Disegnano e dipingono la storia della loro follia". *Paese Sera*, 10 aprile.
- Cecchi, Emilio. 1935. "La casa dei sogni." *Illustrazione del medico*, febbraio.
- Cecchi, Emilio. 1941. *Corse al trotto vecchie e nuove*. Firenze: Sansoni.
- Compagnone, Luigi. 1957. "Epigrammi su alcuni quadri di Villoresi." *Alfabeto* XIII, 21-24 (novembre-dicembre).
- Compagnone, Luigi. 1973. "Epigrammi." In *Opere di Franco Villoresi (dal 1946 al 1956)*. Brochure della mostra, Roma, Centro d'arte La Barcaccia, 10-25 novembre.
- De Libero, Libero. [1974]. *Franco Villoresi*. Brochure della mostra, Firenze, Galleria La Gradiva, 27 novembre - 10 dicembre.
- Fabiani, Enzo. 1978. "Scolpire? Per me è partorire" [Intervista a Venturino Venturi]. *Gente* XXII, 1, 7 gennaio.
- Giacomozi, Carlo. 1957. "Villoresi." *Alfabeto* XIII, 21-24 (novembre-dicembre).
- Guzzi, Virgilio. 1978. *Villoresi. Opera pittorica*. Roma: Carte Segrete.
- Javarone, Domenico. 1987. *Franco Villoresi*. Roma: Edizioni La Barcaccia.
- Lozito, Alfredo. 1985. "L'arte e l'impegno civile di Franco Villoresi". In *Figure non Figure. Trentaquattro olii di: Franco Villoresi*. Catalogo della mostra, Roma, Galleria Tre Archi, 26 novembre - 15 dicembre. Roma: Tecniche Grafiche.
- Mariani, Valerio. 1957. "Villoresi pittore allarmante." *Alfabeto* XIII, 21-24 (novembre-dicembre).
- Martini, Furio. 1960. "Importanza del linguaggio figurativo nei malati di mente sul piano psicoterapico e profilattico." *Rassegna di studi psichiatrici*, II, 4, luglio-agosto.
- Penna, Sandro. 1957. "Incontro con Villoresi." *Alfabeto* XIII, 21-24 (novembre-dicembre).
- Petroni, Guglielmo. 1973. "[Testimonianza]." In *Opere di Franco Villoresi (dal 1946 al 1956)*. Brochure della mostra, Roma, Centro d'arte La Barcaccia, 10-25 novembre 1973.
- Piccioni, Leone. [1964]. *Nature morte e maschere di Villoresi*, Roma: Tormargana.
- Rimanelli, Giose. 1959. "Furono motivo di noie a non finire le diecimila lire donate dal pittore." *Il Giornale d'Italia*, 5 aprile.
- Schettini, Alfredo. 1957. "Note d'arte." *Corriere di Napoli*, 10 febbraio.
- Trombadori, Antonello. 1957. "Dopoguerra." *Il Contemporaneo* IV, 6 (9 febbraio).
- Trombadori, Antonello. 1960. *I Grandi personaggi di Franco Villoresi*. Roma: Stab. Tip. Julia.
- Ungaretti, Giuseppe. 1987. "[Testimonianza]." In Domenico Javarone, *Franco Villoresi*, Roma: Edizioni La Barcaccia.
- Villoresi, Franco. 1958. "Lettera a Enrico di Portanova." In *Franco Villoresi*. Brochure della mostra, Roma, Henri Giojellieri, maggio.
- Villoresi, Franco. 1962. "[Presentazione]." In *Mostra di Franco Villoresi*. Brochure della mostra, Arezzo, Biblioteca civica, 3-11 marzo.
- Villoresi, Franco. 1968. "Appunti dal diario". In *Villoresi*. Brochure della mostra, Cosenza, Galleria L'Arcobaleno, 14-28 dicembre, a cura di Perla Cacciaguerra.
- Villoresi, Franco. [1976]. *Diario di un pittore*, presentazione di Domenico Javarone. Roma: Carte Segrete.



FRANCO VILLORESI



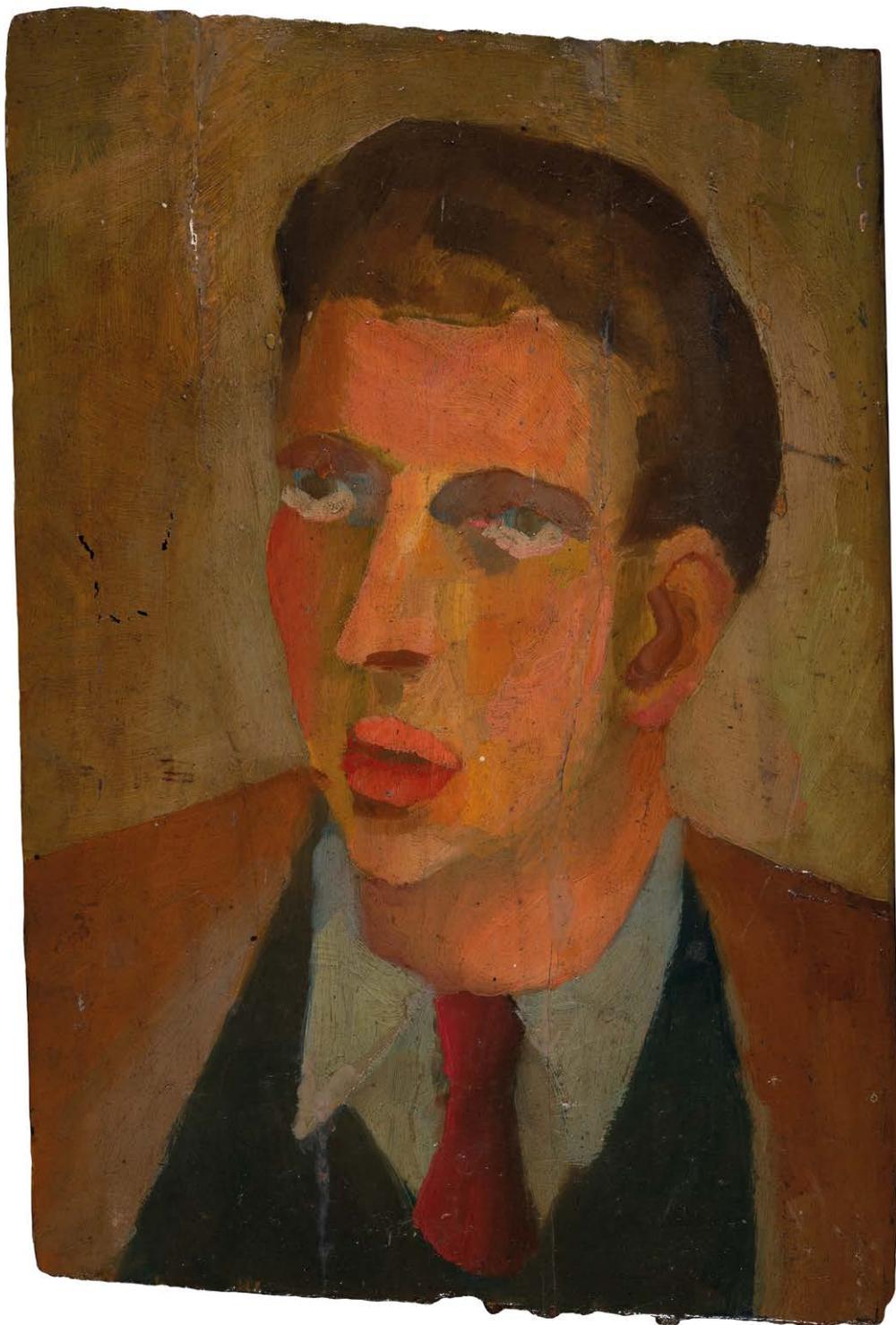


Tavola 1 – Franco Villoresi, *Autoritratto*, 1945 circa. Olio su tavola, 34 x 22 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.

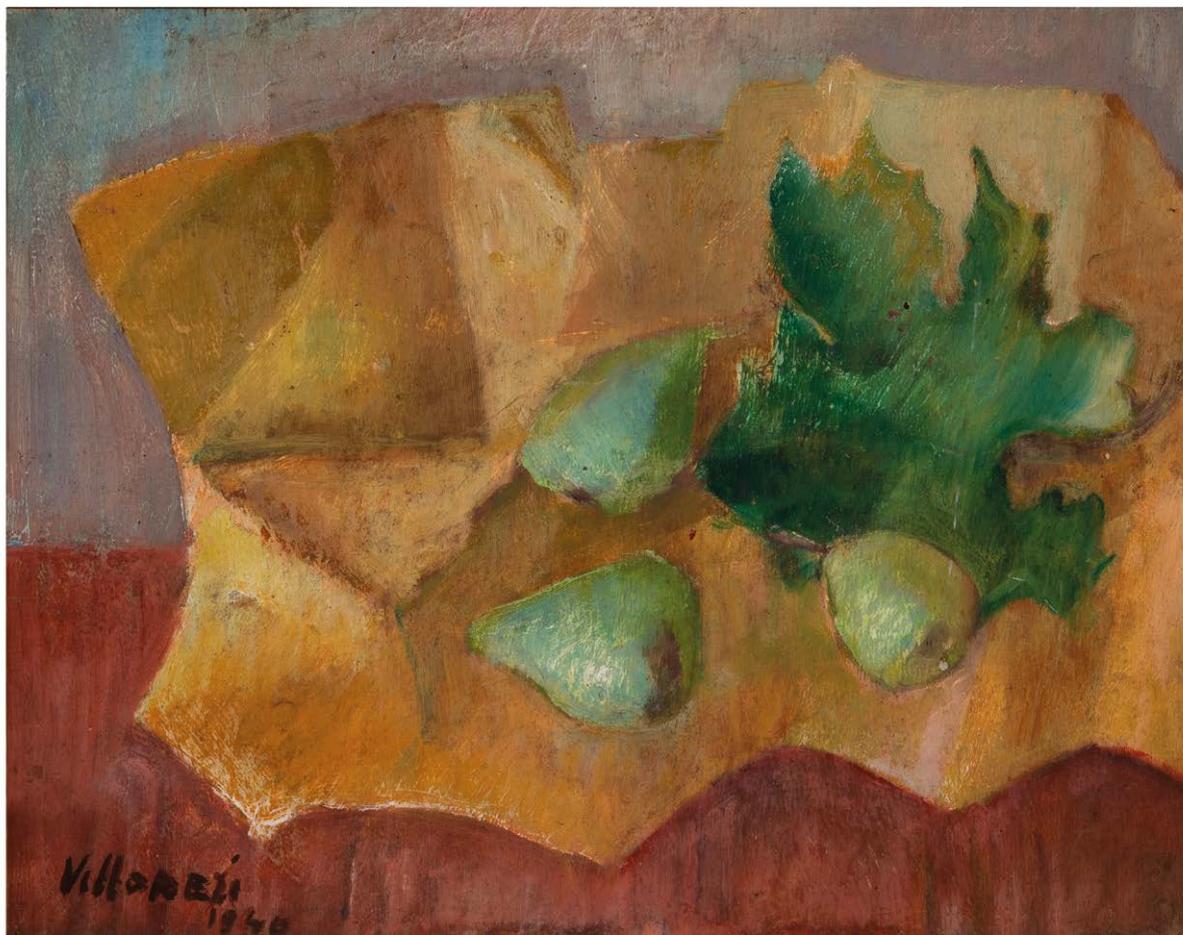


Tavola 2 – Franco Villoresi, *Fichi*, 1948. Olio su compensato, 32 x 40 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 3 – Franco Villoresi, *Natura morta con pesce*, 1949 circa. Olio su tela, 65 x 86 cm.  
Collezione Villoresi, Roma.



Tavola 4 – Franco Villoresi, *Stazione*, 1949. Olio su tela, 50 x 70 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 5 – Franco Villoresi, *Fermata del tram*, 1951. Olio su compensato, 35 x 45 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 6 – Franco Villoresi, *Raffineria*, 1953. Olio su compensato, 35 x 45 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 7 – Franco Villoresi, *Raffineria e personaggi*, 1955. Olio su tela, 70 x 100 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 8 – Franco Villoresi, *Periferia*, 1956. Olio su tela, 50 x 70 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.

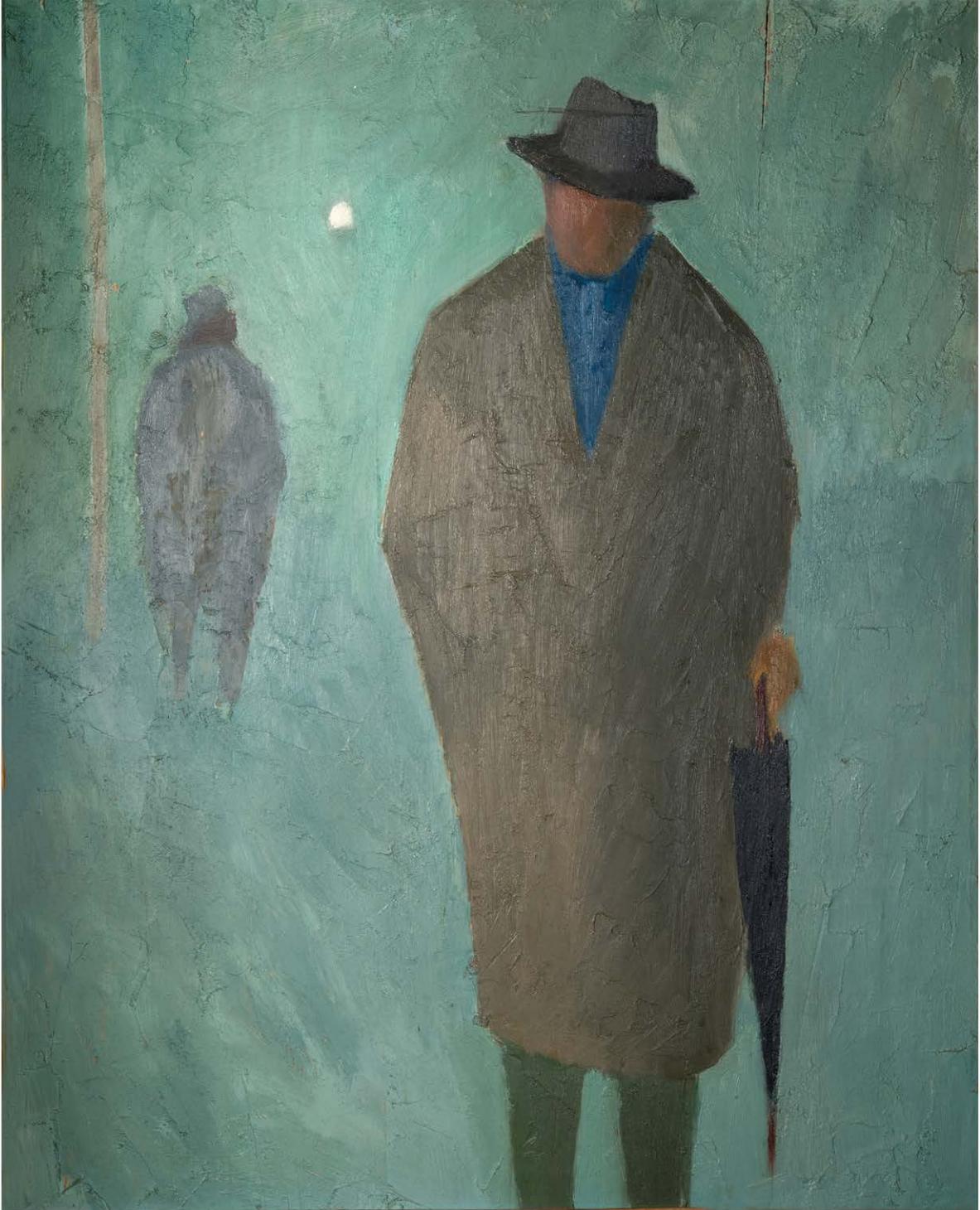


Tavola 9 – Franco Villorosi, *Uomo con ombrello*, 1952 circa. Olio su tavola, 76 x 60 cm.  
Collezione Villorosi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 10 – Franco Villoresi, *Dietro le sbarre*, 1954 circa. Olio su tela, 52 x 40 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.

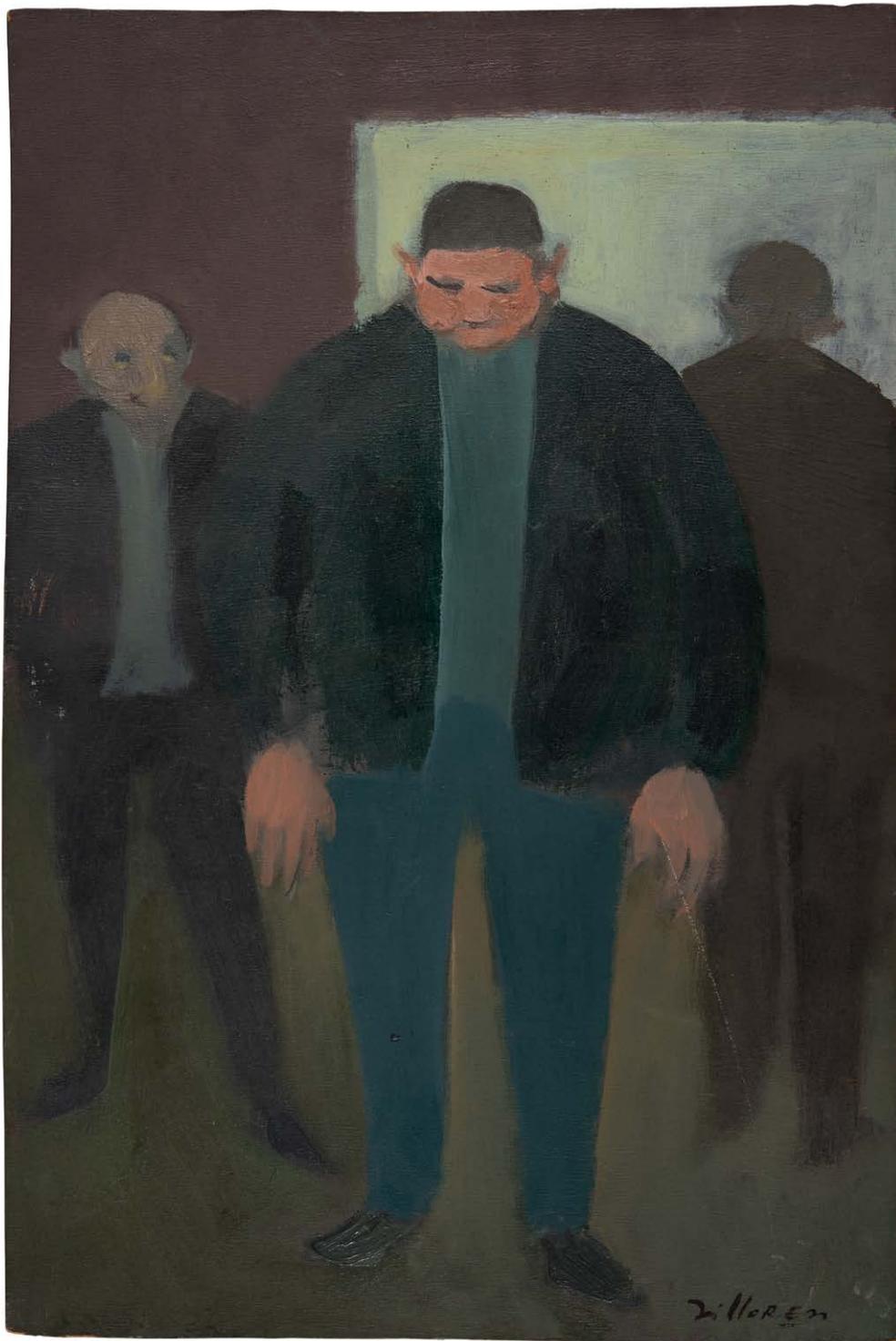


Tavola 11 – Franco Villoresi, *Fuori dall'osteria*, 1956. Olio su tavola, 45 x 30 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 12 – Franco Villoresi, *Garanzia culturale*, 1956 circa. Olio su tela, 50 x 70 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 13 – Franco Villoresi, *Personaggio tra le onde*, 1958. Olio su tela, 75 x 100 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 14 – Franco Villoresi, *Maschera*, 1959. Olio su compensato, 40 x 30 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.

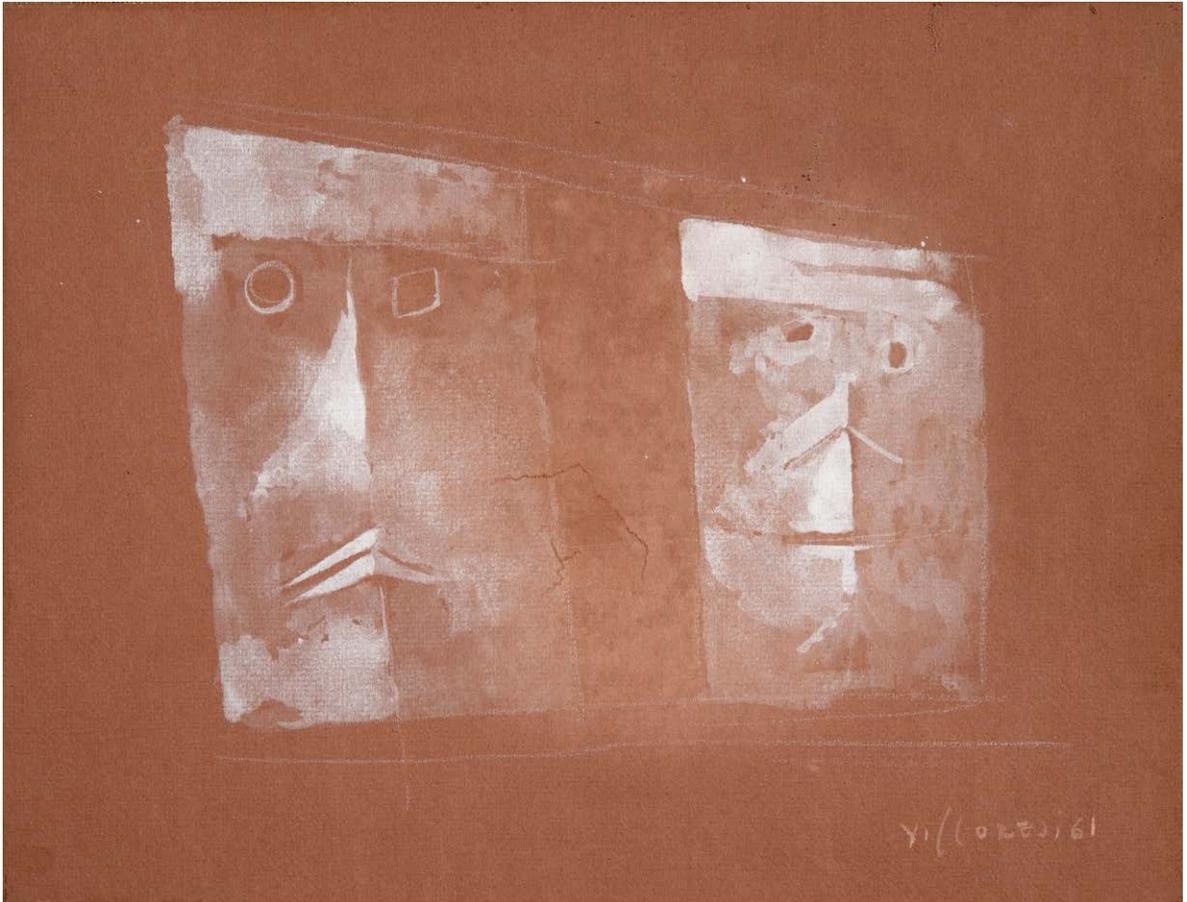


Tavola 15 – Franco Villoresi, *Due maschere*, 1961. Tecnica mista su cartone applicato su tela, 24 x 31 cm.  
Collezione privata, Arezzo.

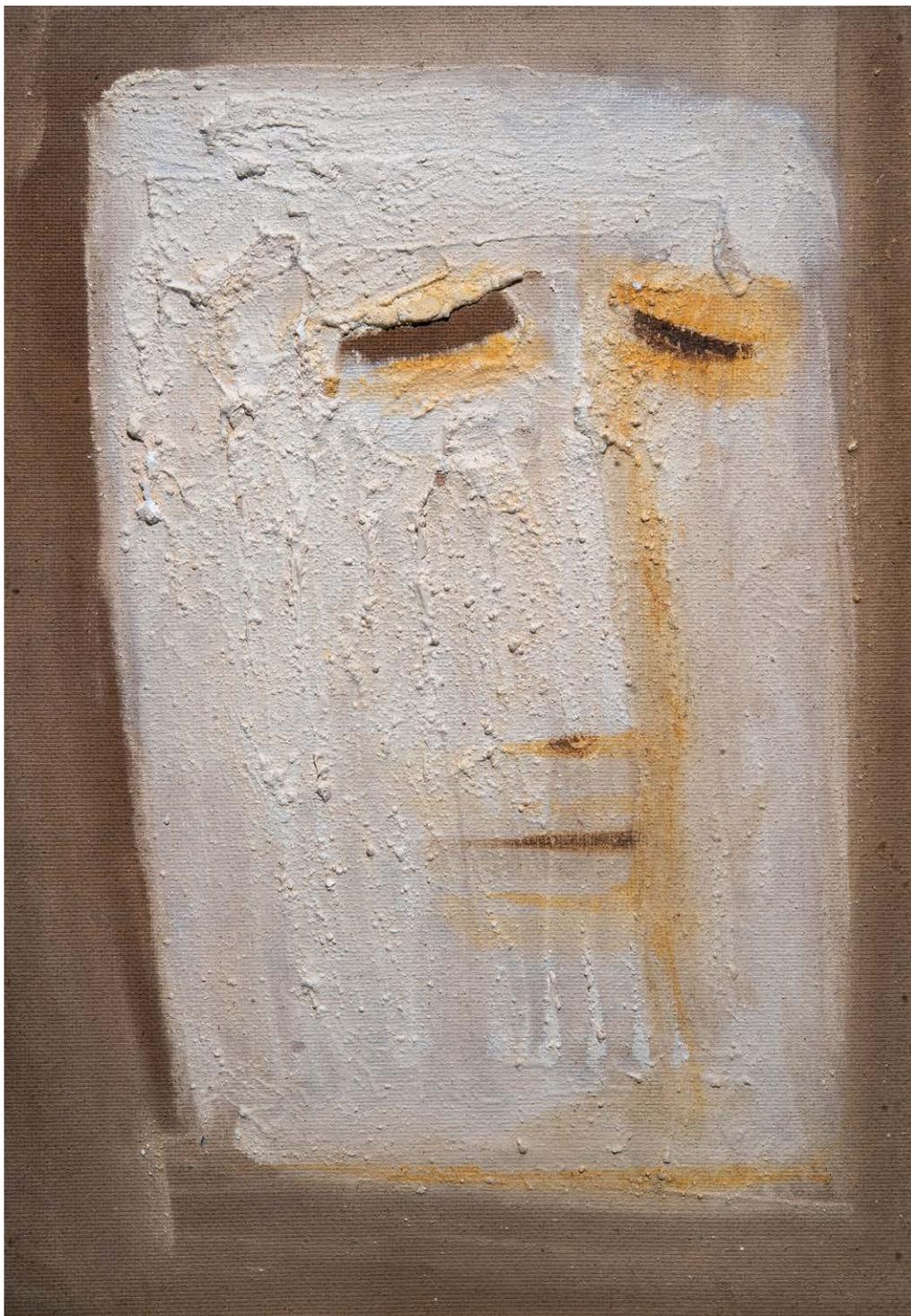


Tavola 16 – Franco Villoresi, *Maschera*, 1961 circa. Tecnica mista su compensato, 50 x 35 cm. Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 17 – Franco Villoresi, *Tre maschere*, 1964 circa. Olio su tela, 80 x 120 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 18 – Franco Villoresi, *Personaggio con bicicletta*, 1965 circa. Olio su tela, 120 x 80 cm. Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 19 – Franco Villoresi, *Pesci*, 1974. Tecnica mista su tela, 60 x 50 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.