

*Outsiders*, non per loro scelta.

## Esperienze artistiche nell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo 1958-1978

Sabrina Picchiami

Essi vivono senza imitare, accostando i frutti  
spontanei della loro mente.  
Graziella Magherini (1964)

A partire dagli anni Cinquanta si assiste ad un periodo di profonda riflessione riguardo alla percezione dell'arte realizzata all'interno delle strutture psichiatriche e il trattamento delle malattie mentali. In occasione del primo Congresso mondiale di psichiatria del 1950 di Parigi, si svolse l'Esposizione internazionale d'arte psicopatologica, i cui scopi furono ampiamente riferiti nell'opera di Robert Volmat (1956), attraverso la quale s'intendevano definire le linee guida per l'interpretazione diagnostica delle opere dei malati psichiatrici.

Pochi anni prima, nel 1946, Jean Dubuffet vi aveva organizzato una mostra delle opere dei pazienti dell'Ospedale psichiatrico Saint-Anne; questi eventi furono il primo grande passo «verso il mutamento di prospettiva nei confronti di quest'arte dentro gli ospedali psichiatrici» (Babini 2009). Il pensiero di Jean Dubuffet (Delavaux 2010), inoltre, al contrario degli artisti delle Avanguardie storiche, non trasferì dentro l'arte contemporanea nuovi elementi utili a modificarne i parametri, bensì utilizzò questi elementi inserendoli in una loro specifica connotazione artistica, quella dell'Art Brut<sup>1</sup>.

La mostra di Parigi del 1950 diede così impulso alla nascita degli atelier d'arte in molti ospedali psichiatrici, anche segnando un interesse crescente verso il valore diagnostico, in seguito anche terapeutico, dell'arte manicomiale<sup>2</sup>. Mentre

<sup>1</sup> L'Art Brut era nata dalle esperienze di Dubuffet con l'arte medianica, alla quale si era aggiunto l'interesse per l'arte dei popoli primitivi ed infine l'espressione artistica sviluppata nei contesti manicomiali.

<sup>2</sup> Il tema del rapporto tra arte e psichiatria viene approfondito dal saggio di Roberto Boccalon nel presente volume.

Dubuffet, invece, si schierò con forza contro quegli psichiatri che continuavano a classificare le produzioni grafiche dei loro pazienti in base alle rispettive patologie, ritenendo discriminante considerare la follia solo come qualcosa di alieno ma bensì da ritenersi feconda per un'arte autentica (Thevoz 2022).

Nell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, quindi, come già era avvenuto in altri ospedali psichiatrici italiani, venne istituito dal dottor Furio Martini, sotto la direzione del professor Mario Benvenuti, l'atelier di pittura e disegno; l'approccio iniziale dell'atelier si basò sulla psicopatologia dell'espressione<sup>3</sup>, che considerava le opere artistiche dei pazienti come estensioni della loro psiche e strumenti per comprenderne la condizione mentale.

L'attività dell'atelier inizia nel 1958; in un articolo del 1962 del dottor Martini si fa riferimento agli studi condotti in quattro anni sulla produzione artistica dei malati che partecipavano all'atelier e, dall'analisi dei documenti<sup>4</sup>, emerge come l'atelier, fin dall'inizio, fosse un'attività ben consolidata. Nella corrispondenza del dottor Benvenuti, compare una richiesta d'informazioni da parte della Fondazione E. Besso di Roma, relativa all'attività dell'atelier, e nella lettera di risposta del dottor Benvenuti, del 1959, si trova specificato che «già da lungo tempo è allestito e funzionante un atelier di pittura frequentato da un numero considerevole e rinnovatesi di malati»; inoltre, descrive l'avvenuta partecipazione al Symposium di Verona del 1959: «con un saggio di questa produzione artistica abbiamo partecipato alla Mostra internazionale di arte e psicopatologia organizzata in occasione delle celebrazioni Lombrosiane e tutt'ora in corso a Verona»<sup>5</sup>.

L'attività espositiva dei lavori dell'atelier comprese anche la partecipazione alla Mostra internazionale della sanità del 1960 a Roma e se ne ha notizia anche dalla relazione del dottor Benvenuti che accompagnava il materiale in spedizione<sup>6</sup>. Nella relazione allegata ai quadri con i disegni dei pazienti<sup>7</sup> inviati alla mostra, viene anche detto che l'attività dell'atelier è inserita all'interno della terapia occupazionale e che «l'attività occupazionale in campo figurativo sarà illustrata da un complesso di opere (pittura, disegni, ecc.) di particolare interesse sul piano clinico e su quello artistico»<sup>8</sup>.

Dalla fine degli anni Cinquanta, per oltre due anni, il dottor Martini si avvale anche della collaborazione del maestro Franco Villorosi (1920-1975)<sup>9</sup>, il quale partecipò attivamente alla vita dell'atelier, insegnando disegno e pittura

<sup>3</sup> L'arte psicopatologica, o psicopatologia dell'espressione ha prodotto una fiorente letteratura al fine di indicare e discutere sulla metodologia da seguire per comprendere il significato diagnostico delle opere: metodologia che attualmente viene riconosciuta come discutibile e artificiosa ma che, all'epoca, segnò un momento importante.

<sup>4</sup> ASONA (Archivio Storico dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo), Carteggio generale, 1959, 8.8.8 Corrispondenza non protocollata.

<sup>5</sup> ASONA, Carteggio Generale 1960.

<sup>6</sup> La mostra, tenutasi dal primo al 24 giugno del 1960, raccoglieva i materiali più innovativi del periodo, tra questi anche i prodotti dell'attività occupazionale, oramai diffusa in quasi tutti gli ospedali psichiatrici.

<sup>7</sup> Tra i nomi degli autori dei disegni si trova anche quello di Livio Poggesi, la cui vicenda e produzione è esaminata nel saggio di Paolo Torriti.

<sup>8</sup> ASONA, Carteggio Generale, 1960.

<sup>9</sup> La cui carriera artistica e produzione è esaminata nel saggio di Luca Quattrocchi.

ai pazienti. Alcuni dei pazienti che sappiamo aver preso parte all'atelier del maestro Villoresi sono R.F. e ne rimane l'opera *Alberi solitari* (Tavola 21), A.C. con l'opera *Vaso con ramo d'ulivo* (Tavola 20) e Livio Poggesi.

L'atelier di disegno e pittura aveva intenti diagnostici, cioè aveva lo scopo di «poter giungere ad una esplorazione della personalità psichica del malato, specialmente nei casi in cui non c'è tendenza a rendere manifesti gli intimi tormenti» (Martini 1960). L'espressione artistica del malato era considerata come un mezzo di informazione e di comunicazione, che permetteva di dialogare con lui e di entrare nel suo mondo immaginario. Inoltre, l'attività dell'atelier aveva anche degli intenti terapeutici, così descritti dal dottor Martini:

L'attività artistica nei malati di mente ha infine sul piano pratico un'altra ragione di grande interesse. Essa ha infatti sui malati un sicuro riflesso curativo. [...] I vantaggi offerti dalla sua applicazione possono così riassumersi: la produzione figurativa illumina le passate esperienze personali; l'estendersi attenua le tensioni psichiche; l'educazione artistica non controllata è un'educazione alla veridicità ed un mezzo più facile ed istintivo che non il linguaggio parlato; [...] è quasi sempre raggiungibile una modificazione nel comportamento del malato, il quale diviene più calmo, più sereno, più corretto nel contegno e più sciolto nelle sue iniziative. (Martini 1962)

Per il primo anno di attività, la conduzione dell'atelier era stata organizzata in maniera sistematica con 30 pazienti, in gruppi di dieci, scelti dopo aver superato un'attenta selezione, attraverso una prova di disegno libero a matita su di un foglio rigido consegnato ad ognuno dei 250 pazienti, di cui 200 uomini e 50 donne. Venne allestito in una stanza apposita<sup>10</sup>, opportunamente illuminata ed arredata con tavoli da disegno, e per ogni malato furono messi a disposizione dei colori ad acquarello e ad olio, gessetti colorati con relativo fissatore e matite colorate a pastello:

Si è favorita inoltre la creazione di una particolare atmosfera ambientale mantenendo i malati in uno stato di libertà, e ne è nato così una specie di giuoco artistico che ben presto si è accompagnato, per il fatto anche di una attività in comune, ad entusiasmo, ad impegno e perfino a desiderio agonistico (Martini 1962).

Dagli anni Sessanta, con il cambiamento delle percezioni sociali e con il movimento dei diritti civili che influenzeranno anche la psichiatria (Pesce 2017), queste produzioni artistiche, anche in Italia, da attività inizialmente viste come strumento diagnostico e occupazionale, iniziano gradualmente ad avere riconoscimenti anche come forma legittima di un'espressione artistica.

Le attività dell'atelier dei primi anni Sessanta non sono molto documentate, rispetto al periodo successivo, oltre ai già citati articoli del dottor Martini. Mentre dal 1964 al 1968 la documentazione dell'attività diviene più dettagliata; vi troviamo i nomi di chi si dedicava all'attività dell'atelier<sup>11</sup>, abbiamo delle presenze quasi giorno-

<sup>10</sup> La stanza all'epoca si trovava nel piccolo edificio che era appena dietro le cucine poste alle spalle dell'attuale Palazzina dell'Orologio, sede della segreteria del campus aretino dell'Università di Siena, e inserito all'epoca tra i due reparti di Osservazione maschile e femminile. L'edificio è stato di recente demolito perché facente parte della zona d'intervento di riqualificazione urbana.

<sup>11</sup> ASONA, Quaderni 836-838.

liere, confermate, inoltre, dai registri della Cassa lavoro<sup>12</sup>. Il registro presenta anche voci sempre più specifiche quali: il numero delle tele acquistate, la tipologia di colori, ad esempio gli acquarelli, i colori ad olio e a tempera, nonché l'acquisto di cornici al fine di poter valorizzare le opere dei pazienti. Le opere venivano poi esposte, regolarmente, all'interno dei locali del bar, della mensa o del teatro dell'ospedale.

Questi documenti sono risultati essere determinanti per comprendere quanto e come la produzione dell'atelier, negli anni che vanno dall'inizio del 1966 fino alla fine del 1977, fu importante sia come terapia occupazionale all'interno delle attività previste dall'ospedale sia per gli stessi pazienti, i quali potevano esporre e vendere le loro opere e ricavarne, se pur minimo, un loro profitto; infatti dal 1966 vengono spesso citati anche i cognomi dei pazienti e le tele o tavole dipinte vendute, nonché il ricavato della vendita dell'opera.

Inoltre, sarà determinante anche la possibilità per i pazienti di accedere liberamente all'atelier. Nei quaderni della Scuola occupazionale compaiono spesso i cognomi degli autori delle opere qui presentate, ciò denota un gruppo di pazienti che ha prodotto in maniera continuativa. Nell'ordine di servizio firmato dal dottor Martini, nel quale veniva specificato l'orario al quale le varie attività della terapia occupazionale dovevano attenersi, a titolo di esempio troviamo la scuola elementare o il gioco della tombola, oppure la ginnastica medica, compare anche l'orario riguardante l'atelier e vi si specificava che «modellazione della creta, disegno e pittura in qualunque ora da parte dei malati che intendono dedicarvisi»<sup>13</sup>.

Questo cambiamento non solo contribuirà all'autostima dei pazienti e al farli interagire all'interno dell'istituto grazie alle loro opere, ma ne favorirà la considerazione delle stesse e del loro apprezzamento, anche al di fuori delle mura dell'ospedale. In questi anni troviamo un'ampia produzione di opere da parte di Alberto Cangi, C.P., e, soprattutto, di Lorenzo Fortuna e di Livio Poggesi; infatti, anche nelle loro cartelle cliniche figurano chiari riferimenti dettagliati riguardanti la loro produzione e frequentazione dell'atelier.

La descrizione dell'ambiente e dell'attività emerge anche dalla relazione ministeriale redatta in seguito alla visita, avvenuta il 17 dicembre 1966<sup>14</sup>:

Inserito fra i due reparti di Osservazione, Maschile e Femminile, in edificio separato la Commissione visita l'atelier di pittura, di modellazione della creta, [...]. In particolare la Commissione si sofferma sui due aspetti di fondo di questa attività: quella particolarmente clinica per cui tutta la produzione figurativa di ogni malato è raccolta in una cartella personale in modo da poter seguire nel tempo e nella tradizione immediata di altrettanti test propositivi l'andamento della malattia, e quella per cui ogni malato, attraverso la vendita della sua produzione artistica più adatta, realizza un introito in denaro scrupolosamente registrato dall'infermiere psicoterapista e quindi relazionato economicamente in sede amministrativa con l'iscrizione in un c/c dell'Ospedale, della cui entità il malato può disporre a suo piacimento<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> ASONA, "Cassa lavoro" n. 1430, Regesto dei documenti n. 1.

<sup>13</sup> ASONA, Quaderno 794.

<sup>14</sup> ASONA, b.40-fasc.28.

<sup>15</sup> ASONA, "Cassa lavoro" n.1430, Regesto dei documenti n. 2.

L'unica cartella personale, ad oggi certa, a cui si riferisce la relazione ministeriale, appartiene a Livio Poggesi, mentre, tra le altre opere al momento conosciute, che potrebbero appartenere ad una raccolta finalizzata allo studio e all'analisi evolutiva dello stato psichico del paziente, potremmo ipotizzare d'inserirvi la serie denominata *Il mazzo di fiori* di Lorenzo Fortuna. Riguardo, invece, all'attività di modellazione della creta sappiamo che c'erano dei manufatti in argilla, decorati dai ricoverati, e che, a partire dal 1967 e negli anni a seguire, verranno esposti e venduti durante le mostre artigianali, allestite durante le festività religiose all'interno dell'ospedale, insieme ai quadri prodotti nell'atelier, come verrà anche scritto nella relazione ministeriale del 1968<sup>16</sup>.

A partire dagli anni Settanta venne introdotta *La festa dell'amicizia* (Figure 1 e 2), un'occasione, oltre alle ricorrenze religiose, per esporre i quadri e i manufatti dei pazienti. In questi anni l'attività dell'atelier risulta ancora attiva, vengono corrisposti compensi per le vendite dei quadri; alcuni pazienti, tra cui Lorenzo Fortuna e Livio Poggesi, facevano esplicita richiesta, a loro nome, del materiale per dipingere, cosa che denota l'autonomia raggiunta dagli stessi nella gestione dell'atelier. Inoltre, si trovano anche degli inviti alla partecipazione alle mostre locali, tra questi il secondo Concorso Ciggiano di arte Naif del settembre del 1975, mentre altre iniziative riguarderanno le mostre, anche fuori dalle mura dell'ospedale, di Livio Poggesi.

### I protagonisti

Le opere ad oggi pervenute ci riconducono ad un numero esiguo di autori, sebbene dalla ricerca effettuata (Picchiami 2015-16) i pazienti operanti all'interno dell'atelier risultino, invece, più di quaranta. Il motivo principale risiede nel fatto che le opere, per la maggior parte, venivano acquistate durante le mostre interne dell'ospedale e poi, nel tempo, sono andate disperse, oppure furono portate negli uffici della Asl e affisse o lasciate nei loro depositi. Ad oggi, dopo quasi dieci anni dalle prime indagini e ritrovamenti, si sono raccolte oltre trecento opere, di queste alcune ci sono pervenute perché ancora appartenenti ai famigliari dei pazienti. Inoltre, va precisato che alcuni



Figura 1 – Mostra *Festa dell'amicizia* del 1975, Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo.



Figura 2 – Mostra *Festa dell'amicizia* del 1975, Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo.

<sup>16</sup> ASONA, b.40-fasc.28B.

autori sono stati già oggetto di pubblicazione come Livio Poggese, Lorenzo Fortuna e Alberto Cangi, mentre altri, oltre ad averne scarse informazioni, spesso, sono protetti dalla privacy, come nei casi dei pazienti indicati con le sole iniziali.

Le opere nate nell'atelier, così come quelle eseguite all'interno dell'ospedale senza, però, aver mai preso parte all'atelier, ed è questo il caso della produzione artistica di Francesco Dindelli, sollevano questioni complesse riguardanti la classificazione di tale arte, il ruolo del creatore delle opere e il contesto della creazione artistica. In quanto questi autori, operando *ai margini* della società e spesso ai confini della cosiddetta normalità psicologica, aprono una sfida alle nostre 'preconcezioni' su cosa significhi essere o no un artista e su cosa sia l'arte stessa. Si pone quindi la questione: possono queste opere essere definite all'interno dell'Art Brut, o dell'Outsider Art? E in che modo queste 'etichette' influenzano la nostra percezione del loro valore?

Infatti «anche sul piano teorico è difficile distinguere tra una spontaneità completamente autoindotta e una creatività favorita o sollecitata dalla creazione in atelier» (Ferrari 2015), per poter rientrare, in questo caso, a pieno titolo, tra le opere rappresentative dell'Art Brut. È certo che alcuni pazienti degli ospedali psichiatrici, grazie a questi atelier, abbiano potuto manifestare un indubbio talento artistico, oltre alla loro urgenza creativa, e avere una produzione anche proficua, in qualche caso, di riconosciute qualità. Inoltre, indipendentemente dall'importanza clinica e diagnostica di tali opere, che rientravano sì anche in un protocollo terapeutico, ciò che risulta determinate, ai fini della fruizione delle stesse, è il doversi confrontare con quei meccanismi (e quelle condizioni psicologiche), che hanno consentito all'autore di trasformare le proprie emozioni e i propri vissuti di malattia in qualcosa di comunicabile e rappresentabile, in grado di emozionare lo spettatore-fruitore. Qui siamo sì nell'ambito della teoria dell'arte come riparazione (Ferrari 2012), ma ciò ha un'immediata ricaduta anche nell'ambito dell'estetica e della critica d'arte.

L'analisi della produzione degli artisti dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo non pretende di risolvere tutte le questioni che emergono dall'interazione con tali opere, piuttosto mira ad offrire un contributo alla comprensione di un fenomeno complesso, che intreccia arte e psichiatria, sofferenza ed esistenza, evitando semplificazioni e riconoscendo il valore intrinseco di queste espressioni sia come opere d'arte che come documenti di vita umana.

Gli autori, pur trovandosi in un ambiente di isolamento sociale e spesso di stigmatizzazione, hanno trovato nella pittura non solo un mezzo di terapia o di diagnosi ma, senz'altro, una 'via di fuga' dalla realtà opprimente in cui si trovano *non per loro scelta*, e un valido strumento di comunicazione personale. Questa osservazione sottolinea l'importanza della relazione tra le opere e l'imprescindibilità del riferimento biografico nella considerazione e nella fruibilità, ma non certo per ridurne il valore, facendone una mera curiosità, bensì il contrario, perché tale riferimento è fondamentale per apprezzarne l'incidenza espressiva.

Alberto Cangi. L'autore del grande murale

Alberto Cangi nacque ad Arezzo nel 1922, morì nel 1977. Conosciamo poche notizie relative alla sua biografia, tra queste sappiamo della sua prigionia in Jugosla-



Figura 3 – Alberto Cangi, *Panorama di Arezzo*, 1976. Pittura su muro, 3 x 12 m. Comunità Duomo Vecchio, Arezzo.

via e in Albania durante la Seconda guerra mondiale e del suo ritorno in Valdarno nel 1945. Dal 1957 venne ricoverato per alcuni periodi nell'ONP e dalla metà degli anni Sessanta fu coinvolto attivamente nella gestione del bar dell'ospedale, divenendone il responsabile tanto che, dagli anni Settanta, partecipò alle numerose assemblee che si svolgevano nel periodo in cui era direttore il professor Augusto Pirella.

La sua produzione artistica iniziò in modo informale durante i periodi di ricovero, quando iniziò a frequentare l'atelier. Cangi trovò nella pittura un modo per esprimere sé stesso e creare opere che, sebbene semplici, mostrano un tentativo significativo di esplorare la tridimensionalità e la prospettiva. Due delle sue opere su carta, *Vaso di rose* (Tavola 24) e *Alzata con frutta* (Tavola 23), mostrano il suo sviluppo artistico e le sue sperimentazioni con la tempera. Il primo presenta toni e sfumature più ricercati, indicando un progresso rispetto ad *Alzata con frutta*, dove la tridimensionalità è suggerita ma non completamente realizzata; in quest'ultima opera, il piano di appoggio dell'alzata appare piatto.

L'opera più nota di Cangi è senza dubbio la grande pittura muraria nel refettorio dell'ex Colonia Agricola, realizzato nel 1976 (Figura 3). Questo dipinto su muro, che misura circa 12 x 3 metri, raffigura un panorama della vecchia Arezzo visto dal colle del Pionta, dove sorgeva l'ospedale. Commissionato in occasione dell'ammodernamento della mensa, il murale è notevole per la sua capacità di creare un effetto di *trompe-l'oeil*, conferendo una sensazione di tridimensionalità e profondità attraverso l'uso della prospettiva<sup>17</sup>. Nel quadro *L'Oratorio di Santo Stefano e la colonia agricola* (Figura 4) possiamo scorgere l'edificio dove Cangi eseguì la pittura su muro, accanto alla



Figura 4 – Alberto Cangi, *L'Oratorio di Santo Stefano e la Colonia Agricola*, 1965. Proprietà Azienda Usl Toscana Sud Est.

<sup>17</sup> Attualmente l'opera versa in condizioni critiche, iniziano ad essere illeggibili molte parti della pittura.



Figura 5 – Guy de Beausacq a Parigi, 1958.

piccola chiesa, cioè l'Oratorio di Santo Stefano, per il quale vennero commissionate due vetrate eseguite da Guy de Beausacq.

#### Guy de Beausacq. L'artista francese delle vetrate

Guy Alfred Eduard de Beausacq era nato a Parigi nel 1921, pittore di professione, morì nel 1988 (Figura 5). La vita di Guy de Beausacq<sup>18</sup> è stata dedicata completamente all'arte, alla pittura in particolare ed alla realizzazione di vetrate in cappelle pubbliche e private in Francia e in Svizzera. Di nobili origini francesi e legato alla aristocrazia olandese, da parte di madre, venne educato a Versailles da Lanza del Vasto<sup>19</sup>, suo istitutore, il quale influenzò la sua visione del mondo ed il suo pensiero. L'attenzione nei riguardi dell'arte, da parte del pittore, superava molto quella che rivolgeva alla vita ordinaria, cosa che produceva periodi di intenso lavoro artistico dove vi si immergeva distaccandosi da tutto il resto. Aveva ricevuto un'educazione religiosa molto significativa, per

questo si dedicava, spesso, al soggetto di Madonna con bambino e all'esecuzione di vetrate con temi religiosi, al fine di sentirsi in contatto diretto con Dio.

La produzione pittorica di Guy de Beausacq comprendeva anche paesaggi tipici francesi, scorci di marine e nature morte. Era legato da profonda amicizia fin dall'adolescenza a Jean Cocteau e con i proprietari della Fondazione Maeght a Saint-Paul-de-Vence, dove era solito trascorrere periodi estivi molto intensi, a stretto contatto con celebri artisti come Pablo Picasso e Alberto Giacometti. Viaggiava spesso anche in Italia, a Napoli e, in particolare, a Roma dove era spesso ospite di Gino Severini. Le opere di de Beausacq sono state esposte in diverse città della Francia ed in Svizzera.

Nel periodo trascorso ad Arezzo come ricoverato da settembre 1966 a febbraio 1967, contribuì alla realizzazione di due vetrate: una venne collocata nella facciata dell'Oratorio di Santo Stefano<sup>20</sup>, e l'altra fu posta nella cripta<sup>21</sup> dell'Oratorio, quest'ultima eseguita in collaborazione con gli altri pazienti (Tavola 30). Le notizie relative alla realizzazione di questa vetrata ad opera dei pazien-

<sup>18</sup> Le brevi note biografiche qui riportate sono state gentilmente fornite dalla figlia del pittore, residente in Svizzera, Marie-Laure de Beausacq.

<sup>19</sup> Lanza del Vasto (1901-1981), filosofo, poeta, scrittore italiano e pensatore religioso con una forte vena mistica e fondatore di comunità rurali sul modello gandhiano. In un periodo della sua vita conobbe e visse con il Mahatma Gandhi in India.

<sup>20</sup> Ricostruito nel 1610, l'Oratorio di Santo Stefano era utilizzato dall'ONP per le cerimonie religiose, a cui partecipavano alcuni degenti. Si trova a fianco dell'attuale Comunità Terapeutica 'Duomo vecchio', sul colle del Pionta.

<sup>21</sup> La cripta è stata definita da Pasqui paleocristiana, testimonianza diretta della prima Basilica dedicata al culto del santo sul colle del Pionta, già intorno al VII, in Melucco Vaccaro 1991.



ti, ci vengono fornite dalla relazione ministeriale rilasciata dopo la visita avvenuta nel dicembre 1966<sup>22</sup> e dall'analisi dei documenti emerge anche che venne fatto un lavoro di recupero che dotò la cripta di un impianto di illuminazione.

La vetrata policroma rappresenta una Crocefissione ed era situata nella Cripta dell'Oratorio; presenta un Cristo crocifisso circondato da santi, un tema classico ma trattato con una sensibilità moderna. L'uso di colori vivaci e la tecnica della 'falsa vetrata' imitano l'effetto delle antiche vetrate gotiche, creando un dialogo tra tradizione e innovazione. La retroilluminazione ne amplificava l'effetto visivo, dando vita alle figure sacre in una danza di luce e colore, come a simboleggiare la trasfigurazione spirituale (Figura 6).

Nell'Oratorio di Santo Stefano si trova la seconda vetrata<sup>23</sup>, questa è stata interamente eseguita da Guy de Beausacq (Figura 7), ed è collocata nella facciata della piccola chiesa sopra il portale, e rappresenta il santo nella sua iconografia classica, vestito della veste dalmatica nel momento della sua lapidazione. L'autenticità dell'opera è confermata dalla voce di spesa presente nel registro di cassa<sup>24</sup> dove si specifica l'avvenuto pagamento dell'opera commissionata al pittore.

In entrambe le vetrate prevalgono i toni del blu e la tecnica utilizzata, in



Figura 6 – Interno della Cripta dell'Oratorio di Santo Stefano durante le festività natalizie con la vetrata retroilluminata.



Figura 7 – Guy de Beausacq, *Lapidazione di Santo Stefano*, 1966. Oratorio di Santo Stefano, Arezzo.

<sup>22</sup> ASONA, "Cassa lavoro" n. 1430, registro dei documenti n. 1.

<sup>23</sup> Attualmente la vetrata risulta quasi illeggibile, la collocazione della stessa, senza i dovuti minimi accorgimenti, ha fatto scomparire quasi tutti i colori, restano indicati soltanto il contorno delle figure.

<sup>24</sup> ASONA, "Cassa lavoro" n. 1430, registro dei documenti n. 2.

entrambe, è quella tipica della falsa vetrata; è denominata così poiché si tratta di un unico pezzo di vetro, e la suddivisione delle varie zone di colore è ottenuta con del colore in pasta color piombo, in modo da poter simulare i listelli di separazione tipici delle vetrate, evitando così le difficoltà dell'assemblaggio delle varie parti in vetro colorato, normalmente chiusi in gabbie di piombo. Nonostante ciò, pur essendo solo apparente, tale soluzione conferisce un effetto molto simile a quello delle vetrate tradizionali: questo metodo, quindi, pur semplificando il processo di realizzazione, riesce comunque a mantenere l'effetto estetico delle antiche vetrate, dimostrando l'abilità dell'artista nel coniugare praticità e bellezza.

Le vetrate di Guy de Beausacq rappresentano un esempio significativo di arte sacra contemporanea, con una forte radice nella tradizione religiosa e iconografica cristiana. La sua produzione si caratterizza per l'uso di tecniche che, pur rispettando la tradizione delle vetrate medievali, introducono innovazioni moderne e può essere paragonata a quella di altri maestri delle vetrate, come Marc Chagall, noto per le sue vetrate di alcune cattedrali in Francia, tra cui quella di Reims.

Come Chagall, de Beausacq mescola la tradizione con elementi innovativi, utilizzando colori vividi e composizioni complesse per trasmettere messaggi spirituali profondi.

De Beausacq si inserisce così in quella tradizione di artisti che hanno saputo sfruttare le potenzialità espressive di materiali spesso semplici e adattati, per creare opere di impatto visivo e spirituale.

#### C.P. Lo "sceneggiatore" dell'atelier

Nato nel 1920, C.P. venne ricoverato nell'ONP nel 1958.

Uomo di cultura, laureato in giurisprudenza, spesso era presente in atelier insieme a Lorenzo Fortuna, Livio Poggese e Alberto Cangi. Il suo carattere schivo non gli permetteva di essere molto attivo all'interno dell'ospedale in altre attività; risulta che «di tanto in tanto si dedica alla pittura e suona il pianoforte», e che, nell'ultimo periodo di permanenza ad Arezzo, però, collaborò negli uffici della direzione dell'ospedale come impiegato. Di C.P. restano soltanto alcune opere, tra queste: *Natura morta con bottiglia e pesce* (Tavola 27), l'opera *Auto d'epoca* (Tavola 28) dove è abilmente dipinta un'auto dei primi del Novecento, e *Paesaggio di campagna con pagliai* (Tavola 29); nei suoi quadri troviamo equilibrio e una certa predisposizione per il dettaglio.

In una lettera del 1967 veniva informato dalla Provincia di Arezzo che i dieci quadri eseguiti da lui e da Lorenzo Fortuna erano stati loro pagati e, sotto la lettera scritta a macchina, si trova una nota dello stesso C.P. con la quale informava l'ospedale della sua volontà di lasciare il compenso a disposizione per girare un film; al riguardo scrive: «sono opere sulla "cultura profetica" da filmare e vendere in commercio nel mondo e che ha un significato "antinucleare" e tra questi "schemi" di profezie da filmare: Nabucco, Tosca, La Bohème, Un ballo in maschera, ecc.»<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Le informazioni sono estrapolate dalla cartella clinica del paziente, presente in ASONA.

In maniera precisa e in cartelle dattiloscritte e firmate dallo stesso C.P., vengono descritti i personaggi delle opere liriche citate e le trame rivisitate attraverso circostanze ed avvenimenti a lui contemporanei; dei luoghi destinati alle riprese ne viene trascritta la pianta in diversi disegni. Questo suo interesse rimarrà anche dopo la dimissione dall'ospedale avvenuta nel 1978, quando trascorse gli ultimi anni della sua vita in una casa di cura del Valdarno.

#### Lorenzo Fortuna. Il viaggiatore della mente

Lorenzo Fortuna<sup>26</sup> dalla metà degli anni Sessanta trascorse un periodo della sua vita in Valdarno per ricongiungersi con la madre e la sorella (Figura 8), trasferitesi a causa delle vicende legate all'esodo giuliano dalmata, o esodo istriano. Entrambe giunsero in Toscana nel campo profughi, allestito a Laterina (AR), alla fine degli anni Cinquanta, poi si stabilirono nel Valdarno. Quando Lorenzo Fortuna le raggiunse, aveva già trascorso una vita molto itinerante: era nato nel 1921 a Pola, in Istria, dove si era diplomato all'Istituto Nautico e aveva iniziato a frequentare la Facoltà di Ingegneria navale. In seguito alle vicende storiche legate alla cessione dell'Istria e alle persecuzioni dell'esercito di Tito del maggio del 1945, durante le quali venne ucciso lo zio, fratello di sua madre Lucia, Fortuna fuggì imbarcandosi per l'Australia<sup>27</sup>. Il periodo trascorso in Australia lo aveva visto impegnato come responsabile tecnico nelle Ferrovie Australiane, che in quel periodo stavano ampliando le tratte dello sconfinato paese, e il lavoro qui svolto, permetterà poi a Fortuna di ricevere una pensione con la quale vivrà gli ultimi decenni della sua vita. Di rientro dall'Australia a Pola, alla fine degli anni Cinquanta, venne arrestato con la falsa accusa di spionaggio; torturato e ridotto in uno stato di salute critico, riuscì ad arrivare a Trieste e poi, nel 1964, a raggiungere la famiglia in Valdarno.

Nel 1965 venne ricoverato nell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, e dopo le dimissioni, avvenute nel 1974, si trasferì prima a Trieste, poi ritornerà 'in patria' a Pola per alcuni periodi, dove eseguirà alcune decorazioni per una piccola chiesa, per poi trasferirsi definitivamente a Sistiana, in provincia di Trieste, dove morì nel 1994. In una lettera di Fortuna, scritta poco prima delle sue dimissioni dall'ONP di Arezzo, si legge che, anche grazie alla vendita di alcuni quadri, poteva organizzare il suo trasferimento a Trieste.



Figura 8 – Lorenzo Fortuna con sua sorella Mirella.

<sup>26</sup> Alcune sue opere sono state riprodotte nei pannelli che arredano l'Aula Magna del campus di Arezzo, dell'Università di Siena.

<sup>27</sup> Parte delle informazioni biografiche sono tratte dalla cartella clinica presente in ASONA, mentre altre sono state integrate dal nipote Claudio.



Figura 9 – Lorenzo Fortuna, *Fiori con pannocchia su fondo nero*, 1966. Proprietà Azienda Usl Toscana Sud Est.

Quando Fortuna venne ricoverato ad Arezzo, fin da subito dimostrò un'attitudine per il disegno e per la pittura, iniziando a frequentare l'atelier di pittura con grande interesse; dai documenti, infatti, emerge un'assidua partecipazione all'atelier insieme ad alcuni degli autori trattati, tra questi C.P. e Livio Poggesi.

I suoi primi dipinti mostrano una predilezione per i soggetti floreali, con colori delicati e forme semplici. Le sue opere iniziali sembrano simboleggiare le prime tappe di un viaggio alla ricerca di una nuova identità e segnano l'inizio di una ricerca personale, dove i colori tenui sembrano esprimere una speranza o forse, la cautela di un uomo che si avvicina al mondo dell'arte. Fortuna aveva avuto una formazione incentrata sul disegno tecnico, non aveva mai dipinto. Nelle prime opere Fortuna fa un uso del colore molto diluito, simile all'acquarello, suggerendo un approccio sperimentale alla pittura. Il tema floreale è declinato in molte opere: nel quadro di *Fiori con pannocchia su fondo nero* (Figura 9), eseguiti su carta, altri su fondo chiaro, spesso destinati al rivestimento dei pannelli di alcune portariviste (Tavola 31), come risulta dalle foto delle mostre artigiane allestite durante le festività natalizie.

Tuttavia, è nella serie delle quattro opere intitolata *Il mazzo di fiori* che si rivela il cam-

biamento del colore e della tecnica pittorica. I dipinti, eseguiti su carta nel 1966, rappresentano lo stesso soggetto floreale dipinto in diversi stati psichici, dal compenso alla totale dissociazione. Sotto l'osservazione del dottor Furio Martini, Fortuna crea opere che variano da un'espressione naturalistica a una totale dissociazione dalla realtà. Questi dipinti, caratterizzati da una persistente cifra cromatica, riflettono la variabilità della sua condizione psichica attraverso i cambiamenti nella composizione e nella tridimensionalità delle figure.

La serie rappresenta un insieme omogeneo e particolarmente interessante; a uno studio attento della sequenza si può notare che tale cifra cromatica sembra mantenersi abbastanza costante nel tempo, mentre la struttura compositiva sembra soggetta alle vicissitudini della soggettività dell'autore.

Nel primo dipinto, *Mazzo di fiori dipinto in stato di compenso psichico* (Tavola 32), il tema floreale è declinato in senso naturalistico, vi si trova una tridimensionalità con contorni ben definiti, il soggetto è centrato e dettagliato.

Mentre nell'opera successiva, *Mazzo di fiori dipinto in iniziale scompenso psichico* (Tavola 33), esprime già alcune caratteristiche tipiche della dissociazione come la scomparsa del soggetto, l'utilizzo di campiture nette, inserite centralmente, che rompono il flusso della linearità del soggetto espresso nel primo qua-

dro. I timbri usati si contrastano e restano soltanto alcuni dei colori del primo quadro. La composizione è ancora centrata ma viene meno la leggerezza e la fluidità dei fiori, mentre appare molto intenso lo sviluppo delle foglie con tratti particolarmente duri, dove è ancora presente un tentativo di chiaroscuro, che però fa perdere la tridimensionalità presente nel primo quadro. Il fondo è composto e non più omogeneo, e lascia immaginare che Fortuna abbia tentato d'inserire un piano orizzontale per cercare una tridimensionalità, forse ancora presente nella sua mente; al cambiamento di colore di sfondo che da azzurro si fa verde, si associa quindi una riorganizzazione formale meno legata alla natura/modello.

La terza opera della serie, *Mazzo di fiori in stato di scompenso psichico* (Tavola 34), si presenta completamente trasformata. Vi si registra un picco di diluizione delle forme e di accentuazione nel colore; un ulteriore allontanamento dal registro naturalista si associa al venir meno di una polarità netta figura/sfondo, non vi si rintraccia, infatti, nessun elemento del soggetto iniziale. I colori hanno delle tonalità più tenui rispetto al precedente ma il soggetto non è più definibile, non è più centrato, gli elementi caratteristici del mazzo di fiori non ci sono e le pennellate sono molto liquefatte, le campiture sembrano abbozzate, lo spazio si presenta completamente occupato dalla pittura e la tridimensionalità è assente. I contorni più marcati suggeriscono un tentativo di definire l'oggetto in primo piano, ma il risultato è la completa rottura con la realtà e con il soggetto.

Infine, l'ultimo quadro della serie, *Mazzo di fiori in totale dissociazione psichica* (Tavola 35), invece, presenta un tentativo di interpretare il soggetto del primo quadro, ma trasformandolo in frammenti distribuiti quasi in tutto lo spazio, in maniera convulsa, occludendo in gran parte lo sfondo. Il legame con il tema floreale è recuperato in maniera minima e viene espresso con stilizzazioni che si ripetono, elementi definiti ma molto spigolosi, contornati con toni scuri. Le tonalità sono contrastanti e l'uso del blu in maniera così centrale e definita trasmette un senso di ansia interiore. Lo spazio è completamente occupato, la tridimensionalità è assente, la fluidità che caratterizza molta della produzione artistica di Fortuna, risulta a tratti presente ma in modo molto frammentario.

Nello stesso anno Fortuna realizza un'opera che si collega alla serie appena descritta, in quanto presenta delle soluzioni grafico-pittoriche piuttosto originali che lasciano ipotizzare che possa essere stata eseguita nello stesso periodo di scompenso psichico. Il quadro *Vaso di fiori con manici a forma di scimmia* (Tavola 36), infatti, risulta avere degli elementi innovativi e pone alcuni quesiti al riguardo, perché non è dato sapere se un vaso con tali caratteristiche e cioè con delle scimmie in sostituzione dei manici esistesse veramente, oppure fosse il risultato di visioni e della fantasia dell'autore. I fiori, invece, riprendono la forma stilizzata presente nell'ultimo quadro della serie precedente, pur restando un'opera dove il soggetto è ben distinto e definibile, le tonalità scelte sono omogenee e il soggetto è centrato rispetto allo spazio, e, inoltre, è presente una minima tridimensionalità.

Nel periodo successivo, Fortuna esplora soggetti come nature morte e paesaggi marini, testimoniando una maggiore serenità e, forse, una riconciliazione con la sua vita itinerante. Queste opere mostrano un'evoluzione verso uno stile più sicuro e definito, segno di una stabilizzazione sia nella tecnica che emotiva. Le nature morte del 1967, *Natura morta in blu* (Tavola 37) e *Natura morta in rosso*



Figura 10 – Lorenzo Fortuna, *Natura morta in rosso*, 1967. Proprietà Azienda Usl Toscana Sud Est.



Figura 11 – Lorenzo Fortuna, *Navi mercantili*, 1967. Collezione privata.



Figura 12 – Lorenzo Fortuna, *Barca con donne in viaggio*, 1969. Collezione Famiglia Bastianelli.

(Figura 10), rimandano ad una citazione delle opere di Giorgio Morandi; pur non avendo conferme dirette che Fortuna potesse avere accesso a materiali di storia dell'arte contemporanea, vi si coglie un'ispirazione morandiana nella disposizione degli oggetti, che sono dipinti con pennellate sicure e pastose, creando superfici morbide, un chiaroscuro piatto e gli oggetti sono disposti su di un piano dove la profondità sembra quasi annullata, percepibile in minima parte tra gli oggetti e la parete di fondo. In questo senso questa profondità non rappresentata, come le ombre e le luci e il colore che smaterializza l'oggetto, ci richiamano ad alcune opere del maestro.

Oltre alla natura morta, declinata in altre opere anche in modo più figurativo, con frutta e verdura, in questo periodo troviamo un soggetto trattato più volte da Fortuna, e cioè il tema delle navi, come in *Navi mercantili* (Figura 11). La scelta di dipingere delle navi, nonché dei mercantili o delle barche, è sicuramente legata alla sua passione, fin da bambino, per tale soggetto e al fatto che il padre era un ufficiale della Marina Italiana in servizio in Istria appena dopo la fine della Prima guerra mondiale.

Nel periodo tra il 1967 e gli anni Settanta, Fortuna esegue anche dei paesaggi con figure umane, scene di campagna, alcuni paesaggi alpini dove le pennellate appaiono più sicure, pastose ed i toni scelti riprendono verosimilmente la realtà; il colore è steso con pennellate corpose e più fluide, non mancano tentativi di chiaroscuro per rendere le opere più reali e la sua tavolozza sembra essere più ricercata. È in questo periodo che si avvia anche una sua ricca e variegata produzione con nuove tematiche e variazioni stilistiche a volte più complete e mature, altre meno definite; ci sono opere che richiamano autori noti ed altre che reinterpretano il soggetto delle marine con un approccio alla stesura del colore e ad una tavolozza, con colori più freddi. In *Barca con donne in viaggio* (Figura 12), ritroviamo il tema del mare e del viaggio: il soggetto riprende autori noti come Winslow Homer e, con una nota più decisa meno impressionista, reinterpreta le marine di Eugène Boudin e le sue luci normanne.

Tra le opere degli anni Settanta, *Il viaggio della mente* del 1971 (Tavola 38) evoca un senso di movimento perpetuo e di distanza, elementi centrali nella vita di Fortuna. Il treno emana un fumo denso che segna il cielo come le esperienze hanno segnato l'anima dell'artista. Dal racconto della sorella Mirella, quando il fratello le regalò il quadro, le disse che il ferroviere rappresentava un suo autoritratto simbolico e il treno «il viaggio della sua mente, che ripercorreva il suo passato itinerante, i suoi luoghi lasciati alle spalle e la nostalgia per la patria. Allo stesso tempo richiama il suo lavoro in Australia e il grigiore di una vita spesso avvolta dalle nubi della sua mente».

In questo periodo nell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo era già in atto la profonda trasformazione apportata dal nuovo direttore, il professor Agostino Pirella e «la vita quotidiana all'interno dell'istituzione doveva caratterizzarsi di numerose circostanze che permettevano al personale ed ai pazienti di divenire soggetti partecipi al processo di trasformazione dell'ospedale» (Pesce 2017), tra queste le assemblee dove discutere della gestione, aperte anche a studenti universitari e volontari. Di tali esperienze esiste una vasta letteratura e saggistica, tuttavia vi si trovano anche testimonianze più private, come quella del "diario segreto" di M.G.N., del 1972.

Nel diario viene fatta una descrizione di alcune opere di Lorenzo Fortuna:

Verso la stanza dove mangiano, alle pareti ci sono quadri di un certo Fortuna, sono fiori con colori che tendono al 'pesto' ossia tormentato. Sono di molti anni fa, ora questo stesso dipinge non più fiori, visioni di campagna ma principalmente di mare, di navi da guerra, di aerei in picchiata come spettrali, con cieli pieni di nubi nere che il tormento ha preso più corpo dell'epoca dei fiori<sup>28</sup>.

Le opere sopra descritte non sono presenti tra i quadri finora ritrovati di Lorenzo Fortuna, del 1972 ci restano, invece, poetici paesaggi con colori morbidi e soggetti evanescenti. In queste opere la ricerca del colore si fa più ampia, vi si trova infatti la presenza di timbri pastello come il rosa che rende più intima l'immagine, come in *Paesaggio con cavalieri* (Figura 13), dove scorgiamo in primo piano un soldato in uniforme che, insieme ad altri cavalieri, si avvia lungo una strada illuminata dalle luci composte di un poetico tramonto, e in *Paesaggio con carrozza e cipressi* (Figura 14). Tra le opere del

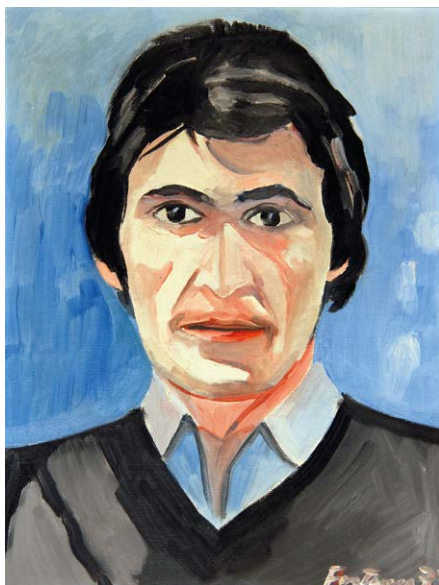


Figura 13 – Lorenzo Fortuna, *Paesaggio con cavaliere*, 1972. Collezione famiglia Caporali-Gherardi.



Figura 14 – Lorenzo Fortuna, *Paesaggio con carrozza e cipressi*, 1972. Collezione famiglia Caporali-Gherardi.

<sup>28</sup> ASONA, Diario di MGN, 1972.



1973, le ultime a noi note, abbiamo anche un ritratto: si tratta dell'infermiere Fracassi, le pennellate sono morbide e pastose (Figura 15).

Lorenzo Fortuna, durante i suoi periodi di permanenza in ospedale, dal 1965 al 1974, intervallati dai periodi che trascorreva in famiglia, è stato uno degli artisti più attivi all'interno dell'atelier; ad oggi di lui conosciamo oltre quaranta opere. Nella sua cartella clinica, infatti, troviamo continui riferimenti alla sua attività artistica, così come nei documenti d'archivio, e partecipava sempre alle mostre allestite durante le Festa dell'Amicizia.

Attraverso la sua arte, Lorenzo Fortuna ci guida lungo i momenti della sua vita: un percorso tessuto di movimenti, viaggi, memorie e malattia. La sua è una storia di un esodo e di un esilio, non solo geografico, ma anche interiore, che si riflette nel suo caratteristico linguaggio visivo.

Figura 15 – Lorenzo Fortuna, *Ritratto dell'infermiere Fracassi*, 1973. Collezione A. Fracassi.

Francesco Dindelli. Nel segno dell'introspezione

Immenso Oceano Indiano  
Fluida massa tranquilla e placida  
appena lentamente tenti muoverti  
e come senti i primi ondeggiamenti  
fremi bizzarramente.

La danza hai incominciata  
In tutti i tuoi movimenti  
Brividi di emozione azzardi  
E ti rompi frantumando quell'onda  
Lisci e pastosa in tanti coralli!

Francesco Dindelli, India 1940 (Rossi 1987)

Nella sua vasta produzione artistica Francesco Dindelli (Figura 16) ha investigato temi quali l'isolamento, la sofferenza e la ricerca estetica, impiegando la sua biografia e le sue esperienze personali come strumenti per un'analisi introspettiva.

Nato a Sansepolcro nel 1917 e scomparso nel 1986, è cresciuto in una famiglia di origine contadina. Ha mostrato fin dalla giovinezza un'inclinazione verso l'arte, la lettura e la musica, ereditando dal padre Giuseppe un grande amore per la cultura. Dopo aver frequentato il secondo anno dell'istituto professionale<sup>29</sup>, Dindelli ha lavorato, fino al 1937, come decoratore nella fabbrica di ceramiche Fanciullacci di Montelupo, oggi non più attiva. Si è arruolato nell'esercito nel 1937, per poi imbarcarsi nel 1940 per la Libia. Nel 1941 venne fatto prigioniero

<sup>29</sup> Le informazioni biografiche sono state estrapolate dalla cartella clinica del paziente e integrate dalla nipote Marisa Dindelli e da suo marito Graziano.



dagli inglesi e, deportato in India, fu assegnato al lavoro di bonifica di alcune zone paludose; qui si ammalerà di malaria, poi, ripresosi, verrà trasferito in Australia nel febbraio del 1944, dove lavorerà come taglialegna. Riuscirà a ritornare in Italia soltanto nel 1946. Al suo rientro cercherà di ottenere il risarcimento e gli stipendi derivati dal suo lavoro in India e in Australia, senza mai riuscirci: ci resta un'assidua corrispondenza di Francesco con le varie autorità preposte agli indennizzi di legge previsti, dalla quale emerge una profonda sofferenza e destabilizzazione che hanno influito nel suo reinserimento nella vita sociale del periodo.

Dindelli ha sviluppato autonomamente il suo stile, influenzato dalle esperienze di vita e dalla profonda riflessione interiore, anziché da un percorso accademico tradizionale e, già nel periodo di prigionia, ha realizzato alcune tra le sue opere più significative: tra queste i disegni *Ritratto di bimba* (Figura 17) e *Bimbo nella tinozza* (Figura 18), eseguiti a Dehradun in India nel 1943, raffiguranti i figli del capitano inglese<sup>30</sup>. Nel *Ritratto di bimba* Dindelli utilizza una combinazione di matita nera, carboncino, matita di grafite e gesso su carta bianca. Questa combinazione suggerisce una ricerca della variazione tonale e della profondità. Il carboncino permette di ottenere neri profondi e ombre morbide, mentre la matita di grafite offre dettagli più fini e controllati. Il gesso, probabilmente utilizzato per la preparazione del fondo, permette di aggiungere luminosità e contrasto. La scelta di utilizzare carta bianca e strumenti che permettono un'ampia gamma tonale conferisce al ritratto un'atmosfera intima e una delicatezza che cattura l'innocenza della giovane modella. La tecnica di sfumatura è particolarmente evidente nella texture dei capelli e nella resa degli indumenti, mostrando la capacità di Dindelli di manipolare la luce. Simili al primo disegno, nel *Bimbo nella tinozza* questi materiali facilitano la creazione di texture e dettagli precisi, come le pieghe e la morbidezza della pelle del bambino. La composizione centrata sul bambino, unitamente all'uso di luci e ombre, esalta la tridimensionalità della figura, mostrando una scena quotidiana ma ricca di intimità e spontaneità. I suoi disegni non solo riflettono la sua maestria tecnica, ma anche un profondo senso di umanità e sensibilità culturale.

Francesco Dindelli ha esplorato una varietà di tecniche, tra cui olio, acquerello e pastello. Il suo stile varia da un uso audace del colore e delle forme a tecniche più tradizionali che riflettono la sua formazione autodidatta.



Figura 16 –  
Francesco Dindelli  
nel 1985.

<sup>30</sup> I dati relativi alla nomenclatura delle opere analizzate sono estrapolati dal catalogo della mostra monografica allestita a Sansepolcro nel dicembre del 2022 da Antonella Barone.



Figura 17 – Francesco Dindelli, *Ritratto di bimba*, 1943. Collezione Steve Dindelli.



Figura 18 – Francesco Dindelli, *Bimbo nella tinozza*, 1943. Collezione Steve Dindelli.

suo *Autoritratto con camicia bianca* (Tavola 39) oppure nel *Ritratto della sorella Anna Maria a diciotto anni* (Tavola 41).

Mentre nelle nature morte i colori rappresentano un momento d'intimità riflessiva, in particolare nell'opera emblematica del 1982 *Natura morta con bottiglia, penna calamaio e sciarpa gialla* (Figura 19).

Dindelli usa colori caldi per oggetti che rappresentano conforto e memoria (come la sciarpa gialla) e toni freddi per suggerire isolamento e vuoto. Il contrasto caldo-freddo nelle sue nature morte ricorda le opere di Cézanne, dove il colore non solo descrive l'oggetto, ma evoca anche una risposta emotiva profonda. La *Natura morta con la sciarpa gialla* è un esemplare studio di come Dindelli utilizzi il colore per comunicare messaggi più profondi. La sciarpa gialla, vibrante e quasi luminosa nel contesto sommerso, funge da catalizzatore emotivo nell'opera, simile al modo in cui Cézanne utilizzava il colore per strutturare e definire lo spazio e gli oggetti nelle sue composizioni di nature morte; è un'opera evocativa che si distingue per la sua profondità emotiva e simbolica, specie considerando il contesto personale e artistico dell'autore che lo ha ispirato per la sua realizzazione.

La scelta di rappresentare una sciarpa gialla, elemento vibrante e caldo, è particolarmente significativa. Questo oggetto può essere visto come un simbolo di conforto e affetto, una qualità che la sciarpa, con il suo morbido abbraccio del libro, sembra letteralmente trasmettere. La sciarpa non solo avvolge il libro della vita ma lo «accarezza teneramente», suggerendo una connessione emotiva e spirituale con la conoscenza e la cultura, forse un rifugio per Dindelli durante i suoi anni di sofferenza. La luce che Dindelli descrive come «luce del cosmo» illumina gli oggetti, conferendo loro un senso che va oltre il puramente fisico. Questo uso della luce può essere interpretato come una ricerca di significato e di ordine nell'universo, un tema che risuona profondamente con la storia personale di Dindelli, la quale è stata caratterizzata da momenti di profonda disperazione ma anche di spe-

L'approccio di Dindelli al colore è un ponte tra la rappresentazione visiva e l'espressione emotiva, utilizzando la palette per esplorare temi profondi di sofferenza, alienazione, speranza e gioia: con il colore, infatti, Dindelli non solo dipinge il mondo come lo vede, ma anche come lo sente, con una voce unicamente personale e introspettiva.

Attraverso l'analisi della sua vasta produzione, che spazia dai disegni ai paesaggi, dalle nature morte ai ritratti e alle scene di vita, è possibile scorgere come Dindelli utilizzi i colori per comunicare con lo spettatore e trasmettere la complessità del suo vissuto emotivo e psichico, come nel

ranza e ricerca di bellezza. Questa interpretazione è sostenuta dalle parole dello stesso Francesco, quando, rivolgendosi a Graziano, il marito di sua nipote Marisa, ha confrontato questa rappresentazione con uno dei suoi innumerevoli disegni, creati durante il suo periodo di degenza ad Arezzo, raffigurante uno dei pazienti semisdraiati su di una panchina, dicendo: «Vedi, in quel corpo c'è la contorsione del dolore e quell'abito è la camicia di forza: qui la sciarpa accarezza tenera il libro della vita e la luce del cosmo dà senso agli oggetti».

Francesco Dindelli venne ricoverato nell'ospedale neuropsichiatrico di Arezzo dall'aprile del 1959 e vi trascorse un primo periodo, fino al 1962, durante il quale, saltuariamente, rientrava a casa dalla madre; in seguito, rimase ricoverato in maniera continuativa, per un decennio, fino al maggio del 1972.

C'è qui dentro un silenzio sepolcrale  
un silenzio d'immenso, di infinito  
un silenzio di sempre imperituro,  
un silenzio che annulla anche il ricordo.

Un silenzio che è fatto di sospiri,  
un silenzio di chi soffre tacendo,  
un silenzio raccolto nel dolore,  
un silenzio che ferma il batticuore.

Un silenzio che mi toglie il respiro,  
con gli occhi immobili fissi verso il cielo,  
un silenzio che sento fermo in gola,  
e la mente smarrita pensa e sola.

Francesco Dindelli, 26 agosto 1961 (*Silenzio tragico-neuro sala infermeria*, Rossi 1987)

Negli anni trascorsi all'interno dell'ospedale Dindelli esegue un numero imprecisato di disegni. Attraverso le testimonianze dei suoi famigliari possiamo ipotizzare che siano almeno un centinaio e quest'attività sembrerebbe concentrarsi nel primo periodo del ricovero. Un'analisi di tale corpus di realizzazioni richiede un'immersione profonda nelle sfaccettature della sua tecnica, del messaggio sotteso e della capacità di trasmettere oltre la mera rappresentazione visiva. Tenendo presente la sua posizione unica di osservatore, esterno all'atelier di pittura dell'ospedale, questa disamina mira a esplorare come Dindelli abbia riflettuto sulla sua esperienza, su come questa abbia influenzato la sua espressione artistica e di come risulti essere una viva testimone di un'umanità flebile.

L'uso da parte di Dindelli di materiali semplici, spesso limitati dalle restrizioni dell'ambiente ospedaliero, come in *Uomo di spalle seduto che dorme sul tavolo*



Figura 19 –  
Francesco Dindelli,  
*Natura morta  
con sciarpa gialla,  
libro, bottiglia,  
penna, calamaio  
e tazzina di caffè*,  
1982. Collezione  
Dindelli.

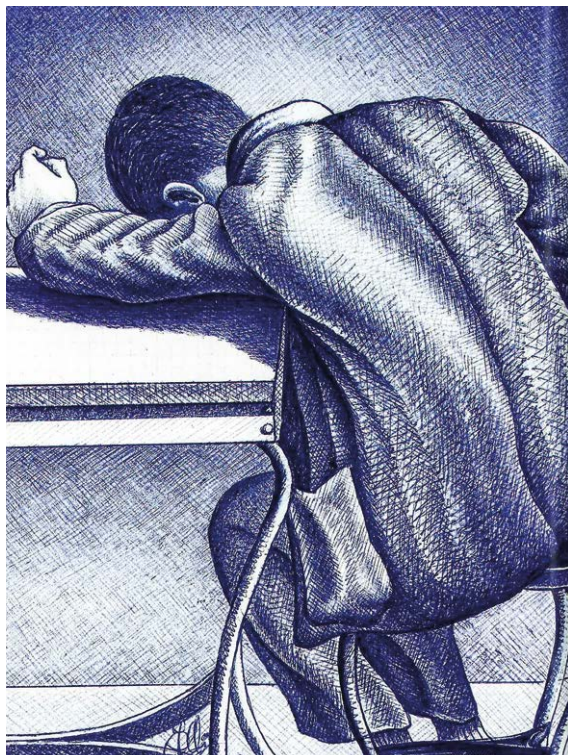


Figura 20 – Francesco Dindelli, *Uomo di spalle seduto che dorme sul tavolo*, 1960. Collezione Famiglia Dindelli.

(Figura 20), contribuisce a una cruda immediatezza nelle sue opere. Inchiostri e talvolta pennarelli o qualsiasi altro materiale fosse disponibile, sono impiegati con una tecnica diretta, spesso emergente dalla necessità piuttosto che dalla scelta. Questa limitazione del materiale non fa altro che enfatizzare la sincerità e l'autenticità del suo messaggio, con ogni tratto sembra scavare più profondo nella 'tela' della realtà ospedaliera. Nei suoi disegni, inoltre, Dindelli affronta frontalmente il tema dell'isolamento, non solo fisico ma anche emotivo e psicologico: fatto di figure, sia in gruppo che solitarie, immerse in vasti spazi vuoti o confinate in angusti interni, evidenziando la disconnessione tra l'individuo e l'ambiente circostante, nonché tra l'io interiore e il mondo esterno; come in *Uomo con baffi calvo occhi chiusi, seduto, le gambe piegate e le mani sulla faccia* (Tavola 46), del 1963.

I disegni di Dindelli si caratterizzano per uno stile espressionista, con un forte uso di linee distorte, figure allungate e con un uso drammatico del contrasto che accentua la profondità emotiva

delle sue rappresentazioni, come in *Uomo sdraiato a occhi chiusi, braccia conserte, la gamba destra accavallata* (Tavola 42), del 1959. La composizione spesso claustrofobica riflette il suo stato di isolamento, con figure umane intrappolate entro i confini rigidi e opprimenti del formato del foglio. Le figure ritratte sole, separate dal contesto esterno o da altre figure, il che enfatizza la segregazione sia fisica che emotiva vissuta dall'autore, come *Uomo di spalle seduto che dorme sul tavolo* o *L'uomo ripiegato su sé stesso* (Tavola 50), del 1965, sono caratterizzati da una forte componente espressiva. I disegni di Dindelli spesso presentano linee irregolari e una composizione asimmetrica, sono opere impregnate di un'intensa emotività e ricchi di simbolismo. Gli oggetti comuni, le posture dei soggetti, e persino il modo in cui la luce incide sulle figure assumono significati più profondi. In questa interpretazione, un cappello può simboleggiare un rifugio, una giacca abbandonata può parlare di assenza o perdita, e una testa china può suggerire un senso di riflessione o disperazione. L'autore mostra una sensibilità straordinaria nel catturare i moti dell'animo umano: con un lieve abbassamento degli angoli della bocca o un quasi impercettibile increspamento della fronte, racconta storie di stanchezza, malinconia, speranza o rassegnazione. Le espressioni sono disegnate con una tale autenticità che sembrano quasi invitare lo spettatore a un silenzioso dialogo emotivo, come in *Uomini assopiti seduti sulla panchina* (Tavola 51), del 1959.

La produzione elaborata durante il suo periodo di ricovero, testimonianza grafica del vissuto fisico ed emotivo, collocano le opere di Dindelli all'interno di quel repertorio di opere prodotte da alcuni importanti artisti del Novecento italiano e non solo; in particolar modo i disegni di Dindelli si interfacciano, con

un dialogo spontaneo ed in alcuni momenti simmetrico, con la produzione di Gino Tancredi Sandri (Rossiglione, 1892- Mombello 1959).

Gino Sandri (Conti 2009) aveva prodotto una serie di opere significative durante i suoi anni di internamento, documentati ampiamente nei suoi ritratti di compagni di sventura e del personale ospedaliero. Le sue tecniche si radicano in una formazione accademica solida, ricevuta all'Accademia di Brera. Le sue opere spesso mostrano un uso raffinato di sanguigna e carboncino, tecniche che permettono una grande espressività e una rappresentazione penetrante della psiche umana. Sandri, d'altra parte, utilizzava i suoi ritratti per fare una cronaca intima della vita dentro gli istituti psichiatrici. C'è una qualità quasi documentaristica nei suoi lavori, combinata con una profonda sensibilità verso i suoi soggetti, dei quali descrive anche con poche parole, messe accanto al ritratto, le loro connotazioni caratteriali. Le sue opere vanno oltre la mera rappresentazione; esse cercano di catturare l'essenza dei suoi soggetti, spesso rivelando più sulla condizione umana di quanto le parole potrebbero esprimere.

Analogamente i disegni di Dindelli sono carichi di tensione emotiva e tramite l'uso drammatico di ombre e luci, esplora temi di alienazione, disperazione e ricerca di identità. La sua abilità nel trasmettere emozioni complesse attraverso il volto e le mani dei soggetti è particolarmente notevole. Nei disegni di Dindelli c'è un'interazione visiva continua tra il vedere e il percepito. I segni e le linee usati non sono solo rappresentazioni fisiche ma sono carichi di significati simbolici. Le linee che contornano i corpi possono essere interpretate come simboli di confinamento e restrizione, riflettendo la sua percezione della reclusione psichiatrica come una prigione non solo fisica ma anche emotiva e sociale.

Guardando oltre il segno, i lavori di Dindelli e Sandri si rivelano come testimonianze autentiche della loro esperienza umana e artistica. Dindelli trasforma il suo isolamento e il suo dolore in un linguaggio visivo carico di emozione, mentre Sandri utilizza l'osservazione acuta per documentare e riflettere sulla condizione umana all'interno del contesto psichiatrico: il confronto tra i due artisti, quindi, mostra due facce della stessa medaglia.

Del periodo trascorso da Dindelli all'interno dell'ospedale restano i disegni a testimonianza della sua attività artistica, della quale nulla o quasi è riportato nella sua cartella clinica, nella quale si fa riferimento soltanto alla sua attività lavorativa come «decoratore» al momento del primo ricovero, e nel 1972 quando viene riportato che: «Accetta di dedicarsi alla pittura di miniature [da intendersi, forse, in riferimento alle scene di vita manicomiale disegnate sui fogli di quaderni a quadretti] nelle quali dimostra talento. Il rapporto con un infermiere di fiducia lo porta a firmare i suoi lavori e a pensare di fare una mostra». La documentazione di quasi un decennio di vita trascorso in maniera continuativa in ospedale, dal 1962 al 1972, è quantomai scarsa. Vi si trovano molte lettere del paziente e dei suoi familiari le cui ragioni non sembrano lette e decodificate, in modo adeguato, dal contesto istituzionale, fino a quando non verrà investito dai processi di trasformazione.

Al rientro a Sansepolcro, Francesco Dindelli riesce a trascorrere una vita abbastanza serena, nonostante lo stigma della malattia mentale con cui l'ambiente, spesso, etichettava coloro i quali avevano vissuto l'esperienza del ricovero in un ospedale psichiatrico. Si dedicò alla sua attività artistica con vivace frenesia, ascol-

tando musica e approfondendo con letture e studi la passione per la numerologia. Continuò a dipingere declinando la sua arte con assoluta riservatezza; teneva tutte le sue opere gelosamente custodite nella sua stanza, facendole vedere soltanto a Graziano, il marito di sua nipote Marisa, in una sorta di *Sancta Sanctorum*.

Quando don Tersilio Rossi, nel 1986 parroco di Sansepolcro, iniziò ad organizzargli una mostra, Dindelli si occuperà in maniera meticolosa d'incorniciare tutte le sue opere; purtroppo, la scomparsa dell'artista, avvenuta nel 1986, qualche mese prima dell'apertura della mostra, ha negato a Dindelli di poter vedere realizzato il suo desiderio. La mostra venne poi presentata postuma nell'Oratorio di san Rocco a Sansepolcro nel 1987, curata da Giulio Gambassi, storico dell'arte e pittore, e constava di circa settanta opere. Don Tersilio riuscì a far pubblicare un piccolo libretto con foto in bianco e nero (Rossi 1987).

A distanza di quasi trent'anni il piccolo volume della prima mostra dedicata a Francesco Dindelli venne ritrovato da Stefano Vannini, Presidente dell'Accademia Asp di Sansepolcro che, insieme ai suoi amici e concittadini, decise di ritracciare la famiglia, che conservava ancora tutte le sue opere. Da questo ritrovamento deriva la mostra monografica *Il colore dentro. Francesco Dindelli (1917-1986). Lo sguardo di un artista del '900* (Barone 2022), svoltasi a Palazzo Alberti, a Sansepolcro, nel dicembre del 2022. L'esposizione e il catalogo sono stati curati da Alessandra Barone, e promossi dall'Associazione L'Accademia di Sansepolcro.

Con la sua produzione artistica Francesco Dindelli viene a trovarsi all'interno dell'Outsider Art. Come mostrano gli studi e la letteratura (Tosatti 2006) sul tema, l'arte creata in contesti marginali, come può essere quello della segregazione psichiatrica, lontana dai circuiti accademici e culturali tradizionali, assume una forza e una sincerità unici. Il suo lavoro offre uno sguardo non filtrato sul mondo psichico di un individuo in lotta con la propria mente, una prospettiva che è a volte angosciante ma anche estremamente illuminante. La forza emotiva e l'intensità dei lavori di Dindelli, nonché la segretezza con cui conservava le sue opere, risuonano con questo movimento, riflettendo la sua natura di artista autentico, non influenzato dagli accademismi e dalle convenzioni; la sua produzione, emersa in condizioni di vita estreme e di marginalità, mostra quella purezza e quel contatto diretto con la fonte creativa che sono distintivi dell'Outsider Art (Cardinal 1972).

L'arte di Dindelli, con la sua immediata espressività, può essere considerata un perfetto esempio di come la produzione artistica possa fungere da comunicazione non verbale e da terapia personale, canalizzando e trasformando il disagio interiore in creazione estetica. Attraverso le opere di Dindelli, infatti, ci avviciniamo all'uomo dietro l'artista, testimoni di una vita segnata da una profonda introspezione e una resilienza di fronte alle avversità. I suoi disegni, in particolare, sono documenti visivi di una vita vissuta all'ombra di circostanze opprimenti e, allo stesso tempo, testimonianza di una luce interiore che non può essere spenta.

## Bibliografia

- Argenton, Alberto. 1996. *Arte e cognizione, Introduzione alla psicologia dell'arte*. Milano: Raffaello Cortina.
- Argenton, Alberto. Rota, Eli. 1977. *Attività espressive e istituzione psichiatrica: l'esperienza del non-atelier di pittura*. Padova: Liviana Scolastica.

- Babini, Valeria. 2009. *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- Barone, Alessandra. 2022. *Il colore dentro. Lo sguardo di un artista del 900*. Catalogo della mostra. Sansepolcro 10 dicembre - 8 gennaio 2023. Palazzo Alberti. Sansepolcro: S-Eri Print.
- Basaglia, Franco. 1963 *L'incontro con l'espressione figurativa malata*, Atti del Secondo Colloquio Internazionale sull'Espressione Plastica, Bologna, 3-5 maggio.
- Bedoni, Giorgio. 2015. *Outsider Art. Contemporaneo Presente*. Collezione Fabio e Leo Cei. Milano: Jaca Book.
- Cardinal, Roger. 1972. *Outsider Art*. London: Studio Vista.
- Conti, Paolo. 2009. *Luce dell'arte, ombre della follia*. Catalogo della mostra, Monza, Arengario, 31 maggio - 19 luglio 2009. Milano: Silvana.
- Delavaux, Céline. 2010. *L'art Brut, un fantasma de peintre*. Paris: Palette.
- Ferrari, Stefano. 2015. "Alcune riflessioni su Outsider Art e psicologia dell'arte." In Tosatti, Ferrari. *Inquietudine delle intelligenze*. I quaderni di Psicoart. Bologna. Vol. 6.
- Gherardi, Stefania, e Patrizia Montani. 2004. *Archivio storico dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo*. Montepulciano: Le Balze.
- Giacosa, Gustavo, e Barbara Safarova. 2024. *Épopées Céleste. Art Brut dans la collection Decharme*. Catalogo della mostra, Roma, Villa Medici, 29 febbraio - 19 maggio 2024. Paris: Empire.
- Gradassi, Enzo. 2012. *Il cerchio chiuso. Arnaldo Pieraccini, fare un Manicomio da disfare*. Arezzo: Fuori Onda.
- Jeudy, Henri-Pierre. 2012. *Le naïf, le brut, le primitif*. Saint-Etienne: Les éditions Chatelet-Voltaire.
- Maccagnani, Gastone. 1966. *L'arte psicopatologica*. Imola: Galeati.
- Magherini, Graziella, e Gianfranco Zeloni. 1964. *Sul confine. Scritti e dipinti da un ospedale psichiatrico*. Firenze: Vallecchi.
- Malchiodi, Cathy A. 2009. *Arteterapia, l'arte che cura*. Firenze: Giunti.
- Martini, Furio. 1962. "Sull'attività artistica dei malati di mente, Arte e Psicopatologia." Provincia di Arezzo, I, dicembre.
- Martini, Furio. 1960. "Importanza del linguaggio figurativo nei malati di mente sul piano psicoterapeutico e profilattico." *Rassegna di Studi Psichiatrici*, Siena, II, 4, luglio-agosto.
- Martini, Paolo. 2014. *Un viaggio lungo un secolo. Dal manicomio ai servizi territoriali attraverso la vicenda di tre generazioni di psichiatri*. Firenze: Polistampa.
- Pesce, Caterina. 2017. "Alle origini della chiusura del manicomio di Arezzo. Fasi e testimonianze di un'esperienza." In *Asili della Follia. Storie e pratiche di liberazione nei manicomi toscani*. Baioni, Setaro. Pisa: Pacini.
- Picchiami, Sabrina. 2015-16. *Arte e psichiatria. L'atelier di pittura dell'ex Ospedale Neuropsichiatrico di Arezzo*. Tesi di laurea, Università di Siena.
- Rossi, Terzilio. 1988. *Grafica e Poesia di Francesco Dindelli*, Catalogo della mostra. Sansepolcro, 10 - 20 settembre 1987. Oratorio di San Rocco. Città di Castello: Grafiche Tevere.
- Taramino, Tea. 2013. "Lo sguardo costruttore." In *Arte dei margini*, a cura di Mangiapane, Pecci, Porcellana. Milano: FrancoAngeli.
- Thévoz, Michel. 1975. *L'Art brut*. Ginevra: Albert Skira.
- Thévoz, Michel. 2022. *Dubuffet ou la révolution permanente*. Paris: Lateliercontemporaine.
- Tosatti, Bianca. 2006. *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, Catalogo della mostra. Bergamo, 4 maggio - 2 luglio 2006, Palazzo della Ragione. Milano: Skira.
- Volmat, Robert. 1956. *L'art psychopathologique*. Paris: PUF.







L'ATELIER



Tavola 20 – A.C., *Vaso con ramo d'ulivo*, 1959. Tempera su carta, 51 x 35 cm.  
Proprietà Azienda Usl Toscana Sud Est, Arezzo.

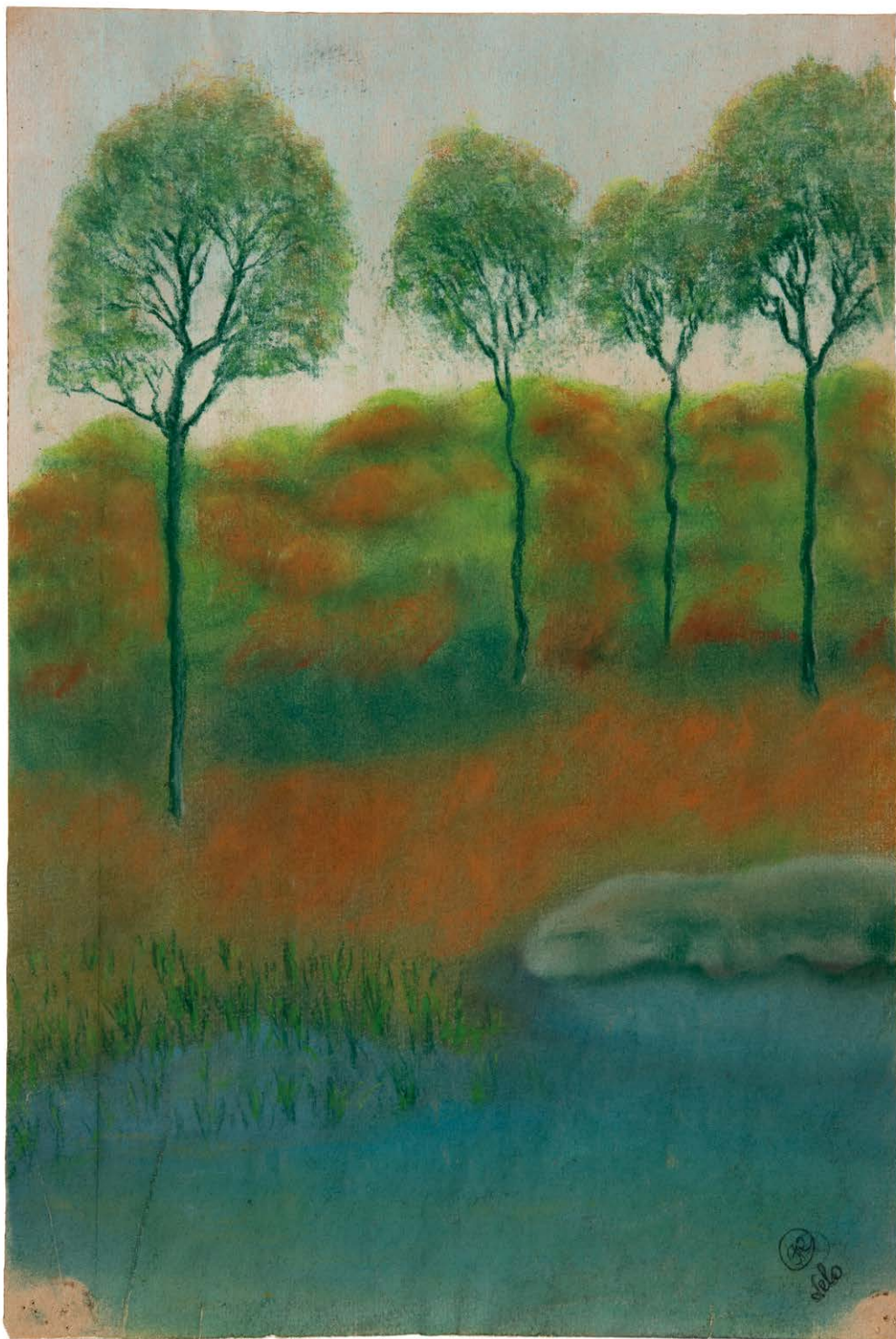


Tavola 21 – R.F., *Alberi solitari*, 1959. Tempera su carta, 40 x 27 cm.  
Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.



Tavola 22 – A.M.-M., *Sentiero nel bosco*, 1959. Tempera su carta, 41,6 x 27 cm.  
Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.



Tavola 23 – Alberto Cangi, *Alzata di frutta*, 1963 circa. Tempera su carta, 45,8 x 63,5 cm.  
Proprietà Azienda Usl Toscana Sud Est, Arezzo.



Tavola 24 – Alberto Cangini, *Vaso di rose*, 1965. Tempera su carta, 62 x 43,6 cm.  
Proprietà Azienda Usl Toscana Sud Est, Arezzo.



Tavola 25 – Alberto Cangini, *Uova colorate*, 1968. Tempera su carta, 48 x 65 cm.  
Proprietà Azienda Usl Toscana Sud Est, Arezzo.



Tavola 26 – Alberto Cangi, *Vita di campagna*, 1972. Olio su tela, 49,3 x 69 cm.  
Collezione Anna Franca Rinaldelli, Arezzo.





Tavola 27 – C.P., *Natura morta con bottiglia e pesce*, 1965. Tempera su carta, 32,3 x 47,3 cm.  
Collezione famiglia Amorini, Arezzo.



Tavola 28 – C.P., *Auto d'epoca*, 1966. Tempera su carta, 30,3 x 37,8 cm.  
Proprietà Azienda Usl Toscana Sud Est, Arezzo.



Tavola 29 – C.P., *Paesaggio di campagna con pagliai*, 1966. Tempera su carta, 30,4 x 47 cm.  
Proprietà Azienda Usl Toscana Sud Est, Arezzo.



Tavola 30 – Guy de Beausacq, *Crocifissione*, 1966. Tempera su vetro, 60 x 150 cm.  
Chiesa di Santo Stefano, Arezzo.



Tavola 31 – Lorenzo Fortuna, *Fiori decorativi*, 1966. Tempera su carta, 47,4 x 32 cm.  
Collezione privata, Arezzo.



Tavola 32 – Lorenzo Fortuna, *Mazzo di fiori dipinto in stato di compenso psichico*, 1966. Tempera su carta, 65,6 x 48,6 cm.  
Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.



Tavola 33 – Lorenzo Fortuna, *Mazzo di fiori dipinto in stato di iniziale scopenso psichico*, 1966.  
Tempera su carta, 65,4 x 48,6 cm. Collezione Biblioteca di Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.

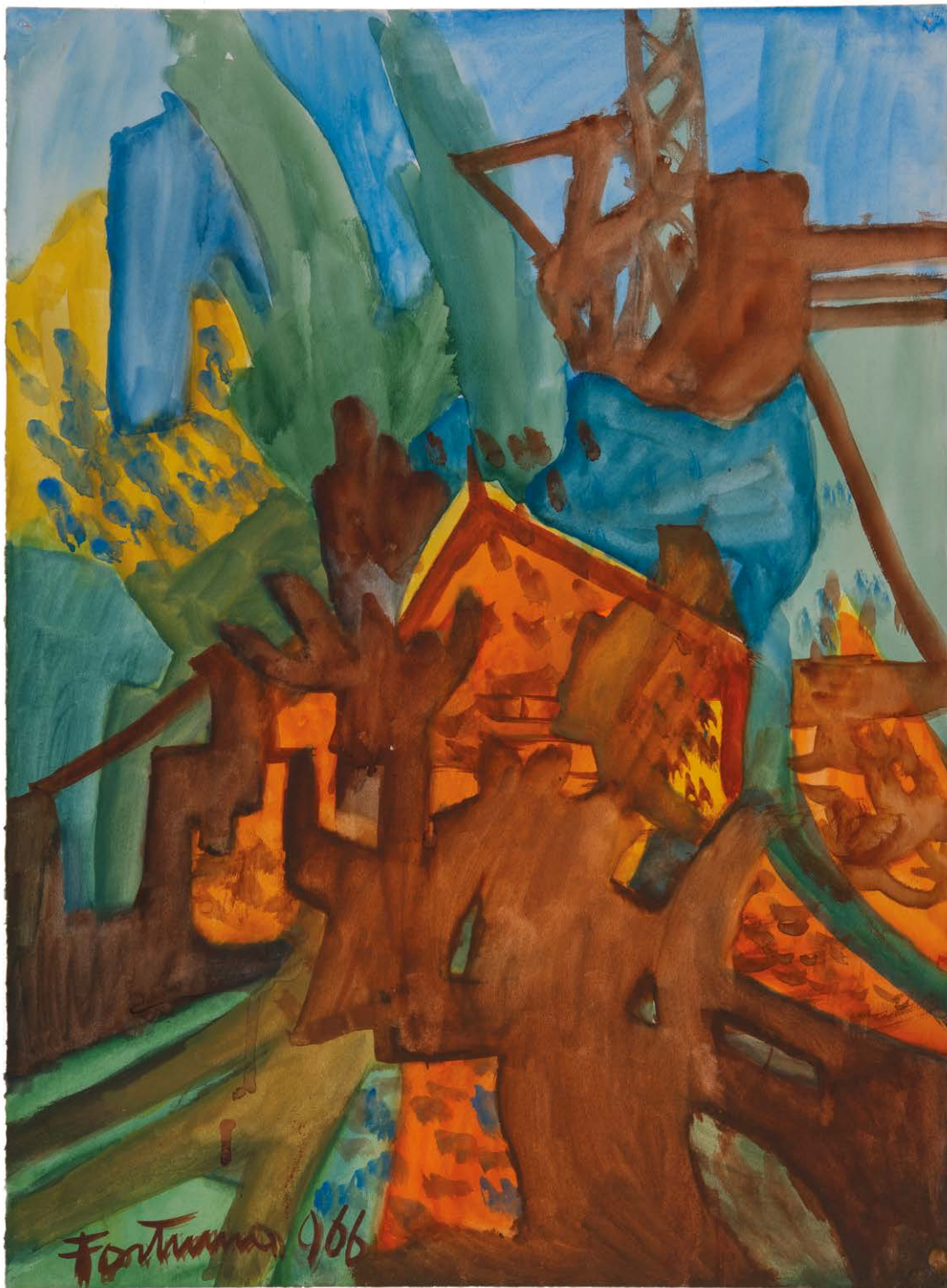


Tavola 34 – Lorenzo Fortuna, *Mazzo di fiori dipinto in stato di scompensamento psichico*, 1966. Tempera su carta, 65,4 x 48,6 cm. Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.





Tavola 35 – Lorenzo Fortuna, *Mazzo di fiori dipinto in totale dissociazione psichica*, 1966. Tempera su carta, 65,4 x 48,6 cm. Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.



Tavola 36 – Lorenzo Fortuna, *Vaso di fiori con manici a forma di scimmia*, 1966. Tempera su carta, 65,6 x 48,6 cm.  
Proprietà Azienda Usl Toscana Sud Est, Arezzo.



Tavola 37 – Lorenzo Fortuna, *Natura morta in blu*, 1967. Olio su tela, 38 x 47,5 cm.  
Proprietà Azienda Usl Toscana Sud Est, Arezzo.



Tavola 38 – Lorenzo Fortuna, *Il viaggio della mente*, 1971. Olio su tavola, 42,6 x 57,8 cm.  
Collezione famiglia Failli, San Giovanni Valdarno.

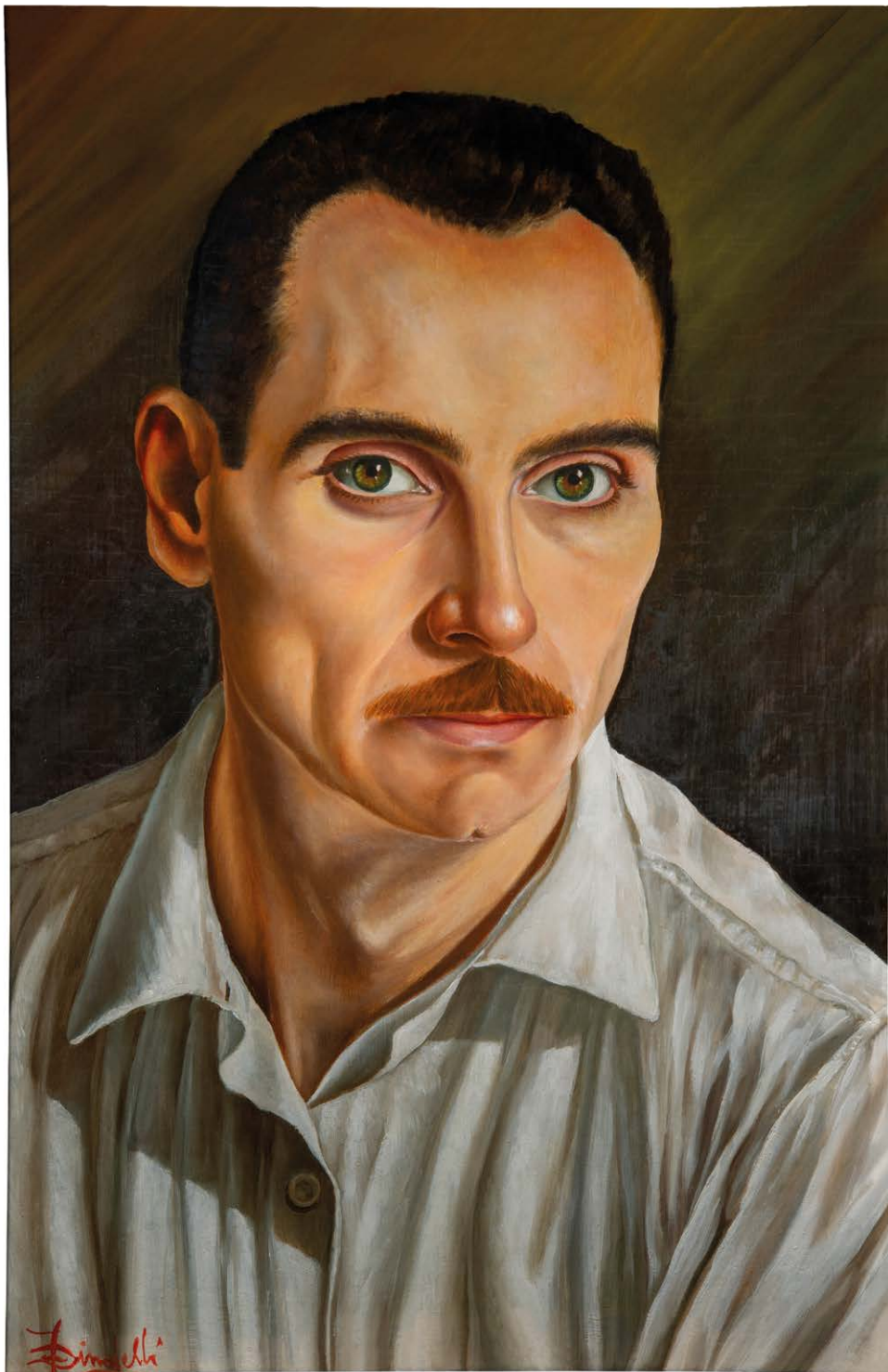


Tavola 39 – Francesco Dindelli, *Autoritratto con camicia bianca*, 1955 circa. Olio su tavola, 50 x 32 cm. Collezione Steve Dindelli.



Tavola 40 – Francesco Dindelli, *Natura morta con uccelli e giacca*, 1948. Olio su tavola, 40 x 26,3 cm.  
Collezione Steve Dindelli.



Tavola 41 – Francesco Dindelli, *Ritratto della sorella Anna Maria a diciotto anni*, 1956. Olio su tavola, 39 x 24,8 cm. Collezione famiglia Dindelli.

Tavola 42 –  
 Francesco Dindelli,  
*Uomo sdraiato  
 a occhi chiusi,  
 braccia conserte,  
 la gamba destra  
 accavallata*, 1959.  
 Matita di grafite  
 su cartone, 16,8 x  
 11 cm. Collezione  
 Biblioteca Area  
 Umanistica,  
 Università di Siena,  
 Arezzo.

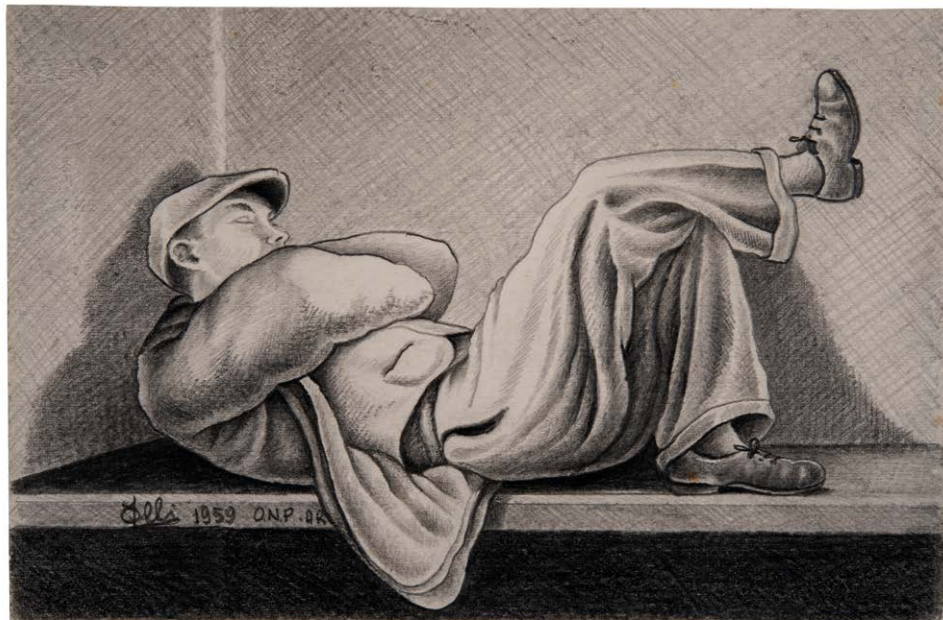


Tavola 43 –  
 Francesco Dindelli,  
*Giovane con  
 berretto*, 1962.  
 Matita di grafite su  
 cartone, 16 x 10,3  
 cm. Collezione  
 Biblioteca Area  
 Umanistica,  
 Università di Siena,  
 Arezzo.







Tavola 44 – Francesco Dindelli, *Uomo mesto e assonnato*, 1963. Matita di grafite su carta bianca, 19 x 14 cm. Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.

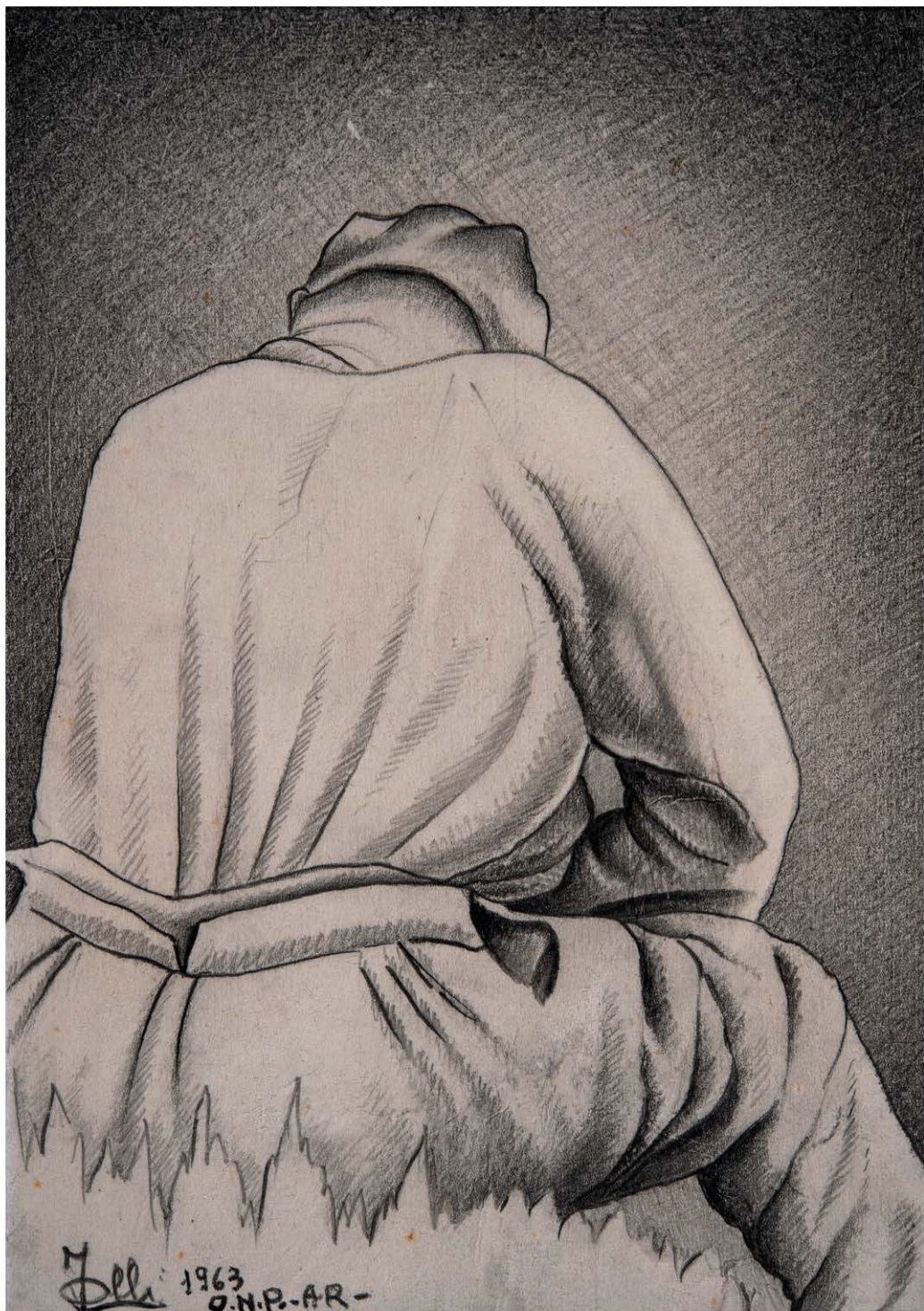


Tavola 45 – Francesco Dindelli, *Uomo seduto di spalle su prato erboso*, 1963. Matita di grafite, 16,5 x 12 cm.  
Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.

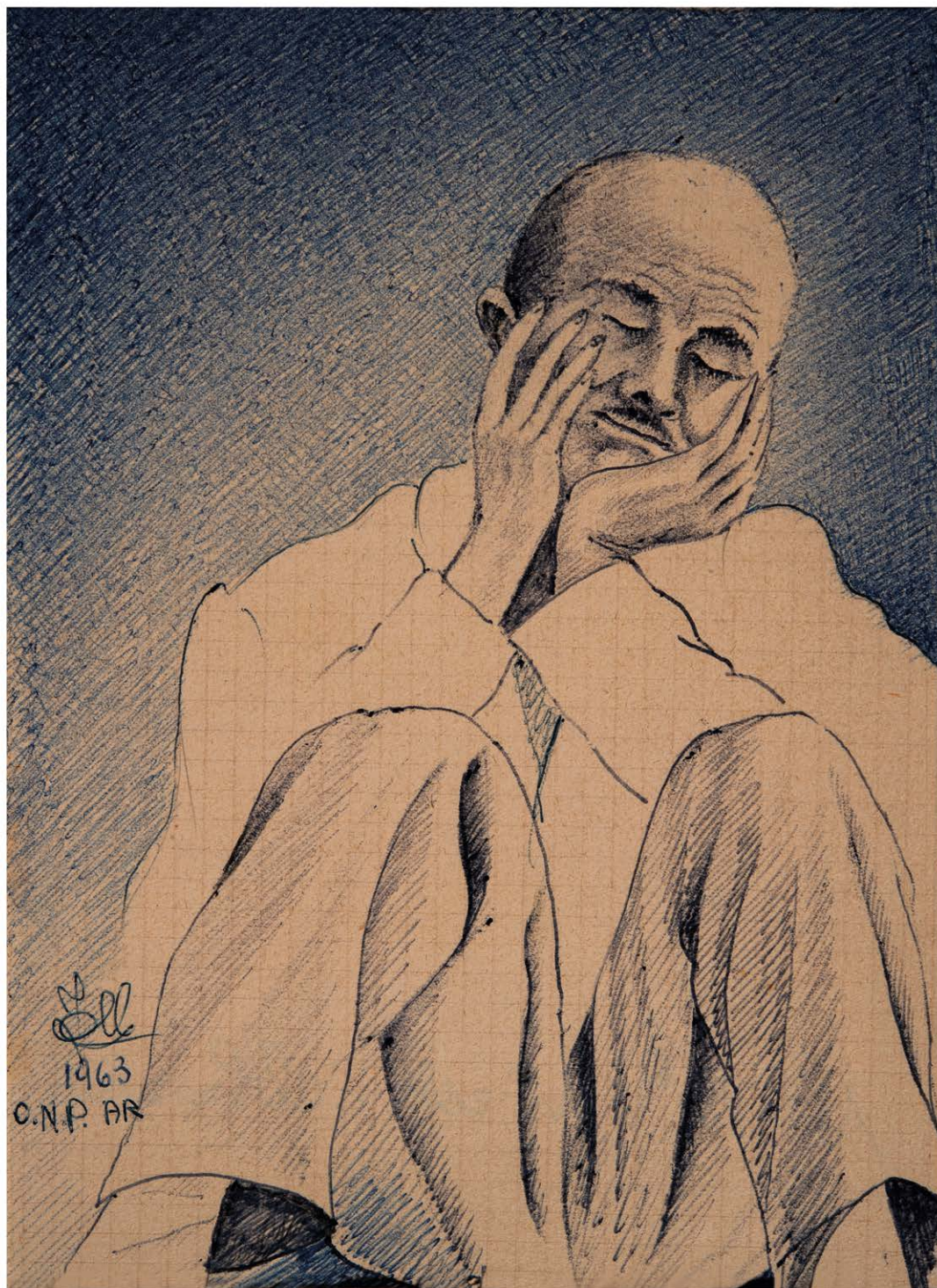


Tavola 46 – Francesco Dindelli, *Uomo con baffi calvo occhi chiusi seduto, le gambe piegate e le mani sulla faccia*, 1963. Biro blu, penna nera su carta di quaderno a quadretti e tocchi di gesso inumidito, 17,4 x 13 cm. Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.

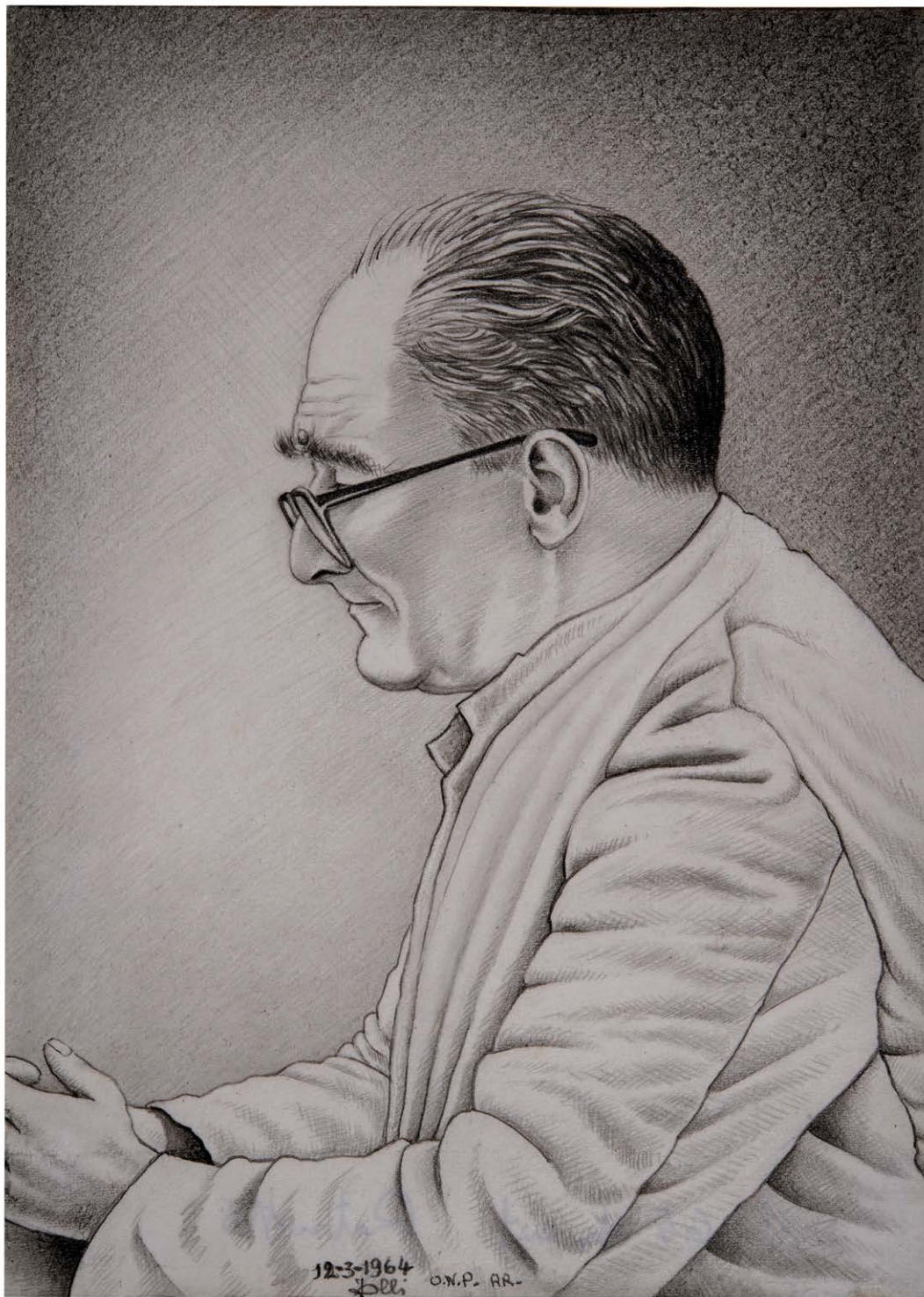


Tavola 47 – Francesco Dindelli, *Ritratto di uomo con occhiali*, 1964. Matita nera su carta bianca, 16 x 11 cm.  
Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.

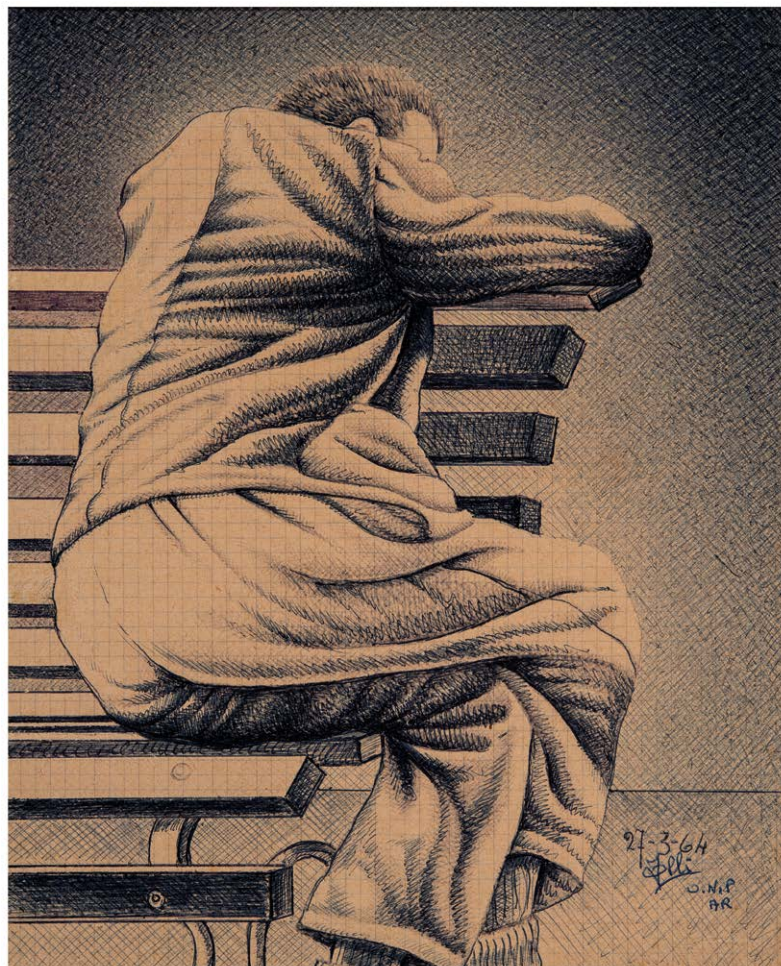


Tavola 48 –  
 Francesco Dindelli,  
*Uomo seduto sulla  
 panchina*, 1964.  
 Biro blu su carta  
 di quaderno a  
 quadretti, 27 x 22  
 cm. Collezione  
 Biblioteca Area  
 Umanistica,  
 Università di Siena,  
 Arezzo.



Tavola 49 –  
 Francesco Dindelli,  
*Uomini intenti a  
 giocare a carte*,  
 1959. Matita di  
 grafite su cartone,  
 14,9 x 20,2 cm.  
 Collezione  
 Biblioteca Area  
 Umanistica,  
 Università di Siena,  
 Arezzo.

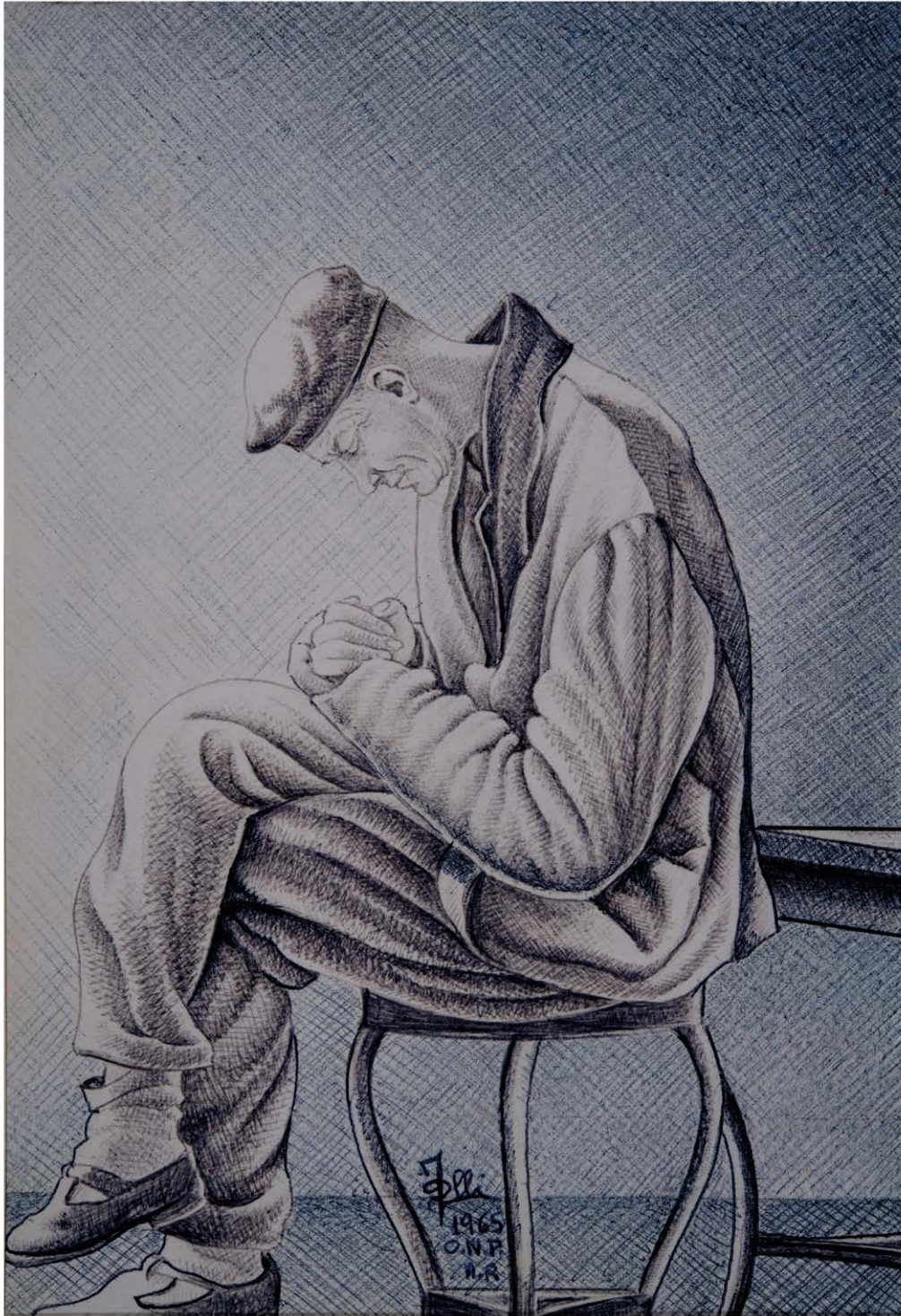


Tavola 50 – Francesco Dindelli, *L'uomo ripiegato su sé stesso*, 1965. Biro blu, penna nera su cartone, 24 x 17,1 cm.  
Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.



Tavola 51 –  
 Francesco  
 Dindelli, *Uomini  
 assopiti seduti  
 sulla panchina*,  
 1959. Matita di  
 grafite, 16,8 x 12  
 cm. Collezione  
 Biblioteca Area  
 Umanistica,  
 Università di Siena,  
 Arezzo.

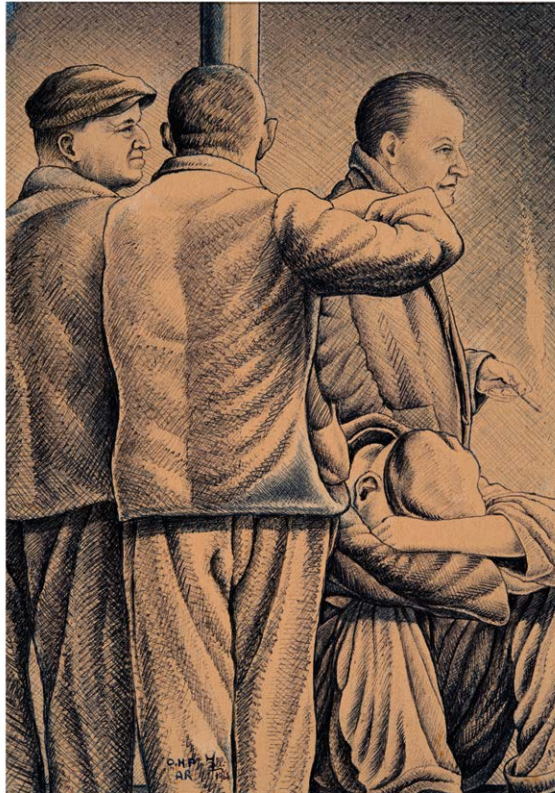


Tavola 52 –  
 Francesco Dindelli,  
*Intorno alla stufa*,  
 1964. Biro blu su  
 carta di quaderno  
 a quadretti e  
 gesso, 27 x 19  
 cm. Collezione  
 Biblioteca Area  
 Umanistica,  
 Università di Siena,  
 Arezzo.