

**UNIVERSITÀ TELEMATICA INTERNAZIONALE
UNINETTUNO**

FACOLTÀ DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE

Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione, Media e
Pubblicità

Elaborato finale

In Arti visuali e tecnologie

Digitalizzazione del nuovo percorso espositivo relativo al Museo
Attivo delle Forme Inconsapevoli dell'ex manicomio di Genova
Quarto

Relatore

Prof.ssa Anna Villari

Candidato

Barbara Cella

Matr:2657HHHCLCOMMP

Anno Accademico
2020-2021

INDICE

INTRODUZIONE	3
---------------------------	----------

CAPITOLO 1: ALLE ORIGINI DELL'ART BRUT

1.1	Dalla nascita della psicanalisi al primo Manifesto Surrealista.....	5
1.2	Nascita dell'Art Brut come genere. La ricerca di Jean Dubuffet.....	19

CAPITOLO 2: ARTE E PSICHIATRIA

2.1	Dai primi interessi verso l'arte "degenerata" al riconoscimento in ambito museale	30
2.2	Art Brut in Europa.....	36
2.3	Art brut in Italia	41

CAPITOLO 3: L'EX MANICOMIO DI GENOVA – QUARTO

3.1	Cenni storici	44
3.2	Nascita dell'I.M.F.I., Istituto per le Materie e le Forme Inconsapevoli.....	53
3.3	Il Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli, nascita e legittimazione sul territorio.....	59
3.4	Davide Mansueto Raggio e Claudio Costa: storia di arte e di amicizia	67

CAPITOLO 4: LA RIQUALIFICAZIONE

4.1	Ripensare il museo: la riqualificazione di spazi esistenti per il nuovo percorso espositivo	76
4.2	Percorso espositivo, digitalizzazione e realtà aumentata	81

CONCLUSIONI.....	95
-------------------------	-----------

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA.....	96
---------------------------------------	-----------

“La vera arte è dove nessuno se lo aspetta, dove nessuno ci pensa né pronuncia il suo nome”.

Jean Dubuffet

Introduzione

Da oltre sei anni collaboro con una realtà sociale all'interno dell'ex manicomio di Genova Quarto. Questa è un'associazione culturale denominata I.M.F.I., Istituto per le Materie e le Forme Inconsapevoli, nata nel 1988 con lo scopo di aiutare i malati psichiatrici attraverso l'arte terapia, cioè tutte quelle attività creative che vanno dalla pittura al disegno, dalla scultura al teatro, dalla musica alla scrittura, che vengono svolte in aiuto ai degenti psichiatrici.

L'interesse verso questo luogo è legato alla mia formazione. Durante la mia frequenza al liceo artistico nei primi anni Ottanta, il mio professore di pittura, Rodolfo Vitone, aveva dato vita con altri artisti genovesi ad un centro culturale all'interno di un reparto dismesso del ex-manicomio, lo Spazio Paradigma. Qui vi erano atelier di pittura e corsi teatrali, gruppi di artisti che si occupavano di danza, musica, audiovisivi. Era un luogo dove si respirava il fermento artistico-culturale di quegli anni, una realtà abbastanza unica all'interno del panorama cittadino e quindi, per noi studenti, carico di stimoli ed interessi. Per me, giovane studentessa liceale, un luogo magico equiparabile nella mia fantasia a posti immaginifici come la Londra post-punk o Berlino che allora conviveva ancora con il muro. Col tempo questi artisti, soprattutto Claudio Costa, furono coinvolti dal prof. Slavich, già braccio destro di Franco Basaglia, in programmi di intervento socio terapeutico verso i pazienti ricoverati e quelli non ricoverati seguiti dalle Asl. Da questa collaborazione nacque l'organizzazione di volontariato I.M.F.I.

Nel tempo non si riuscì a mantenere questo livello di innovazione, soprattutto dopo la morte di Claudio Costa. Ma intanto vi erano state, negli anni, collaborazioni con artisti

importanti e affermati che avevano lavorato insieme ai pazienti coinvolgendoli in varie forme artistiche e collaborazioni con altre realtà simili, italiane ed estere. Tutti questi lavori sono stati conservati in quello che ora è il Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli.

Quando ho iniziato il mio lavoro di curatrice artistica tornai a Quarto: dopo anni di oblio si stava nuovamente cercando di riportare a vivere il luogo, anche per salvarlo dalla burocrazia che voleva smembrare i suoi spazi e destinare altrove gli ultimi pazienti ricoverati. Per me è stato un déjà-vu che mi ha riportato indietro di trent'anni. Il fascino era intatto ma il lavoro da fare molto, a partire dal Museo.

In questo elaborato presenterò la storia del manicomio, la nascita dell'I.M.F.I, del M.A.d.F.I. e un progetto di percorso museale e di digitalizzazione di quest'ultimo.

Dal momento che i lavori artistici all'interno del museo fanno parte della corrente denominata ART BRUT, ne ho ripercorso la nascita ed i protagonisti a partire da quelle avanguardie che per prime hanno portato la psicanalisi nell'arte e analizzando quindi il fenomeno dal punto di vista storico-artistico.

Ho poi considerato il fenomeno dal punto di vista scientifico andando a ricercare i primi che riconobbero valore fattuale ai lavori artistici dei ricoverati psichiatrici; successivamente ho descritto esempi di Atelier in Europa ed in Italia per capire l'evoluzione dell'Art Brut dal dopoguerra ad oggi nello specifico della storia, prima dell'Ex Manicomio di Genova Quarto fino alla legge Basaglia, e poi del MadFI. Ho infine elaborato il progetto di digitalizzazione partendo da un progetto architettonico già in essere per la trasformazione degli spazi, prendendo esempio dal Museo della Mente di Roma ma tenendo conto della realtà e delle diverse peculiarità del nostro museo.

Capitolo I

ALLE ORIGINI DELL'ART BRUT

1.1 Dalla nascita della psicanalisi al primo Manifesto surrealista

La definizione di Arte Irregolare, o meglio *Art Brut*, è stata coniata dall'artista francese Jean Dubuffet nel 1945 per definire tutto ciò che arte non è, o meglio *un'arte che è arte suo malgrado*. Le sue radici sono da ricercare nel periodo delle avanguardie storiche, in particolare nel Surrealismo, nato a sua volta da una costola del Dadaismo, sviluppatosi nei primi anni del '900.

Le Avanguardie hanno scardinato completamente il modo di pensare e rappresentare l'arte, che era esclusivamente appannaggio delle Accademie.

L'interazione tra arte e psiche si concretizza all'inizio del '900, periodo storico di grande fermento innovativo che vede la nascita della psicanalisi con Sigmund Freud e la pubblicazione delle sue teorie tra la fine dell'800 e il primo ventennio del '900, che influenzeranno il mondo scientifico, culturale, letterario e artistico.

La storia dell'arte viveva, in quegli anni, una stagione entusiasmante: in opposizione al positivismo e alla concezione naturalistica dell'arte figurativa, si stava delineando la consapevolezza che il quadro avesse una propria struttura formale indipendente dal contenuto rappresentato, e che era questa che entrava in contatto con lo spettatore. Theodor Lipps, professore di estetica a Monaco di Baviera, studiava l'effetto psichico dei tracciati lineari organizzati; Alois Riegl, storico dell'arte all'Università di Vienna, stava definendo i presupposti dell'Astrattismo affermando, in contrasto con le teorie

positivistiche, che l'opera andava considerata come il risultato di una determinata *volontà d'arte*¹.

E' intuibile il percorso che portò Bréton, fondatore del Surrealismo, ad auspicare la fine del pensiero positivista all'interno del primo *Manifesto Surrealista*:

“Molto opportunamente Freud ha concentrato la propria critica sul sogno. E' inammissibile, infatti, che su questa parte importante dell'attività psichica (poiché, almeno dalla nascita dell'uomo fino alla sua morte, il pensiero non presenta alcuna soluzione di continuità, la somma dei momenti di sogno, dal punto di vista del tempo e considerando solo il sogno puro, quello del sonno, non è inferiore alla somma dei momenti di realtà- limitiamoci a dire: dei momenti di veglia) ci si sia soffermati ancora così poco. Mi ha sempre stupito l'estrema differenza di importanza, di gravità, che presentano per l'osservatore comune gli avvenimenti della veglia e quelli del sonno. Ciò avviene perché l'uomo, quando cessa di dormire, è prima di tutto lo zimbello della propria memoria, e in condizioni normali questa si compiace di riproporgli in modo impreciso le circostanze del sogno, di privare quest'ultimo di qualsiasi consequenzialità attuale, e di far partire la sola determinante dal punto in cui crede di averla lasciata qualche ora prima: quella ferma speranza, quella preoccupazione. Egli ha l'illusione di continuare qualcosa che ne valga la pena. Il sogno si trova così ridotto ad una parentesi, come la notte. E come questa, in generale, non porta consiglio²”.

L'interesse verso i “manufatti artistici” degli alienati, non ancora definiti arte, sussiste sin dalla metà del XIX secolo a partire dallo psichiatra e antropologo veronese Cesare Lombroso, padre della criminologia moderna e tra i primi collezionisti di opere di malati mentali. I suoi studi individuavano nel “mattoide” un anello intermedio tra genio e follia, da cui derivò il suo interesse per le manifestazioni dei

1 Bianca Tosatti, *Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa*, Mazzotta, Milano 1997, pp. 16

2 André Bréton, *Manifesti del Surrealismo*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2003, pp. 17

disabili mentali: le rappresentazioni confuse ed incolte erano specchio della pre-umanità del loro produttore.

Contemporaneamente, in Francia lo psichiatra Ambroise Tardieu³ si interessò al "significato clinico" delle espressioni grafiche spontanee dei malati mentali, considerando il lavoro espressivo un eccellente mezzo di terapia e dedicandogli *l'Etude medico-legale sur la folie* del 1872; Max Simon, direttore del Manicomio di Bolis, ne approfondì l'opera nel 1876 con *L'imagination sans la folie: étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés*, analizzando i disegni in chiave diagnostica ed escludendo ogni interesse artistico.

Per far sì che questi manufatti potessero essere visti sotto un aspetto diverso dovevano accadere due condizioni: lo sviluppo della psichiatria in direzione più psicoanalitica e fenomenologica, e l'avvicinamento a questa realtà da parte del mondo dell'arte.

Fino al termine dell'Ottocento le produzioni degli alienati sono considerate solo dal punto di vista scientifico, come espressione di una malattia biologica. Con l'avvento di Freud l'importanza si sposta dal sintomo al "senso", ovvero i comportamenti sintomatici non vengono più letti come degenerazione a danno del sistema nervoso ma come espressione di un mondo interiore organizzato e complesso.

Partendo dagli studi sull'isteria attraverso l'ipnosi, egli si rende conto che le nevrosi non sono tanto malattie funzionali a base anatomopatologica, né sono dovute all'accumulo di energia non scaricata; ciò che le causa sono rappresentazioni mentali sentite come inaccettabili: con esse il soggetto è in conflitto e le respinge nell'inconscio, da dove riemergono come sintomi nevrotici. Ai fini della cura pertanto si rende necessaria la presa di coscienza delle rappresentazioni rimosse.

Da questo principio derivano le tesi basilari della psicoanalisi: vi è nell'uomo una vita psichica inconscia, dunque nevrosi e

³ Auguste Ambroise Tardieu (Parigi 1818-1879) fu medico legale, criminologo e presidente dell'Accademia Nazionale di Medicina e professore della Facoltà di Medicina Legale presso l'Università di Parigi.

psicosi non sono malattie del cervello ma della mente, quali erano invece considerate nella psichiatria allora dominante; esiste un'articolata sessualità anche in età infantile; lo sviluppo psichico è caratterizzato dal conflitto tra pulsioni e desideri da una parte e censure (specie di origine morale) dall'altra: esso diventa patologico quando il soggetto, anziché risolvere in qualche modo i desideri inaccettabili, li respinge nell'inconscio⁴.

Con il termine *psicoanalisi*, quindi, Freud vuole indicare il metodo di indagine dei processi psichici, la tecnica di cura delle malattie mentali e la teoria della struttura e del funzionamento della mente da lui elaborati in seguito alla scoperta dell'inconscio. Stabilisce, così il primo nucleo della teoria psicanalitica attraverso la relazione medico-paziente con l'analisi di associazioni libere, lapsus, atti involontari, atti mancati e, soprattutto, dell'interpretazione dei sogni con i quali l'inconscio si esprime facendo venire alla luce contenuti inconsapevoli.

E' proprio l'elaborazione del concetto di *inconscio* il contributo più significativo di Freud al pensiero moderno, che fino ad allora si fondava, come detto, sul controllo razionale da parte degli individui della coscienza di sé e dei propri comportamenti come parte distintiva dell'essere umano. Per lui i nostri comportamenti spesso non hanno a che fare con i pensieri coscienti ma con pulsioni e desideri o rimozioni e traumi posti nei diversi strati di cui è composta la mente. E questo suo pensiero è quello che più colpirà, come si vedrà, gli artisti dell'epoca. Per Freud i sogni inducono meglio di tutti alla comprensione della nostra vita inconscia poiché ricchissimi di contenuti derivanti da questa istanza. Ne *L'interpretazione dei sogni*, pubblicato nel 1899, Freud argomenta l'esistenza dell'inconscio, parla dei contenuti onirici e dei loro significati descrivendo un' accurata

⁴ Sapere.it - <https://www.sapere.it/sapere/strumenti/studiafacile/psicologia-pedagogia/Psicologia/La-psicologia-clinica/Freud-e-la-psicoanalisi.html>
consultato il 19.11.2020

tecnica per accedere a contenuti rimossi traendone significati attuali⁵. Questa pubblicazione lo farà conoscere ad un pubblico più vasto oltre la sfera dei comitati scientifici ed avrà successo globale. Non a caso, consapevole della portata rivoluzionaria della sua scoperta, egli farà pubblicare la sua opera con datazione 1900 per indicare l'inizio di una nuova epoca.

L'affermazione del Surrealismo è di poco successiva alla nascita della Psicoanalisi e deve molto alla formazione medica di tanti suoi esponenti, perché ha permesso loro di estendere alla pratica poetica le informazioni acquisite nelle scienze umane e di avvicinarsi alla psicanalisi. In primo luogo André Bréton: studente in medicina dal 1913 al 1920, durante la Prima Guerra Mondiale prestò servizio presso il Centro Neuropsichiatrico della II Armata a Saint-Dizier dove si dedicò allo studio approfondito di psichiatria e neurologia venendo a contatto con le affermazioni freudiane attraverso testi dove venivano presentate, ma anche discusse, tali teorie⁶. Così conobbe il ruolo dei traumi affettivi dell'infanzia, l'azione e la rimozione delle forze inconsce e il lavoro della psicanalisi per farle venire in superficie con le associazioni mentali e lo studio dei sogni. Bréton affermò dunque, nel Manifesto del Surrealismo del 1924, che il primo orientamento verso la scrittura automatica fu dovuto al contatto iniziale, seppur lacunoso, con il pensiero di Freud:

"(...)permeato di Freud come ero ancora a quell'epoca, e familiarizzato con i suoi metodi di indagine che avevo avuto occasione di praticare un poco su certi malati durante la guerra, decisi di ottenere da me quello che si cerca di ottenere da loro, cioè un monologo proferito il più rapidamente possibile, sul quale lo spirito critico del soggetto non eserciti alcun giudizio, che non venga

5 Francesca Fiore, *Sigmund Freud: il fondatore della psicanalisi -Introduzione alla psicologia – Su Giornale delle scienze psicologiche* <https://www.stateofmind.it/2017/10/sigmund-freud-psicoanalisi/>. Consultato il 15/10/20

6 E.Régis, *Précis de psychiatrie*, Parigi 1884 e *La Psychanalyse des névroses et des psychoses*, Parigi 1914

intralciato da alcuna reticenza, e che sia il più esattamente possibile il pensiero parlato⁷".

Il Surrealismo nasce ufficialmente a Parigi nel 1924 con la stesura del suo Manifesto ma le premesse esistono a partire dagli anni che precedono la Grande Guerra, quando Breton inizia a frequentare i poeti simbolisti Mallarmé, Valéry, Apollinaire e i circoli intellettuali di Parigi diventando parte integrante dell'intellighenzia parigina. Sono gli anni in cui si stanno sviluppando anche le cosiddette *avanguardie artistiche* che scardinano i modelli dell'arte accademica: il Cubismo di Picasso e Braque, il Futurismo italiano, i simbolisti e i Fauves in Francia, i dadaisti sorti nella neutrale Svizzera grazie ad un gruppo di artisti lì rifugiatisi durante la guerra. Caratteristica delle avanguardie è l'enunciazione del proprio pensiero attraverso i Manifesti: nel 1915 e 1919 sono pubblicati quelli futuristi e dadaisti. Relative al Dada circolano inoltre famose riviste come *Cabaret Voltaire* diretta da Hugo Ball, *Dada* da Tristan Tzara; *391* da Francis Picabia. Furono i dadaisti, Tzara in primis⁸, ad influenzare maggiormente Bréton.

Il momento chiave nella formazione del movimento surrealista fu all'inizio del 1919 quando Bréton, con gli amici Aragon⁹ e Soupault¹⁰, decide di fondare la piccola rivista letteraria *Littérature*. Il nome è suggerito da Paul Valéry e nei primi numeri non si discosta troppo dalle pubblicazioni tradizionali, anche se il richiamo della testata vuole essere ironico. La vera affinità la trovano, appunto, con Tristan Tzara, fondatore a Zurigo del movimento artistico-letterario Dada, che nel 1920 li raggiungerà a Parigi: a Tzara e a Dada sarà dedicato il n.13 della rivista. Il gruppo intanto si è rafforzato con l'apporto di Eluard e di Picabia.

7 *Manifesti del Surrealismo*, op. cit., pp. 27

8 Mirella Bandini, *La vertigine del moderno. Percorsi surrealisti*, Officina edizioni, Roma 1986, pp.20.

9 André Bréton e Louis Aragon si conobbero nel 1917 a Parigi durante un corso di medicina a Val-de-Grâce.

10 Sarà il poeta Apollinaire a presentare Philippe Soupault ad André Breton al caffè Flore.

Sono proprio le idee di Tzara ad attirare Breton, che inizierà con lui un ampio scambio epistolare; è il processo Dada nei confronti del linguaggio, la demistificazione dei valori costituiti della cultura passata, presente e futura, la negazione delle tecniche come operazioni programmatiche in vista di un fine, a dare a Bréton la conferma ai suoi dubbi nei confronti della cultura precostituita e della società contemporanea per trovare così una volontà di azione sovvertitrice che sfocerà nell'opera di "demoralizzazione" della letteratura. Ciò sarà conseguito compiutamente dalla scrittura automatica con l'inizio della poesia dell'inconscio: la scrittura automatica surrealista nasce nel 1919 e sarà espressa in una serie di articoli pubblicati nella rivista, raccolti successivamente nel volume *Les Champs magnétique*¹¹, di Breton e Soupault, influenzato dai testi automatici Dada e da *L'automatisme psychologique* di Pierre Janet (1889)¹².

Il gruppo Dada nasce a Zurigo nel 1916 attorno agli incontri, presso il *Cabaret Voltaire*, di un'eterogenia di artisti chiamati da Hugo Ball, sceneggiatore e regista, e dalla moglie, la poetessa Emmy Hennings. Peculiarità delle riunioni è l'improvvisazione e, soprattutto, la dissacrazione dei valori borghesi. Per gli artisti il periodo storico di grande incertezza, la guerra, la propaganda, furono le leve per distruggere la società del tempo attraverso gesti, rappresentazioni improvvisate, balletti tribali e l'uso della parola. Dada porta la poesia fino al puro *non-sense* di parole vuote spesso urlate per provocare istinti irrazionali nelle persone e per superare le barriere della logica e dei freni inibitori morali, arrivando al turpiloquio e ad ogni tipo di sconcezza. Dal *Manifesto Dada 1918*:

11 Luigi Fontanella (a cura di), *I Campi magnetici*, New Compton, Roma 1979 [ed. orig. André Bréton e Philippe Soupault, *Le Champs magnétique*, Au Sans Pareil, Paris 1920], op. cit. in *La vertigine del moderno. Percorsi surrealisti*, Mirella Bandini, Officina Edizioni, Roma 1986, pp. 43.

12 Iliara Schiaffini, *Arte contemporanea: metafisica, dada, surrealismo*, Carrocci Editore, Roma 2019, pp. 125.

“Traiettoria di una parola lanciata come un disco, grido sonoro. Rispetto di tutte le individualità nella momentanea follia di ogni momento¹³”.

Dada vuole distruggere la cultura occidentale e i suoi grandi valori rispettabili, paterni, moralizzatori, magniloquenti, che però avevano portato al massacro della Prima Guerra Mondiale.

Sebbene l’influenza di Tzara su Bréton sia determinante, le divergenze fra i due partono proprio dalla diversa interpretazione dei moti spontanei con cui gli artisti si esprimono. Tzara, pur venendo da Zurigo dove la teoria psicanalitica era solidamente avviata, non condivide l’entusiasmo per la psicanalisi degli amici parigini e la sua posizione è precisata nel *Manifesto Dada 1918*:

“La psicanalisi è una malattia pericolosa, addormenta le tendenze antirealtà dell’uomo e fa della borghesia un sistema¹⁴”.

Al contrario, per Bréton e il gruppo di *Littérature* ciò che viene alla luce da scrittura automatica, sogni ipnotici e flusso automatico di pensieri e di parole è quanto di più vicino ci sia alla poesia vera senza mediazione, perché deriva dalle nostre pulsioni inconse. In questo flusso scorrono anche le immagini che hanno funzione di disorientamento, emozione, choc rivelatore. Tutta la poetica della pittura surrealista indagherà, soprattutto con Dalì e Magritte, i poteri rivelatori dell’immagine automatica.

Il gruppo surrealista inizia l’esplorazione in campo mentale attraverso una decifrazione dell’inconscio mediante la soppressione dei controlli razionali (teorizzata poi nel primo Manifesto) e ciò è del tutto diverso dalle esperienze fatte

13 Marco Vallora (a cura di), *Dada e Surrealismo, dalla collezione del Museo Boijmans Van Beunigen. Dal nulla Al sogno*, Silvana Editoriale, Milano 2018, pp. 33.

14 *La vertigine del moderno. Percorsi surrealisti*, op. cit., pp. 37.

nell'ambito del gruppo Dada, che vedeva il nichilistico sovvertimento del linguaggio socializzato:

"Dada non si è occupato del sogno e della follia, ma è il sogno e la follia introdotti direttamente nel meccanismo sociale¹⁵".

Per Breton la cosa più importante, invece, è lo "stato" nel quale entra il soggetto e l'esperienza risultante. Questo orientamento verso l'inconscio, che egli data al 1919, è maturato in lui, come detto, dopo la sua complessa formazione psichiatrica e dopo la conoscenza delle teorie freudiane; Mirella Bandini in *La vertigine del moderno* arriva ad affermare che

"(...)da questo periodo, e con fasi alterne, Bréton usi, o si appoggi, a Freud come a uno strumento¹⁶".

Bréton fece visita al grande psicanalista a Vienna in occasione del proprio viaggio di nozze nel 1921. In realtà l'incontro tra i due non andò come Bréton si aspettava: Freud non conosceva l'arte moderna e non la comprendeva, legato ad una visione ancora ottocentesca dell'arte. Inoltre aveva nei confronti dell'inconscio un ben diverso pensiero: se i surrealisti ne avevano un'interpretazione positiva a cui attingevano per scoprire un meraviglioso mondo sotterraneo attraverso gli stati deliranti della scrittura automatica, per Freud conoscere l'inconscio significava poterlo neutralizzare scoprendo i meccanismi nascosti i cui effetti patologici apparentemente inspiegabili venivano alla luce attraverso le associazioni libere, l'interpretazione dei sogni ecc.

Deluso dalla visita, Bréton scrive su *Littérature* un'ironica *Intervista al dottor Freud*¹⁷ in un momento storico, peraltro, che

15 Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve* Paris, Gallimard 1974, cit. in *La vertigine del moderno. Percorsi surrealisti*, pp. 40.

16 *La vertigine del moderno. Percorsi surrealisti*, op.cit., pp. 41.

17 André Breton, *Interview du Professeur Freud à Vienne*, in *Littérature* n.s.n. 1, Paris 1922 op.cit. in *La vertigine del moderno. Percorsi surrealisti*, pp. 37.

lo vede ancora legato a Tzara. Inoltre, con una formazione medica avvenuta presso il neurologo Babinski, nemico dichiarato di Freud, è ancora indeciso sull'utilizzazione dei metodi psicanalitici per l'esplorazione poetica dell'inconscio.

In realtà proprio Bréton è tra i primi intellettuali in Francia a segnalare l'importanza delle idee freudiane e a diffonderle tanto che, rotto definitivamente con il gruppo Dada, fonderà ufficialmente il Surrealismo con l'uscita del primo Manifesto nel 1924 dove cita apertamente l'importanza delle scoperte di Freud:

"Bisogna dire grazie alle scoperte di Freud. In forza di queste scoperte si delinea finalmente una corrente di opinione grazie alla quale l'esploratore umano potrà spingere più avanti le proprie investigazioni, sentendosi oramai autorizzato a non considerare soltanto le realtà sommarie.

L'immaginazione è forse sul punto di riconquistare i propri diritti¹⁸".

Bréton apre il Manifesto con l'obiettivo esplicito di recuperare quell'intensità nel sentire tipica dell'infanzia, di manifestazioni di devianza psichica e di dilettanti che precorre l'Art Brut.

"(...) il fatto di essere ricco o povero non conta, a questo riguardo è ancora un bambino appena nato, e quanto all'approvazione della sua coscienza morale, ne fa a meno con disinvoltura, glielo concedo. Se mantiene un minimo di lucidità non potrà che volgersi indietro verso l'infanzia che, per quanto massacrata grazie allo zelo di chi lo ha ammaestrato, gli appare pur sempre piena di incanto¹⁹".

L'immaginazione può liberarsi dal conformismo della logica e dalla limitatezza del realismo attraverso il funzionamento onirico dell'inconscio per approdare alla fusione tra sogno e veglia in una realtà superiore o *surrealtà*:

"ENCICL. Filos. Il surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero.

18 *Manifesti del Surrealismo*, op.cit., pp.

17 19 Ivi pp. 11

Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi ad essi nella risoluzione dei principali problemi della vita²⁰".

Per Bréton il surrealismo si identifica *tout court* con l'automatismo psichico ed è da questo che darà la definizione definitiva del Surrealismo:

"SURREALISMO. Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato dal pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale. Il surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi ad essi nella risoluzione dei principali problemi della vita²¹".

Pochi mesi prima della pubblicazione del Manifesto, la rivista *Littérature* viene chiusa non per mancanza di possibilità materiali ma per ragioni sufficienti d'esistenza, come cita un annuncio del 22 giugno 1924, e il 1° dicembre 1924 è dato alle stampe il primo numero de *La révolution surréaliste* che ne raccoglie l'eredità e compie una definitiva cesura con l'anti-arte dadaista. La redazione è affidata al *Bureau de recherches surréaliste* che diventerà, nel 1925 sotto la direzione di Antonin Artaud, un centro propulsivo di proclami insurrezionali contro istituzioni e simboli del mondo occidentale. E' infatti in questi anni che Bréton e il suo gruppo aprono un dibattito sulle discipline psichiatriche, criticandole apertamente. Ne denunciano gli abusi, difendono l'alienato contro la società e, soprattutto, dichiarano la legittimità del delirio collegandolo allo stato di sogno. Lo fanno attraverso due testi: *Lettera ai primari dei manicomi* è il primo e sarà pubblicato ne *La Révolution*

20 Ivi pp. 30

21 Ivi pp. 30

surréaliste n.3; un secondo, violentissimo, è in difesa delle nevrosi e dell'isteria definita come "la più grande scoperta poetica del XIX secolo". L'isteria è considerata dai surrealisti come l'irrompere dell'irrazionale in un campo strettamente scientifico. Fino a questo momento nessun scrittore era intervenuto in difesa del malato mentale, visto solo come un alienato. Ora, invece, i surrealisti scardinano questa visione univoca e limitata dichiarando che il pazzo è un eroe, una vittima, l'esponente di un "altro" pensiero, come il primitivo e il bambino. In realtà agli inizi degli anni venti tra Surrealismo e psichiatria vi era stato un muto interesse: nel primo numero dell'*Evolution psychiatrique*²² del 1925 è pubblicato un estratto del primo Manifesto del '24 con un articolo che giudica in maniera favorevole il programma formulato da Bréton specialmente nel punto in cui viene segnalata questa nuova ricerca di evasione dal reale verso l'immaginario, alla cui formazione concorrono tutti i modi di espressione dell'inconscio. Tale favore fa sì che alcuni membri della Società Psicanalitica di Parigi, fondata nel '26, diventeranno interlocutori privilegiati dei surrealisti. Con l'andare degli anni, però, le posizioni dei surrealisti nei confronti della psicanalisi e della psichiatria si fanno contraddittorie e agli elogi seguono duri attacchi. Nonostante queste prese di distanza, non essendo il Surrealismo un movimento puramente letterario o artistico ma una *discipline de pensée*, attira a sé scienziati, medici, psicologi, etnologi che forniscono il loro contributo alla sua formazione teorica come Jacques Lacan la cui importantissima formazione in ambito surrealista è rammentata da Mirella Bandini in *La vertigine del moderno*, per elaborare la sua teoria dell'inconscio strutturato come un linguaggio, la sua retorica dell'immaginazione, il suo concetto di desiderio di chiara derivazione brétoniana²³.

Nel 1925 Bréton ottiene la direzione della rivista e le dà una

22 Op.cit. in *La vertigine del moderno. Percorsi surrealisti*, pp 86

23 *La vertigine del moderno. Percorsi surrealisti*, op.cit., pp

svolta decisa verso la pittura, che inizialmente aveva subordinato alla letteratura, pubblicando una serie di scritti poi raccolti nel saggio *Surrealismo e la pittura* del 1928, dove reimposta il dibattito sull'automatismo aprendo definitivamente le porte alla pittura. Il pezzo iniziale del lungo saggio è una ode e un riconoscimento del "potere di figurazione" dell'immaginario che per lui esercita un'autorevolezza sul reale superiore a "quasi tutte le altre facoltà":

"L'occhio esiste allo stato selvaggio (...) C'è quello che ho già visto molte volte, e che anche altri mi hanno detto di vedere, quello che credo di poter riconoscere, sia che ci tenga, sia che non ci tenga, per esempio la facciata dell'Opéra di Parigi oppure un cavallo, oppure l'orizzonte: c'è quello che ho visto solo raramente e che non sempre ho scelto di dimenticare o di non dimenticare; c'è quello che, pur sforzandomi di guardare, non oso vedere mai, che è tutto ciò ch'io amo (e quando è presente non vedo tutto il resto); c'è quello che altri hanno visto, dicono di aver visto, e che per suggestione riescono o non riescono a farmi vedere; c'è anche quello ch'io vedo diversamente da come lo vedono tutti gli altri, e perfino quello che comincio a vedere e che non è visibile²⁴".

Afferma Lorella Coloni:

"Per Bréton l'inconscio pensa per immagini ed è l'arte il mezzo più adatto per far affiorare e fissare i contenuti profondi della mente, facendo così emergere il potere dell'immaginazione; il dialogo con se stessi porta all'unione della sfera reale con la dimensione onirica della surrealtà, dimensione che si crea quando le percezioni spazio-temporali consce vengono sovvertite e gli elementi della mente fluttuano lontano dai casellari della logica²⁵".

24 André Breton, *Surréalisme et la peinture* Parigi 1928 op.cit. in Lorella Coloni, *Avanguardia poetiche, la rivoluzione surrealista-Seconda parte*, http://nuovo.fotoit.it/php/upload/avanguardia_poetiche_06.pdf consultato il 26/11/20

25 *Surréalisme et la peinture* in *Avanguardia poetiche, la rivoluzione surrealista*, art.cit.

La pittura è così affrancata dai principali ostacoli che vengono messi alla possibilità di registrare le pulsioni inconsce, cioè il realismo dell'immagine e la dipendenza da una tecnica complessa e dunque troppo razionale. Accantonando quindi le problematiche legate alle modalità di produzione, viene riconosciuta la prevalenza sull'immagine poetica dell'automatismo. In questo modo il Surrealismo può accogliere una gran quantità di tecniche e stili e le ricerche sull'automatismo di Masson, Miró e Man Ray vengono accostate a quelle di Picasso, Ernst, Tanguy e Arp. Il saggio di Bréton segna dunque un traguardo fondamentale. Altri artisti verranno associati al Surrealismo anche se non ne fecero propriamente parte, come De Chirico che ne fu precursore e grande ispiratore per Bréton, Ernst, Magritte; o Tanguy stessi grazie alle le sue opere metafisiche che segnano le aspirazioni oniriche del movimento. Altri già affermati divennero dei riferimenti: Paul Klee, ad esempio, per il quale un quadro si può guardare come un sogno, stabilendo una relazione obbligatoria fra arte e psicoanalisi: come avviene nel sogno, nelle sue opere è eliminato il tradizionale spazio prospettico. Tutto ciò che si vede sta in primo piano, senza alcuna profondità, perché nel sogno tutto può stare in qualunque posto grazie alla libertà dell'inconscio. Di qui il richiamo all'estetica infantile, a disegni e dipinti fatti da bambini liberi da qualsiasi regola che non sia l'immediata trascrizione delle loro percezioni. Per Klee l'occhio del pittore doveva raggiungere le radici più occulte dell'essere onde "rendere visibile l'invisibile".

Sempre nel 1925, a giugno, Bréton inaugura una politica espositiva con la personale di Joan Miró alla galleria Pierre di Parigi. Questa mostra è la prima ad essere pubblicizzata sotto l'egida del movimento e nel novembre dello stesso anno la stessa sede ospiterà una collettiva surrealista a cui parteciperanno tra gli altri Miró, Masson, Ernst, Picasso, Arp, De Chirico, Klee, Malkine, Man Ray. Nel marzo 1926 apre la Galleria

Surrealista, dove, oltre a mostre personali, si introduce l'arte primitiva dei nativi americani e dell'Oceania.

1.2 Nascita dell'Art Brut come genere. La ricerca di Jean Dubuffet

L'interesse di Jean Dubuffet (Le Havre 1901 – Parigi 1985) per un certo tipo di manufatto artistico nasce nel 1923 quando, durante il servizio militare, viene assegnato alla postazione meteorologica della Tour Eiffel; qui scopre i quaderni illustrati di Clementine R., una demente visionaria che disegna e interpreta la configurazione delle nuvole. Ma il suo interesse è ben differente da quello di Bréton e dei surrealisti, che conosce e segue avendo frequentato l'Accademia di Belle Arti parigina dal 1918 al 1919 quando vi si era trasferito lasciando la cittadina natale. E' proprio la conoscenza delle avanguardie a metterlo di fronte ad una crisi verso la cultura accademica che lo porterà ad interrompere gli studi di pittura per dedicarsi all'azienda vinicola del padre. Nel 1943, a guerra ancora in corso, deciderà di dedicarsi in modo totale all'arte e riprenderà la sua ricerca dagli interessi sviluppati in gioventù. Rispetto alle avanguardie con le quali si è formato, soprattutto con i surrealisti di Bréton, egli depura il suo interesse da suggestioni romantiche o spiritualeggianti per concentrarla su quegli aspetti più duri della primordietà e dell'istinto. Non interessato all'aspetto patologico o auto-curativo, egli studia l'arte dal punto di vista estetico: la spontaneità e l'energia vitale del processo creativo dei primordi, la forza della visione senza condizionamenti di quelle persone che vivono ai margini e trasferiscono nei loro lavori il loro delirio, senza il peso del sapere artistico. Il 20 ottobre 1944 farà la sua prima personale nella galleria René Drouin a Parigi, in futuro il luogo simbolo degli esordi pionieristici dell'Art Brut. Sono gli anni drammatici del conflitto bellico e Dubuffet attribuisce all'arte la funzione di:

“tradurre il pensiero in tutti i suoi differenti stadi, compresi i più bassi (quelli in cui il pensiero è prossimo alla nascita) rintracciandovi un pensiero più vicino al grido, o alla danza²⁶”.

Egli è attratto dalla produzione dei popoli primitivi, dai graffiti sui muri, dalle immagini spontanee dei bambini e dei malati mentali. Ha da poco riletto la fondamentale pubblicazione dello psichiatra-storico dell'arte Hans Prinzhorn: *Bildnerei der Geisteskranken*²⁷, uscita nel 1922. Vero *livre de chevet* della generazione surrealista, che Dubuffet conosceva bene avendo anche frequentato l'atelier di André Bresson e che, soprattutto, è il primo testo a dare piena riconoscenza ai disegni dei malati mentali:

“Le immagini riprodotte nel libro di Prinzhorn mi hanno enormemente colpito da giovane. Mi mostrarono il cammino ed ebbero su di me un'influenza liberatrice. Presi coscienza che tutto era permesso, tutto era possibile. Esistevano milioni di possibilità per esprimersi fuori dai sentieri culturali battuti (Dubuffet, 1971)”.

Amando *l'embrionale, il malfatto e l'imperfetto* rimane impressionato dalle opere del libro al punto da voler intraprendere ricerche sul campo. In *Arte necessaria*²⁸ Alessandra Ottieri lo paragona a Gauguin che andò a Tahiti per cercare il nuovo, così Dubuffet nel 1945 andò nella neutrale Svizzera non toccata dalla guerra, insieme all'amico Jean Paulhan²⁹, a cercare altre fonti di ispirazione e di qualcosa di mai visto prima, lontano da un mondo accademico borioso e soffocante rappresentativo di ciò che avrebbe successivamente

26 Jean Dubuffet, *I valori selvaggi, Prospectus e altri scritti*, R.Barilli (a cura di) Feltrinelli, Milano 1971, pp. 81 op. cit. in Martina Mazzotta e Frédéric Jaeger (a cura di), *Jean Dubuffet. L'arte in gioco, materia e spirito 1943-1985*, Skira, Milano 2018, pp.14

27 Cristiana di Carlo, *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesi, Milano 1991 [ed.orig. Hans Pinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken*, Berlin 1922]

28 Alessandra Ottieri (a cura di), *Arte necessaria, storia di dodici outsider in Italia*, Mazzotta, Milano 1997, pp.13.

29 Jean Paulhan (1884-1968), scrittore, linguista, editore della *Nouvelle Revue Française*.

definito un'asfissiante cultura troppo rigida ed intellettuale, eccessivamente mentale e proiettata verso l'alto.

"La cultura è l'ordine, è la parola d'ordine. E' liberamente consentito dire che l'ordine è massimamente debilitante. Il libero consenso è la nuova arma dei nuovi imperi, è l'ingegnosa formula, più efficace del bastone, dell'*ultima ratio regum*³⁰".

Il viaggio in Svizzera è dunque una vera esperienza iniziatica e tra 1945 e '47 ne compie numerosi tra il Paese elvetico e la Francia, tenendo molteplici corrispondenze con i medici degli ospedali psichiatrici. Le opere da lui cercate manifestano senza maschere l'invenzione spontanea, la creazione proveniente dalle pulsioni più profonde pure e libere, create con variegati materiali di fortuna e una tecnica sommaria. Non è interessato a produzioni con una qualche abilità manuale, per lui l'arte autentica è proprio quella non riconosciuta come tale, di cui i rappresentanti sono coloro meno toccati dal condizionamento culturale e che quindi più facilmente lasciano trasparire gli impulsi più intimi, la cui condizione fa emergere i cosiddetti *valeurs sauvages*. All'interno dei manicomi Dubuffet riconosce, come scrive Daria Carmi, l'urgenza autentica dell'espressione estetica, la purezza del gesto formale, l'aderenza originale, archetipica, fra la forma e il significato³¹.

Resta colpito, tra gli altri, dalle straordinarie creazioni di Aloïse Corbaz³², dal gremio e visionario mondo di Adolf Wölfli³³,

30 Jean Dubuffet, *Asfissiante cultura*, Abscondita, Milano 2006, pp. 67.

31 Daria Carmi, *Il contemporaneo presente che desideriamo*, in *Outsider Art, contemporaneo presente*, Giorgio Bedoni (a cura di), Milano, Jaca Book 2015 pp. 15.

32 Aloïse Corbaz (Losanna 1884-Gimel 1964) è un'istitutrice in Germania quando, a 26 anni, inizia a manifestare i primi segni di schizofrenia. Viene internata nell'ospedale di Cery presso Losanna e poi nel manicomio di Rosière a Gimel dove rimarrà fino alla morte. Le sue opere sono una realizzazione romantica della coppia rappresentata in modo ossessivo con grandi figure disegnate a matita.

33 Adolf Wölfli (Bowil 1864-Berna 1930) nasce da famiglia poverissima con un padre alcolizzato che li abbandonerà presto. Viene rinchiuso nell'ospedale di Waldau dopo diversi tentativi di violenza a danni di giovinette adolescenti continuando a soffrire di crisi di violenza. Passerà tutta la sua vita nel manicomio dipingendo ininterrottamente opere caratterizzate da un horror vacui totale e scrivendo una monumentale autobiografia.

dagli spinosi e spigolosi disegni di Heinrich Anton Müller³⁴ nonché degli internati nelle cliniche di Cery, presso Losanna, di Waldau e di Müsingen, vicino a Berna, perfettamente corrispondenti a ciò va cercando e che diverranno dopo i principali protagonisti dell'Art Brut. Dei molti altri che incontra, le loro personalità sono tutte "irregolari": analfabeti, solitari, contadini, spesso considerati folli o eccentrici.

La definizione di Art Brut nasce da queste ricerche e riflessioni su un'espressione di arte fuori dalle logiche accademiche borghesi. E' una critica alla contemporaneità, al condizionamento di un'arte sottoposta alle logiche del mercato. Riprende la definizione che già ideò Le Corbusier negli anni Venti, in cui il termine *brut* era usato in relazione all'impiego del cemento così difficile da utilizzare come opera d'arte, derivando da ciò le espressioni di *èlèments brut* e *sensations brutes* nonché *béton brut*: il materiale da costruzione è connesso all'informe, all'imperfetto, al grezzo³⁵. L'epoca seguente al 1945 ha nuovi bisogni, afferma Giorgio Bedoni in *Jean Dubuffet, L'arte in gioco*³⁶: la materia di scarto, unica possibilità per gli artisti nei manicomi, diviene ingrediente necessario per l'innovazione dei linguaggi.

Sostanze vili e prive di valore, come carbone, asfalto e anche fango, scrive all'epoca di *Mirobolus, Macadam & Cie, Hautes pâtes par J. Dubuffet*³⁷, la mostra personale che fa nel 1946 presso René Drouin dove espone quadri ricoperti di una emulsione misteriosa impastata, scalfita da spatole, coltelli e mischiata a vernici, bitume, mastice, gesso che desta grande scandalo nel pubblico dell'epoca. Il suo sguardo, nel

34 Henrich Anton Müller (Versailles 1865-Berna 1930) è ricoverato nella clinica svizzera di Müsingen vicino Berna dopo essere caduto in depressione per non aver registrato una sua invenzione per la potatura delle viti consentendo ad altri di sfruttarla. Soffrendo di manie di grandezza e di persecuzione, ha elaborato un suo codice espressivo costruendo grandi ed elaborate macchine composte da rami, fili e stoffa e creando un'opera di fogli disegnati e cuciti insieme.

35 Jean Dubuffet, *L'arte in gioco, materia e spirito 1943-1985* op.cit. pp.15.

36 Giorgio Bedoni, *L'art brut di Jean Dubuffet. Un viaggio nell'ombra d'Occidente* in Jean Dubuffet, *L'arte in gioco, materia e spirito 1943-1985*, op.cit., pp. 65

37 Ivi cit. pp. 65

dopoguerra, cambia. Non più rivolto a Klee che individua nelle culture altre i primordi dell'arte, e neanche a Kandinsky che osserva nell'arte infantile l'embrione di un "nuovo realismo". Se inizialmente era interessato ai lavori di arte popolare, naïve, primitiva, i disegni dei bambini, le opere degli autodidatti, in seguito precisa il concetto di Art Brut escludendo quei lavori che hanno un seppur minimo rimando alla tradizione.

Nel 1947 inaugura, negli scantinati della Galerie René Drouin, il *foyer* dell' Art Brut con opere della sua collezione che destano forte scalpore: le opere esposte hanno tutte un carattere sovversivo per i tempi. Un anno dopo fonda la *Compagnie de l'Art Brut* formata da sei membri principali: André Bréton, Jean Paulhan, Charles Ratton (mercante d'arte primitiva), Michel Tapiè, Henri Pierre Rochè e, naturalmente, Jean Dubuffet.

I membri che ne fanno parte sono incaricati di raccogliere e segnalare ogni tipo di arte emarginata:

"Ricerca produzioni artistiche nate da persone oscure, che abbiano una particolare e personale inventiva, spontaneità, libertà nei confronti delle convenzioni e abitudini ricevute. Attirare l'interesse del pubblico per questa particolare categoria di lavori, sviluppare il gusto e incoraggiarli³⁸"

Molte mostre vengono organizzate in quasi totale clandestinità e riservatezza, regola fondamentale voluta da Dubuffet e rotta poi, nel 1949, dalla grande mostra in Place Vendôme nella medesima galleria, di grande successo e capace di attirare artisti, editori, scrittori, etnologi quali Jean Cocteau, Claude Lévi-Strauss, Pierre Matisse, Tristan Tzara, Joan Miró. Dubuffet usa questo successo per sferrare un'offensiva contro le istituzioni scrivendo un testo nel catalogo della mostra, che diventerà un manifesto: *L'Art Brut préféré aux arts culturels*³⁹

38 Lucienne Peiry, *L'avventura dell'Art Brut: dalla clandestinità alla consacrazione* in Vittorio Sgarbi (a cura di), *Arte. Genio. Follia. Il giorno e la notte dell'artista*, Mazzotta 2009, pp. 250

39 Ivi cit. pp. 250.

Tornando alla definizione di Art Brut, già vi erano state mostre che richiamaavano questo tipo di arte. Su tutti *Entartete Kunst* (Arte Degenerata) inaugurata dal regime nazista tra 1937 e 1941 a Monaco di Baviera nella quale si erano disposte, una accanto all'altra, produzioni di alienati mentali e opere d'arte moderne degli artisti più innovativi del tempo: Nolde, Kirchner, Kandinskij, Klee, Chagall, Munch e tanti altri per dimostrare lo stato degenerativo di queste ultime. Nello stesso momento i surrealisti stavano esaltando le facoltà dell'inconscio con la consacrazione della demenza e la "divina follia" elevate a nuova categoria artistica.

Dubuffet vuole distinguersi da entrambe le definizioni, troppo restrittive per il suo modo di pensare in quanto la sua espressione non vuole essere legata allo stato mentale del creatore. Celebre è la sua frase *Non esiste maggior espressione artistica nei folli che presso i dispeptici o i malati al ginocchio*, assunto fondamentale per capire tutta la ricerca e la teorizzazione che egli fece circa una categoria artistica posta totalmente al di fuori di ogni tipologia precedente e che non vuole nemmeno parlare di arte, se questa rimanda all'accademismo.

La demenza e la follia rappresentano una molla fondamentale per la creazione, anche se non arriva ad idealizzarle come fecero i surrealisti: non tutte le produzioni nate nei manicomi sono valide espressioni artistiche. E' convinto invece che ci siano "artisti naturali" reclusi nei manicomi, e che la loro condizione di isolamento ed esilio sociale abbia favorito un'urgenza creativa, probabilmente destinata a non esprimersi in un contesto meno drammatico. Considera l'alienato come un individuo "capace di varcare gli strati normali [...] per dirigersi verso ambiti dove vivere la libera espressione dell'intima e selvaggia voce dell'uomo"⁴⁰.

⁴⁰ Lucienne Peiry, *L'avventura dell'Art Brut: dalla clandestinità alla consacrazione* in *Art Brut, Arte, genio, follia*, Mazzotta, Siena 2009, pp. 252.

La *Compagnie* perde presto il suo carattere di ricerca innovativa e le acquisizioni si fanno meno numerose. Il contrasto tra Bréton e Dubuffet, inoltre, diventa insormontabile. Giorgio Bedoni lo descrive sostenendo che il primo praticava

“un meticcio di varie forme espressive e gli outsider erano compagni di strada esemplari per il movimento surrealista considerati, come il postino Ferdinand Cheval e il suo *Palais Idéal*, veri e propri maestri del sogno e della deriva⁴¹”.

Dubuffet protegge gelosamente in segreto la sua creatura, un valore aggiunto quasi indispensabile nella creazione dell'opera *brut*.

Alla fine, nel 1951, la Compagnia si scioglie anche perché Dubuffet accetta la richiesta di Alfonso Ossorio, pittore e collezionista suo amico, di trasferire la collezione nella sua residenza presso New York, dove rimane fino al 1962 per tornare poi in Francia. Qui fatica a trovare un luogo dove le opere possano continuare la loro vita, per cui acquista un singolare *grand hôtel* dove poterle ricoverare, sempre sotto la più grande riservatezza, in modo da preservarle da qualsivoglia corruzione. Torna a ricreare la *Compagnie de l'Art Brut* rilanciando le ricerche ma ora, negli ospedali psichiatrici, c'è la diffusione degli atelier di “arte-terapia” che, mettendo a disposizione materiali e incentivando la creatività, creano produzioni “forzate”, inquadrate, lontane dalle solitarie e spontanee produzioni, spesso create con materiali trovati o di recupero, che stava cercando. Si avvicina anche al mondo dello spiritismo mentre i suoi collaboratori continuano a cercare opere nei solai, nelle cantine abbandonate, nei giardini, dietro i fienili, prodotte da persone di origine modesta ed istruzione limitata, spesso con una cesura drammatica nel corso della vita: la guerra, una violenza, un abbandono, la perdita di un figlio.

⁴¹ L'art brut di Jean Dubuffet. Un viaggio nell'ombra d'Occidente, op.cit., pp. 65

Alcuni sono internati a vita, tutti comunque disadattati, esclusi, reietti.

Contrariamente a tutte le affermazioni di riservatezza, attento a non farsi corrompere dall'“asfissiante cultura”, nel 1967 espone una selezione di opere al Musée des Arts Décoratifs di Parigi, anche se l'intento è provocatorio, dando così un nome alle produzioni, riunendole e circoscrivendole.

Non trovando a Parigi l'interesse e la corrispondenza sperate, decide di fare dono alla città di Losanna dell'intera collezione. Le opere vengono quindi svelate dalla segretezza per essere presentate in uno spazio pubblico che tuttavia, proprio per le caratteristiche della collezione, non potrà mai essere un museo tradizionale. La “museificazione” dell'Art Brut ha come sua natura la provocazione attraverso lo choc estetico ed emozionale, vuole scombussolare la realtà culturale e istituzionale. Con queste prospettive si delinea come un anti-museo. Il ritorno in Svizzera è, per Dubuffet, un ripercorrere i propri passi fino a dove tutto è iniziato e dove sono nati o vissuti i principali esponenti dell'Art Brut: Aloïse, Wölfli, Müller.

La collezione è installata nel settecentesco Château de Beaulieu e viene inaugurata nel 1976 sotto la direzione di Michel Thévoz⁴². Col trascorrere dei mesi la notorietà del museo induce collezionisti, psichiatri, mecenati, parenti di creatori di Art Brut a donare le proprie opere al museo e il crescente interesse favorirà la creazione di realtà simili come l'Outsider Archives (Londra), la Fabuloserie (Dicy, Francia), L'Aracine (Neuilly-sur-Marne, Francia), la Tinaia (Firenze), l'Art en Marges Musée (Bruxelles).

La collezione è un lascito straordinario per l'arte del XX secolo e attua il riconoscimento di creazioni nate nell'ombra, che, con il loro modello di libertà creativa, hanno costituito una sorgente d'ispirazione per molti artisti celebri come Alfred

⁴² Michel Thévoz (Losanna 1936) storico dell'arte e già curatore presso il Museo cantonale di belle arti di Losanna dal 1955 al 1975, nel 1976 ha avviato e curato la creazione della *Collection de l'art brut* a Losanna seguendola fino al 2001.

Kubin, Paul Klee, Max Ernst, Jean Arp, il Gruppo Cobra, Jean Tinguely, Arnulf Rainer, Daniel Spoerri, Annette Messager, Georg Baselitz, Julian Schnabel, Jonathan Borofski⁴³.

A che punto siamo oggi con la ricerca e il riconoscimento di un'opera di Art Brut? Gli artisti matti "di rango" sono diminuiti drasticamente dopo la chiusura dei manicomi, la riduzione dei farmaci e la fine della cura coercitiva, ma dato il conformismo culturale della società è probabile che emarginati e incompresi non mancheranno mai. In *Arte, Genio, Follia*⁴⁴ Lucienne Peiry sostiene che il creatore di Art Brut oggi non presenti le stesse caratteristiche di quello del passato, perché il contesto socio-economico ed artistico è cambiato e i presupposti sono diversi. I nuovi esclusi sono differenti, ad esempio gli anziani, e resta l'incognita se ci sarà una nuova generazione di esponenti di Art Brut sorti dai gruppi di emarginati in rottura con la nostra società individualista quali rifugiati, sopravvissuti a guerre e genocidi, esiliati mentalmente o socialmente. La caratteristica di base rimane sempre la segretezza, la clandestinità. In *Attualità dell'Art Brut*⁴⁵ Francesco Porzio fa un'analisi interessante sulla crisi profonda dell'arte contemporanea e su come si sia riaperto un interesse rispetto all'arte degli emarginati, considerata l'unica autentica rispetto alla tendenza dell'arte e della critica a professionalizzarsi e, conseguentemente, all'accademizzazione del sistema artistico dominante. Egli afferma:

"Quanto più quest'ultimo si rafforza ed estende la sua cappa soffocante, nemica della verità e dell'intelligenza, tanto più l'arte

43 Eva di Stefano, *La passione di Jean Dubuffet per i valori selvaggi*, http://www.quadernidaltretempi.eu/rivista/numero64/mappe/q64_m01.html consultato il 23/01/2021.

44 *L'avventura dell'Art Brut: dalla clandestinità alla consacrazione*, op.cit., pp. 259.

45 Francesco Porzio, *Attualità dell'Art Brut* in Giorgio Bedoni (a cura di), *Outsider Art, Contemporaneo presente*, Jaca Book, Milano 2015, pp.178.

autentica tende a rifugiarsi in luoghi periferici e a seguire strade alternative⁴⁶".

Il vuoto generato dalla fine delle avanguardie ha creato l'avvento di un "sistema di arte commerciale" d'alto livello incapace di rispecchiare le difficoltà della vita pratica che gli artisti di oggi, definiti da Francesco Porzio *principini viziati e imbarbariti dalle lusinghe del successo e del consumo*, rifuggono. Pertanto è l'Art Brut oggi a portare alta la bandiera dell'autenticità e della verità. Dubuffet si serviva dell'Art Brut per combattere quello che già vedeva: il declino dell'arte da espressione individuale a sistema dominato dal consumo.

Porzio continua:

"Oggi ci sono straordinari outsiders non ancora riconosciuti benché, talvolta, decisamente superiori per intensità e sincerità, alle star milionarie rappresentanti di quell'arte commerciale di lusso, appiattita sul linguaggio dei media. Tali artisti sono però apprezzati solo da un gruppo limitato di esperti che spesso sono restii a divulgarne l'opera (è l'imprinting dubuffettiano) nel timore di contaminarne la purezza⁴⁷".

La sopravvivenza dell'Art Brut, quantomeno quella storica, è legata alla soppressione di ogni integralismo. La crociata che aveva condannato tutta l'arte moderna e contemporanea a favore dell'Art Brut non avrebbe più senso oggi. La contrapposizione attuata da Dubuffet che vedeva la prima come creazione intellettuale e la seconda semplicemente espressione di emozioni pure e primitive, nella nostra contemporaneità si rivela superata. Le produzioni scaturiscono da un elaborato sistema espressivo che coinvolge anche l'intelletto dello spettatore. Non è solamente un libro aperto sulle sofferenze, angosce, desideri, ma il creatore di Art Brut, come Alöise, Wölfli, Podestà, dà prova di un vero e proprio

46 Ivi pp.178.

47 Ivi pp. 183

superamento della personalità realizzando una produzione che si situa lontano dall'innocenza o dalla inesperienza.

Capitolo II

ARTE E PSICHIATRIA

2.1 Dai primi interessi verso l'arte "degenerata" al riconoscimento in ambito museale

L'interesse per i manufatti artistici degli alienati, non ancora definiti come arte, sussiste sin dalla metà del XIX secolo con Cesare Lombroso: nella sua opera a lungo rimasta un riferimento per la comunità scientifica europea⁴⁸ egli traccia una corrispondenza fra le mentalità del pazzo, del criminale e del genio che ritiene derivino da una degenerazione di origine epilettica, teoria subito confutata. Lombroso era in Italia l'esponente più di spicco della cultura positivista poco interessata alla natura psicologica dell'individuo e attenta semmai alla natura biologica della malattia mentale. E' stato il primo a trattare questo tema, a collezionare e studiare opere provenienti da manicomi e prigioni.

Nel frattempo in Francia lo psichiatra Ambroise Tardieu si interessa al "significato clinico" delle opere dei malati mentali dedicando ad esso l'*Etude medico-legale sur la folie*⁴⁹ del 1872 e Max Simon ne approfondisce l'opera analizzando i disegni in chiave diagnostica, privo di alcun interesse artistico e guidato da uno stile di ricerca definito "obiettivo e scientifico" per avvalorare la diagnosi. Sull'arte dei malati pubblica due brevi saggi nel 1876 e nel 1888 ora negli *Archives de l'Anthropologie Criminelle et des Sciences Pénales*⁵⁰. E' dunque, inizialmente, la visione medico-legale a prevalere, come asserisce Michel Thévoz⁵¹.

48 Cesare Lombroso, *Genio e follia in rapporto alla medicina legale, alla critica e alla storia. Quarta edizione con nuovi studi sull'arte nei pazzi, sui grafomani criminali; sui profeti e sui rivoluzionari; su Schopenhauer, Passanante, Lazzaretti, Guiteau; sulla geografia delle belle arti; e sull'azione meteorica ed ereditaria*, Torino 1882

49 Michel Thévoz, *La legittimazione dell'arte dei folli*, in *Figure dell'anima, arte irregolare in Europa*, op. cit., pp.92.

50 Ivi pp.92

51 Ivi pp.92.

In questo periodo nel campo psichiatrico europeo stanno crescendo veri e propri collezionisti: Theophylus Hyslop, medico del Bethlem Royal Hospital di Londra dal 1898 al 1910 animatamente ostile verso l'arte contemporanea, sposa le tesi di Lombroso e nel 1900 allestisce all'interno dell'ospedale la prima esposizione pubblica di opere eseguite dai malati psichiatrici. Nel 1905 è il dottor Auguste Marie a istituire, nell'ospedale psichiatrico di Villejuif in Francia, un piccolo museo della follia di grande risonanza nel mondo scientifico locale e oltre confine, facendo scaturire un dibattito paragonabile a quello suscitato in seguito dalla collezione Prinzhorn.

Tuttavia, per far sì che queste opere potessero essere viste sotto un aspetto diverso dovevano esistere due condizioni: lo sviluppo della psichiatria in direzione più psicoanalitica e fenomenologica, e l'avvicinamento a questa realtà da parte del mondo dell'arte.

Nei primi anni del '900 ciò si concretizzò con l'avvento della psicanalisi congiuntamente alla rivoluzione delle avanguardie artistiche, Surrealismo su tutte come si è visto. La psichiatria inizia così ad interessarsi alla produzione dei folli entro i manicomi e impara a leggerne la dimensione estetica. Grande contributo in questo senso lo dà lo psichiatra svizzero Walter Morgenthaler che, nell'ospedale psichiatrico bernese di Waldau incontra un paziente schizofrenico, Adolf Wölfi, ne diviene il suo medico curante e comincia, a partire dal 1907, a studiarne i disegni. Adolf Wölfi era stato separato da piccolo dalla poverissima madre, abbandonata con i sette figli dal marito alcolizzato, e dato ripetutamente in adozione. Condannato con l'accusa di pedofilia ed internato nell'ospedale psichiatrico dopo la diagnosi di schizofrenia, Wölfi non aveva mai disegnato prima di allora ma l'arte diviene per lui l'espedito che gli consente di sopravvivere. Disegna su fogli di carta con matite colorate e pastelli procurategli dallo stesso Morgenthaler,

realizzando produzioni caratterizzate da un'ossessiva ripetitività in un flusso continuo e inarrestabile, e dalla loro infinita combinazione. Come asserisce Maria Ricciardi in *Adolf Wölfli. Malattia mentale ed espressione creativa*⁵², gli elementi che l'uomo ripete assiduamente sono motivi ornamentali, simboli, rappresentazioni iconografiche, parole, numeri e note musicali. Si ispira a figure, animali e decorazioni raccolti dai giornali dell'epoca ed elabora uno stile che ricorda in parte l'Oriente e in parte il Liberty o l'Art Déco. Dipinge su qualsiasi superficie comprese le porte e i muri dell'ospedale, i suoi dipinti hanno una composizione complessa, maniacale e chiusa in sé stessa. Vi è sempre una cornice a racchiudere la fitta trama di decorazioni, un *horror vacui* di uomini, animali, edifici e paesaggi. A partire dal 1908 compone la sua biografia, opera monumentale formata da più di 25.000 pagine con testi, illustrazioni, composizioni poetiche e musicali da lui stesso rilegata in 45 volumi che Morgenthaler studierà ed analizzerà a lungo. La sua incessante produzione è minuziosamente narrata dallo psichiatra nella monografia *Ein Geisteskranker als Künstler* (Un malato mentale come artista) pubblicato nel 1921, volume pionieristico sia nel settore psicopatologico che artistico perché per la prima volta l'opera di un malato mentale viene riconosciuta come autentica forma d'arte e non come un sintomo. Susciterà per questo grande interesse soprattutto negli ambienti delle avanguardie artistiche. Maria Ricciardi afferma che questo saggio è costruito intorno ad un quesito, ovvero se

“l'arte di Wölfli è diretta espressione della malattia o, viceversa, è linguaggio dell'ordine contro il disordine mentale?”.

A questa domanda risponde Bianca Tosatti in *Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa*:

⁵² Maria Ricciardi – *Adolf Wölfli - Malattia mentale ed espressione creativa - Il caso Wolfli tra arte e follia* <https://www.psicotipo.it/adolf-wolfli-malattia-mentale-ed-espressione-creativa/> consultato il 15/01/2021.

" (...) Il *mundus fabulosus* rappresentato da Wölfli non è un esercizio di immaginazione, ma la visualizzazione della cruda realtà cui è obbligato dalla sua interiorità; l'assoluta individualità dell'esperienza e la sua mancanza di relazioni con il contesto sociale lo forzano, per poterla esprimere, ad inventare forme adeguate e pertinenti. (...) In nessun caso l'attività artistica di Wölfli potrebbe essere definita "terapeutica", dal momento che si identificava con lo sprofondamento sempre più abissale nell'imperscrutabilità della sua anima⁵³".

E' con Hans Prinzhorn che l'arte dei malati psichiatrici riceve per la prima volta un riconoscimento scientifico grazie alla sua opera *Bildnerei der Geisteskranken* (L'attività plastica dei malati mentali) del 1922 e la conseguente collezione da lui realizzata nella clinica psichiatrica di Heidelberg, in Germania. Quest'ultima, visitata da Dubuffet nel 1950, è un vero spartiacque rispetto alle tradizionali raccolte psichiatriche, spesso "musei della follia" con sole finalità diagnostiche. La sua è una collezione nata sotto il segno dell'arte e sarà l'antefatto storico della futura Art Brut, avendo lo sguardo rivolto ai linguaggi e ai vissuti personali degli autori con "un'ottica comparativa con l'arte infantile e con le forme espressive extraeuropee⁵⁴".

Prima di diventare medico Prinzhorn acquisisce, nel 1908, una laurea in Storia dell'arte con una formazione sui grandi studiosi a lui coevi, di cui condivide metodi ed obiettivi: per loro il compito della critica d'arte è di indagare i meccanismi metafisici del processo di creazione. Questi processi, territori della psiche di cui Freud stava indagando l'insondabilità, sono così importanti da condurlo alla seconda laurea nel 1917 in medicina. In quegli anni in Germania l'evoluzione delle teorie di psichiatria genetica del dottor Ernst Rudin stavano trasformando tale disciplina in un potente apparato di controllo sociale. All'università di Amburgo il professor Wilhelm

53 *Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa*, op.cit., pp. 19.

54 *L'art brut di Dubuffet. Un viaggio nell'ombra d'Occidente*, op.cit., pp. 68.

Weygandt, nel 1921, conduce studi sul "cretinismo" teorizzando sulle devianze che si rivelano nelle opere di Klee, Kandinsky, Kokoschka, Cézanne e Van Gogh, del tutto assimilabili a quelle dei folli, e sarà tra i più accaniti detrattori della collezione. Weygandt viene definito da Prinzhorn come un *sedicente psichiatra che non può aver nessuna pretesa di essere preso sul serio*⁵⁵ ma tali opinioni dominanti porteranno alla già citata mostra *Entartete Kunst* del 1937 organizzata da Adolf Ziegler e dal partito nazista. Ciò evidenzia quanto il lavoro di Prinzhorn sia stato fondamentale per la scienza e l'arte nonostante il clima che si respirava nella Germania di quegli anni.

Quando Prinzhorn comincia a lavorare presso la clinica di Heiderberg, Karl Willmanns, psichiatra colto ed illuminato lì direttore dal 1918 al 1933, gli affida la gestione e lo sviluppo della collezione di opere dei pazienti ricoverati partendo da un progetto di ampliamento del materiale esistente fin dal 1890. Tra il 1919 e il '21 è impegnato nella raccolta, catalogazione e analisi delle opere, lavoro poi espresso assieme alle teorie nel libro del '22.

Le sue teorie psicologiche non derivano tanto dalla psichiatria quanto dalla storia dell'arte e dell'estetica. Seguendo con interesse sia l'evolversi delle Avanguardie, sia l'interpretazione dei simboli introdotta dalla psicanalisi, egli elabora una concezione della capacità costruttiva umana che lo allontana dalla nosografia psichiatrica e dalle teorie in voga in quegli anni. E' molto critico nei confronti delle teorie di Lombroso, secondo lui troppo pregiudizievoli per una vera comprensione di quei lavori in quanto li limita al troppo facile dualismo genio-follia. In *L'arte dei folli*⁵⁶ Giorgio Bedoni sostiene la sua radicale distanza da Lombroso e relativi epigoni: le sue teorie sono fondate e sostenute sul richiamo costante alla storia dell'arte, guardando oltremodo a tutte le possibili applicazioni

⁵⁵ Giorgio Bedoni "L'arte dei folli". *Omaggio ad Hans Prinzhorn in Arte. Genio. Follia. Il giorno e la notte dell'artista*, op.cit., pp. 207.

⁵⁶ Ivi, pp. 206.

della psicoanalisi. Ciò si tradurrà, continua Bedoni, in un deciso cambio di sguardo orientato

“a cogliere i valori espressivi e il fascino sfuggente e visionario delle opere, capovolgendo così quel sistema lombrosiano che aveva occultato qualità umane ed estetiche, privilegiando il lato patologico del “genio”.

Con questi presupposti arrivano alla clinica di Heidelberg più di 4500 opere provenienti da ospedali psichiatrici tedeschi, austriaci e svizzeri ma anche italiani e latinoamericani. Attingendo alla sua formazione, di storico d’arte prima che di psichiatra, egli opera scelte che spostano l’intento della collezione dal contesto puramente psichiatrico ad un piano di lettura che consideri soprattutto il processo di formazione dell’immagine dando il giusto valore a ciò che per lungo tempo era stato considerato una devianza. Esclude, quindi, ogni valenza patologica ma pure l’uso della parola *arte*, troppo ambigua. Si vuole porre *al di là della psichiatria e dell’estetica*⁵⁷. Ne è conferma la designazione della raccolta: non “Museo d’arte dei matti” ma “Collezione plastica della clinica psichiatrica di Heidelberg”⁵⁸.

La sua elaborazione teorica ruota, dunque, attorno al principio di *Gestaltung* (costruzione, creazione) che sta ad indicare, nelle stesse parole dell’autore:

“Un processo che a partire dal possesso psichico globale di un individuo e attraverso il gioco d’insieme di più tendenze singolari, realizza una messa in forma priva di scopo e che non ha in sé alcun specifico valore”⁵⁹.

Esprime dunque il bisogno psichico di tradurre in manifestazioni plastiche i contenuti interni, rimuovendo tutte le teorie d’intralcio al processo di creazione: tecnica, materia,

⁵⁷ *L’arte dei folli. L’attività plastica dei malati mentali*, op.cit., pp. 16.

⁵⁸ Ivi pp. 8

⁵⁹ Ivi pp. 10

scopo. Tali teorie, l'esposizione del gennaio 1921 presso la Gallerie Zingler a Francoforte, la successiva pubblicazione del libro e il lavoro di Prinzhorn in toto incontrano l'entusiasmo degli artisti dell'epoca. Intuendo il sottile legame esistente tra il sentimento del mondo schizofrenico e la costruzione plastica dell'artista moderno, egli vi dedica un'intera sezione del libro.

Sono dunque Prinzhorn e Morgenthaler a cambiare, negli anni Venti, le istanze del collezionismo psichiatrico introducendo criteri nuovi e sottoponendo a radicale revisione i canoni positivistici della cultura di allora con metodi differenti: il primo cerca di attraversare i confini tra arte e psichiatria, il secondo mantiene una precisa identità clinica nell'incontro con Wölflì e nella fondazione del Museo di Waldau.

Sulla scia della clinica di Heidelberg e dell'ospedale psichiatrico di Waldau altre strutture si aprono all'attenzione per i manufatti prodotti dai ricoverati: nel 1950 si organizza a Parigi l'*Exposition internationale d'Art psychopathologique*, in cui vengono presentate opere di trecento malati mentali provenienti da diversi paesi. Insieme alla mostra del 1946 di Jean Dubuffet entro l'ospedale psichiatrico Sainte-Anne, tale evento è stato il primo grande passo verso il mutamento di prospettiva nei confronti di quest'arte pure all'interno dello stesso ospedale psichiatrico.

2.2 Art Brut in Europa

Come si è visto, dall'inizio del '900 si va accentuando l'attenzione verso i manufatti di artisti irregolari, animata dall'obiettivo dell'apertura dell'ospedale verso il mondo fuori dalle sue mura per mostrare le opere dei malati. La già citata mostra di Dubuffet del 1946 è stata cruciale per la costituzione della collezione di Sainte-Anne e per la genesi del Centre

d'Etrude de l'Expression perché molte opere esposte furono poi donate alla clinica.

La sempre maggiore attenzione verso tale arte fa sorgere in quegli anni numerosi luoghi dove esporre e conservare le opere. Le collezioni più significative sono custodite presso l'Outsider Archives di Londra, l'Art en Marges Musée di Bruxelles, il MadMusée di Liegi, l'Abcd Art Brut di Montreuil, l'austriaco Art/Brut Center Gugging, la Fabuloserie a Dicy e l'Arancine a Neuilly sur Marne in Francia.

La collezione della Fabuloserie, in particolare, è abbastanza unica nel suo genere: creata dall'architetto Alain Bourbonnais, progettista di importanti edifici ufficiali, teatri, stazioni, chiese e grande appassionato d'arte, insieme alla moglie Caroline raccoglie negli anni bizzarre opere prodotte da personaggi umili, estranei al sistema dell'arte istituzionalizzata ed a quello delle avanguardie. Il loro interesse nasce quando, durante uno dei tanti sopralluoghi di lavoro nella campagna francese, si imbattono in un piccolo zoo di curiosi animali sulla mensola di un bistrot e da quel momento inizia la ricerca di opere corrispondenti a questa tipologia, prima ancora di conoscere Dubuffet che lo incoraggerà ad aprire nel 1973 una galleria a Parigi dedicata a tali opere dove, nell'arco di 10 anni, terrà una intensa attività espositiva. Particolarmente famosa diviene la mostra dei manufatti della sua collezione storica, i *Singuliers de l'Art* nei locali del Museo d'Arte Moderna della città. Sorprendente e scioccante, Bourbonnais porta all'attenzione del pubblico lavori di autori in gran parte sconosciuti con un tale successo che il titolo dell'evento si afferma come vero riferimento, asserisce Laurent Danchin,

"verso quel continente artistico che aveva portato allo scoperto, facendo entrare la definizione di *art singulier* in uso in Francia per definire i derivati contemporanei di ciò che Dubuffet aveva definito Art Brut⁶⁰".

60 Laurent Danchin, *Alain Bourbonnais: La passione divorante di un artista collezionista* in *Oltre la ragione, le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, Bianca Tosatti [a cura di], Skira, Milano 2006, pp. 120.

Nel 1983, Bourbonnais acquista un terreno a Dicy, nella regione della Borgogna, dove trasferirà la sua ricca collezione fondando La Fabuloserie. Si tratta di una raccolta confezionata sulle inclinazioni e passioni del suo collezionista, egli stesso produttore di opere che richiamano l'*imagerie* carnascialesca popolare con personaggi bizzarri e grotteschi, esagerati e dionisiaci. Collezionista instancabile, si è circondato, nel corso degli anni, di oggetti che rappresentano il fantastico e il magico. Le opere arredano il giardino e la casa, trasformata in una enorme *Wunderkammer/lander* ⁶¹ stipata di oggetti.

Particolarmente rilevante per la storia dell'Arte Irregolare europea è L'Art/Brut Center di Gugging che nasce all'interno della struttura psichiatrica *Heil-und Pflegeanstalt Gugging* (Ospedale e casa di cura di Gugging), vicino a Vienna, nel 1890. Negli anni '50 del secolo scorso lo psichiatra Leo Navratil, a scopo puramente diagnostico, introduce la pratica di un test grafico che consiste nel disegnare una persona, scoprendo così una grande creatività in alcuni pazienti. In quegli anni la struttura contiene più di 1000 pazienti ricoverati fino a 15 per stanza, e Navratil mette a disposizione il proprio ufficio per la pratica del disegno. Tra migliaia di disegni ne trova alcuni non classificabili semplicemente come immagini generate dalla malattia, bensì ricche di una certa creatività. Ciò suscita il suo interesse e nel 1965 scrive *Kunst und Schizophrenie* (Arte e schizofrenia). Ispirato al testo di Hans Prinzhorn, molto apprezzato dagli artisti del tempo come Arnulf Rainer⁶², Franz Ringel, Peter Pongratz, che iniziano a frequentare Gugging e a raccogliere le opere dei malati. Negli anni Settanta sono organizzate le prime mostre delle opere dei disegnatori e pittori scoperti da Navratil e nel 1981 egli fonda il "Centro per la psicoterapia artistica" (*Zentrum für Kunst-Psychotherapie*), una

61

http://amsacta.unibo.it/4259/1/5_Inquietudine_delle_intelligenze_V._Franceschetti.pdf

consultato il 28/02/2021

62 Arnulf Rainer (Baden 1929) pittore, fotografo, performer austriaco. Artista autodidatta inizia a dipingere negli anni '40 influenzato dai Surrealisti, dall'espressionismo astratto americano, dall'informale francese.

comunità in cui invita i talenti artistici. Nel 1986 assume la direzione Johann Feilacher che scrive:

"Il Centro per la psicoterapia Artistica divenne per me una casa in cui, innanzitutto, abitavano gli artisti, e così, di conseguenza, fu ribattezzata: *Haus der Künstler* (Casa degli Artisti). Questo passaggio dallo stato di "pazienti" della clinica a quello di comunità residenziale restituì la dignità umana a quelle persone⁶³".

Viene elaborato uno statuto per consentire agli artisti di giungere ad una posizione sociale più elevata, diventando membri di una società privata e consentendo loro la indipendenza economica. A causa dell'altissimo numero di opere si rende necessario un ampliamento, e nei 3500 metri quadrati di un edificio adiacente è istituita una vera galleria d'arte indipendente dove presentare le opere degli artisti di Gugging. Si pensa ad una collezione permanente per la Fondazione e di conseguenza un vero e proprio museo per l'Art Brut ma non solo per essa. Il museo di Gugging è stato concepito per mettere a confronto l'Art Brut con altre tendenze artistiche per dimostrare che non è solo un genere d'arte "psicopatologica" o "malata" ma

" semplicemente un'arte che non teme confronti con altre correnti artistiche e anzi in molti casi le supera. I grandi musei piuttosto conservatori, non mostravano mai l'Art Brut ritenendo che sotto tale formula fossero incluse molte opere che non meritavano il titolo di "arte"⁶⁴".

Nel 2000 è costituita così *l'Associazione degli amici della Casa degli Artisti* che restaura l'edificio creando al piano terra spazi dove gli artisti, tra atelier e sale di incontri, possano andare a lavorare o incontrarsi. Il piano superiore è adibito a museo.

63 Johann Feilacher, *Gugging ieri e oggi*, in *Outsider Art-Contemporaneo presente*, op.cit., pp. 74.

64 Ivi pp.75.

Nel 2004 nasce la *Fondazione privata - Artisti di Gugging* che possiede circa 800 opere tra quelle degli artisti in loco e donazioni di artisti internazionali. Negli anni successivi molte mostre vengono allestite tra cui, nel 2012, quella di August Walla⁶⁵, tra i più versatili esponenti dell'Art Brut.

La Casa degli Artisti di Gugging, essendo anche residenza dove vivono e lavorano, è diventata esempio e riferimento nell'ambito del genere. Qui gli artisti con particolari necessità scoprono un'opportunità professionale ed un aiuto che permette loro di accedere al mondo dell'arte ed a una socialità che altrimenti sarebbe preclusa.



Haus der Künstler - facciata est - Courtesy Privatstiftung-Künstler aus Gugging da web: www.tribune.com

⁶⁵ August Walla (1936-2001) schizofrenico e già frequentatore della clinica psichiatrica di Gugging, entra nel 1981 a far parte della Casa degli Artisti dove rimane fino alla morte. E' paragonato all'austriaco Adolf Wölfl poichè come lui produce migliaia di pagine e opere, dipingendo i muri della Casa, le strade, gli alberi. I suoi quadri hanno raggiunto discrete quotazioni internazionali e sono presenti in vari musei.

2.3 Art Brut in Italia

In quegli anni si sente aria di cambiamento anche in Italia, dove atelier di pittura e scultura si aprono a molte realtà manicomiali: tra le prime vi sono Imola, Firenze e Verona dove, in quest'ultima, nell'Ospedale psichiatrico San Giacomo alla Tomba un gruppo di artisti degenti viene seguito dallo scozzese Michael Noble⁶⁶ che nel 1957, frequentando egli stesso l'ospedale, apre un atelier finanziandone la costruzione. E' affiancato dallo scultore di fama internazionale Pino Castagna, dal direttore della struttura Cherubino Trabucchi e dallo psichiatra Mario Marini tra i primi ad affrontare l'argomento di Arte Terapia in quegli anni. Grazie questa esperienza viene alla luce il talento del veronese Carlo Zinelli, schizofrenico e ricoverato nella struttura dal 1947: Carlo dipinge dalle 7 del mattino fino a sera, producendo in pochi mesi una ingente quantità di opere. Di questi lavori si fa una prima mostra nel 1957 nella galleria La Cornice di Verona con un catalogo presentato da Dino Buzzati e una seconda a Milano nel '58 circa la quale scrisse Moravia:

"Venendo alle opere di questi singolari pittori, penso che bisogna distinguerle in due categorie: quelle, diciamo, normali, di cui non si penserebbe mai che sono state dipinte da dei malati di mente e che si possono far risalire facilmente a qualche scuola o tendenza moderna; e quelle, diciamo così, anormali, le quali rivelano chiaramente un'origine demenziale. Ma tanto le prime che le seconde hanno un valore artistico notevole⁶⁷".

66 Michael Noble (1919-1993) scultore, giornalista e agente segreto, nasce in Scozia ma la guerra lo porta in Italia dove sarà incaricato di dirigere la Divisione per la guerra psicologica. Fonda a Milano il Giornale Lombardo e successivamente, Il Corriere d'Informazione. Si sposa con Ida Borletti, figlia del senatore Borletti, con lei va a vivere sul lago di Garda e finanzia la costruzione dell'Atelier d'arte del manicomio di Verona.

67 <http://www.pernoautistici.com/2019/10/carlo-zinelli-la-folle-arte-di-un-sublime-cervello-ribelle/> consultato il 25/02/2021

Nel 1959 entra nella struttura lo psichiatra Vittorino Andreoli, che segue Carlo nell'atelier e ne diviene amico mentre cataloga le opere sue e di altri artisti presenti ricostruendone la fase creativa ed aggiungendo la storia clinica dell'artista. Nel 1961 Andreoli decide di presentare le opere di Carlo a Dubuffet a Parigi, appena tornato dall'America e in cerca di una sede per la sua ricca collezione. Dubuffet riconosce in quei lavori la qualità di un artista e non di un semplice "matto", facendolo entrare a pieno titolo all'interno della sua collezione. Oggi Carlo Zinelli è equiparato ai grandi di quest'arte come Wölfli, Aloise, Hauser, Walla. Notevole è stata dunque la rivoluzione che ha trasformato l'antico atelier di lombrosiana memoria in uno strumento di cultura e comunicazione ancora oggi di grande attualità.

Pochi anni dopo l'apertura dell'atelier di Verona sorge nell'Ospedale Psichiatrico Vincenzo Chiarugi di Firenze lo studio La Tinaia, spazio di libera attività creativa per i degenti in rottura con la logica repressiva del tempo, mettendo in pratica anche qui forme di terapia espressiva. Nel 1975 Massimo Mensi e Giuliano Buccioni, infermieri e artisti, la trasformano nel Centro di attività espressive la Tinaia focalizzandosi sul linguaggio estetico e l'espressività nel disegno, nella pittura e nella lavorazione della creta. Gli artisti della Tinaia sono lasciati liberi di creare cercando di valorizzare i contenuti profondi dell'inconscio e dei sogni. In *Outsider Art in Italia*⁶⁸ Bianca Tosatti spiega che Mensi, insieme alla sua compagna e collaboratrice Dana Simionescu (alla guida del centro alla morte del marito) propone da subito ai degenti non i canoni dell'arte classica bensì della moderna, spiegando agli ospiti la differenza fondamentale tra capacità tecniche e capacità creative, fra essere abili ed essere creativi, senza dimenticare di presentare l'attività come un gioco, come un divertimento, lasciando che i vari strumenti siano usati in piena libertà, fuori dai vincoli

68 Bianca Tosatti, *Outsider Art in Italia. Arte irregolare nei luoghi di cura*, Skira, Milano 2003, pp.108.

dell'arte terapia, che in qualche modo guida e lega il paziente al terapeuta. I lavori degli artisti della Tinaia approdano al Museo dell'Art Brut di Losanna, ma anche alla collezione Mermod-Eternod di Losanna, quella de l'Aracine di Neuilly-sur-Marne, di Bauman di Zurigo.

Nel nostro Paese l'*outsider art* rimane tuttavia confinata al vasto ambito dell'arte terapia praticata da molte istituzioni psichiatriche. In *Arte Necessaria*⁶⁹ Alessandra Ottieri afferma che

“questo è forse dovuto al carico enorme di storia dell'arte che ci portiamo dietro dal Rinascimento e che non ci fa dare considerazione agli “irregolari” dell'arte⁷⁰”.

Rammenta che da noi non vi sono ancora né gallerie, musei pubblici, privati o collezionisti che si occupino di Art Brut in senso lato. Sono pochi i critici e gli studiosi che valutano con interesse i lavori prodotti nelle realtà di cura mentale perché, a loro avviso, dove c'è terapia c'è controllo, le capacità espressive spontanee sono guidate e di conseguenza c'è la perdita della necessità e dell'urgenza di creare. Solo le opere degli artisti della Tinaia vengono salvate ed esposte, unica eccezione, nel museo di Losanna perché non frequentando l'arte terapia non c'è un intento terapeutico nelle loro espressioni artistiche da parte dei medici che li seguono.

In realtà sono molti i pazienti che, anche se sotto trattamento farmacologico, producono opere spontanee ricche di creatività e di originalità e lo provano le numerose mostre che sono state fatte in Italia degli ultimi 30 anni.

69 Alessandra Ottieri, *Arte necessaria* [a cura di], Mazzotta, Milano 1997, pp. 18

70 Ivi pp.18

Capitolo III

L' EX MANICOMIO DI GENOVA QUARTO

3.1 Cenni storici

Il complesso dell'ex Ospedale Psichiatrico di Genova Quarto, nel levante genovese, risale al 1892 e occupa un' area di circa 120.000 metri quadri all'interno di una collina digradante verso il mare. La costruzione del primo insediamento indicato come Vecchio Istituto fu affidata all'architetto Vincenzo Canetti che unì gli ultimi requisiti della tecnica manicomiale alla struttura architettonica degli istituti genovesi di assistenza e beneficenza⁷¹. Questo nuovo complesso si aggiunse al precedente ospedale psichiatrico precedentemente in una zona più centrale della città e smantellato nel 1913.

Il Vecchio Istituto si presenta come una successione di padiglioni scanditi da grandi aree verdi. All'ingresso della struttura, esternamente ad essa, furono realizzate due palazzine destinate alla residenza del direttore sanitario e dell'economo dell'ospedale. E' una cittadella a pianta quadrata simmetricamente suddivisa in nove parti anch'esse quadrate. Ciascuna parte è composta da un ampio cortile piantumato delimitato da edifici su tutti i lati; i percorsi interni est-ovest e quelli nord-sud sono principalmente porticati e ortogonali tra loro. Gli edifici che lo compongono, suddivisi in ventidue padiglioni, sono su due piani con una copertura in tegole. Si tratta di una cittadella del tutto autosufficiente in quanto prevede, oltre ai servizi sanitari e amministrativi, padiglioni a carattere industriale e artigianale, officine, tipografie, panifici, aziende agricole ove poter occupare nei lavori più semplici i pazienti in grado di poterli svolgere.

71 AAVV (a cura di), *I santuari della follia. Le istituzioni manicomiali genovesi dall' '800 ad oggi*, Provincia di Genova Ed.1980, pp.18
<https://www.imfi-ge.org/wp/wp-content/uploads/2019/12/santuari-follia.pdf>
consultato il 10/03/2021

Successivamente viene acquistata la vicina Villa Isola appartenente alla famiglia Spinola, rappresentante dell'antica nobiltà genovese, in un primo tempo incorporata al manicomio e demolita nel 1926 per consentire la costruzione del cosiddetto Nuovo Istituto assieme alla Casa delle Infermiere, entrambi completati nel 1933.

La struttura ospedaliera è pensata per ospitare 700 pazienti, che arrivano anche a 1.500 causando pesanti problemi di sovraffollamento in quanto la nuova sede finisce per assorbire anche i pazienti di precedenti succursali quali l'Istituto di Bolzaneto, fondato come ricovero femminile nel 1885 e l'Istituto San Raffaele di Coronata nato nel 1887. E' inoltre accolta gran parte dei pazienti degli Istituti di La Spezia (1910) e Mondonuevo a San Francesco d'Albaro (1904). Negli anni 1911-1913 una parte dei degenti è trasferita in un nuovo manicomio sorto nel 1909 a Pratozanino nel comune di Cogoleto, ponente di Genova. Ma è negli anni '30, in pieno ventennio fascista, che l'ospedale trova la sua conformazione definitiva: in una seduta del 10 marzo 1930 il Rettorato provinciale, su proposta del Preside Gardini, approva il progetto per la costruzione dei nuovi edifici di accettazione, osservazione e cura a Quarto. I lavori sono eseguiti dall'impresa Giglio Santagostino e vengono a costare 6.373.940 lire. Come dice Giardini nella relazione,

"Le nuove costruzioni daranno all'istituto di Quarto il carattere e l'efficienza del tipo ospedaliero più progredito. Da parte sua Cogoleto, con la sua grande colonia agricola e con una varia e produttiva azienda industriale, diventerà l'esempio più interessante e più completo dell'organizzazione rieducativa e valorizzatrice dei cronici fisicamente validi e parzialmente recuperabili. Così l'istituto di Quarto con annesso pensionato avrà carattere propriamente clinico ospedaliero con funzioni di accettazione, osservazione e selezione degli infermi di mente della intera Provincia e di ricovero e cura delle forme acute. Lo Stabilimento di Cogoleto, sussidiario del primo,

accoglierà gli infermi a decorso cronico, inguaribili, e sarà perciò specializzato per le applicazioni ergoterapiche, industriali e rurali⁷²”.

Tra il 1942 e il 1945 altri ricoverati sono spostati da Quarto a Cogoletto per far posto al reparto militare italo-tedesco che lo trasforma in ospedale militare; nel 1943 altri 500 malati sono fatti sgombrare da Quarto e trasferiti fuori Regione per far posto a soldati feriti. Dopo l’armistizio l’ospedale è occupato dalle truppe anglo-americane. Alla fine della guerra, il manicomio di Quarto si ritrova con locali devastati, le riserve di tessuti e di materiali di dispensa depredati, le apparecchiature scientifiche trafugate e 600 letti in meno. E’ necessario un intero anno per ridare piena funzionalità all’Istituto.

Nel dopoguerra la popolazione psichiatrica torna a salire in modo esponenziale. Le ondate di immigrazione saturano l’area urbana che non si trova preparata all’inclusione, accentuando così disagi e tensioni sociali. In campo socio-sanitario vi sono ridotte strutture pubbliche efficienti e chi può, ricorre alla rete di assistenza privata. In queste condizioni i manicomi diventano ricettacolo di ogni emarginazione sociale. La popolazione all’interno si fa sempre meno psichiatrica:

“il vecchio la cui presenza crea problemi in famiglia, il bambino handicappato o distruttivo che la famiglia, l’istituto o la scuola non possono seguire, il malato psichico grave che disturba le asettiche corsie degli ospedali civili, diventano i clienti abituali e gli ospiti fissi dei manicomi⁷³”.

Tutto questo porta a qualità di servizi e di assistenza sempre più scadenti.

Nel 1961 la socioterapia inizia a svilupparsi con piccole iniziative per pochi degenti: qualche spettacolo d’arte varia, la redazione del periodico *Questo nostro ambiente*⁷⁴, qualche gita

72 Ivi, pp.43

73 Ivi, pp.46

74 Ivi, pp.47

e nel 1965 un'assistente sociale sanitaria inizia ad operare all'interno della struttura per favorire l'adattamento del paziente alla vita dell'istituto e curarne il reinserimento nell'ambito socio-familiare.

In quegli anni, intanto, si intensifica il dibattito sui problemi dell'assistenza psichiatrica e si pone sempre più l'attenzione a come, molto spesso, dietro il bisogno psichiatrico ci sia una richiesta di aiuto sociale e sotto il nome di cura psichiatrica si celi un'opera di emarginazione. A Gorizia Franco Basaglia inizia un radicale lavoro di trasformazione da manicomio tradizionale a comunità terapeutica, applicando nuove regole organizzative, abolendo le contenzioni fisiche e le terapie di shock e, soprattutto, incominciando a prestare attenzione alle condizioni di vita degli internati e alle loro esigenze. La vita comunitaria si arricchisce di feste, laboratori artistici, gite. Si aprono gli spazi aggregativi, le porte dei padiglioni e i cancelli⁷⁵.

Il dibattito sull'assistenza psichiatrica arricchito dall'esperienza di Gorizia porta, nel 1968, un primo effetto con la legge n. 431 detta legge Mariotti dal nome dell'allora ministro della sanità⁷⁶. Essa, ancora lontana dal superamento del manicomio, abolisce tuttavia le forme più repressive di discriminazione e ghettizzazione e mira a riportare gli standard dell'assistenza manicomiale ai parametri degli ospedali comuni (quest'ultima disposizione sarà destinata molto spesso a restare sulla carta). Oltre a ciò sposta, anche se in misura solo embrionale, il baricentro dell'assistenza dall'ospedale ai territori dove è necessario un più attento lavoro di prevenzione.

A Genova il dibattito coinvolge tecnici, pubbliche amministrazioni, partiti politici, organizzazioni sindacali, concretizzandosi in riunioni tecnico-scientifiche e in documenti di base, tra cui spicca su tutti il *Libro bianco sui manicomi*,

⁷⁵ <http://www.triestesalutementale.it/basaglia/biografia.htm>
consultato il 15/03/2021

⁷⁶ *I santuari della follia. Le istituzioni manicomiali genovesi dall'800 in poi*, op. cit. pp.47

promosso da CGIL-CISL-UIL nel 1974 per denunciare le condizioni che ancora vigeva all'interno dei manicomi e per coinvolgere "dipendenti, forze politiche e classe operaia"⁷⁷. Nel 1969 a Quarto entra in funzione il nuovo padiglione per i laboratori e le attività socioterapeutiche.

Negli anni '70 si adottano pratiche volte a modificare la struttura gestionale del manicomio e la qualità della vita all'interno, una serie di misure sono adottate per riorganizzare la lungodegenza e si inizia a provvedere all'igiene e al decoro dei pazienti con vestiario civile dignitoso, favorendo il loro diritto all'informazione mediante l'introduzione di quotidiani nei reparti; si promuovono iniziative interne ed esterne col fine della risocializzazione e dell'abbattimento dei muri di segregazione e l'offerta delle strutture manicomiali all'uso del quartiere. Si aumenta la paga a quei pazienti che svolgono lavoro in ospedale, si trasforma la degenza di alcuni in ospedalità, si costituiscono case-famiglia dove degenti autonomi, cui la strada del reinserimento in famiglia è preclusa, possano recuperare una loro autonomia di vita. Nel maggio 1977 esce la Carta dei diritti dei ricoverati, approvata dal Consiglio provinciale, che va a tutelare i diritti personali dei degenti modificando in senso garantistico e democratico il loro rapporto con gli altri cittadini, gli amministratori e i tecnici dei servizi di salute mentale⁷⁸.

Il 13 maggio 1978 fu approvata la legge 180 "Accertamenti e trattamenti sanitari volontari e obbligatori" detta Legge Basaglia, dal nome dello psichiatra veneziano che ha guidato la rivoluzione all'interno degli istituti psichiatrici, a partire da quello di Gorizia come si è visto, e che ha segnato una svolta nel mondo dell'assistenza ai pazienti. Questa legge impone

⁷⁷ Federazione CGIL-CISL-UIL, O.P.P. Cogoleto e Quarto (a cura di), *Libro bianco dei manicomi genovesi*, A.T.A., Genova 1974
<https://www.imfi-ge.org/wp/il-libro-bianco-sui-manicomi-genovesi/>
consultato il 22/03/2021.

⁷⁸ *I Santuari della follia. Le istituzioni manicomiali genovesi dall'800 in poi*. op.cit., pp.51.

quindi la chiusura dei manicomi e regola il trattamento sanitario obbligatorio presso i servizi di igiene mentale pubblici.

Fu una netta cesura col passato, che pone, finalmente, al centro la persona con i suoi bisogni. E' stata, seppur non portata a pieno compimento, la prima legge al mondo a disporre la chiusura dei manicomi e l'Italia resta l'unico Paese ad aver attuato in modo così radicale il processo di de-istituzionalizzazione⁷⁹.

Con l'arrivo nel 1978 al manicomio di Quarto di Antonio Slavich, psichiatra già braccio destro di Franco Basaglia a Gorizia e poi direttore del manicomio di Ferrara, viene messa in pratica la legge 180 con l'abbattimento delle barriere, l'apertura dell'ospedale psichiatrico al mondo civile, la presa in carico della malattia da parte dei Servizi Territoriali. Sono costituite varie associazioni: l'Istituto per le Materie e le Forme Inconsapevoli, per l'arte terapia con i suoi atelier e con il Museo delle Forme Inconsapevoli, di cui si analizza successivamente la genesi; il Centro diurno socioriabilitativo Franco Basaglia, la Cooperativa Scopa Meravigliante per il reinserimento lavorativo dei pazienti.

L'ospedale psichiatrico è formalmente chiuso nel 1999. Ospiterà gli uffici ed ambulatori della ASL continuando le sue funzioni di accoglienza e cura dei malati psichiatrici, mentre le contaminazioni tra le funzioni sanitarie e quelle a carattere socio-culturale cominciano piano piano a scemare.

Dai primi anni del 2000 la Regione inizia a pensare ad una lenta lottizzazione degli edifici, iniziando dalle palazzine più recenti degli anni '30. Il complesso ottocentesco rimane in mano ad ASL conservando le sue funzioni fino al 2011 quando, con la delibera 1265 del 22/11/2011⁸⁰ ASL 3 ha conferito alla Regione

79 Sara di Santo, *Chiusura dei manicomi e l'addio alla città dei matti*, <https://www.nurse24.it/infermiere/leggi-normative/legge-basaglia-chiusura-manicomi.html> consultato il 15/03/2021

80 *L'ex Ospedale Psichiatrico di Genova Quarto. Un luogo culturalmente da ripensare e riconnettere alla città*, <https://www.imfi-ge.org/wp/wp-content/uploads/2020/01/Un-luogo-culturalmente-da-ripensare-e-riconnettere-alla-citt%C3%A0.pdf> consultato il 03/04/2021

un mandato di vendita del rimanente patrimonio immobiliare sottoutilizzato, elenco all'interno del quale sono inclusi i cosiddetti "padiglioni ottocenteschi" dell'ex Ospedale Psichiatrico di Quarto. L'ipotesi di dismissione e conseguente vendita, seguiva quella già effettuata nel 2006 completando il processo di completa alienazione del complesso dell'ex OP di Quarto.

A quel punto il mondo civile si indigna riunendosi nel Coordinamento per Quarto per evitare la messa all'asta non solo di un luogo storico ma anche della vita dei pazienti ancora ricoverati. Le famiglie di questo ultimi fanno causa all'ASL 3 e molti esponenti del mondo della cultura e del sociale danno vita a proteste perché il rischio di una deriva culturale minaccia di spalancare nuovamente le porte alla marginalizzazione del disagio: come asserisce Amedeo Gagliardi, portavoce del Coordinamento,

"Da difendere c'era tutta la storia di sofferenza che si porta dietro un luogo simile, ma anche una storia di liberazione ed impegno civile, forse l'unica rivoluzione davvero riuscita in Italia⁸¹".

Questa ipotesi viene fortunatamente scongiurata con l'Accordo di Programma⁸² firmato nel 2013 tra Regione Liguria, Comune di Genova, Asl 3 genovese ed A.R.T.E., la compartecipata della Regione Liguria che gestisce il patrimonio

81 <https://www.imfi-ge.org/wp/intervista-a-amedeo-gagliardi-portavoce-coordinamento-per-quarto/> consultato il 23/03/2021

82 Accordo di programma che si stipula, ai sensi dell'art. 58 della l.r. 36/97 e ss.mm.ii, fra la Regione Liguria, Comune di Genova, Azienda Sanitaria Locale n. 3 Genovese e Azienda Regionale Territoriale per l'Edilizia della Provincia di Genova per la riqualificazione urbana dell'area ex Ospedale Psichiatrico di Quarto a Genova in via G. Maggio 6 mediante approvazione dell'inerente variante urbanistica al vigente PUC con l'inserimento di Ambito Speciale di riqualificazione urbana nel Municipio IX Levante e contestuale modifica al progetto preliminare di PUC adottato con l'inserimento di una specifica norma speciale, stipulato nell'anno 2013 il giorno ventinove del mese di novembre in Genova, presso la sede della Regione Liguria.
http://www.urbancenter.comune.genova.it/sites/default/files/Testo%20Accordo%20di%20Programma%20Ex%20OP%20Quarto%20CdS_finale.pdf
consultato il 23/10/2021

immobiliare. L'accordo sancisce che le funzioni ancora esistenti rimangano operative: quelle residenziali per la disabilità e la salute mentale, il Centro Disturbi Alimentari, le attività formative Universitarie, quelle culturali e sociali attraverso il Centro Sociale, la Coop Scopa Meravigliante, il centro Basaglia, la Biblioteca Psichiatrica, l' I.M.F.I., il Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli. Vi è anche l'impegno per la creazione di una Casa della Salute per il Levante nello spirito di integrazione socio-sanitaria e della medicina di condivisione. Inoltre l'accordo prevede che tutti gli spazi verdi e i camminamenti tra i vari padiglioni rimangano fruibili dalla cittadinanza per far tornare il luogo un centro di aggregazione legato alla città.

Negli anni quindi si è cercato di preservare quel luogo storico cercando di coinvolgere le autorità e soprattutto la cittadinanza, con varie iniziative. Nel luglio 2020 si è inaugurata la Casa della Salute presentando un insieme di servizi polifunzionali ambulatoriali e specialistici e attuando in parte ciò che era stato stabilito dell'Accordo di Programma, mentre la Casa delle infermiere, esterna al complesso ottocentesco, è stata data in parte agli sfollati del Ponte Morandi recuperandola totalmente.



Vista aerea del complesso dell'ex manicomio di Genova Quarto. web: www.inu.it



Cortile interno al Vecchio Istituto. Web: www.agora-magazine.com



Cartolina dell'epoca. Archivio I.M.F.I.



Ingresso del Nuovo Istituto web: www.genova2050.com

3.2 Nascita dell' I.M.F.I, Istituto per le Materie e le Forme Inconsapevoli

Sull'onda del Libro Bianco dei manicomi promosso dai sindacati e pubblicato nel 1974, arriva a Genova nel 1978 Antonio Slavich. Egli attua le riforme già sperimentate a Gorizia e Ferrara: abbatte le cancellate interne che dividevano i reparti, instaura l' Assemblea (un incontro settimanale tra pazienti, medici e operatori) e nel 1980 fonda l'Associazione Centro Sociale di Quarto per fare entrare realtà esterne, organizzare gite e momenti ludici per i degenti.

Negli anni '80 a Quarto, grazie allo smantellamento delle barriere tra ospedale e città, si insedia il Centro Culturale del Levante, che ospita gruppi teatrali, jazz e anche un laboratorio di architettura. Nel 1984, un gruppo di artisti tra i quali Claudio Costa, Rodolfo Vitone, Carlo Merello, Luisella Carretta e molti altri, in un padiglione dismesso danno vita allo Spazio Paradigma. Soprattutto Claudio Costa, artista di caratura internazionale, è artefice di un primo interscambio con i pazienti della struttura. In un'intervista rilasciata al critico d'arte Sandro Ricaldone nel 2015 dall'allora presidente dell'I.M.F.I. Gianfranco Vendemmiati, si parla della grande umanità di Claudio Costa nell'avvicinare i pazienti, nell'invitarli dapprima negli atelier dello spazio Paradigma e successivamente anche agli incontri da lui promossi che coinvolgono artisti, degenti, operatori sanitari e volontari⁸³. A Slavich, continua Vendemmiati, non sfugge questa sua capacità e come, attraverso la possibilità di poter esercitare una qualche espressione artistica, i pazienti avessero dei miglioramenti sostanziali. Fu così che Slavich propone di costituire una organizzazione di volontariato per promuovere e gestire l'attività di arte terapia rivolta ai pazienti psichiatrici, sia che essi fossero ospiti del manicomio che esterni chiedendo a

⁸³ <https://www.imfi-ge.org/wp/la-storia-dell-i-m-f-i-intervista-di-sandro-ricaldone-a-gian-franco-vendemmiati/> consultato il 18/03/2021.

Claudio Costa di diventarne il presidente. Fu stipulata una convenzione con l'allora U.S.L. in cui veniva assegnato un locale specifico all'interno della struttura del Nuovo edificio dove vengono creati diversi atelier di arte terapia, utilizzato anche come sede istituzionale. Vista l'ampiezza del locale, Claudio Costa vi insedia anche il suo studio. Nasce così, nel 1988, l'Istituto delle Materie e delle Forme Inconsapevoli ovvero l'I.M.F.I. Tra i suoi compiti istituzionali vi sono:

" -prestazioni socio-sanitarie, le attività di interesse sociale con finalità educativa;

-organizzazione e gestione di attività culturali, artistiche o ricreative di interesse sociale, incluse attività, anche editoriali, di promozione e diffusione della cultura e della pratica del volontariato e delle attività di interesse;

-promozione, la divulgazione e la ricerca delle varie creatività espressive come pittura, disegno, scultura, scrittura teatro, musica, audiovisivi, attraverso l'incontro tra tecniche e culture diverse atte a favorire le reciproche conoscenze da cui derivino ulteriori scambi ed arricchimenti per una migliore integrazione sociale delle diversità esistenti⁸⁴".

All'inizio l'I.M.F.I. si avvale di collaboratori volontari che misero a disposizione le loro competenze scientifiche, umanistiche ed artistiche, convinti dell'utilità del lavoro interdisciplinare, scegliendo come campo di intervento l'area della solidarietà e della promozione delle dignità e della libertà dell'uomo.

L'intento comune era di rompere l'isolamento che vi era sempre stato intorno ai luoghi della malattia mentale, e aprire l'ospedale psichiatrico alla comunità sociale con un interscambio di energie comuni. Come scrive la psichiatra Margherita Levo Rosenberg, facente parte dell'associazione, nel suo articolo per "Figure dell'anima":

84 Art. 2 dello Statuto IMFI, costituito il 10/03/1988 presso il notaio Benetti in Genova, atto n.3856 registrato il 21/03/1988, conservato presso la sede IMFI, via G. Maggio 6, Genova.

“Ciò di cui ognuno era convinto era che, al di là di ogni conquista legislativa, per superare la cultura manicomiale fosse necessario combatterne gli stereotipi, spezzarne i manierismi, romperne le annose consuetudini dall'apparenza ineluttabile⁸⁵”.

Con questo spirito sono organizzati gli atelier, che comprendono le attività pittoriche, la lavorazione della creta, della cartapesta, performance, spettacoli, mostre, per concretizzare la comunicazione e l'interscambio tra i luoghi della “folia” e quelli della “normalità”.

Nel maggio del 1993 l'I.M.F.I., dopo la creazione del Museo per le Forme Inconsapevoli di cui vedremo la genesi, promuove il convegno, tra i primi in Italia, sulle terapie espressive: “Arte: luoghi, percorsi e voci. L'arte fra virtualità e oggetto estetico - La creatività nell'espressione terapeutica”, cui parteciparono, tra gli altri, Antonio Slavich, Claudio Costa, i critici d'arte Luciano Caprile, Miriam Cristaldi, Maurizio Nicosia; l'antropologo Massimo Canevacci; Rafael Infante psichiatra di Rio de Janeiro e Alessandro Bonetti psichiatra di Verona. Di questo convegno ci sarà la pubblicazione “Atti del convegno”⁸⁶ che raccoglierà i vari interventi.

Pubblica nel 1995 il volume “Parola smarrita, parola ritrovata⁸⁷”, con poesie sia di artisti che di ospiti dell'ospedale e anche di pazienti psichiatrici in carico all'assistenza territoriale.

In seguito si pensò ad un centro socioterapico che potesse offrire agli ospiti spazi di comunicazione per essere realmente di aiuto per un percorso riabilitativo. Nel 1995 fu ufficialmente inaugurato il Centro Socioterapico Franco Basaglia. L'I.M.F.I. collaborerà strettamente con esso tanto da diventare un

85 Margherita Levo Rosenberg, *Istituto per le Materie e le Forme Inconsapevoli, ovvero il luogo dove si incontrano coloro che hanno più valore nelle cose che fanno in Figure dell'anima, arte irregolare in Europa*, op.cit., pp. 281.

86 *Arte: luoghi, percorsi e voci*. Atti del convegno a cura dell'Istituto per le Materie e le Forme Inconsapevoli, Officine grafiche Canessa, Rapallo 1993

87 Gruppo per la Poesia del Coordinamento e Riabilitazione (a cura di), *Parola smarrita, parola ritrovata...*, Servizio Salute Mentale, U.S.L. 3 Genovese, Liberodiscrivere, Genova 1995

territorio di interazione tra le competenze professionali di psicologi e psichiatri e quelle di altre specificità culturali. A questo proposito ancora la dottoressa Levo Rosenberg, asserisce che:

“(...) Le terapie espressive, impropriamente definite arte-terapie, occupano un ampio territorio potenziale di applicazione e di ricerca, aprendo un ventaglio di possibilità nuove non solo nell’approccio alla malattia mentale ma a qualsiasi tipo di disagio che coinvolga la sfera emotiva. E mi riesce difficile rappresentarmi un disagio che non la coinvolga! Le terapie espressive fondano le loro basi su una complessità di interazioni che non trova riscontro in altri modelli terapeutici già ampiamente codificati [...] Il paziente inserito nel nostro centro segue un percorso finalizzato al recupero di abilità perdute e, non di rado, all’acquisizione di abilità mai possedute⁸⁸”.

Nell’atelier dell’I.M.F.I. si dà al paziente la possibilità di avere un supporto tecnico per le attività varie, un aiuto nelle relazioni di gruppo, un lavoro terapeutico che prevede anche visite ai musei, incontri con artisti, mostre dei lavori creati. In collaborazione con il Centro Basaglia, offre un percorso riabilitativo che si avvale, oltre che dell’atelier, di una palestra, di un laboratorio di ceramica, di un soggiorno per attività ludiche dove vengono attuate attività di musico-terapia, danza-terapia, psicodramma. Al laboratorio di ceramica, frequentato sia da pazienti interni che esterni seguiti dagli uffici del territorio, sia da artisti liguri, si è aggiunto, da qualche anno, uno di incisione e uno di falegnameria.

Il gruppo di lavoro è costituito da psichiatri, psicologi, educatori, assistenti e volontari con varie competenze, soprattutto artistiche.

Ogni anno dalla sua nascita l’ I.M.F.I. ha organizzato dibattiti intorno a temi specifici: dalle tecniche pittoriche al significato dei simboli nelle arti; concerti e spettacoli teatrali aperti sia ai degenti che alla cittadinanza tutta, convegni e presentazioni di

88 Ivi pp. 282

libri. Ha, inoltre, organizzato importanti mostre sia all'interno dell'istituto, sia in spazi museali come Palazzo Ducale a Genova.



Atelier di arte-terapia presso i locali della sede dell' I.M.F.I nel Nuovo Istituto. Archivio I.M.F.I., via G. Maggio 6, Genova.



Attività riabilitative nella palestra sociale. Archivio I.M.F.I., via G. Maggio 6, Genova.

Con il pensionamento di Slavich nel 1993 e la prematura morte di Claudio Costa nel 1995, le attività socio-culturali incominciano a diradarsi. Negli anni 2000 subentra un problema di natura politico-economica che vide, nel 2008, una prima

cartolarizzazione dei beni Asl decisa dalla Regione Liguria che portò alla vendita del corpo degli anni '30, ovvero il complesso del Nuovo Istituto, dove eranolocate tutte le attività socio riabilitative nonché la sede dell'I.M.F.I. e il Museo Attivo delle forme Inconsapevoli, trasferite all'interno di un' ala del complesso ottocentesco, il "Vecchio Istituto". Il tentativo già citato della vendita da parte di Asl anche dei padiglioni del Vecchio Istituto e la conseguente mobilitazione del mondo civile con la nascita del Coordinamento Quarto Pianeta, ha portato all'accordo di Programma, già visto, ma anche ad un nuovo ridimensionamento dell'area relativa al Museo e alla sede I.M.F.I.

I.M.F.I. ha continuato, negli anni, a promuovere mostre d'arte sia all'interno dell'Istituto, sia in collaborazione con altre realtà come il Palazzo Ducale di Genova che ha ospitato la personale dell'artista internazionale Jane McAdam Freud: "Woman as Taboo" prodotta e curata dall'Istituto. Negli ultimi anni, poi, si è acquisita un'area di quasi 1000mq al centro del complesso ottocentesco, dove sarà collocata la nuova sede del Museo. E' uno spazio esteso che consente di organizzare spettacoli di danza e teatro, conferenze, mostre e concorsi artistici, spesso in collaborazione col gruppo di Quarto Pianeta. Tutte attività atte a conservare il patrimonio storico di quel luogo ed aprirlo alla conoscenza della città.



*Nuova sede I.M.F.I., Atelier di Arte terapia. Ex Op. via G. Maggio 6, Genova
Foto Barbara Cella*

3.3 Il Museo Attivo Delle Forme Inconsapevoli, nascita e legittimazione sul territorio

"...L'artista che sotto molti aspetti rimane simile al bambino per tutta la vita, può percepire più facilmente di chiunque altro il suono interiore di tutte le cose..."

Wasilij Kandinsky

Quando l'Istituto per le Materie e le Forme Inconsapevoli nacque, nel 1988, tra i suoi vari impegni c'era quello di custodire le opere scaturite dai vari atelier di arteterapia. Nel momento in cui queste incominciarono a farsi numerose, gli artisti che collaboravano all'interno dell'Istituto vollero donare le proprie con l'intento di esporle assieme a quelle dei pazienti. Nacque così, nel 1992 in collaborazione col Servizio Salute Mentale 16° D.S.L. e col Centro Sociale del Presidio di Quarto⁸⁹,

⁸⁹ <https://www.imfi-ge.org/wp/museo/> consultato il 12/04/02021

il Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli, M.A.d.F.I., che fu allestito nei locali abbandonati dell'ex cinema nel "Nuovo Istituto". Furono promotori, oltre ad Antonio Slavich e Claudio Costa, lo psichiatra Luigi Maccioni, la critica d'arte Miriam Cristaldi, l'operatore socio-sanitario Gian Franco Vendemiati.

L'idea del Museo si basa:

"sul presupposto che l'Arte può vivere la sua libera avventura nel mondo, al di fuori di schemi precostituiti o di classificazioni definite e che esiste come supporto creativo per una rinnovata socializzazione. In questo caso il Museo cerca di raccogliere, senza alcuna separazione, espressioni artistiche sia di persone con problemi psicopatologici, sia di artisti professionisti, che hanno liberamente aderito all'iniziativa: tutti accomunati dal profondo desiderio di comunicare, di partecipare il proprio universo interiore⁹⁰".

Sarà inaugurato il 30 maggio 1992 con una mostra collettiva che, come narrano i giornali dell'epoca:

"(...)è un esempio pressoché unico nel suo genere perché ospita opere di malati mentali scaturite da quella che viene chiamata arte-terapia, e che ha dato risultati davvero eccezionali (...) esposte indistintamente con quelle degli artisti. Lo spirito con cui sono state disposte sulle pareti, afferma Claudio Costa, si è basato unicamente sui colori e non quello dell'artista vero e dell'artista malato⁹¹".

Questo l'intento dei fondatori: un Museo ispirato ad un analogo esperimento messo a punto, come spiega Slavich nello stesso articolo, da Nise da Silveira⁹², una psichiatra di Rio De Janeiro che nel 1952 fondò il *Museu de Imagenes do Inconsciente*, un centro studi e ricerca per la conservazioni delle opere prodotte dai pazienti dell'istituto.

90 Claudio Costa, *Il Museo-attivo delle Forme Inconsapevoli di Genova Quarto*, dagli Atti del convegno *Arte: luoghi, percorsi e voci*, a cura dell'Istituto per le Materie e le Forme Inconsapevoli, Officine grafiche Canessa, Rapallo 1993, pp. 11

91 Elisabetta Vassallo, articolo per il Secolo XIX, Sabato 30 maggio 1992, archivio I.M.F.I. presso Ex Ospedale Psichiatrico, via G. Maggio 6, Genova

92 https://it.wikipedia.org/wiki/Nise_da_Silveira consultato il 12/04/2021

Quindi non sarà una collezione/esposizione d'arte psicopatologica come quella di Morgenthaler, di Prinzhorn nell'Università di Heidelberg o dello stesso Dubuffet, che nel suo museo di Losanna collezionò principalmente lavori trovati nei manicomi, nelle prigioni, negli internati per l'infanzia o espressioni dei popoli primitivi. Il tentativo del Museo Attivo, spiega Slavich in un'intervista per Terzoocchio⁹³ è, invece, quello di non creare separazione tra le espressioni artistiche proprio perché, ed è lo stesso Dubuffet ad averlo affermato, quelle delle persone affette da handicap sono altrettanto valide e feconde e, pertanto, vanno esposte alla stessa stregua dell'arte "normale".

Il nome Museo Attivo ha una genesi precisa. E' Claudio Costa che la spiega:

"Le parole che formano il nome del Museo sono emblematiche per una maggior comprensione del suo significato.

Il Museo si dichiara *Attivo* in quanto, oltre che come *Centro* pilota per le opere difficilmente visibili e facilmente smarribili o deteriorabili – provenienti da *atelier* di Tecniche espressive italiani, stranieri e interni al Presidio di Quarto – si pone come spazio aperto e polifunzionale per assemblee, convegni, incontri sulle funzioni riabilitative della creatività⁹⁴".

Quindi non un spazio "sacrale" di mera contemplazione, ma luogo attivo di incontri con giovani, lavoratori, appassionati in modo da creare un confronto con diverse realtà e diversi linguaggi, dove le opere si avvicendano nel tempo con la possibilità di creare mostre contemporanee.

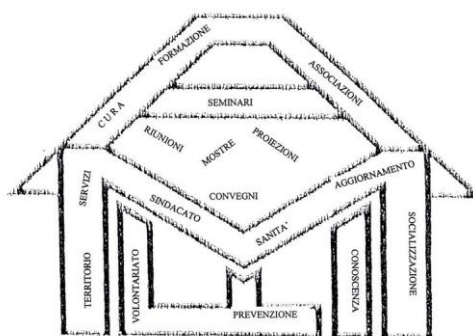
Continua Costa:

93 Antonio Slavich, *Il Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli*, in *Terzoocchio, Trimestrale di Arte Contemporanea*, settembre 1992, archivio I.M.F.I.

94 *Il Museo-attivo delle Forme Inconsapevoli di Genova-Quarto*, op. cit., pp. 11.

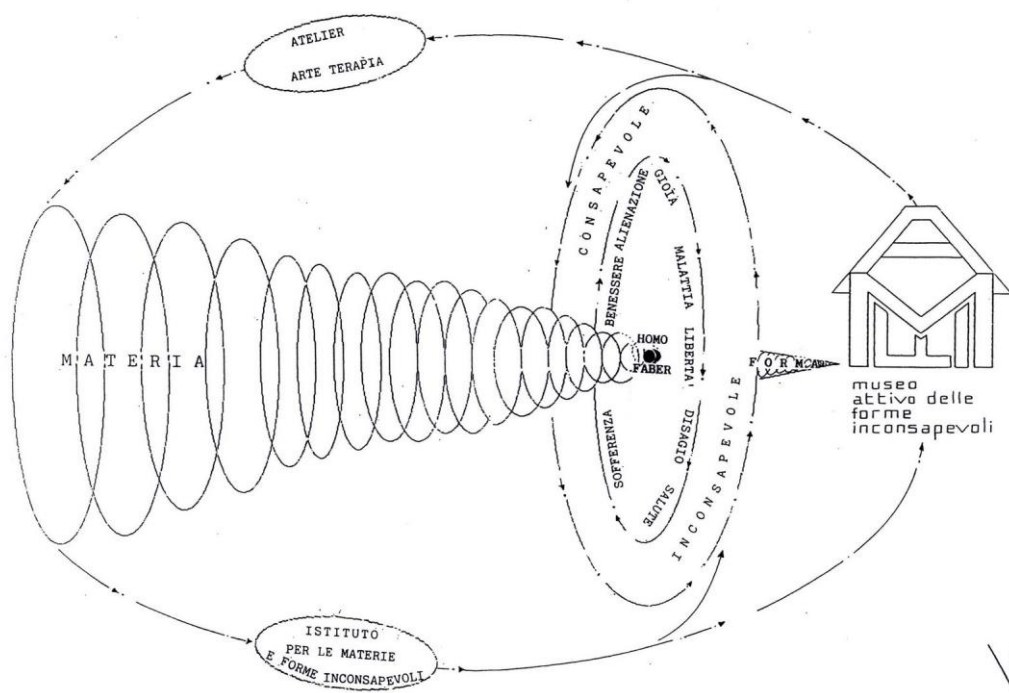
“Delle forme, perché un Museo non può che raccogliere forme-segni, la cui qualità estetica è data dalla possibilità di fruire in un contesto particolare e in uno spazio atipico come il nostro; gli oggetti significano a seconda dell’ambiente in cui vivono e là si dovrebbe cercare di coglierne il “suono interiore”, come poeticamente afferma Kandinsky. (...) Inconsapevoli perché, se nel fare artistico esiste una consapevolezza sulla forma e sul contenuto che l’artista si propone di raggiungere, nell’opera è contenuto anche un quid che sfugge all’artista stesso e parla, al di là del suo significato intrinseco, a tutti coloro che la osservano e che la osserveranno⁹⁵”.

Interessante anche il logotipo del Museo: una casa stilizzata al cui interno si andranno a creare incontri, riunioni, dibattiti sulle arti, sull’artisticità e sui problemi ad esse legati. La Casa-Museo viene così concepita come un luogo di riabilitazione per i degenti ma anche come un posto in grado di offrire momenti di visione, di riflessione e di ascolto per coloro che vorranno parteciparvi attivamente e per chi vorrà proporre i più diversi e significativi eventi culturali.



Logotipo del Museo: la casa con all’interno tutto ciò che può comprendere. Dagli Atti del Convegno “Arte: luoghi, percorsi e voci”.

⁹⁵ Ivi pp. 12.



Schema del moto dinamico della creazione dell'opera dove al centro è l'homo faber che attrae in un vortice la materia per trasformarla nelle forme. Dagli Atti del Convegno "Arte: luoghi, percorsi e voci".

Come affermato da Antonio Slavich più sopra, rispetto alle più note raccolte d'art brut, il Museo Attivo opera uno scarto deciso. La scelta di far convivere, nei suoi spazi, senza soluzione di continuità, le espressioni artistiche di persone affette da handicap mentali insieme ad opere di artisti professionisti, è una scelta radicale con una sua originalità.

Il critico Sandro Ricaldone, attuale curatore del Museo, afferma che:

"Il testo programmatico redatto a più mani da Costa, da Miriam Cristaldi e Luigi Maccioni, opera una sorta di ribaltamento, superando la distinzione fra arte colta ed arte psicopatologica, nella linea tracciata dall'osservazione di Michel Thévoz per cui "l'arte non è mai normale". "Se nel fare artistico esiste una consapevolezza sulla forma e sul contenuto che l'artista si propone di raggiungere, nell'opera - si afferma - esiste anche un quid che sfugge all'artista ... la parte inconsapevole, il suo mondo interiore"⁹⁶".

⁹⁶ <http://www.ricaldone.org/opiqua.html> consultato il 15/04/2021

Non mancarono dibattiti nel mondo artistico-culturale genovese. Continua Ricaldone:

“Critici influenti come Gianfranco Bruno e Germano Beringheli hanno attaccato con durezza l'operazione sostenendo l'uno che se "il disegno è un potente strumento di autocoscienza" non per questo "i disegni delle persone malate sono senz'altro opere d'arte", l'altro dichiarando l'illegittimità dell'accostamento fra "ciò che è effetto di estrema consapevolezza espressiva e ciò che è risultato di un insieme di concorrenze casuali, sia pure indirizzate verso l'artistico e l'estetico⁹⁷".

E' un dibattito che segna tutta la storia dell'Art Brut. Sta di fatto che questo è l'unico museo ad aver attuato da subito una scelta precisa che continua tutt'oggi, dove le opere catalogate sono arrivate a quasi mille unità e che continuano a crescere tra lasciti e creazioni di arteterapia.

Il museo dopo la prematura morte di Claudio Costa gli viene dedicato, su suggerimento di Slavich, per poi tornare al nome originale nel 2018 per disaccordi con gli eredi Costa.

Dopo la cartolarizzazione del 2008 anche il Museo fu trasferito nei locali ottocenteschi del Vecchio Istituto occupando una parte al primo piano di un padiglione. A seguito della seconda cartolarizzazione nel 2011, sfociata nel già citato Accordo di Programma del 2013, gli spazi del museo, facenti capo al Comune di Genova, furono ridotti ulteriormente.

Con la ristrutturazione delle cucine da parte dei volontari I.M.F.I., si ha ora a disposizione un ampio spazio dove poter ripensare un percorso espositivo storico-artistico di tutto il museo.

97 Ivi nell'articolo



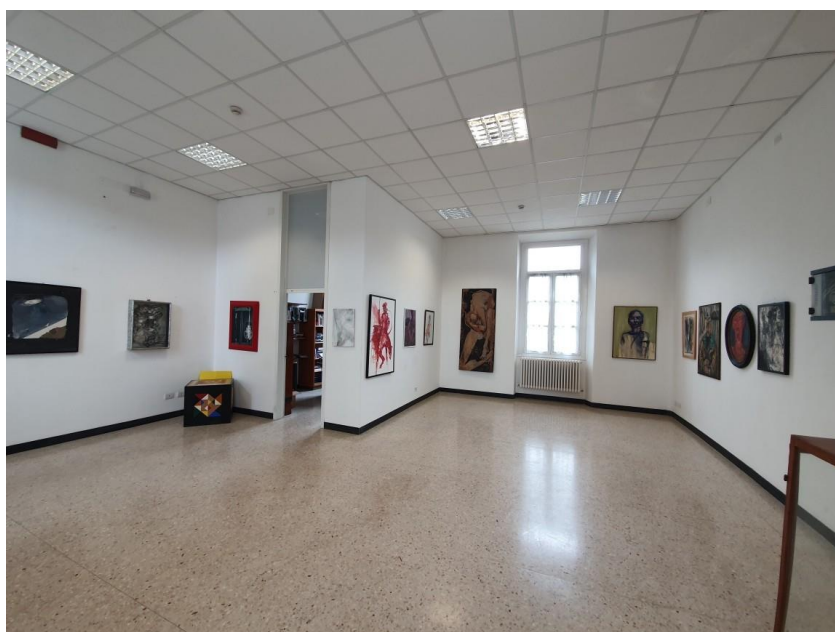
Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli. Primo allestimento presso i locali del Nuovo Istituto. Archivio I.M.F.I. c/o ex O.P. via G. Maggio 6 Genova.



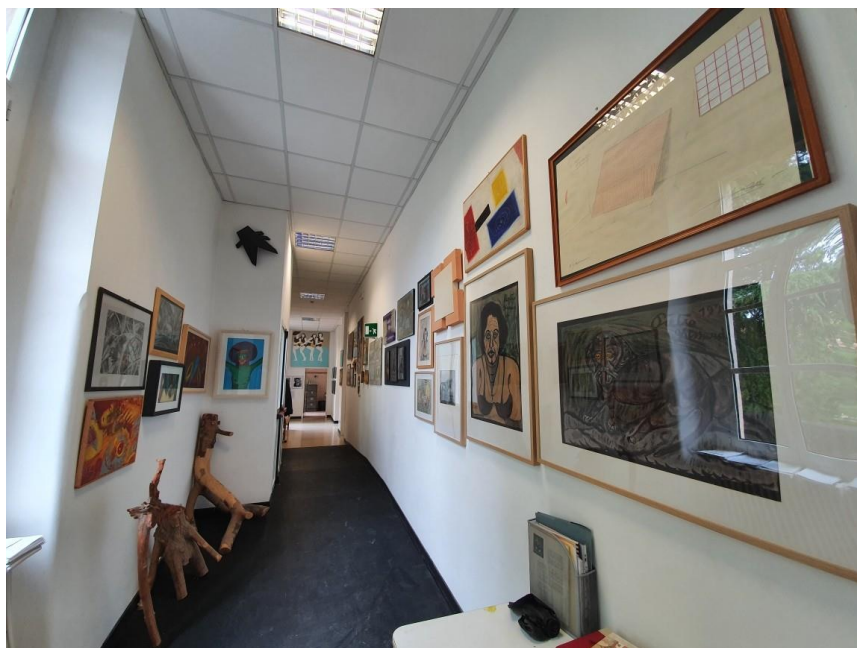
Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli nel 2008 dopo il trasferimento nel Vecchio Istituto. Archivio I.M.F.I. c/o ex O.P. via G. Maggio 6 Genova.



Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli nel 2008 dopo il trasferimento nel Vecchio Istituto. Archivio I.M.F.I. c/o ex O.P. via G. Maggio 6 Genova.



Nuovi spazi del Museo Attivo per le Forme Inconsapevoli all'interno della sede dell'I.M.F.I. Foto: Barbara Cella



Nuovi spazi del Museo Attivo per le Forme Inconsapevoli all'interno della sede dell'I.M.F.I. Foto Barbara Cella

3.4 Davide Mansueto Raggio e Claudio Costa: storia di arte e di amicizia

Fra i tanti pazienti presenti nell'atelier dell'I.M.F.I., diversi sono quelli che possono essere riconosciuti come artisti con un loro linguaggio: Pierino Aratoli, Dario Cugino, Pierino Moretti, Stefano Grondona, già artista conosciuto, che volle farsi trasferire a Genova dal manicomio giudiziario dove era ricoverato. Ma la figura più intensa e interessante è sicuramente Davide Mansueto Raggio. La sua vicenda ricorda quella di un altro artista brut: Giovanni Battista Podestà. Podestà, nato da poverissima famiglia contadina, perde molto presto il padre ma l'esperienza che più lo segna sarà la partenza per il fronte della prima Guerra Mondiale e, soprattutto, della seconda. Il vedere nuovamente la

morte vicino a sé ogni giorno lo segnerà per sempre e la morte sarà la protagonista di tutte le sue opere. Come asserisce Lucienne Peiry:

“La vita degli autori di Art Brut, quasi fosse un’inevitabile costante, è segnata da eventi drammatici e da cataclismi esistenziali. L’esperienza del lutto, della guerra, dell’esilio e dell’esodo, dell’internamento psichiatrico o della reclusione carceraria vanno, in ogni singolo caso, interpretati come esperienza del vuoto. Quest’ultima si rivela propizia ad un naufragio immaginario che innesca un delirio creativo⁹⁸”.

Davide Mansueto Raggio nasce nel 1926, anche lui da famiglia contadina, nell’entroterra di Chiavari, a Celesia San Colombano. Lavora nei campi fino alla chiamata alle armi nel ’44. Viene catturato e rinchiuso in un campo di prigionia, l’esperienza della guerra lo segna sia dal punto di vista fisico che, soprattutto, psicologico. Finita la guerra non riesce a reintegrarsi nella vita del paese e raggiunge il fratello in Argentina dove viene coinvolto nei moti che portano alla caduta di Peron e rinchiuso nel manicomio giudiziario, un altro episodio che segnerà grandemente la sua tenuta psichica. Nel 1951 viene rilasciato e il fratello riesce a farlo tornare in Italia. Il reinserimento nella società non avviene, i sintomi psicopatologici si manifestano in maniera conclamata: la frattura fra la realtà esterna e quella interiore si fa sempre più ampia tanto che non sarà possibile il suo reinserimento in famiglia.

“(...)non sembra possibile riallacciare i fili delle terribili vicissitudini affrontate, delle dolorose esperienze interiori e della loro elaborazione. I sintomi psicopatologici si manifestano conlcatamente e rendono necessario il ricovero

98 Lucienne Peiry *Podestà, Poladian, Scott: il corpo, prodigiosa risposta alla morte*, in *Oltre la ragione, le figure, i maestri, le storie dell’arte irregolare*, op.cit., pp.112.

presso l'O.P. di Genova Quarto. Si ritira dalla realtà che assume, oltre alla durezza obiettiva delle sue vicissitudini, anche gli aspetti di cupi fantasmi che lo perseguitano, che lo accusano senza dargli tregua⁹⁹,

Scrivono Dino Menozzi su "Un Mansueto Raggio" catalogo della mostra a lui dedicata nel 2013. All'interno delle mura del Manicomio Raggio vive altre paure ed altre violenze, come l'elettroshock: "ogni volta era un morire senza poter morire, il terrore senza il sollievo della morte"¹⁰⁰.

Colma il vuoto lasciato dall'assenza di rapporti con gli altri e con il mondo esterno, con il contatto verso oggetti che sembrano "riconoscerlo e andargli incontro", scopre il mondo naturale celato nel parco che circonda l'edificio e inizia, gradualmente, a dipingere e a dare vita ad animali e figure fantastiche create con pietre, pigne, radici, rametti, ghiande e tutto ciò che trova nel suo girovagare in quella natura che, probabilmente, gli ricordava i boschi natii. Riesce a trovare un suo equilibrio dipingendo ad olio scorci suggestivi, case, volti. Dai disegni passa poi al collage, agli assemblaggi, a sculture con i legni trovati. L'atto creativo ha il potere di stimolare una lenta presa di coscienza e di colmare i vuoti della realtà esterna, rifiutata e temuta.

Antonio Slavich segue e asseconda il percorso di questo ricoverato ma non sarà lui a portare alla luce l'artisticità del personaggio, come successe a Wölfli grazie a Morgenthaler, o a Carlo Zinelli con Vittorino Andreoli. Fu invece fondamentale, nel 1985, l'incontro con Carlo Costa che, come abbiamo visto, da tempo operava all'interno dell'istituto, prima per proprio conto,

⁹⁹ Dino Menozzi e Giambattista Voltolini, *Davide Raggio* in *Un Mansueto Raggio*, Edizioni RIZOMI_art brut, Torino 2013, pp. 94.

¹⁰⁰ *Un Mansueto Raggio*, op.cit. pp. 9 in AAVV (a cura di), *Una periferia creativa*, Opuscolo n.21, Libreria Sileno Editore

poi coinvolto da Slavich nel progetto degli atelier di arte terapia.

Claudio Costa, quando incontra Mansueto Raggio è già un artista affermato a livello internazionale con numerose mostre alle spalle. Nato nel 1942 a Tirana da genitori italiani, si trasferì in Liguria, nell'entroterra chiavarese, per poi andare a Milano a frequentare la facoltà di architettura. Lì vinse un concorso di incisione che lo portò a Parigi dove conobbe Marcel Duchamp. Tornato in Liguria, a Rapallo, inizia quello che sarà il suo percorso verso la materia e, successivamente, verso l'uomo nel segno di un "work in regress": un cammino a ritroso verso l'origine dell'uomo e delle sue manifestazioni estetiche¹⁰¹. Si concentra sulla paleontologia come strumento di riflessione sull'origine del genere umano ponendo le basi per l'indagine antropologica che lo porterà a fare diversi viaggi in Marocco per conoscere le culture primitive e a creare il Museo di Antropologia Attiva, insieme all'artista genovese Aurelio Caminati, a Monteghirfo, nei luoghi della sua infanzia. E' un museo che ha come protagonista l'oggetto, che doveva essere visto e capito nel suo luogo di appartenenza e di significato. Capovolge il principio del *ready made* duchampiano spostando il museo attorno all'oggetto. Tutto questo lo porterà ad esporre a Documenta 6, a Kassel, nel 1977 con l'opera "Antropologia riseppellita". E' nell'anno successivo la scoperta, in un viaggio nel Nuovo Messico, dell'alchimia che darà vita a una fase "alchemica" culminata con la partecipazione alla Biennale di Venezia con l'opera "Diva bottiglia (per un museo dell'alchimia)"¹⁰². Un artista, quindi, piuttosto autonomo rispetto alla scena artistica di quegli anni dominata dall'arte concettuale e soprattutto,

101 <http://www.ricaldone.org/opiqua.html>, consultato il 15/04/2021

102 Sandra Solimano e Angela Madesani, *Claudio Costa*, catalogo della mostra per il Museo di Villa Croce, Genova, Skira, Milano 2000, pp. 174.

visto che vive e lavora nell'ambito genovese, da quell'arte povera che nascerà proprio nel capoluogo ligure. Come afferma Emanuela Iovino:

" alla fredda purezza dell'arte concettuale preferisce la dimensione calda e vissuta degli oggetti e alla trasformazione della materia, cara all'arte povera, preferisce ricercare l'origine delle cose, risalire attraverso la regressione allo stato primigenio dell'Universo¹⁰³"

Un uomo, un artista con questo vissuto, non poteva che essere attratto da Davide Mansueto Raggio che vedeva negli oggetti, nelle pietre, nei rami che gli andavano incontro e gli parlavano, volti, nasi e occhi. Costa lavora anch'esso, nel suo atelier, con oggetti di scarto (lamiere arrugginite, ferri vecchi, legni bruciati) che riutilizza amalgamandoli. Nel 1985 si incontrano all'interno dell'istituto e Raggio ne rimane affascinato: inizia a scegliere radici e tronchi più grossi, rami secchi di palme, che, come testimonia Miriam Cristaldi:

"diventano personaggi terrifici dove le teste sono radici rovesciate verso il cielo a guisa di scarmigliati capelli, innestati su tronchi cavi o su corpi attorcigliati e nodosi, che si pongono come diaframma apotropaico tra noi e la profonda solitudine del mondo¹⁰⁴".

Saranno le sue "Furie", che andranno a far compagnia alle serie dei "Pinocchi": pezzi di legno tenuti insieme da fil di ferro, dal lungo naso, fermati in varie posizioni. I tanti pinocchietti erano disposti ai lati dei corridoi che portavano agli atelier "come un pubblico danzante che omaggiava la gente di passaggio" afferma Gian Franco

103 Emanuela Iovino, *Costa e Raggio, l'intreccio inconsapevole dell'arte*, <https://www.imfi-ge.org/wp/costa-e-raggio-lintreccio-inconsapevole-dellarte/> consultato il 23/04/2021

104 *Davide Raggio*, op.cit. pp. 98

Vendemmiati¹⁰⁵. Raggio però non frequenterà mai gli atelier di arte terapia. Aveva uno spazio suo, che chiamava bottega, pieno di rami, foglie, materiale naturale vario che un giorno prese fuoco. A quel punto gli venne dato uno spazio nuovo vicino a quello del suo "amico" Costa. Con Claudio Costa sarà un'amicizia profonda e preziosa, probabilmente primo e unico amico che abbia conosciuto, afferma Margherita Levo Rosenberg, e con il quale "abbia sentito di poter condividere la magia delle cose...dell'Arte¹⁰⁶".

Furono anni di fattiva collaborazione, di complicità e di vicinanza durante i quali Raggio, incentivato da Costa, sperimentava nuovi materiali, foglie di palma, colla vinilica, argilla che chiamava "sasso matto" perché si sbriciolava. Creava paesaggi con conchiglie e personaggi di bacche e fil di ferro, decorava le canne col fuoco per farne degli zufoli animati e dipingeva a tempera qualche scorcio di ospedale.

Claudio Costa, dal canto suo, segue con interesse e affetto in un costante scambio reciproco. Scrive Costa nel 1993 per la mostra dedicata che Davide Mansueto Raggio:

"(...)è l'artista che ha saputo donarmi, e sono certo continuerà a farlo finché ne avrà l'occasione, con il suo costante esempio di quotidiana forza morale, più di un motivo di conforto alla quotidianità del mio operare¹⁰⁷".

Raggio creava, aspettando Costa dal ritorno dei suoi tanti viaggi. Scrive Gianbattista Voltolini:

105 Gian Franco Vendemmiati, *La circonferenza di Raggio* in *Un Mansueto Raggio*, Edizioni RIZOMI_art brut, Torino 2013, pp.7

106 Margherita Levo Rosenberg, *Davide Mansueto Raggio: "Io sono una leggenda vivente"* in *Un Mansueto Raggio*, op.cit., pp. 103

107 Claudio Costa, *Un tempo dell'essere e uno stato dell'esistere* in *Un Mansueto Raggio*, op. cit., pp. 90

“Mentre Costa compiva il giro del mondo (fisicamente e culturalmente) per tornare, infine, al punto di partenza, avendo visto tutto quello che c’era da vedere e deciso lucidamente che non restava altro che riutilizzare le cose rifiutate, il suo “doppio” Davide Raggio, senza muoversi per nulla dalle protettive mura dell’ospedale psichiatrico di Genova Quarto, lo aspettava, essendo giunto, semplicemente e inconsapevolmente, sulle stesse posizioni¹⁰⁸”.

Mentre Costa era via, Raggio continuava a raccogliere bacche, foglie, paglie e cartoni da imballo aspettando l’amico non solo fisicamente ma incontrandolo in un posto tra loro segreto e silenzioso dove “i sassi parlano e le bacche danzano”.

Il 2 luglio 1995 Claudio Costa scompare improvvisamente per un aneurisma mentre era a lavorare nel suo atelier. Per Raggio è un crudele, drammatico distacco. Per i successivi due mesi non creerà più nulla, il vuoto lasciato dall’amico è difficilmente colmabile. Deve abbandonare anche il suo studio per problemi legati alla ristrutturazione dei locali dell’ex ospedale per andare in una angusta stanzetta. L’estro creativo va scemando lentamente perché sembra aver perso gli antichi legami e sicuramente risente della mancanza di stimoli che gli pervenivano dall’amico Costa.

“Raggio rimane comunque un paradigmatico esempio di autentica espressione brut ai nostri giorni, caratterizzata da spiccata originalità che innerva una primitiva ma non meno suggestiva e intensa figurazione¹⁰⁹”

108 Giambattista Voltolini, *Claudio Costa e Davide Mansueto Raggio: I loro viaggi, le loro storie*, in *Figure dell’anima, Arte irregolare in Europa*, op.cit., pp.279.

109 Dino Menozzi, *Davide Mansueto Raggio*, in *Figure dell’anima, Arte irregolare in Europa*, op.cit., pp.277.



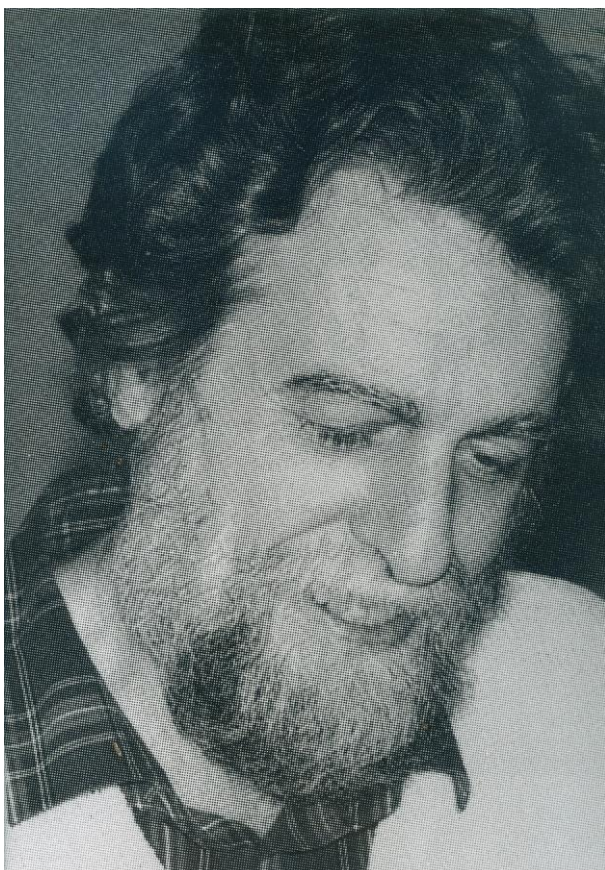
Davide Mansueto Raggio. Archivio I.M.F.I. c/o ex O.P. via G. Maggio 6 Genova.



*Davide Mansueto Raggio, Gruppo di Pinocchietti.
M.A.d.F.I. via G. Maggio 6, Genova*



*Davide Mansueto Raggio,
ScalaFuria. M.A.d.F.I. via
G.Maggio 6, Genova*



Claudio Costa. Archivio I.M.F.I. c/o ex O.P. via G. Maggio 6 Genova.

Capitolo IV

LA RIQUALIFICAZIONE

4.1 Ripensare il museo: la riqualificazione di spazi esistenti per il nuovo percorso espositivo.

L'attuale Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli è situato sui due piani di un padiglione della parte ottocentesca del Vecchio Istituto nella zona divenuta proprietà del Comune di Genova dopo la cartolarizzazione del 2011. Essendo fin dalla sua nascita legato all'I.M.F.I., a sua volta legato al Centro Socioriabilitativo Franco Basaglia, il museo è distribuito in parte al piano terra dove si trova il Centro e in parte al primo piano dove ci sono la sede dell'I.M.F.I. e l'atelier di Arte terapia. Come abbiamo visto, nel corso degli anni ha dovuto subire diversi spostamenti e ridimensionamenti. Quando nel 2013 gli spazi furono ridotti ulteriormente, la maggior parte delle opere furono posizionate in un magazzino vicino all'obitorio con il rischio, data l'umidità, di comprometterne la conservazione.

Nel 2016, con il consenso di ASL3, il Coordinamento per Quarto, l'I.M.F.I. e il Centro Socioriabilitativo Franco Basaglia sono riusciti a rigenerare un edificio destinato un tempo alle cucine dell'ex O.P. con la finalità di attuare il progetto di uno spazio di incontro aperto a tutti, per ospitare temi riguardanti la sanità e la cultura. Questa struttura di circa 1000mq si pone al centro del reticolo ortogonale del complesso ottocentesco ed era denominata *Blocco 21*, che identificava le cucine con tutti gli spazi relativi: la macelleria e i vari magazzini, stanze frigo, ambienti per la conservazione e la preparazione del cibo.

La riattivazione dei locali fu affidata ai volontari delle varie associazioni presenti che, nel giro di pochi mesi, hanno reso vivibili tutti i locali all'interno. Nasce così lo Spazio 21, dotato oggi di un'ampia sala polifunzionale dedicata a mostre d'arte, concerti, spettacoli teatrali, convegni e incontri e che va ad

inserirsi nel progetto di ri-generazione dell'ex O.P., per il mantenimento della memoria storica del luogo coinvolgendo la cittadinanza oltre agli addetti ai lavori. Questo spazio quindi vuole essere:

“uno spazio polifunzionale dove il discorso sulla salute possa andare oltre il suo confinamento tra i soli addetti ai lavori coinvolgendo la comunità locale e, più in generale, la città con occasioni di incontro e di festa¹¹⁰”.

Dal 2016 ad oggi molte migliorie sono state fatte per poter ospitare sempre più eventi ma la ristrutturazione più importante riguarda il nuovo percorso museale dell'M.A.d.F.I.

Per poter pensare il nuovo percorso, dobbiamo partire dagli spazi attuali. Andiamo ad analizzarli servendoci della pianta in dotazione all'I.M.F.I nella fig.1:

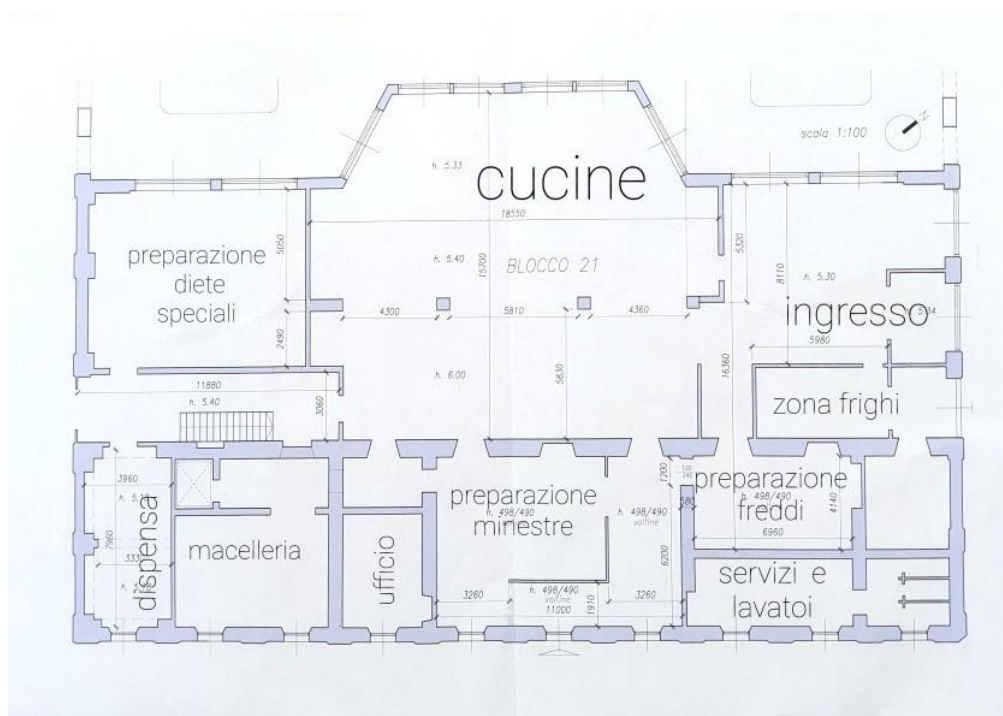


Fig.1 Pianta Blocco 21 con destinazione d'uso dei locali ante 2015. Archivio I.M.F.I. via G. Maggio 6 Genova

Il Blocco 21 era caratterizzato dall'ampia zona dedicata Il
Blocco 21 era caratterizzato dall'ampia zona dedicata alle

cucine, attorno a cui ruotavano gli spazi per la conservazione, preparazione e confezionamento degli alimenti. Questa funzione è stata attiva fino al 2015 anno della cessata attività. Il blocco è rimasto chiuso per due anni.

Nella fig. 2 si può vedere la planimetria dell'ubicazione rispetto al *Blocco 17* riguardante la sede IMFI e il Centro Basaglia.

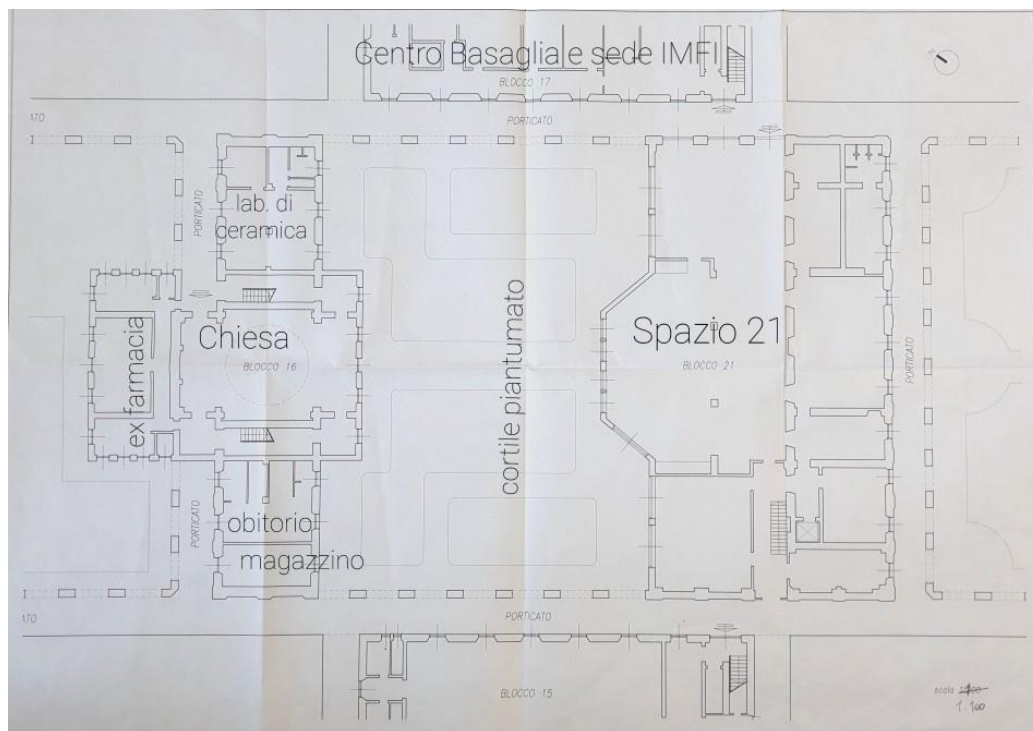
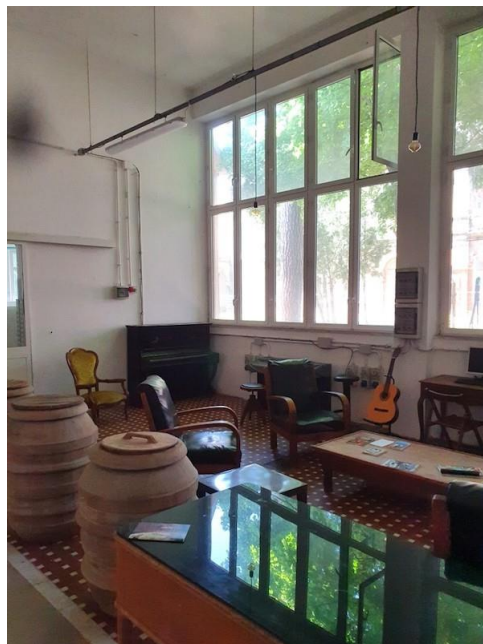


Fig. 2 Planimetria relativa agli edifici proprietà del Comune di Genova. Archivio I.M.F.I. via G. Maggio 6 Genova.

In seguito alla riattivazione, allo Spazio 21 si accede da un ingresso che si affaccia sul porticato e dal quale un tempo uscivano le pietanze distribuite tramite un trenino. L'ingresso è un ampio vano dove ora vi è una zona sociale adibita ad incontri informali con due desk destinati a seconda delle necessità di ciò che in quel momento viene ad essere nello Spazio 21: eventuali cataloghi delle mostre presenti, materiale informativo, iscrizioni a convegni e incontri, ecc.



Zona ingresso Spazio 21. Foto B. Cella



Zona ingresso Spazio 21. Foto B. Cella

Prima di accedere alle ex cucine, la biblioteca è stata allestita nel vano un tempo dedicato alla preparazione delle pietanze fredde, dove si può trovare un'ampia scelta di libri e cataloghi artistici, frutto di donazioni arrivate nel tempo.



Biblioteca Spazio 21. Foto B. Cella

Si accede ora all'ampio spazio di circa 300mq dedicato a mostre d'arte, convegni psico-sociali, presentazioni di libri, performance, spettacoli teatrali e piccoli concerti. Ci sono voluti più di 12 mesi per renderlo fruibile ma nell'ottobre del 2017 si è potuto inaugurare con la mostra dedicata al concorso artistico

“Rigeneriamoci” nell’ambito di una tre giorni di incontri all’interno della manifestazione Quartopianeta¹¹¹.



Spazio 21. Vista dall’ingresso. Foto B. Cella



Spazio 21. Vista opposta all’ingresso. Foto B. Cella

Anche gli spazi limitrofi alle ex cucine sono stati ristrutturati e rigenerati. Soprattutto la stanza della “preparazione diete speciali” e l’ex dispensa possono essere utilizzati ora come prolungamento degli ambienti espositivi. Quando non vi è questa necessità sono utilizzati per l’attività fisica sia per gli utenti seguiti dalle ASL che per persone esterne.

¹¹¹http://www.comune.genova.it/sites/default/files/upload/partecipazione/eventi_a_quarto_2017_2018_0.pdf consultato il 12/05/2021

Le stanze rimanenti sono utilizzate come magazzini di materiali vari relativi alle mostre o ai convegni. In particolare l'ex macelleria è stata adibita a locazione di tutte le opere del M.A.d.F.I., togliendole dal precedente magazzino troppo umido. Essendoci circa 1000 opere tra quadri, fotografie, ceramiche, disegni, è stato utilizzato anche l'ex ufficio che vi è a fianco. Quest'ultimo diventerà l'archivio vero e proprio delle opere una volta finita la catalogazione definitiva a cui si sta lavorando, mentre l'ex macelleria andrà a far parte del nuovo percorso museale.

4.2 Progetto del percorso espositivo, digitalizzazione e realtà aumentata per il nuovo Museo "InterAttivo" delle Forme Inconsapevoli.

Con l'accordo di programma e la possibilità di accedere e recuperare gli ambienti delle ex cucine si è fatto un importante passo avanti nella riqualificazione dell'ex manicomio, ottenendo la possibilità di ricreare l'atmosfera di attività sociali e artistiche che hanno animato la nascita degli atelier, dell'I.M.F.I. e del M.A.d.F.I. faticosamente portata avanti dall'Istituto e dalle varie cooperative sociali. Con la possibilità di uno spazio ampio e competenze tecniche diversificate all'interno delle associazioni, si è ragionato su come poter sfruttare tutto il Blocco 21 avendo come fulcro la ridefinizione e innovazione del museo attraverso l'introduzione di strumenti digitali.

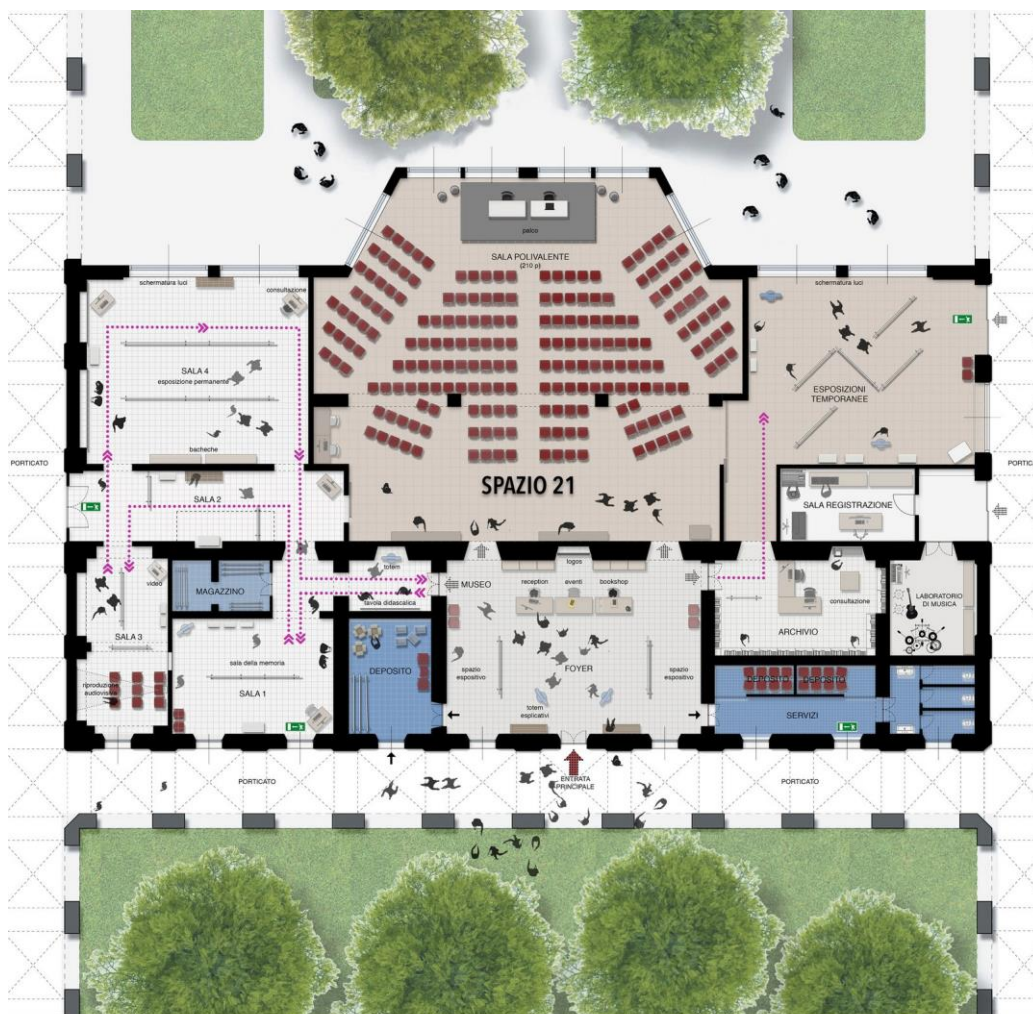
Nell'attuazione del progetto si è pensato ad individuare quattro funzioni principali:

- 1 Il nuovo percorso del Museo con l'inserimento di tecnologie digitali.

- 2 Il deposito delle opere con la loro definitiva catalogazione.
- 3 Lo spazio polifunzionale.
- 4 Lo spazio per le mostre temporanee.

Nel nuovo progetto, come testimonia la portavoce del Comitato per Quarto nonché vice-presidente IMFI l'architetto Rossella Soro¹¹², l'entrata principale sarà ruotata di 90° rispetto all'attuale, andando a trovarsi lungo il lato maggiore sotto il porticato ad est. Ci si troverà così all'interno del *foyer* ricavato negli spazi un tempo dedicati alla preparazione delle minestre, dal quale poi si accederà al Museo, allo spazio polifunzionale, alla biblioteca e allo spazio delle mostre temporanee.

¹¹² Intervista del 21 aprile 2021 presso la sede IMFI, via G. Maggio 6, Genova



LAYOUT - SPAZIO 21 - EX O.P. QUARTO - GENOVA
05-2020

SCALA 1:100

Layout Spazio 21. Progetto del Coordinamento per Quarto eseguito dallo studio Icardi e Ruocco. In esposizione presso lo Spazio 21, via G. Maggio 6, Genova.

Il percorso del museo sarà diviso per sale tematiche. Ci sarà la prima sala dedicata alla memoria con la storia dei manicomi italiani, quella del manicomio di Quarto, la ricostruzione degli ambienti e della vita all'interno. Una seconda sala dove saranno presenti opere del museo esposte a rotazione, la terza sala dedicata agli audiovisivi con video riguardanti la vita nel manicomio e gli eventi promossi dal MAdFI, e infine la quarta sala con la mostra permanente.

"Gli obiettivi specifici che si propongono per il MAdFI riguardano innanzitutto una partecipazione attiva al processo di recupero e riqualificazione dell'area, che contribuisca a preservarne la memoria

(storia e vissuto) come elemento fondante e valorizzi le valenze socio-culturali che ne traggono origine quali criteri-guida per far diventare questo luogo parte integrante del tessuto connettivo della città¹¹³".

Diventa quindi importante l'esposizione delle opere che fanno parte del patrimonio del Museo ma anche portare all'attenzione del cittadino e rendere fruibili le informazioni che sono all'interno degli archivi dell'ex manicomio, facendoli diventare accessibili al pubblico, al mondo della scuola, a quello della ricerca. E' stato necessario progettare un percorso che integri questi due focus principali, all'interno dei quali altrettanto importanti sono l'archivio storico dell'I.M.F.I. e l'archivio delle cartelle cliniche dell'ex manicomio. Nel primo è raccolta la documentazione di tutte le esperienze e le iniziative socio-culturali, spesso d'avanguardia, fatte negli anni '70, '80 e '90 grazie all'attuazione della legge 180 accompagnata dalla spinta propulsiva di psichiatri, personale socio-sanitario, artisti, volontari. Nel secondo sono raccolte le cartelle cliniche dei pazienti, un patrimonio preziosissimo attualmente conservato in un deposito a Genova Borzoli¹¹⁴, che sarà oggetto di un'operazione selettiva di digitalizzazione, in modo da essere inserito nel percorso con la volontà di ridare dignità di esseri umani visibili alla società ai pazienti passati nell'istituzione manicomiale.

Nell'elaborato *Promoting MAdFI* di Simone Maio, Carolina Mensi, Giulia Repici, Christian Torri, eseguito per l'accesso alla domanda di accettazione a bandi di concorso per i finanziamenti necessari all'attuazione del progetto, sono stati messi in evidenza tutti questi punti che sono paradigmatici per il percorso espositivo. Ma altrettanto importante per rendere il museo al passo della modernità dello IOT è quello di:

113 Simone Maio, Carolina Mensi, Giulia Repici, Christian Torri, *Promoting MAdFI*, Corso di perfezionamento in Innovazioni digitali per i Beni e le Attività culturali del dipartimento Economia UNIGE, a.a. 2019/2020

114 <https://abanews.it/genova-in-un-magazzino-le-storie-dei-morti-viventi-in-manicomio-le-cartelle-cliniche-raccontano/> consultato il 22/04/21

“(...)introdurre strumenti di digitalizzazione avanzata per accentuare il valore esperienziale del Museo Attivo, trasformandolo da luogo in cui prevale l’esposizione a laboratorio di esperienze, una trasformazione che può rendere più rapido completo ed efficace lo scambio di ogni tipo di “dati” con la rete dei soggetti già attivi sul campo e anche favorire una migliore comprensione dei significativi contenuti delle opere esposte¹¹⁵”.

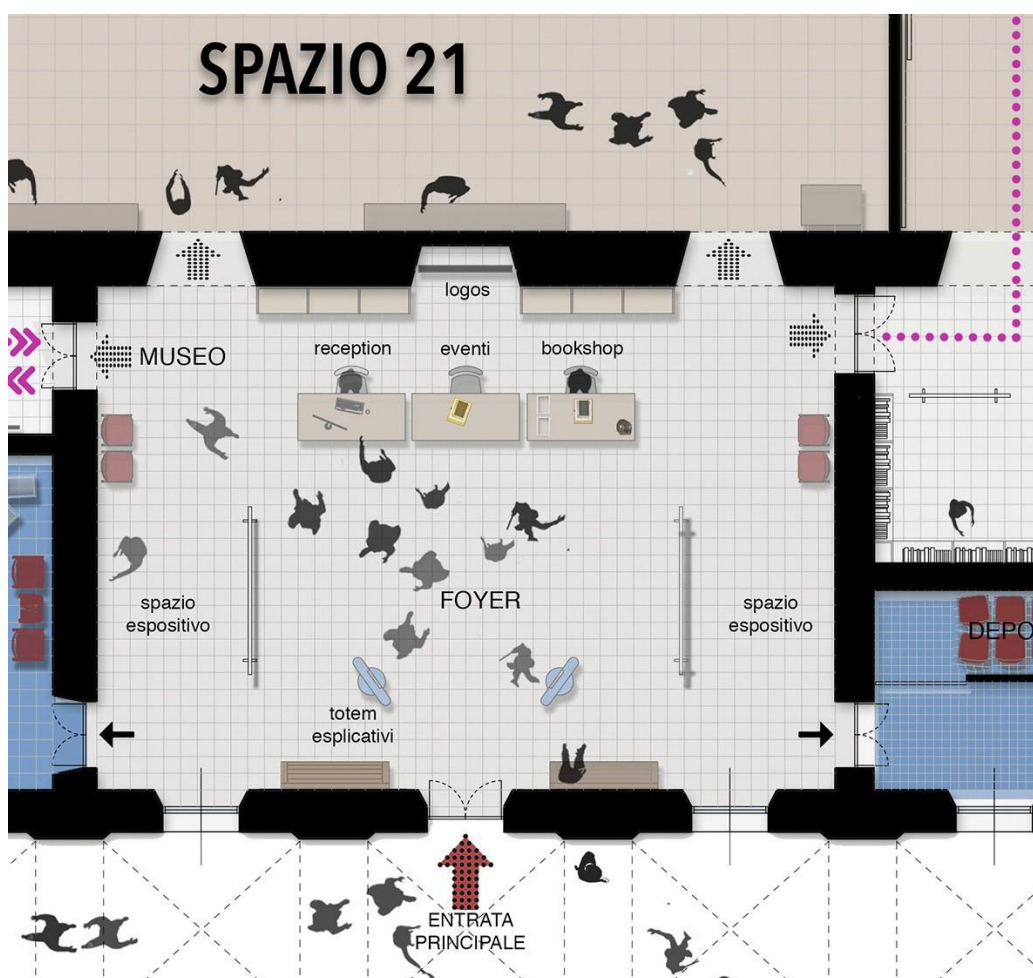
Vi deve essere quindi il coinvolgimento dello spettatore attraverso l’alternanza di opere e oggetti con dispositivi multimediali, come monitor touch-screen e visori per la realtà virtuale, creando così un percorso multisensoriale.

Già nel *Foyer* il visitatore sarà introdotto nel mondo manicomiale con l’esposizione di materiale fotografico originale di proprietà del museo. Questo sarà uno spazio dedicato esclusivamente alle opere fotografiche che saranno esposte a rotazione. Saranno abbattute le pareti di separazione che attualmente sono in essere, per trasformarlo in uno spazio aperto che conterrà, oltre i pannelli espositivi, i desk per la reception, il bookshop e due totem multimediali. Con essi le persone potranno conoscere la storia della rigenerazione dello Spazio 21 con gli eventi che si sono succeduti dal 2017 a oggi, gli spazi al suo interno, le future potenzialità di fruizione. Dal foyer poi si potrà accedere al museo, allo spazio polifunzionale, alla sala per le esposizioni temporanee e alla biblioteca.

115 *Promoting MAdFI*, op. cit.



Vista del Foyer. Progetto del Coordinamento per Quarto, eseguito dallo studio Icardi e Ruocco. In esposizione presso lo Spazio 21, via G. Maggio 6, Genova.



Particolare del Foyer dal Progetto del Coordinamento per Quarto, eseguito dallo studio Icardi e Ruocco. In esposizione presso lo Spazio 21, via G. Maggio 6, Genova.

Il visitatore, entrando nel museo, è accolto dalla proiezione in loop di un'intervista a Claudio Costa¹¹⁶ che descrive il museo e la sua filosofia, in un'atmosfera resa meditativa dalle pareti scure, a dare un netto stacco dalla vita "fuori". E' presente un totem che introduce alla sua storia e una tavola didascalica di orientamento delle persone all'interno della struttura con la descrizione delle varie sale.

Dopodiché si accede alla prima sala: la "*Sala della memoria*" dove saranno affrontati le tematiche storiche relative alla situazione manicomiale:

- 1 Ricostruzione storica/architettonica dell'Istituto di Genova-Quarto.
- 2 Evoluzione del concetto di paziente e delle cure psichiatriche dopo l'attuazione della Legge 180.
- 3 Storia manicomiale italiana

E' dunque una sala molto importante, designata alla ricostruzione storica e all'analisi approfondita di questi argomenti partendo dalla struttura ospedaliera di Quarto, che sarà ricomposta in base agli elaborati originali del progetto e alle foto dell'epoca, con i successivi ampliamenti fino allo stato attuale. Vi saranno informazioni circa la destinazione d'uso dei padiglioni e la descrizione degli ambienti. Tutto questo sarà fruibile attraverso speciali visori che consentiranno un *virtual-tour* che porterà il visitatore all'interno della struttura, dei padiglioni, delle celle.

In uno *smart table* con schermo touch vi è la ricostruzione della vita giornaliera degli internati, soprattutto prima della Legge 180. Si è preso come riferimento il lavoro fatto da Studio Azzurro per il museo di Trieste: "*Oltre il Giardino*¹¹⁷", dove su tre postazioni interattive viene raccolto l'archivio di materiali mai catalogati del manicomio dove operò Franco Basaglia. Nel MADFI questo specifico tema viene affrontato attraverso

116 Intervista di Teresa Tacchella a Claudio Costa, servizio della RAI del 17/11/1992. Archivio IMFI, via G. Maggio 6, Genova

117 Studio Azzurro, *Oltre il giardino, dal manicomio alla salute dei territori*, via de Pastovich 1, Parco di San Giovanni, Trieste, 2009.

un'ampia selezione di storie emblematiche narrate con tecniche di storytelling digitale, corredate dalle cartelle cliniche selezionate come si è detto, tra quelle conservate nei magazzini di Borzoli contenenti informazioni anagrafiche, cliniche, foto, corrispondenza e altro. Verranno inclusi anche cenni sulle tecniche di cura, ivi compresa l'illustrazione di strumenti e reperti storici provenienti dal laboratorio di anatomia patologica presente all'interno dell'ospedale psichiatrico, di cui alcuni sono stati salvati e recuperati e saranno presenti nella sala. Lo spettatore è coinvolto, attraverso un software specifico con tastiera e webcam, presente in un'altra postazione multimediale, nella compilazione della propria cartella clinica compresa di foto segnaletica. A seconda delle risposte date in un questionario, lo spettatore vede la destinazione assegnatagli del reparto di cura, così come segnalato nel manicomio nei primi anni del '900: zona agitate/i; zona semi agitate/i; tranquille/e, epilettici e misti.

Un altro table touch vede l'evoluzione del concetto di paziente e di cura dopo la Legge 180, con dettagli sulle diverse attività socio-culturali avviate a Quarto dopo la pubblicazione del Libro Bianco sui Manicomi e l'avvento alla direzione di Antonio Slavich. Tema principale di questa operazione è la mappatura temporale delle attività e della loro localizzazione all'interno della struttura e gli aggiornamenti alla situazione attuale con storytelling svolte direttamente dai pazienti. Tutto questo sarà reso attraverso testimonianze audio-video, fonti documentali, materiale fotografico. Anche per questo progetto si è presa ispirazione dal lavoro sempre di Studio Azzurro per il Museo Laboratorio della Mente di Romale

La storia manicomiale in Italia dall'Ottocento a oggi vuole essere trattata andando a ricercare quanti e quali istituti psichiatrici sono stati nel tempo abbandonati, quanti riconvertiti e quanti sono ancora esistenti. E, nello specifico, verrà affrontata la storia dei quattro manicomi genovesi, in particolare quello principale di Quarto, con confronti con altre

strutture a livello nazionale e internazionale che potrà essere visualizzato e interrogato come mappa geo-temporale. In questa sezione saranno presenti informazioni sulle caratteristiche architettoniche dell'edificio, sulla capacità di accoglienza e di cura, sui modelli gestionali, e così via. Tali dati possono essere esplorati facendo interagire immagini, elaborati grafici, testi, documenti, video e brevi audio, da esplorare e selezionare grazie all'interattività dei dispositivi.

La *Sala 2* è designata a spazio espositivo temporaneo delle opere del museo. L'allestimento è pensato per un'esposizione a rotazione, privilegiando, dove possibile, percorsi tematici in modo da facilitare una presentazione mirata al pubblico, dal momento che il Museo conserva un numero elevato di pezzi composti da disegni, dipinti, sculture, ceramiche. Saranno presenti anche in questa sezione apparati multimediali dove poter ricostruire la storia del MAdFi e dell'IMFI, dalla fondazione al giorno d'oggi, con tutti i protagonisti dell'epoca e del presente e gli eventi organizzati: dalle interviste al fondatore Claudio Costa e ad Antonio Slavich, alla rassegna stampa, foto, atti costitutivi, fino all'archivio digitale completo delle opere del Museo contenente una mappa ragionata dei pezzi, pensato per essere fruito tramite percorsi personalizzati, lasciando ai visitatori l'opportunità di selezionare argomenti ed opere di specifico interesse.

La *Sala 3* è dedicata agli audiovisivi. Qui si troveranno tutti i filmati relativi al Museo che sono stati salvati nel tempo e che ora si trovano nell'archivio dell'IMFI. Ci saranno le testimonianze di Basaglia e Slavich, di Claudio Costa e di tutte le persone, terapeuti, critici d'arte, operatori sanitari, psichiatri, che hanno dato vita, nel tempo, al Museo. Inoltre ci saranno i filmati relativi agli eventi organizzati dall'IMFI e dal museo dalla fondazione ad oggi. Saranno filmati che potranno essere selezionati dallo spettatore tramite un dispositivo di touch-screen collegato da remoto al proiettore.

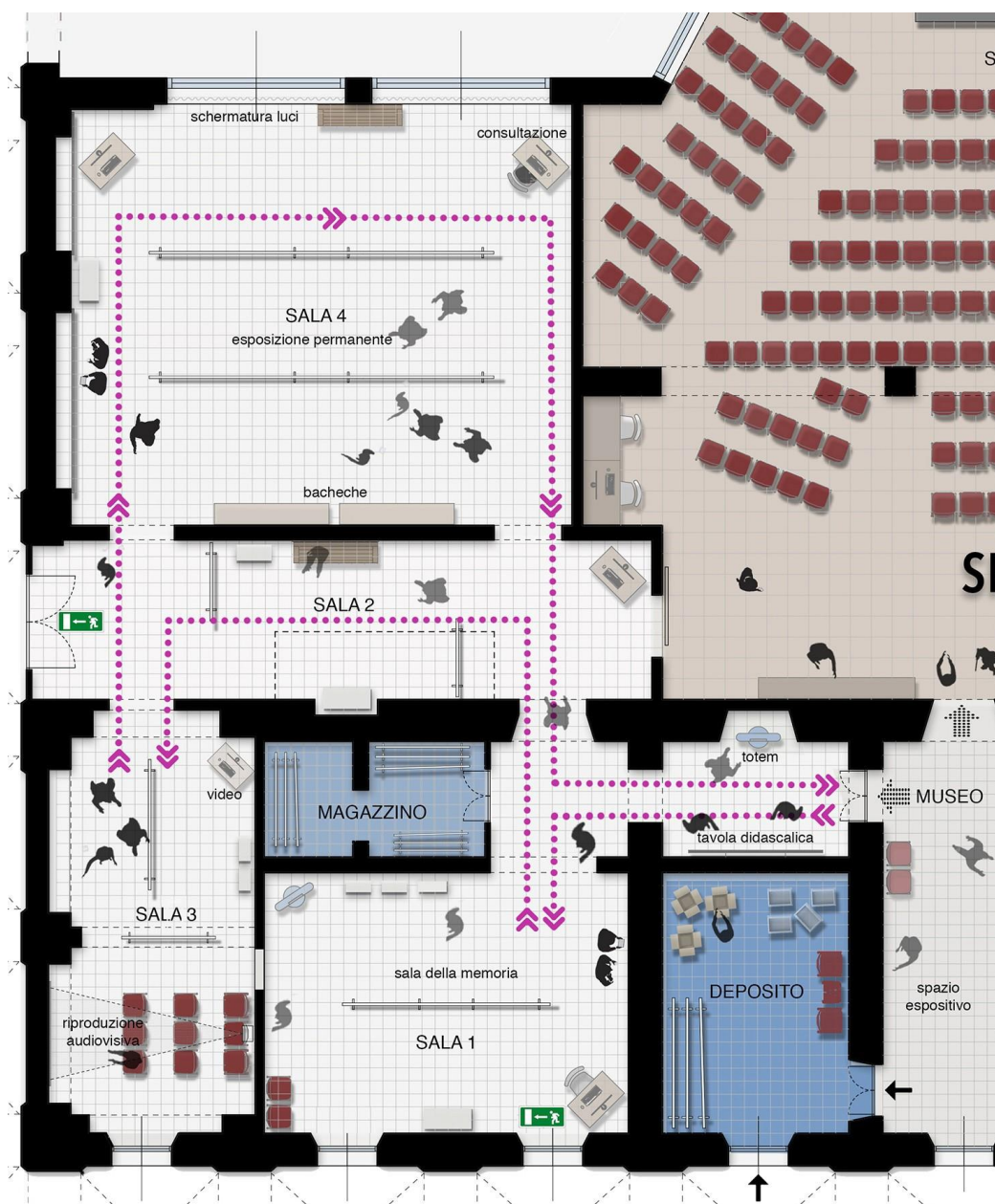
La *Sala 4* è dedicata all'esposizione permanente delle opere del Museo. Le opere saranno necessariamente fisse in quanto, per alcune di esse, si è pensato attivare un'analisi audio-animata condotta da un professionista di arteterapia, o da uno psichiatra, uno storico dell'arte o ancora dall'artista stesso, attraverso un marcatore per realtà aumentata, che può essere anche l'opera stessa. Scaricando un'app specifica brandizzata sul proprio smart phone, il visitatore va a collocare il narratore accanto all'opera e viene così condotto da esso dentro il processo creativo e/o viverne il contenuto.

In questa realtà aumentata lo spettatore avrà maggior comprensione dell'opera scegliendo se andare verso una descrizione scientifica o artistica, o ancora capirne la genesi attraverso l'arte terapeuta o l'artista stesso. Potrà sapere come si è venuta a creare una forma particolare, del perché di un colore o di un materiale, i rimandi storico-artistici o i risvolti psicologici.

In questa sala, inoltre, ci saranno letture fatte da attori, fruibili attraverso cuffie bluetooth, di poesie e aforismi scritti dagli internati e pubblicati nel libro *Parole smarrite, parole ritrovate*¹¹⁸. Prendendo spunto dal lavoro di Studio Azzurro per il Museo della Mente di Roma¹¹⁹, le letture saranno attivate su due schermi interattivi. Come in quel progetto, nella sezione "modi del sentire", lo spettatore sarà introdotto in un mondo di suoni distopici e sovrapposti, dove, alla voce del narratore, verranno sovrapposte altre voci, riproducenti i suoni e le parole disarticolate degli internati.

¹¹⁸ *Parola smarrita, parola ritrovata...*, op.cit.

¹¹⁹ Studio Azzurro, *Museo laboratorio della Mente*, Piazza Santa Maria della Pietà 5, Roma, 2009.



Particolare del percorso espositivo dal Progetto del Coordinamento per Quarto, eseguito dallo studio Icardi e Ruocco. In esposizione presso lo Spazio 21, via G. Maggio 6, Genova.

CONCLUSIONI

In questo mio elaborato ho voluto portare l'attenzione su una realtà storica estremamente importante per la città di Genova, ma lungamente dimenticata. La grande spinta di innovazione socio-sanitaria, l'impulso del mondo dell'arte della Genova degli anni '80, i grandi personaggi che di lì sono passati lasciando una traccia indelebile, fanno parte di una storia importante che faticosamente si cerca di tenere in vita e di rilanciare, così come è giusto e doveroso dare importanza a tutte le persone "invisibili" passate nella struttura che grazie all'arte ed a un museo che ne ha valorizzato il lavoro, hanno potuto essere riconosciute e ricordate. Un museo, il MAdFI, che è unico nel suo genere in Italia in quanto, per suo statuto, continua ad essere "attivo", ovvero in continua evoluzione, producendo lavori e opere di spessore divise tra lasciti di artisti conclamati e produzioni interne. Grazie alle ricerche fatte ho approfondito la storia, che conoscevo solo in parte, della nascita dell'IMFI e del museo. Ho appreso la storia bellissima, per quanto può essere bella la storia di un internato con tutto il suo carico di sofferenza, di Davide Mansueto Raggio, di come per lui, così come altri artisti di Art Brut, l'espressione creativa sia stata salvifica, e della sua importante amicizia con Claudio Costa, quasi un incontro "predestinato" di due persone molto simili nel vivere, comprendere e analizzare l'arte attraverso la terra e la natura. Fu un riconoscersi tra anime affini e complici in un rapporto che, come asserisce Gianfranco Vendemmiati:

"Non si trattò di un'influenza dell'uno sull'altro, né di una operazione primitivista (Raggio non frequentava come gli altri pazienti i laboratori di arte terapia). Bisogna immaginare piuttosto due movimenti paralleli, fondati sull'esplorazione di quegli spazi così peculiari – Costa parlava dell'ospedale psichiatrico come di un organismo vivente, un animale in movimento – ed esemplificati nei due atelier. Da una parte il laboratorio di Raggio, come invaso da

oggetti, rami, cartoni, pietre, noccioli, tutto quanto sapeva raccogliere nel suo luogo elettivo, il boschetto del manicomio. Dall'altra parte l'atelier dell'I.M.F.I., con i rottami, i pezzi arrugginiti, i vecchi strumenti e i libri strappati, le ossa, gli oggetti raccolti casualmente o "importati" da Costa nei suoi viaggi africani¹²⁰".

Aggiungendo una citazione di Gianbattista Voltolini per il catalogo "Figure dell'anima":

"Così, pazientemente Raggio raccoglieva le bacche, le foglie, le paglie, i cartoni da imballo, così, pazientemente Raggio triturava il mattone e il *sassomatto*, aspettando l'amico Costa. Non solo fisicamente lo aspettava, ma sapeva che poteva incontrarlo, che lo avrebbe incontrato, in un posto speciale, silenzioso, tra loro segreto, dove i sassi parlano e le bacche danzano¹²¹".

Ecco, ritengo che il rapporto speciale tra i due sia descritto perfettamente in questa ultima citazione.

Tutto ciò ha rafforzato in me la convinzione che l'ex manicomio di Genova Quarto sia un luogo particolare, con una storia unica e che, quindi, si debba seguire pervicacemente il progetto di un museo che ne ricordi la storia e che sia al passo con questo nostro tempo attraversato dalla "terza rivoluzione industriale", quella digitale, per far sì che la città e il territorio tutto possa conoscerne la storia e diventare un punto di interesse.

Il pensare ad un nuovo percorso espositivo mi ha proiettato all'interno del mondo professionale delle nuove tecnologie e mi ha fatto scoprire una realtà come Studio Azzurro che dal 1982:

"(...) dà vita a un'esperienza che nel corso degli anni esplora le possibilità poetiche ed espressive dei nuovi linguaggi tecnologici attraverso la realizzazione di videoambienti, ambienti sensibili,

120 Giovanni Marro, Francesco Toris, Gabriele Mina (a cura di), *Ossessioni. Un antropologo e un artista nel Manicomio di Collegno*, Besa Editrice, Nardò 2009, pp. 137

121 Ivi, cit. pp. 27 in *Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa*, op.cit., p.279

percorsi museali, performance e film, disegnano un percorso artistico trasversale alle tradizionali discipline”,

come si legge nella loro biografia¹²². Ho potuto studiare i meravigliosi lavori che hanno eseguito, ritrovare la mostra che fecero nella mia città, nel 2008, su Fabrizio de André, che ricordo essere grandemente innovativa, con soluzioni tecnologiche veramente spettacolari. Sono passati 13 anni e la tecnologia si è ulteriormente evoluta. Ora ho scoperto che anche attraverso i nostri smartphone possiamo accedere a programmi di realtà aumentata appositamente creati. Tutto questo è il nostro futuro e il futuro della fruizione anche in ambito museale. La realtà virtuale ci può portare indietro all'epoca dell'antica Roma o essere immersi nei dipinti di Van Gogh o ancora, visitare il museo del Louvre senza uscire da casa.

Infine, per capire l'importanza delle opere presenti al museo, ho voluto ripercorrere la storia affascinante della nascita dell'Art Brut, una produzione artistica che parte dalle teorie di Cesare Lombroso sul genio e la delinquenza e che, solo grazie alla sensibilità artistica di psichiatri come Morgenthaler e Prinzhorn, riuscirà a vedere i ricoverati non più solo come tali ma anche come artisti, approdando così nel campo dell'arte con le scoperte dell'inconscio di Freud assorbite dai surrealisti e con la definizione di Art Brut di Jean Dubuffet che ha legittimato le produzioni degli emarginati. La donazione delle sue opere alla città di Losanna istituzionalizza l'arte irregolare innalzandola al livello delle altre correnti artistiche. Il compito di chi si occupa di allestire i musei con queste produzioni sarà quello, non di confrontarli con gli artisti regolari dimostrandone la stessa bravura, ma di mettere in luce la comunicatività e il valore artistico dell'opera. E' per questo che nel Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli le opere degli artisti "regolari" sono vicine a quelle degli artisti "irregolari" senza alcuna

122 <https://www.studioazzurro.com/biografia/> consultato il 20/05/2021

didascalia. Perché l'arte, in quanto tale, non necessita di etichette e l'occhio di chi guarda rimane libero nel giudizio.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV, *Un Mansueto Raggio*, Edizioni RIZOMI_art brut, Torino 2013
- Bandini M., *La vertigine del Moderno. Percorsi surrealisti*, Officina Edizioni, Roma 1986
- Bedoni G., (a cura di), *Outsider Art- Contemporaneo presente- Collezione Fabio e Leo Lecci*, Jaca Book, Milano 2015
- Bréton A. *Manifesti del Surrealismo*, Piccola Biblioteca Einaudi, Milano 2003
- Dubuffet J., *Asfissiante cultura*, Abscondita, Milano 2006
- Marro G., Toris F. Mina G. (a cura di), *Ossessioni. Un antropologo e un artista nel Manicomio di Collegno*, Besa Editore, Lecce 2009
- Mazzotta M. e Jaeger F., *Jean Dubuffet, l'arte in gioco. Materia e spirito 1943-1985*, Skira, Reggio Emilia 2018
- Ottieri A., (a cura di), *Arte necessaria*, Mazzotta, Palermo 1997
- Prinzhorn H., *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesis, Milano 2011
- Sgarbi V., (a cura di) *Arte, Genio, Follia*, Mazzotta, Siena 2009
- Solimano S. (a cura di), *Claudio Costa, Catalogo della mostra al museo di Villa Croce di Genova*, Skira, Milano 2000
- Tosatti B., (a cura di), *Outsider Art in Italia. Arte irregolare nei luoghi di cura*, Skira, Milano 2003
- Tosatti B., *Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa*, Mazzotta, Milano 1997
- Tosatti B., *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, Skira, Reggio Emilia 2002

Sitografia

Aguilera Cerni V., *Surrealismo*

https://www.treccani.it/enciclopedia/surrealismo_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/

Armocida G., *Cesare Lombroso*

[https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-lombroso_\(Dizionario-Biografico\)/#:~:text=Psichiatra%20e%20antropologo%2C%20nato%20a,alla%20guerra%20contro%20l'Austria](https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-lombroso_(Dizionario-Biografico)/#:~:text=Psichiatra%20e%20antropologo%2C%20nato%20a,alla%20guerra%20contro%20l'Austria)

Carusi A., *Surrealismo e Psicoanalisi tra le due grandi guerre*

<https://www.amorepsiche.online/2017/09/13/surrealismo-e-psicoanalisi-tra-le-due-grandi-guerre/>

Coloni L., *Avanguardie poetiche. La rivoluzione surrealista*

http://nuovo.fotoit.it/php/upload/avanguardie_poetiche_06.pdf

Di Stefano E., *La passione di Jean Dubuffet per i valori selvaggi*

http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero64/mappe/q64_m01.html

Fiore F., *Sigmund Freud: il fondatore della psicanalisi* - Introduzione alla psicologia

<https://www.stateofmind.it/2017/10/sigmund-freud-psicoanalisi/>

Gracis M., *Jean Dubuffet, peintre-philosophe che dà forma al pensiero. Una riflessione estetica tra Natura e Cultura*, tesi di Laurea Magistrale in Storia delle arti e Conservazione dei beni artistici anno accademico 2015/2016

<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/8488/832794-1189350.pdf?sequence=2>

Iovino E., *Costa e Raggio. L'intreccio inconsapevole dell'arte*

<https://www.imfi-ge.org/wp/costa-e-raggio-lintreccio-inconsapevole-dellarte/>

Lagrasta A., *Letteratura e...psicanalisi*

https://www.letteratour.it/altro/A01_letteratura_e_psicanalisi.asp

Marchini G., *Il destino della follia. Architetture e persone negli anni post-Basaglia*, Tesi di laurea all'Accademia di Belle Arti di Brera, anno scolastico 2013/2014

https://www.imfi-ge.org/wp/wp-content/uploads/2019/12/Il_destino_della_follia_architetture.pdf

Ricaldone S., *Il Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli. Claudio Costa e l'esperienza dell'Ospedale psichiatrico di Genova-Quarto*

<http://www.ricaldone.org/opiqua.html>

Ricciardi M., *Adolf Wölfl. Malattia mentale ed espressione creativa*

<https://www.psicotipo.it/adolf-wolfl-malattia-mentale-ed-espressione-creativa/>

Tosatti B. e Ferrari S. (a cura di), *Inquietudini delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'arte irregolare*

http://amsacta.unibo.it/4259/1/5_Inquietudine_delle_intelligenze_V._Franceschetti.pdf

Articolo su Michael Noble

<http://www.gruppoalpinisalce.it/michael-noble-dalla-guerra-psicologica-allarte/>

Archivi della Psichiatria in Italia

<http://www.cartedalegare.san.beniculturali.it/index.php?id=186>

Redazione del sito

<http://www.pernoiautistici.com/2019/10/carlo-zinelli-la-folle-arte-di-un-sublime-cervello-ribelle/>

Sito del centro La Tinaia

<https://www.lanuovatinaia.org/lab/storia.php>

Vita di Franco Basaglia tratta da Colucci M., Di Vittorio P., *Franco Basaglia*, Edizioni Bruno Mondadori, Milano 2001, pp. 1-7

<http://www.triestesalutementale.it/basaglia/biografia.htm>

Biografia di Anton Mueller

<https://www.outsiderartfair.com/artists/heinrich-anton-muller>

Sito per la visualizzazione del Libro bianco sui manicomi genovesi

<https://www.imfi-ge.org/wp/il-libro-bianco-sui-manicomi-genovesi/>

Sito per la visualizzazione della biografia di Studio Azzurro

<https://www.studioazzurro.com/biografia/>