

ABside

V7 (2025)



Gianluigi MANGIAPANE, Valentina SANT

Periferie esistenziali.
L'innovazione artistica del flusso di coscienza



UNICApress

ABside. Rivista di Storia dell'Arte

ISSN 2704-8837

V. 7 (2025)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali

Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1

09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Marcello Angheben, Paolo Bolpagni, Gerardo Boto Varela, Simona Campus, Ivana Čapeta Rakić, Eduardo Carrero Santamaría, Nathan Dennis, Maria Luisa Frongia, Francesco Gangemi, Antonella Gioli, Alejandro García Avilés, Romy Golan, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Claudia Guastella, Francisco Javier Herrera Garcia, Mark Johnson, Yoshie Kojima, Saverio Lomartire, Nuria Lloren Moreno, Luigia Lonardelli, Julien Lugand, Audrey Nassieu-Maupas, Patricia Olivo, Alessandra Maria Pasolini, Riccardo Pizzinato, Elena Pontiggia, Tina Sabater, Marcello Schirru, Elisabetta Scirocco, Chiara Trivisonni, Giovanna Valenzano, Michele Luigi Vescovi.

Direttore

Andrea Pala

Comitato di Direzione

Tancredi Bella, Rita Pamela Ladogana, Antònia Juan Vicens

Comitato di Redazione

Giulia Arcidiacono, Emanuele Gallotta, Rita Pamela Ladogana, Domenico Laurenza, Fabio Linguanti, Andrea Pala, Nicoletta Usai, Alberto Virdis

Assistenti di Redazione

Agnieszka Śmigiel, Valeria Carta, Martina D'Asaro

Segreteria di Redazione

Valeria Carta

Traduzioni

Martina D'Asaro

in copertina: Pablo Picasso, *Ragazza davanti allo specchio*, olio su tela (162,3×130,2 cm), 1932, New York, Museo d'arte Moderna (MoMA)

Periferie esistenziali. L'innovazione artistica del flusso di coscienza

Gianluigi Mangiapane

Università degli Studi di Torino - Sezione Sistema Museale di Ateneo
gianluigi.mangiapane@unito.it

Valentina Sant

Archivio di Stato di Torino
santvalentina@gmail.com

Riassunto: Attraverso una collezione dell'Università di Torino, composta da opere realizzate da pazienti psichiatrici tra Ottocento e Novecento, si ripercorre la storia delle produzioni artistiche "manicomiali" che, da oggetto di interesse scientifico, divennero fonte di ispirazione per movimenti artistici e letterari del Novecento come il Surrealismo e il Modernismo, attratti dalla creatività dei "folli". Hans Prinzhorn, con il volume *Bildnerei der Geisteskranken* edito nel 1922, influenzò personalità come André Breton e Jean Dubuffet: quest'ultimo coniò nel 1945 il termine Art Brut per descrivere l'arte spontanea dei marginali, riconosciuta oggi a livello internazionale. Questo patrimonio, spesso considerato "periferico", nel tempo ha guadagnato riconoscimento grazie a curatori come Roger Cardinal e Bianca Tosatti; attualmente l'interesse per queste espressioni artistiche si riflette in manifestazioni mainstream come la Biennale di Venezia, che ha messo in luce artisti outsider, mostrando la rilevanza di queste opere nel contesto socio-politico e culturale contemporaneo.

Parole chiave: Art Brut, Outsider Art, Avanguardie, collezione museale.

Abstract: Through a collection from the University of Turin, composed of works created by psychiatric patients between the 19th and 20th centuries, it traces the history of «asylum» artistic productions that evolved from objects of scientific interest to sources of inspiration for 20th-century artistic and literary movements such as Surrealism and Modernism, attracted by the creativity of the «mad». Hans Prinzhorn, with his book *Bildnerei der Geisteskranken* (1922) influenced figures like André Breton and Jean Dubuffet: the latter coined the term Art Brut in 1945 to describe the spontaneous art of the marginalized, now recognized internationally. This heritage, often considered « peripheral », has gained recognition thanks to curators like Roger Cardinal and Bianca Tosatti; currently, the interest in these artistic expressions is reflected in mainstream events like the Venice Biennale, which has highlighted outsider artists, showcasing the relevance of these works in the contemporary socio-political and cultural context.

Keywords: Art Brut, Outsider Art, Avant-gardes, Museum Collection.



*Introduzione*¹

Protagonista delle riflessioni di questo contributo è una collezione di manufatti artistici realizzati a cavallo fra Ottocento e Novecento da ricoverati presso i Regi Ospedali Psichiatrici di Torino e oggi conservati presso il Museo di Antropologia ed Etnografia del Sistema Museale di Ateneo dell'Università degli Studi di Torino (da qui MAET).

Nel corso del Novecento l'approccio a questa raccolta è notevolmente mutato: dapprima considerati come meri oggetti di scienza e utili strumenti di diagnosi per le patologie psichiatriche², oggi sono valutati come espressioni della creatività umana, se non vere e proprie opere d'arte³. Questo cambiamento è dovuto, da un lato, all'evoluzione della psichiatria contemporanea e, dall'altro, a un crescente interesse da parte del mondo dell'arte verso queste produzioni sia come oggetto di studio sia come fonte di ispirazione. È consolidata e diffusa l'opinione che si debba tutto alla nascita del concetto di *Art Brut*, coniato dal pittore francese Jean Dubuffet nel 1945. Tuttavia, intendiamo avvalorare l'ipotesi che, come alcuni autori sostengono recentemente, questo cambio di sguardi sia il frutto di un processo culturale di trasformazione che affonda le sue radici nei primi anni del Novecento, in particolare negli anni Venti, da quando cioè il contesto culturale ha cominciato a vedere nella "follia" un territorio da esplorare e scoprire: anche le cosiddette "opere manicomiali", in quanto realizzate dai pazienti degli ospedali psichiatrici o da persone che vivevano in situazione di disagio psichico e/o sociale, sono diventate una parte integrante del discorso e delle ricerche delle Avanguardie artistiche.

(VS)

La celebrazione della "follia" nell'arte

Già nei primi venti anni del Novecento alcuni cambiamenti dei paradigmi scientifici, in particolar modo nella Psicologia con l'esperienza di Charcot e di Freud, assieme a movimenti letterari del tempo, portano a un nuovo approccio nei confronti della "follia" e del "folle". In letteratura il "pazzo" (o il "folle") diventa protagonista poiché incarna tutti i *tòpoi* dei personaggi del racconto, del romanzo, della poesia e del teatro dei Mo-

¹ *Introduzione* e *La celebrazione della 'follia' nell'arte* sono stati scritti da Valentina Sant (VS); mentre Gianluigi Mangiapane (GM) ha scritto *Verso l'Art Brut; Oltre l'Art Brut* e *Un patrimonio 'irregolare'*.

² Lombroso, du Camp (1880), 424-437.

³ Autore, Balma-Tivola (2020), 1-21.

dernisti, che è un «mondo di pazzi, di cattivi, di malati e il male è una condizione naturale che non può essere guarita»⁴ e pertanto le loro opere pullulano di “pazzi” che abitano le periferie dell’esistenza: Pietro, il protagonista di *Con gli occhi chiusi*, è vittima di uno «stato mentale confuso e torbido»⁵, mentre sua madre è afflitta da nevrosi, sofferenza condivisa anche dal Gonzalo di Gadda; Zeno è in cura; “folli” sono i pirandelliani Enrico IV, la signora Frola e il signor Ponza, imbecille e divorato dall’ansia incontrollata Sciamamè. Gli stessi autori e le stesse autrici hanno familiarità con questo dolore, come dimostrano la biografia di Virginia Woolf e il delirio paranoide di cui soffre la moglie di Luigi Pirandello.

Come in letteratura, il Modernismo vede nel “folle” un protagonista e testimone della naturale e inevitabile condizione umana, nell’arte i Surrealisti rivolgono il loro sguardo verso il potere creativo della follia e del flusso di coscienza. Nel 1920 Breton e Paul Soupault pubblicano *Campi magnetici*⁶, in cui riportano i primi esperimenti di scrittura automatica: per intere giornate e notti insonni i due autori scrivono testi a quattro mani, seguono libere associazioni e spericolati accostamenti verbali, cercano di svincolarsi dal controllo della ragione.

L’interazione fra Modernismo e Surrealismo è fondamentale per comprendere la futura nascita e lo sviluppo dell’Art Brut a partire dal primo Dopoguerra, non solo perché si tratta di movimenti significativi e influenti nell’arte del XX e anche del XXI secolo, ma perché condividono alcune caratteristiche e idee comuni sebbene con origini e finalità distinte. Il primo, basandosi sull’idea di una rottura con le tradizioni artistiche e culturali precedenti, cerca di esplorare nuove forme di espressione, enfatizzando l’originalità, l’individualità e l’innovazione nella creazione letteraria per superare convenzioni e regole. Come il protagonista narrato dal Modernismo, il “pazzo” è un antieroe che non compie gesta o atti eclatanti, anzi subisce la quotidianità «di persone ordinarie e comuni»⁷, ma, in virtù della propria condizione, vede meglio degli altri e svela al mondo una realtà altra, producendo «crolli di banalità, rovine di sentimenti, di pensiero»⁸ e scardinando l’ordine delle cose e le certezze comuni. Il Surrealismo, parallelamente, esalta il potere dell’inconscio e del mondo dei sogni e ritiene che l’arte debba andare oltre la realtà oggettiva per raggiungere la dimensione dell’irrazionale e dell’immaginario. L’obiettivo è quello di realizzare opere in grado di esplorare il subconscio e la psiche umana, sfruttando l’automatismo e le tecniche del caso, dell’associazione libera e del disorientamento visivo. E quando Marcel Duchamp dichiara che a interessarlo sono le idee e che l’arte

⁴ Tozzi (1928), 273-274.

⁵ Tozzi (2001 [1919]), 20.

⁶ Breton, Soupault (1979).

⁷ Castellana (2010), 23.

⁸ Gramsci (1917).

vada riportata al servizio della mente, declina nell'arte l'assunto in ambito letterario di Virginia Woolf «qualsiasi cosa è materia specifica della narrativa»⁹: l'idea creativa e il pensiero che origina l'oggetto possono essere "folli", come "folle" può essere colui che li compie.

E' evidente come l'attenzione degli artisti verso le persone che popolavano le "periferie esistenziali" sia dovuta in gran parte al Surrealismo: è infatti con questo movimento artistico che i "pazzi", considerati vittime individuali per eccellenza della dittatura sociale e della propria sensibilità, vengono ufficialmente ammessi al simposio degli artisti, poiché i Surrealisti procedono emulando le menti dei "folli", senza filtri, senza sovrastrutture, ma attraverso libere associazioni e accostamenti. Mirò, per esempio, sostiene di dipingere in sogno e nella più totale libertà e che sia l'inconscio a muovere il suo gesto, esaltando così il desiderio, donando all'arte poteri occulti e «impiegando un vocabolario semplice e per questo primario e sconvolgente al pari del linguaggio dei fous»¹⁰: da questo momento in avanti, anche la follia diventa arte.

In definitiva, il rapporto fra Modernismo e Surrealismo è stato un processo di scambio e influenze reciproche tra movimenti culturali diversi, ma con interessi e obiettivi comuni, che ha contribuito a espandere le frontiere dell'arte del XX secolo, aprendo nuove possibilità espressive e sfidando le convenzioni tradizionali. Eredità questa che verrà raccolta anche da Dubuffet con la sua definizione di Art Brut.

(VS)

Verso l'Art Brut

Il cambio di approccio alla «arte nei pazzi»¹¹ si deve a un certo *Zeitgeist* che caratterizza i primi decenni del Novecento e condiziona discipline e ambienti di studio apparentemente distanti, rappresentando il vero motore che porterà a rivoluzionare il modo di considerare le produzioni artistiche realizzate in ambiti marginali e di confine: nel 1922, per esempio, lo psichiatra e storico dell'arte dell'Università di Heidelberg, Hans Prinzhorn, pubblica *Bildneri der Geisteskranken* (in Italia *L'arte dei folli*)¹², che rappresenta un involontario spartiacque fra l'interesse medico-scientifico di impronta positivista e la risignificazione in chiave artistica. Il volume modifica lo sguardo rivolto a tali opere che diventano un punto di riferimento per il mondo dell'arte¹³ del tempo tanto da diffondersi

⁹ Woolf (1919).

¹⁰ Brandi (1973).

¹¹ Lombroso, M. du Camp (1880), 424.

¹² Prinzhorn (1922); Di Carlo (2011).

¹³ Bassan (2009).

in Francia, sebbene scritto in lingua tedesca, non appena sarà scoperto dai Surrealisti che si concentreranno sul suo apparato iconografico come fonte di ispirazione e riflessione. Il poeta surrealista Paul Éluard ne consiglierà ad amici e colleghi la presa visione, ritenendolo il più bel libro di immagini esistente e più interessante di qualsiasi quadro.

Anche il padre del Surrealismo, André Breton, si incuriosisce delle opere di *art des fous* di Prinzhorn in quanto realizzate da persone che creano senza preoccuparsi di critica o giudizio altrui, assecondando il proprio istinto creativo e rappresentando inconsapevolmente l'espressione più genuina del concetto di flusso di coscienza formulato parallelamente dal Modernismo in letteratura. Nel Manifesto surrealista, pubblicato per la prima volta nel 1924 sulla rivista *La Révolution surréaliste*, fondata dallo stesso Breton, si spiega che: «[...] il Surrealismo è automatismo psichico puro per mezzo del quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in altre maniere, il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di tutti i controlli esercitati dalla ragione, al di là di ogni preoccupazione estetica o morale»¹⁴.

In questo modo si diffonde l'interesse verso la "pazzia", il "pazzo" e i luoghi dove essi vivono, ovvero i manicomi. Sempre sulla stessa rivista è infatti pubblicata la *Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous*, redatta da Antonin Artaud, dove si legge: «Les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale ; au nom de cette individualité qui est le propre de l'homme, nous réclamons qu'on libère ces forçats de la sensibilité, puisqu'aussi bien il n'est pas au pouvoir des lois d'enfermer tous les hommes qui pensent et agissent»¹⁵.

Vent'anni dopo, questa eredità viene raccolta dal pittore francese e maestro dell'arte informale, Jean Dubuffet, che conia la definizione di "Art Brut" per indicare quanto realizzato da: «persone indenni da cultura artistica, nelle quali dunque il mimetismo, contrariamente a quel che accade dalla parte degli intellettuali, influisca poco o, di modo che i loro autori vi attingono tutto (soggetti, scelta dei materiali utilizzati, mezzi di trasposizione, ritmi, modi di scrittura, ecc.) dal loro proprio fondo e non dalle idee trite e ritrite dell'arte classica o dell'arte di moda»¹⁶.

L'Art Brut diventa così l'arte dei marginali e mette al centro del suo interesse le opere realizzate da persone al di fuori dei circuiti artistici tradizionali e che spesso soffrivano di malattie mentali o si trovavano a vivere in istituzioni psichiatriche. L'Art Brut si concentra pertanto sull'espressione spontanea e autentica, privilegiando la creatività individuale e la trasgressione delle convenzioni artistiche, promuovendo un'arte non influenzata dalle norme culturali dominanti e ritenendo che solo l'arte prodotta al di fuori del

¹⁴ Breton (1924), 3.

¹⁵ Artaud (1925).

¹⁶ Dubuffet (2022), 185.

sistema accademico possa essere autentica. Molti artisti brut, poi, utilizzano l'automatismo e l'associazione libera, creando opere che riflettono l'inconscio e il mondo dei sogni e sviluppando, come nel caso del pittore svizzero Adolf Wölfli, un linguaggio visivo altamente personale e complesso, che rimanda alle loro esperienze interiori e alle loro visioni del mondo¹⁷.

Nel 1948, nasce *La Compagnie de l'Art Brut* per volere di Dubuffet e Breton, insieme a Edmond Bomsel, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché e Michel Tapié: questa esperienza durerà pochi anni, chiudendo di fatto nel 1951, ma avrà il merito di aver fatto conoscere a livello internazionale queste espressioni creative¹⁸ e influenzando buona parte della cultura artistica dagli anni Settanta in poi.

L'accreditamento presso il mondo dell'arte delle opere realizzate dai "folli" ha avuto un percorso difficile e tortuoso ed è ancora oggi oggetto di discussione¹⁹, poiché queste creazioni continuano a subire il pregiudizio derivante dallo stigma tipico dell'ambiente psichiatrico²⁰ da cui provengono. Nonostante però le opere brut siano state accolte con diffidenza dal mondo dell'arte e talvolta siano state messe in contrapposizione al mainstream, sono diventate (co)protagoniste di mostre e manifestazioni internazionali. Ovviamente molto si deve al lavoro di Dubuffet che si interessa a questo modo di fare arte, dove: «assistiamo all'operazione artistica interamente pura, grezza, reinventata totalmente in tutte le fasi dal suo autore, a partire solamente dai suoi impulsi. Dell'arte, dunque, in cui si manifesta la sola funzione dell'invenzione, e non quelle, costanti nell'arte culturale, del camaleonte o della scimmia»²¹.

Grazie all'esperienza de *La Compagnie de l'Art Brut* sono stati scoperti opere, artisti e artiste e, sebbene l'esperienza sia durata duri pochi anni, il pittore francese è riuscito a mettere insieme diverse raccolte, una delle quali oggi rappresenta il nucleo principale della Collection d'Art Brut²², fondata per suo volere a Losanna nel 1976. L'interesse verso queste espressioni artistiche si propaga fra gli anni Settanta e Ottanta in Europa e in Nord America; in ambiente anglossassone, in particolare, viene adottata la definizione di Outsider Art introdotta dallo storico dell'arte Roger Cardinal²³. A partire da questo momento, poi, l'espressione artistica degli "alienati" assume anche una valenza politica

¹⁷ Morgenthaler (2007).

¹⁸ Fra gli eventi espositivi più significativi realizzati da *La Compagnie* vale la pena citare la mostra organizzata alla Galleria René Drouin di Parigi dal titolo *L'Art Brut préféré aux arts culturels* del 1949.

¹⁹ Autore (2021), 137-152.

²⁰ Goffman (2003).

²¹ Dubuffet (2022), 187.

²² Per la storia e la consistenza della Collection d'Art Brut di Losanna (Svizzera) si veda il sito web: www.artbrut.ch (ultimo accesso 15 marzo 2025).

²³ Cardinal (1972).

e sociale poiché si oppone all'arte culturale, vista come simbolo di un'arte patriarcale²⁴. La storica dell'arte francese Celine Delavaux ne spiega il valore sovversivo con queste parole: « Les artistes de l'après-guerre vont bénéficier de ce dialogue entre l'art et la folie (entre l'art et la psychiatrie) qui s'est instauré pendant les premières décennies du siècle. Après 1945, l'intérêt des artistes se tourne à nouveau vers l'art tribal et l'art des malades mentaux, avec le désir d'un retour au point zéro de la création, avec l'espoir d'en analyser les manifestations dans toute leur nudité. Car certains psychiatres du début du siècle ont dévoilé la valeur de l'art des fous ou suggéré ce que l'art de la folie pouvait apprendre à l'art. Cependant, le contexte a changé de manière radicale: l'enjeu de cet intérêt pour l'art des fous n'a plus la dimension scientifique du positivisme, il se charge d'une valeur subversive, devient une réaction littéralement après-guerre, une volonté de rupture historique donc; et de là, une recherche artistique »²⁵.

(GM)

Oltre l'Art Brut

In tempi più recenti, le periferie esistenziali diventano uno dei punti focali di un discorso intellettuale più ampio, che non le vede più solo come fonte di ispirazione e/o oggetto di indagine, ma anche come protagoniste di una riflessione socio-politica e di una nuova interpretazione della contemporaneità, come proposto, per esempio, da Adriano Pedrosa nell'ultima Biennale d'Arte di Venezia (2024). Nel percorso dell'esposizione centrale dal titolo *Stranieri ovunque* hanno infatti trovato ampio spazio gli artisti e le artiste outsider, rifugiati, queer e, in generale, appartenenti a contesti poco rappresentati dal sistema dell'arte. Con l'intento di dimostrare che «il personale possa essere anche politico»²⁶, Pedrosa ha così portato in mostra tre importanti artiste outsider: la svizzera Aloïse Corbaz, l'inglese Madge Gill e la ceca Anna Zemánková. Accomunate dal fatto di essere divenute artiste «per necessità», hanno cominciato a creare in seguito a un evento traumatico (una malattia, la depressione o l'internamento in manicomio): «malate, mutilate, folli, incomprese, allontanate, emarginate, rinchiusse, scabrose, madri, mogli, donne, [...] sono più che mai specchio dell'età contemporanea»²⁷.

Ancora oggi però questo tipo di arte è in parte incompreso, poiché spesso diventa difficile coglierne la specificità o il processo per cui «le opere prodotte dai malati di

²⁴ Beuvin (2022).

²⁵ Delavaux (2018), 62.

²⁶ Gioni (2024), 195.

²⁷ Malerba (2024).

mente superano il loro status di documenti clinici»²⁸; è comunque oggetto di attenzione da parte di quell'arte contemporanea impegnata a capovolgere cliché e a proporre nuovi e differenti punti di vista. Pertanto l'interesse verso queste creazioni risiede probabilmente nel fatto che l'Art Brut è: «prima di tutto un pensiero d'arte ... pone un problema alla nozione stessa di arte, culturalmente consolidata. L'Art Brut si propone di scoprire produzioni che non corrispondono a nulla: non perché non esistano, ma perché nessun luogo assegnato a priori è in grado di coglierle in ciò che ne fa la specificità»²⁹.

Prima della Biennale del 2024, sono state diverse le occasioni in cui le opere brut/outsider sono state messe al centro, in relazione con le produzioni delle Avanguardie del Novecento e/o in dialogo con opere di arte contemporanea. Nel 2022, per esempio, la rivista francese «Déméter» intitola un suo numero monografico al tema Chercher l'or du temps: surréalismes, art naturel, art brut, art magique; ricordiamo poi la manifestazione dOCUMENTA 5 (1972), dove il curatore Harald Szeemann dà forma alla sua idea di un'arte differente esponendo, fra gli altri, le opere dell'artista brut Adolf Wölfli. Ritorlando a Venezia, la mostra *Il Palazzo Enciclopedico* della Biennale d'Arte del 2013, curata da Massimiliano Gioni, propone artisti outsider offrendo contestualmente una rilettura che cavalca il mito romantico dell'artista, tanto più se "folle", e concentrandosi su un'arte capace di raccontare diverse realtà e di leggere il presente. Gioni spiega infatti che a lui: «interessava che tutti gli oggetti nella mostra fossero allo stesso tempo opere d'arte ma fossero anche documenti di storie di vita o documenti di visioni del mondo»³⁰. Anche la mostra *Il latte dei sogni* della Biennale d'Arte del 2022, curata da Cecilia Alemani, vuole dimostrare l'importanza di una certa marginalità nell'arte raccontando «storie di artisti – anzi, di artiste – il cui contributo al canone ufficiale era stato spesso marginalizzato, sminuito, cancellato e solo recentemente era stato riportato in primo piano»³¹.

Nonostante tutto, però, questo nuovo interesse raggiunge i musei e le gallerie italiane tardivamente: solo negli ultimi dieci anni si è rivalutato tale patrimonio, proprio perché precedentemente considerato una bizzarria, una eccentricità o, tutt'al più, una testimonianza dell'evoluzione del pensiero scientifico e medico. In un passato non lontano, le collezioni andavano sovente incontro a dispersione e nei rari casi in cui venivano conservate era esclusivamente merito dell'interessamento di pochi soggetti. Inoltre, fino a poco tempo fa i contesti espositivi erano marginali rispetto al mondo dell'arte ufficiale. Grazie all'incessante attività di curatrici e storiche dell'arte come Bianca Tosatti, che ha

²⁸ Delavaux (2018), 18.

²⁹ Capt (2014), 67.

³⁰ Si veda l'intervista a Massimiliano Gioni realizzata in occasione del convegno *L'arte di fare la differenza* (Palazzo Barolo, Torino 26 maggio 2014) pubblicata su Youtube: www.youtube.com/watch?v=2i9krDv-ZCA (ultimo accesso il 15 marzo 2025).

³¹ Gioni (2024), 176.

coniato conia il termine di "Arte Irregolare", nascono gallerie specializzate, come la Galleria Maroncelli 12 di Milano, Sic12 a Roma e GliAcrobati di Torino, e si organizzano mostre importanti. Mentre l'unico museo italiano interamente dedicato al tema è la Casa dell'Art Brut di Casteggio, vicino Pavia. Fra le mostre più significative, invece, possiamo citare *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, allestita presso il Palazzo della Ragione di Bergamo nel lontano 2006 e curata dalla stessa Tosatti. L'esposizione ha presentato una selezione di opere di artisti irregolari con l'intento di far emergere il valore artistico di queste produzioni, la creatività e l'espressività nate nel contesto del disagio psichico³². Nel 2016 ha poi preso il via il Festival di Arte irregolare e Outsider Art, che ha come scopo di raccontare e far apprezzare, ogni anno in una città italiana diversa, un mondo ancora così poco conosciuto. Infine, la recente esposizione *Dubuffet e l'Art Brut. L'arte degli outsider*, allestita fra fine 2024 e inizio 2025 al MUDEC di Milano, ha messo in mostre opere interamente provenienti dalla Collection de l'Art Brut di Losanna, con l'intento di raccontare: «la straordinaria potenza espressiva dell'Art Brut, una visione artistica e rivoluzionaria da cui hanno tratto ispirazione molti artisti contemporanei e che ancora oggi continua ad essere vitale, nella convinzione che l'arte sia per chiunque abbia una voce da far risuonare attraverso l'espressione di una bellezza inaspettata»³³.

Risulta poi di particolare rilievo il lavoro di artisti e artiste contemporanei/e che hanno cominciato a inserire nella propria produzione le creazioni irregolari, restituendo una rilettura storica e non solo estetica della «esistenza irripetibile» delle opere, sottolineandone «l'hic et nunc»³⁴. Il linguaggio dell'arte contemporanea, riflettendo e inglobando il patrimonio outsider, fornisce nuovi elementi alla critica del pensiero egemone del Novecento sulla diversità vista come "devianza" se non come elemento di inferiorità biologica, intellettuale e culturale. Grazie a questo nuovo approccio si possono individuare e scardinare preconcetti in una prospettiva di decolonizzazione³⁵ e decolonialità³⁶, poiché come scritto da Cristina Baldacci nel suo volume *Archivi impossibili*: «L'arte non può contrastare questo stato di cose nella realtà dei fatti, ma può risvegliare le coscienze; può mettere in luce le differenze e ciò che è rimasto sommerso e dare avvio a un processo conoscitivo e di consapevolezza mnestica. Per farlo occorre riaprire le ferite della storia»³⁷.

³² Tosatti (2006).

³³ Lombardi et al. (2024), 10.

³⁴ Benjamin (2014), 7.

³⁵ Borghi (2020).

³⁶ Grechi (2021).

³⁷ Baldacci (2017), 53.

Un patrimonio "irregolare"

Come si diceva all'inizio dell'articolo, il caso studio che in Italia meglio ripercorre l'evoluzione delle trasformazioni culturali illustrati nei paragrafi precedenti è la collezione di Art Brut del MAET. Il primo a conservare i manufatti realizzati dai ricoverati del Manicomio di Collegno (vicino Torino) è il suo direttore, lo psichiatra Antonio Marro, che comincia interessarsene su suggerimento di Cesare Lombroso dal 1892. Prosegue poi questa attività il figlio, Giovanni Marro, psichiatra presso lo stesso ospedale psichiatrico fino al 1939, nonché antropologo presso l'Ateneo torinese e fondatore nel 1926 del MAET³⁸, a cui dona tutta la raccolta fra 1928 e il 1936. L'intento con cui questa collezione viene messa insieme è di chiara ispirazione positivista: gli oggetti rappresentano infatti la cultura materiale tipica del cosiddetto "mattoide nato"; mentre la denominazione del tempo di «arte paranoica»³⁹ rimanda alle teorie lombrosiane, tanto che tali opere, nel primo allestimento museale del MAET, vengono esposte in una sala assieme a oggetti etnografici alpini e ad alcuni disegni realizzati da bambini, rafforzando il parallelismo selvaggio/bambino/deviato, peculiare della cultura scientifica dell'epoca⁴⁰.

Fra gli anni Cinquanta e Settanta l'accostamento in mostra rimane invariato e la collezione è considerata una mera «curiosità museologica»⁴¹. In ritardo rispetto a quello che succede in Europa, è solo dagli anni Novanta del Novecento che si introduce in Museo la definizione e il concetto di Art Brut, in gran parte anche per merito della mostra *Nouveau Monde*⁴² allestita presso la Collection d'Art Brut di Losanna nel 2002 e curata dall'allora direttrice Lucienne Peiry. L'esposizione si concentra su una singola opera del Museo di Torino, ovvero la complessa scultura Nuovo Mondo o Mondo 2000 realizzata dall'ex brigadiere Francesco Toris a cavallo fra Ottocento e Novecento durante i suoi anni di ricovero a Collegno⁴³: si tratta di un intricato insieme di ossa animali recuperate dalle cucine del manicomio, scolpite e levigate per prendere la forma di uomini e animali, incastrate fra di loro per creare una cosmogonia fantastica totalmente immaginata dal suo autore e che dovrebbe rappresentare il caos del pianeta Terra nell'anno 2000 (da qui il nome).

³⁸ Per approfondimenti sul Museo di Antropologia ed Etnografia del Sistema Museale di Ateneo dell'Università degli Studi di Torino si veda il sito web: <https://www.museoantropologia.unito.it/> (ultimo accesso il 15 marzo 2025).

³⁹ Marro (2016).

⁴⁰ Mina (2009).

⁴¹ Fumagalli (1958), 2; Forno (1965).

⁴² Peiry (2004).

⁴³ Marro (1916), 5; Cilli (2021), 52-69.

Il lento percorso che ha portato alla risignificazione e alla valorizzazione di questo patrimonio museale, non più visto come l'insieme di specimen scientifici, ma come l'insieme di espressioni creative o vere e proprie opere d'arte⁴⁴, si è basato principalmente sul riordino e sulla ricerca d'archivio che ha coinvolto diverse istituzioni. È stato fondamentale infatti ricostruire il contesto di raccolta e la storia delle singole opere grazie alla consultazione dei documenti conservati presso l'Archivio storico del Museo⁴⁵ e quello dell'Università. Dopo aver riconosciuto autori e autrici di cui si era perso il nome, si è tentato di ricostruirne la biografia attraverso lo studio delle cartelle cliniche conservate presso l'Archivio⁴⁶ dell'ex Regio Ospedale Psichiatrico di Torino. È infatti necessario evidenziare come questi autori rimanessero il più delle volte anonimi (talvolta si è trovata solo l'indicazione delle iniziali), poiché, appunto, il valore artistico o l'importanza culturale di queste produzioni non era riconosciuto. Pertanto, reperire nuove e maggiori informazioni sul loro vissuto consente oggi di capire meglio le opere, analizzando il legame esistente fra creazione e autore e ricostruendo il contesto esistenziale che rappresenta il substrato produttivo cui gli autori attingono e che permette di comprendere motivazioni, poetiche, esigenze espressive (sovente dolorose) laddove non c'è regola, stile o un riconoscersi in essi, ma solo in sé stessi. Purtroppo le cartelle cliniche spesso si sono rivelate scarse di notizie sullo stato di salute dei ricoverati, il più delle volte liquidati con generiche diagnosi di isteria o psicosi, nonché sulle terapie seguite. Qualche volta si accenna appena all'occupazione, allo stato di famiglia, al paese di origine, alla formazione culturale, non consentendo quindi di riconoscere il passato dell'individuo che si potrebbe riflettere nell'attività e nell'espressione artistica.

Nell'archivio del Museo, invece, sono state individuate opere ignorate e conservate come semplice racconto dell'attività scientifica di Marro: si tratta di manoscritti e disegni ascrivibili alla definizione di Art Brut sebbene siano più precedenti. È il caso, per esempio, de *L'Apocalypse* di Anselme Millet, un testo redatto interamente in francese fra il 1931 e il 1934 da un cameriere di origine valdostana ricoverato nel Manicomio di Collegno. L'autore narra, sotto forma di un flusso di coscienza, la propria autobiografia e conclude con alcune riflessioni sulla religione predicando, alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale, l'avvento di un'apocalisse. Vi sono poi sei quaderni arricchiti da disegni a

⁴⁴ Autore, Zanelli (2021), 123-136.

⁴⁵ L'Archivio storico del MAET è stato recuperato e riorganizzato solo in tempi recenti a partire dal 2011 fino al 2021 ed è consultabile sulla piattaforma Open source AtoM dell'ASUT (Archivio Storico dell'Università di Torino). Si veda il link: <https://bit.ly/3ER9rvi> (ultimo accesso il 15 marzo 2025).

⁴⁶ Attualmente l'Archivio dell'ex Regio Ospedale Psichiatrico di Torino si trova presso la vecchia sede del Manicomio di Collegno (Torino) che oggi ospita l'Azienda Sanitaria Locale (A.S.L. TO3). Tutta la documentazione è stata riordinata e resa disponibile negli ultimi anni grazie al progetto nazionale "Carte da legare" del Ministero della Cultura. Si veda il sito web: <https://cartedalegare.cultura.gov.it/home> (ultimo accesso il 15 marzo 2025).

matita, accompagnati da scarse didascalie, creati da Luigi Sopetti, ricoverato nell'ex ospedale psichiatrico negli anni Venti, che asseconda la propria emergenza di esprimersi per raccontare la quotidianità in campagna vissuta prima del ricovero e probabilmente non solo ricordata ma anche agognata come un mondo contadino idilliaco oramai perduto. In entrambi i casi, che sia un manoscritto o siano disegni, la loro attuale collocazione in un archivio risulta problematica, poiché questo li accosta ancora oggi a carteggi storico-scientifici, mentre bisognerebbe assumere che non ci si trovi di fronte a semplice materiale documentario ma a vere e proprie espressioni artistiche.

La principale questione che da tempo interessa queste produzioni riguarda soprattutto la loro definizione: bisogna ancora chiamarle "brut", "outsider" o "irregolari"? Oppure, essendo state realizzate fra Ottocento e Novecento in ambiti di cura è necessario adottare la definizione di "arte manicomiale"? Le si può considerare come esempi di arte contemporanea senza l'attribuzione di etichette⁴⁷? A noi sembra che valga la pena spostare l'attenzione sul fatto che ancora adesso questo patrimonio sia visto o come l'insieme di opere fuori da qualsiasi contesto biografico (fatta eccezione per la patologia dell'autore) e storico e da qualsiasi riferimento artistico oppure come curiosità scientifiche, la cui rivalutazione debba passare da un vago interesse per la loro storia o verso il loro significato estetico. Con questo contributo, quindi, desideriamo anche sottolineare che queste produzioni, da quando si è cominciato a conoscerle al di fuori del contesto psichiatrico (in primis grazie al Surrealismo, ma anche a un certo approccio alla follia tipico del Modernismo), hanno avuto un impatto innovativo sul mondo dell'arte e si inseriscono nel più ampio discorso culturale che ha contraddistinto gran parte del Novecento e che sia «necessario co-costruire una visione dell'arte capace di superare i limiti delle narrazioni terapeutiche, sociali e relazionali, limitanti e chiuse in gabbie concettuali ormai obsolete»⁴⁸.

Gli artisti e le artiste, anche se immersi in contesti marginali o isolati, non sono completamente estranei a quanto succede fuori dalle stanze, reali o immaginate, che abitano e che non hanno mura così spesse da dividerli da tutto e da tutti. Sebbene la loro valorizzazione avvenga grazie al sistema dell'arte mainstream (ma questo è valido anche per gli artisti contemporanei), riescono attraverso le loro opere a rappresentare e a raccontare lo spirito del tempo e certi suoi riflessi.

Al di là delle diverse definizioni, queste raccolte sono quindi parte integrante della storia dell'arte del secolo breve e non solo: oggi, per esempio, possono essere al centro di un rinnovato interesse, poiché, anche se non sono realizzate con le tecnologie che molti artisti attualmente impiegano, hanno assunto, grazie al loro contesto di produzione, un

⁴⁷ Taramino (2021).

⁴⁸ Salis, Riccioni (2023), 66-75.

significato sociale (e politico), che intercetta le esigenze di un nuovo modo di intendere l'arte e interpretare la nostra contemporaneità.

(GM)

Bibliografia

- Artaud, A. (1925), Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous, *La Révolution surréaliste*, 15 aprile 1925.
- Baldacci C. (2017), *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Milano: Johan & Levi Editore.
- Bassan F. (2009), *Al di là della psichiatria e dell'estetica. Studio su Hans Prinzhorn*, Roma: Lithos Editrice.
- Benjamin W. (2014), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi.
- Beuvin, F. (2022), Aux zones frontières de l'art brut : entre appropriation et dépendance au territoire de l'autre de l'art, *Déméter*, 8. Disponibile su : www.peren-revues.fr/demeter/813
- Borghi R. (2020), *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Milano: Meltemi.
- Brandi, C. (1973), A cena con Mirò, *Corriere della Sera*, 9 gennaio 1973.
- Breton A. (1924), *Manifeste du surréalisme*, Paris : Éditions du Sagittaire.
- Breton A., Soupault P. (1979), *I campi magnetici*, Roma: Newton Compton Editori.
- Cardinal R. (1972), *Outsider Art*, London: Studio Vista.
- Capt, V. (2104), Travailler sud des objets en faisant se confronter les points de vue. Regards croisés sur le langage fou : l'exemple des écrits bruts, *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 4, 67-75.
- Castellana, R. (2010), Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925), *Italianistica*, 39 (1), 23-44.
- Cilli, M. (2021), Liberiamo il Nuovo Mondo, in *Sono altro, sono altrove*, Taramino T., Capannolo M., Mastroianni R. [eds.], Torino: Prinp Editoria d'arte, 52-69.
- Delavaux C. (2018), *L'Art brut, un fantasma de peintre*, Paris: Palette.
- Di Carlo C. (2011), *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Milano - Udine: Mimesis.
- Dubuffet, J. (2022), L'Art Brut preferita alle arti culturali, in *Joë Bousquet. Il gioco della vita. Lettere a Jean Dubuffet (1945-1949)*, Marchetti A. [ed.], Milano – Udine: Mimesis, 180-190.
- Forno M. (1965), *Museo di Etnografia di Torino*, Torino: Grafica Moderna.

- Fumagalli, S. (1958), Una curiosità museologica, *Rivista di Scienze Naturali*, 49, 2-14.
- Gioni, M. (2024), Adriano Pedrosa. Forme biografiche, in *Caffè Paradiso. La Biennale di Venezia raccontata dalle sue direttrici e dai suoi direttori*, Gioni M. [ed.], Milano: Johan & Levi Editore, p. 176-195.
- Goffman E. (2003), *Stigma. L'identità negata*. Verona: Ombre corte.
- Gramsci A. (1917), Sul Piacere dell'onestà, *Avanti!*, 29 novembre 1917.
- Grechi G. (2021), Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati, Milano-Udine: Mimesis.
- Lombardi S., Zanzi A., Brun B. (2024), *Dubuffet e l'art brut. L'arte degli outsider. Catalogo della mostra*, Milano: 24ore Cultura.
- Lombroso, C., du Camp, M. (1880), L'arte nei pazzi, *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali per servire allo studio dell'Uomo alienato e delinquente*, 1, 424-437.
- Malerba, S. (2024), Biennale 2024: l'outsider art non è mai stata così "in", *Artuu*, 27 marzo 2024. Disponibile su: www.artuu.it/biennale-2024-loutsider-art-non-e-mai-stata-cosi-in/
- Autore. (2021), Incidere oltre il pregiudizio: i muri tra arte outsider e insider, *Altre Modernità*, 25, 137-152.
- Autore, Balma-Tivola, C. (2020), Arte irregolare in Italia. Storie, passaggi e connessioni, *Medea. Rivista di Studi interculturali*, 6 (1), pp. 1-21.
- Autore, Zanelli, B. (2021), Sguardi paralleli sull'Arte Irregolare: dalla critica d'arte all'arte dei 'pazzi' al MAET, *Critica d'Arte*, 7-8, 123-136.
- Marro G. (1916), *Arte primitiva e arte paranoica. Memoria preliminare*, Torino: Tip. Cooperativa.
- Mina G. (2009), *Ossessioni. Un antropologo e un artista nel manicomio di Collegno*, Lecce: Besa Editrice.
- Morgenthaler W. (2007), *Arte e follia in Adolf Wölfli*, Milano: ALET Edizioni.
- Peiry L. (2004), *Le Nouveau Monde*, Lausanne: Collection de l'Art Brut.
- Prinzhorn H. (1922), *Bildneri der Geistkranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin : Springer.
- Taramino T. (2021) [ed.], *TRANSIZIONI. Percorsi fra arte contemporanea, arte irregolare, antropologia, psichiatria e servizi sociali*, Torino: Prinp Editoria d'arte.
- Tosatti B. (2006), *Oltre la ragione: le figure, i maestri, le storie, dell'arte irregolare*, Milano: Skira.
- Tozzi F. (1928), *Realtà di ieri e di oggi*, Milano: Alpes.
- Tozzi F. (2001) [1919], *Con gli occhi chiusi*, Milano: Mondadori.
- Woolf, V. (1919), Modern Fiction, *The Times Literary Supplement*, 10 aprile 1919.