

Arte irregolare in Italia. Storie, passaggi e connessioni

Gianluigi Mangiapane, Cristina Balma-Tivola

Premessa

Il presente contributo muove dal generale al particolare e dal passato a oggi, riportando il momento storico delle prime riflessioni compiute sul tema delle produzioni artistiche di autori provenienti da contesti di disagio sociale e/o psichico. Ricostruiremo la situazione italiana che annovera per prima casi e sperimentazioni, quindi le restituzioni pubbliche di questi e delle produzioni concrete che, a partire dagli anni '90, diventano protagoniste di sempre più esposizioni sino al caso della 55^a Biennale di Venezia di Massimiliano Gioni.

Definire gli elementi che caratterizzano le categorie in cui confluiscono le produzioni delle persone con disabilità psichiche, difficoltà sociale o prive di educazione artistica e, ancora prima, individuare criteri assoluti per considerare tali produzioni come opere d'arte vere e proprie o mere produzioni espressive prive di qualità estetiche, è impresa forse impossibile. Una prospettiva condivisa sul tema è ancora inesistente, malgrado tali produzioni vengano indagate, catalogate, esposte da oltre cento anni.

Questo articolo affronta l'argomento prendendo in considerazione produzione ed esperienze, definite nel tempo come 'artistiche', realizzate da persone con disabilità nel territorio italiano, più nello specifico torinese. Questa esperienza risulta particolarmente significativa, sia perché qui fu attivo l'antropologo Cesare Lombroso che iniziò una raccolta di tali materiali con la convinzione di poterne ricavare informazioni sull'infermità degli autori, sia perché a fine Novecento, al mutare delle modalità della pratica psichiatrica in Italia, la città estese le



già consolidate pratiche di arte contemporanea all'ambito psichiatrico con iniziative poi ampliate nel tempo, creando una tradizione ancora viva. Da qui il suo valore come caso esemplare di cui è possibile tracciare la storia individuandone elementi utili per una riflessione generale sul tema.

Il percorso viene ricostruito a partire dall'emergere, a livello locale e internazionale, dell'interesse verso questa produzione. L'attenzione si concentra quindi sul caso specifico considerando le esperienze, le proposte, le soluzioni che hanno avuto luogo in Italia e a Torino, e si focalizza sulla questione dei rapporti tra tali materiali, pratica artistica e arte contemporanea. E ciò rendendo conto delle riflessioni dei curatori e dei critici coinvolti (psichiatri, storici dell'arte, educatori, artisti), nonché attraverso la ricerca sul campo da parte degli autori dell'articolo, partecipi di diverse iniziative sul territorio.

Grazie a una nostra intervista a Tea Taramino (artista, educatrice, curatrice e archivistica) abbiamo analizzato le questioni che emergevano man mano nelle ricorrenti comparazioni di opere, artisti ed esperienze. In particolare abbiamo indagato quali fossero le specificità delle categorie di 'art brut', 'outsider art' o 'arte irregolare', individuando nelle caratteristiche dell'artista e del suo modo di lavorare le ragioni di classificazione della sua arte secondo una dicitura piuttosto che un'altra. Abbiamo poi considerato un secondo problema, quello dell'indagine criteri di distinzione in base ai quali una produzione materiale viene considerata un artefatto privo di valore artistico o un'opera d'arte dal valore estetico. Quest'ultima questione, in realtà, discende da una più generale mai risolta, ovvero la definizione del concetto di 'arte' che mai giungerà a una formulazione esaustiva e universale, soggiacendo essa a una pluralità di sguardi, epoche, discipline tale da rendere impossibile qualsiasi accordo definitivo. E' interessante notare la formulazione contestuale, temporanea e parziale che ne viene data dalla nostra interlocutrice a partire dall'incrocio della propria esperienza come critica-educatrice-artista con la sua esperienza di relazione con autori 'irregolari'/'outsider' e di osservazione e confronto delle loro produzioni, tale da produrre una comprensione del concetto ampia, ma che tiene conto di più piani contemporaneamente (ritmico/compositivo, estetico,

espressivo, ossessivo, comunicativo, ecc.) così da risultare estremamente precisa e che è capace d’andare oltre, a un livello teorico più astratto e forse universale.

Infine, chiudiamo il contributo con l’auspicio che tale produzione possa liberarsi dalla prigionia del ‘sociale’ in cui è stata sinora confinata e partecipi invece pienamente a un nuovo dialogo, ormai in corso tra le diverse pratiche espressive e cognitive dell’essere umano e le diverse discipline che le indagano, offrendo il proprio prezioso apporto. L'intenzione è quella di offrire un contributo alla conversazione in corso su un argomento complesso e articolato, potenzialmente utile da una parte per comprendere meglio interessi, urgenze e pratiche dell'essere umano e dall'altra, nella sua ricchezza di esempi, per trarre eventuali ispirazioni al fine del sostegno di persone in condizioni di malessere e/o marginalità varie, così che diventi per loro possibile esprimersi, comunicare, e instaurare nuove e più felici modalità relazionali.

[G.M. – C.B.T.]

Dall’arte nei ‘pazzi’ a *La Compagnie de l’Art Brut*

In Italia l'interesse per i manufatti realizzati dai ricoverati nei manicomi nasce a fine Ottocento nell'ambiente medico-psichiatrico. Molto si deve all'attività scientifica di Cesare Lombroso e al suo Museo, in cui si potevano ammirare «scritti e stampati di Mattoidi» (Montaldo 2015: 10) già nel 1884 quando, in occasione dell'Esposizione Generale Italiana di Torino, vengono presentate al pubblico le collezioni. Il criminologo è fra i primi a conservare ed esporre tali opere, che definisce «arte nei pazzi» (Lombroso, *du Camp* 1880: 1), espressione poi impiegata per gran parte del Novecento per indicare quei lavori utili alla psichiatria per approfondire la patologia dei malati.

A seguire l'esempio saranno molti colleghi suoi contemporanei, che illustreranno biografie dei cosiddetti 'alienati', in grado di attirare la loro attenzione grazie alla realizzazione di sculture, disegni, dipinti e così via. Fra i primi va ricordato il medico Giacinto Pacchiotti che nel 1883 pubblica la vita e le opere di Lorenzo Pedrone — artista torinese

ricoverato presso l'Ospedale Psichiatrico di Collegno (Torino) nella seconda metà dell'Ottocento — proponendone un'interpretazione poi ripresa dall'artista Anselmo Sacerdote (1916) nell'articolo *I lavori di un pittore paranoico*. La biografia di Pedrone risulta interessante perché, dopo aver studiato presso l'Accademia di Belle Arti, inizia ad avere un discreto successo finché le conseguenze di una depressione lo portano in manicomio. Le opere che realizza post malattia sono per lo più disegni e acquerelli, che Sacerdote definisce «arte macabra patologica» (Sacerdote 1916: 169) in quanto ritraggono spesso demoni, streghe e morti. Per esempio, l'opera *Macbeth che sta ascoltando le streghe* viene così descritta:

il contenuto di questo quadro è per un lato meno significativo per il fatto che forse la ispirazione non venne al Pedrone spontaneamente: ma anche qui ci troviamo dinnanzi l'immagine di un allucinato in cui tutto rivela la tensione dello spirito nello sforzo di percepire le 'voci' che lo torturano (*ivi*: 171).

Secondo questa interpretazione, l'atto artistico è espressione della patologia e i temi rappresentati nelle opere sono il risultato del peso della malattia sulla capacità creativa. Della stessa scuola di pensiero è Alberto Zilocchi, psichiatra presso l'Ospedale di Bergamo, che qualche anno prima si interessa alle produzioni della paziente Maddalena Guerini, autrice di disegni a carboncino che rappresentano figure antropomorfe stilizzate con decorazioni zoomorfe e floreali. Zilocchi (1912), nell'articolo *Demenza paranoide con ideografismo interessante*, sottolinea l'importanza di questi disegni per la diagnosi medica, privandoli di valore estetico: il suo approccio è lombrosiano e l'interesse mostrato è di tipo medico.

L'interesse verso queste manifestazioni artistiche, denominate ai tempi anche 'arte della follia', sarà diffuso presso molti manicomi italiani e stranieri. Un caso emblematico è quello dello psichiatra francese Auguste-Armand Marie, fondatore del *Musée de la folie* vicino a Parigi, che ebbe molti contatti con Lombroso; nel museo si conservavano oggetti del manicomio di Villejuif con l'intento di dimostrare la capacità creatrice dei ricoverati e (Morehad 2010: 103). Il museo parigino dopo la Prima Guerra Mondiale viene smantellato (*ivi*: 125) e una parte delle collezioni è

portata alla Clinica Psichiatrica di Heidelberg in Germania per arricchire l'esperienza dello psichiatra e storico dell'arte Hans Prinzhorn. In quegli anni alcuni oggetti vengono illustrati sulla rivista *La Révolution surréaliste* (1929) e presentati alla mostra *Exposition surréaliste d'objets*, allestita a Parigi nel 1936¹. Prinzhorn mantiene rapporti con le istituzioni torinesi e con una lettera inviata all'*Archivio di Psichiatria* richiede materiale per arricchire la propria documentazione dedicata alla «produzione figurativa degli alienati» (Editorial Board 1920: 302). Fra questi si citano gli scritti di Sacerdote, Zilocchi e anche di Antonio Marro, direttore dei Regi Manicomi Torinesi fra il 1882 e il 1913 e assistente di Lombroso. Il figlio di quest'ultimo era Giovanni Marro, anch'egli psichiatra presso il Manicomio di Collegno (Torino), si interessa alle creazioni dei pazienti, mettendo insieme una collezione di circa duecento manufatti che conserverà poi presso il Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino (MAET), da lui fondato nel 1926. Queste produzioni sono molto diverse fra loro per materiale e per tipo di lavorazione e accanto a banali oggetti d'uso, quali coltelli, forchette, cucchiai (Mangiapane, Fassio, Campanella 2016), si trovano opere esteticamente molto interessanti come il *Nuovo Mondo* di Francesco Toris, brigadiere dei carabinieri ricoverato per schizofrenia a fine Ottocento. La scultura è costituita da centinaia di ossa animali levigate per creare un'unica installazione che si regge su tre piccole rotelle.

Nonostante Marro abbia a disposizione un ricco patrimonio, pubblica solo due articoli sull'argomento (uno nel 1907 e uno nel 1916) in cui illustra rispettivamente *L'Alfabeto* di Giovanni Minetti e il *Nuovo Mondo*, risentendo ancora delle teorie lombrosiane per cui questi oggetti rappresenterebbero lo stato patologico del paziente. Negli anni immediatamente successivi alla morte di Marro, avvenuta nel 1952, questa collezione continuerà a essere considerata 'arte dei pazzi' e presentata al pubblico come «curiosità museologica» (Fumagalli 1958: 1), sebbene il pittore francese Jean Dubuffet avesse già coniato l'espressione

¹ Per le vicende relative a queste collezioni cfr. Faupin 2016.

'Art Brut'² è fondato nel 1948 *La Compagnie de l'Art Brut*, conosciuta a livello internazionale. Con questo termine Dubuffet indica i lavori realizzati da persone digiune di cultura artistica che traggono tutto (argomenti, materiali, messa in opera, ritmo, modi di scritture, ecc.) dal loro profondo e non da stereotipi dell'arte classica o seguendo le espressioni artistiche di tendenza. Di fatto, l'Art Brut non è un movimento o una scuola, ma una collezione di «*exceptions*» (Décimo 2018: 31) realizzate da emarginati impermeabili ai valori collettivi: malati psichici, detenuti, spiritisti o asociali che, come spiega la storica dell'arte Lucienne Peiry, «creano in segreto, silenzio e solitudine, senza preoccuparsi della critica del pubblico o del giudizio altrui» (Peiry 2013: 32).

L'attività de *La Compagnie* rappresenterà una vera rivoluzione culturale che permetterà una nuova valutazione delle produzioni artistiche manicomiali in tutta Europa e promuoverà l'inclusione di queste opere nei lavori e nelle riflessioni di artisti contemporanei. Essa porta alla costituzione di una grande collezione successivamente donata dallo stesso Dubuffet nel 1976 a Losanna, dove nascerà il museo attualmente denominato *Collection de l'Art Brut*.

In ambiente anglosassone Roger Cardinal introduce il termine di 'Outsider Art' con cui intitola il suo volume (1972), ponendosi in continuità con quanto descritto dal pittore francese, sottolineando però la posizione degli artisti rispetto al *mainstream*. Questi concetti, che di fatto si diffondono tanto nel mondo dell'arte quanto in quello psichiatrico dagli anni Settanta in poi, si incontreranno/scontreranno con la definizione di 'Arte Irregolare', che in Italia vede la storica dell'arte Bianca Tosatti sua massima sostenitrice.

[G.M.]

² Per la definizione di Art Brut, la presentazione di queste opere e una storia completa del museo *Collection de l'Art Brut* di Losanna (CH) cfr. Dubuffet 1967; Peiry 2016; Thévoz 2016; Décimo 2017.

L'Arte Irregolare in Italia: una sintetica panoramica

In Italia, opere, autori e pratiche di riferimento possono attingere a sperimentazioni coraggiose che hanno le proprie radici in una storia della gestione del disagio mentale unica nel panorama europeo. Negli anni Sessanta inizia infatti a svilupparsi nel paese una crescente sensibilità nei confronti delle persone con disabilità e problematiche psichiche: la stampa nazionale entra nei manicomi e realizza reportage che raccontano una realtà di sofferenza, detenzione e spesso anche di violenza sui pazienti. Alcuni medici che operano in questi contesti, non riconoscendosi in tali attitudini, fondano l'associazione Psichiatria democratica (1973) che, guidata dal direttore del manicomio di Trieste Franco Basaglia, promuove una crescente e incisiva sensibilizzazione sociale e culturale sulla malattia mentale che porterà all'approvazione della legge n.180/1978.

Tale legge, che porta il nome dello stesso Basaglia, riforma radicalmente la disciplina psichiatrica, le modalità di gestione e cura della malattia, il rapporto medico-paziente: d'ora in poi il lavoro dello psichiatra consisterà nel tentativo di gestire sintomi e ridurre la sofferenza del paziente, e in quello di orchestrare iniziative per restituire la persona al contesto sociale.

Tra le varie pratiche avviate a questo fine, un posto di rilievo è occupato dagli atelier in cui si sperimentano forme di «terapia della creatività» (Tosatti 2015: 24): sono questi i casi dell'Accademia della Follia fondata da Claudio Misculin nel 1974 proprio all'interno dell'ex manicomio provinciale di Trieste durante la direzione di Basaglia, della Tinaia presso l'ex ospedale psichiatrico V. Chiarugi di Firenze, del laboratorio di Antonio Slavich e Claudio Costa (poi Istituto per le materie e le forme inconsapevoli) a Genova Quarto e, dagli anni Novanta, dell'atelier presso l'ospedale Psichiatrico Giudiziario di Castiglione delle Stiviere (poi divenuto di A.L.C.E. in r.o.s.s.o.), dell'Officina Creativa Manica Lunga nell'istituto di riabilitazione psichiatrica di Sospiro, del laboratorio di pittura Adriano e Michele al Fatebenefratelli di San Colombano al Lambro, dell'Atelier Blu Cammello nel Centro Residenziale Franco Basaglia di Livorno, ecc.

La produzione materiale che ne emerge viene inventariata molto più tardi, a partire dalla seconda metà degli anni Duemila grazie a progetti quali Costruttori di Babele di Gabriele Mina, in cui sono recensite architetture fantastiche, installazioni, edifici realizzati da autodidatti e irregolari, l'Osservatorio di Outsider Art all'interno della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo e diretto da Eva di Stefano, l'Osservatorio Nazionale di Outsider Art presso l'Accademia di Belle Arti di Verona coordinato da Daniela Rosi, fondatrice poi del LAO Laboratorio pro Artisti Outsider, che si occupa anche della promozione degli artisti: visionari, graffitari, babelici, malati mentali, *homeless*, carcerati e ogni altro irregolare. Recentemente è stata fondata anche la Galleria d'Arte Irregolare del Comitato Nobel Disabili promossa dall'incontro tra diverse aziende sanitarie locali tra le regioni Emilia Romagna, Toscana e Umbria. In effetti, solo recentemente si è sviluppato un approccio storico-artistico a queste opere le quali, pur quando dotate di qualità estetiche riconosciute da storici e critici, raramente godono pari dignità di quelle afferenti al sistema dell'arte contemporanea.

Tra le personalità che si impegnano affinché ciò accada, un posto centrale è occupato da Bianca Tosatti, che comincia a promuovere tale prospettiva nella mostra *La normalità dell'arte*, allestita nel 1993 a Palazzo delle Stelline di Milano. Qui vengono esposte opere d'arte irregolare e opere d'arte contemporanea, secondo relazioni di corrispondenza dove i temi trattati, (*horror vacui*, decorativismo, assemblaggio, iterazione, sogno e allucinazione, labirinto o gestualità) sono comuni a entrambe le produzioni³. Cinque anni più tardi viene realizzata la prima esposizione dedicata interamente al tema: *Figure dell'anima. Arte Irregolare in Europa* (Tosatti 1998), presso il Castello Visconteo di Pavia e successivamente presso Palazzo Ducale di Genova. Qui viene proposta una panoramica di taglio didattico sugli artisti e le produzioni più importanti dell'Art Brut, dell'Outsider Art e dell'Arte Irregolare, spaziando dall'esposizione di opere della collezione Prinzhorn ad approfondimenti specifici dedicati ad autori, quali Adolf Wölfli, Aloïse, Louis Soutter, Madge Gill, Scottie Wilson e all'italiano Carlo Zinelli; si va poi da lavori realizzati in contesti

³ Cfr. Rovasino, Tosatti 1993.

che rappresentano un modello di riferimento — come la clinica Maria Gugging che ospitò negli anni Ottanta la Casa degli Artisti — a quelli sviluppati nelle strutture psichiatriche italiane.

L'esposizione *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, realizzata dalla Tosatti nel 2006 presso il Palazzo della Ragione di Bergamo, presenta e amplia la precedente con seicento pezzi (dipinti, disegni, sculture, installazioni, arazzi, ricami, fotografie e abiti) di artisti italiani e stranieri, le cui opere sono messe a disposizione dalle più importanti collezioni museali di Francia, Svizzera, Austria, Belgio e California nonché Italia, come quelle del MAET. L'allestimento e il catalogo della mostra sono ora divisi in undici sezioni tematiche, con lo scopo di avvicinare il pubblico e gli artisti irregolari tramite problematiche comuni o elementi d'esperienza quotidiana: *Architettura tessile* propone un tipo di produzione che, se è tipica di questi autori, ricorre anche frequentemente nella produzione folklorica; *Lo sguardo malinconico* mette in scena il rapporto tra paziente e medico; mentre *La nebbia dell'anima* mostra come chiunque affronti periodi negativi nei quali il proprio sentire non è distante da quello espresso dall'artista irregolare.

Proprio la labilità della distinzione tra artista 'regolare' e artista 'irregolare' e il pari valore artistico di entrambe le produzioni vengono affermate nel 2013 dalla 55^a Biennale di Venezia curata da Massimiliano Gioni. Intitolata *Il Palazzo Enciclopedico*, come il progetto degli anni Cinquanta dell'artista autodidatta Marino Auriti, l'esposizione prende le mosse da questo e dal *Libro Rosso* di Carl Gustav Jung, e affianca artisti sconosciuti e irregolari ai grandi della scena artistica globale contemporanea e ancora agli artefatti di popolazioni di interesse etnografico, nella volontà di mettere in scena, attraverso l'immagine,

la sfida costante di conciliare il sé con l'universo, il soggetto con il collettivo, il particolare con il generale, l'individuo con la cultura del suo tempo. [...] La 55a Esposizione Internazionale d'Arte indaga queste fughe dell'immaginazione in una mostra che [...] combina opere d'arte contemporanea, reperti storici, oggetti trovati e artefatti. Il palazzo enciclopedico è una mostra della conoscenza, sul desiderio di sapere e vedere tutto e sul punto in cui questo desiderio si

trasforma in ossessione e paranoia. [...] Il Palazzo Enciclopedico è una mostra di visioni (Gioni 2013: 24).

Sempre nel 2013 apre anche il primo museo italiano dedicato, il MAI Museo di Arte Irregolare, nel già citato istituto di riabilitazione psichiatrica di Villa Cattaneo a Sospiro. Ne è direttrice la Tosatti che qui intenderebbe conservare opere contemporanee di artisti inediti, attivi nei luoghi della cura, nei centri di riabilitazione psichiatrica e neurologica, in atelier, in centri diurni o in situazioni atipiche e originali, ma anche promuovere iniziative, eventi, workshop e sperimentazioni. Purtroppo, lo scarso sostegno istituzionale, legato a una politica di gestione aziendale dei contesti di produzione culturale poco conciliabile con le necessità di quest'arte e dei suoi autori, porta alla chiusura dell'iniziativa dopo solo quindici mesi⁴.

Nella primavera del 2018 viene infine annunciata la nascita, a Mairano di Casteggio, della Casa dell'Art Brut, presso Villa Rajna della Fondazione Bussolera Branca⁵: centro di esposizione, studio, divulgazione, conta su una biblioteca di 2000 volumi specialistici su arte e discipline psichiatriche e, a livello di opere, su 30.000 pezzi di 200 artisti che provengono dalla Collezione Fabio & Leo Cei, dal Fondo di Bianca Tosatti (che raccoglie tra i più importanti artisti italiani di Art Brut e Arte Irregolare, quali Carlo Zinelli, Pietro Ghizzardi, Tarcisio Merati, Umberto Gervasi, Franca Settembrini, Agostino Goldani, Paolo Baroggi, Antonio Dalla Valle) e dal Fondo Faustino Borgalli.

[C.B.T.]

Torino: la città ideale dell'arte irregolare

Sin dagli anni Sessanta la città di Torino è laboratorio di operazioni artistiche ispirate da artisti e intellettuali innovatori: Michelangelo Pistoletto e Piero Gilardi mettono in atto iniziative e proposte stimolanti

⁴ Cfr. Campanella 2015.

⁵ Cfr. Zaietta 2018.

fuori dagli spazi e dai contesti istituzionali⁶, lo psichiatra Gustavo Ganna, insieme ad artisti tra i quali lo stesso Gilardi, psicologi ed educatori, apre un atelier nell'Ospedale di Collegno di cui è direttore, mentre a livello nazionale sono in corso dibattiti e lotte per la trasformazione culturale e sociale del Paese e delle sue istituzioni. A Torino c'è il fattore positivo ulteriore che le istituzioni della città sono sensibili e favorevoli al cambiamento ed esse stesse lo sostengono, tant'è che ben prima della Legge Basaglia promuovono in città attività laboratoriali dirette all'utenza psichiatrica, concorsi per individuare personale idoneo e contributi per accrescerne la formazione. I nuovi assunti, artisti ed educatori con una nuova visione della situazione, si batteranno a loro volta per modificare il linguaggio svalutante adoperato sino a quel momento (Taramino 2015). La riforma di Basaglia, a sua volta, in cui la pratica artistica è parte di un intervento più ampio che riguarda non più solo la persona, ma anche il suo contesto d'esistenza e di relazione, rafforza poi queste proposte che riscontrano un esteso successo: gli utenti migliorano nelle proprie capacità, nel comportamento, nell'autostima. Per gli operatori tale esito positivo rappresenta una compensazione delle situazioni senza sbocco con cui essi devono comunque confrontarsi quotidianamente.

Tea Taramino nel 1982 fonda un laboratorio artistico il cui nome, La Galleria, richiama tanto lo spazio in cui vengono abitualmente esibite le opere d'arte quanto l'idea di una conoscenza dell'altro che metaforicamente si raggiunge attraverso uno scavo — «poiché molto spesso il lavoro dell'artista, dell'arte terapeuta (o terapeuta espressivo), dell'educatore è simile a quello del minatore che porta alla luce materiali preziosi, in questo caso figure e parole» (Intervista a Taramino 2018) — e di un «condotto per collegare diverse realtà attraverso progetti condivisi» (Taramino 2015: 240). Al contempo, l'atelier organizza altre proposte che aprono la partecipazione a interlocutori e realtà esterne, così che ancora oggi le persone con disabilità che frequentano questi laboratori vi incontrano studenti del Liceo Artistico, dell'Università, del Politecnico,

⁶ La storia delle diverse iniziative è stata ricostruita da Tea Taramino in un'intervista effettuata dagli autori del contributo a Torino il 20 giugno 2018.

dell'Accademia Albertina di Torino ecc., con l'occasione di confronto reciproco.

‘Arte Plurale’ è stata la definizione proposta dalla Taramino per riconoscere tutte queste molteplicità di figure coinvolte (dagli artisti ai cittadini interessati) e procedure che includono pratiche artistiche contemporanee nel lavoro, dove ogni scelta si traduce in stimolo che ha esiti diversi sulle persone e sulle loro produzioni. *Arte Plurale* è anche il nome che assume dal 2004 la manifestazione *L'ho dipinto con...* (nato a sua volta nel 1993) con cui si era già dato avvio a una rete di collaborazione cittadina che oggi annovera i diversi interlocutori menzionati, istituzioni locali e musei al fine di realizzare congiuntamente laboratori, convegni, mostre.

Nel contesto delle iniziative torinesi si cominciano anche a conservare le opere ivi realizzate, sia al fine della riflessione sull'efficacia delle pratiche e iniziative messe in atto sia per costruire una storicizzazione del lavoro svolto, estendendo la raccolta a opere provenienti da altre realtà della provincia. Il materiale permette ora l'articolazione di ricerche tematiche, attività espositive, iniziative correlate e rappresenta il nucleo iniziale dell'Archivio storico cittadino ‘Singolare e Plurale’, che ospita 30.000 opere di oltre 150 autori (Chiappori 2016).

Nel 2001 il Servizio Disabili della Città di Torino inaugura InGenio-Bottega d'arti e antichi mestieri, vetrina dedicata alla vendita e all'esposizione di manufatti artigianali e opere d'arte prodotti nei laboratori della città, delle cooperative sociali e delle associazioni. Dieci anni dopo inaugura InGenio Arte Contemporanea, galleria in cui si espone una selezione di opere e oggetti chiaramente riconoscibili come produzioni artistiche, ovvero con evidenti qualità estetico-formali e di contenuto.

Fino a una decina di anni fa, è però mancato il contributo da parte dei musei universitari torinesi, come il MAET, in quanto impegnati a risolvere il problema della chiusura al pubblico e nel tentativo di uscire dalla situazione in cui versavano.

[C.B.T.]

Arte inside vs Arte outsider

La storia di questo tipo di cultura materiale è in pieno sviluppo, come dimostra il successo crescente di opere e artisti in questi ultimi anni a livello internazionale. Nonostante questo, però, persistono alcune criticità: quale denominazione e quali caratteristiche definiscano Art Brut, Outsider Art e Arte Irregolare, se quest'arte possa avere un riconoscimento in sé, quale sia il rapporto con l'arte contemporanea.

Durante l'intervista del 20 giugno 2018 a Tea Taramino abbiamo cercato di approfondire queste problematiche, concentrandoci sul panorama italiano.

Una prima riflessione ha affrontato il problema della definizione di 'artista outsider' e 'artista irregolare'. Con quest'ultima abbiamo inteso un autore indipendente autodidatta, talvolta con disabilità, talvolta visionario, eccentrico o in vario modo marginale rispetto alla società (carcerati, migranti, autodidatti, semplici amatori ecc.) o rispetto al sistema dell'arte contemporanea, che persegue singolari forme d'arte con modalità espressive e una scelta dei soggetti senza (apparente) desiderio di confronto con il sistema dell'arte. Questo non significa però che tutte le espressioni creative di persone autodidatte o in condizione di disagio siano da considerarsi 'arte'. In merito alla definizione di 'artista outsider' e alla distinzione tra questo e l'artista irregolare, la Taramino (2018) sostiene che «Outsider non è così aperto come irregolare, cioè, lo è, ma trovo che irregolare sia maggiormente inclusivo anche di persone che non necessariamente hanno problemi manifesti, ma sono persone che lavorano nella *carne* del mondo». Per quanto riguarda gli artisti ascrivibili all'Art Brut, dichiara infine che «questa definizione si rivolgeva a un gruppo molto ristretto, quello di coloro che lavoravano in segreto, silenzio e solitudine, le tre S, molto marginali». In questa contemporaneità sembra difficile che una persona si possa sottrarre a sollecitazioni esterne e che si trovi a lavorare nelle condizioni delle 'tre S' appena descritte, eppure, secondo l'esperta nella stessa intervista:

Si può essere incapsulati anche malgrado quello [sollecitazione esterna, *N.d.A.*]. Ci sono quelli che lavorano nella loro capsula, non è

che se tu sottoponi una persona a degli stimoli quella li raccoglie. Sono anche fatti molto soggettivi, personali, ci sono coloro che sono isolati nella mente. C'è l'isolamento fisico-ambientale poi c'è anche l'altro. [...] L'arte irregolare ha un bacino molto ampio. In genere sono persone che non si confrontano con gli elementi del fare arte del contemporaneo, sono degli spiriti ribelli che proprio se ne fregano. Fanno arte per il loro piacere, come vero e proprio bisogno. Anche l'artista contemporaneo lo fa anche per quello, ma poi si confronta con la cultura del suo tempo. Questi invece se ne fottono.

Ci sono una serie di autori che io chiamo 'i nonostante noi', che esistono a prescindere dalle situazioni, a prescindere dalle tecniche che uno gli vuole passare, a prescindere da noi riescono comunque a fare arte significativa. Magari ti fanno la cosa sul momento, ti danno il contentino, poi, come avessero la memoria di forma, ritornano alla loro cifra, alla loro ricerca, alla loro ossessione, alla volontà di affermare la loro identità, di affermare a se stessi che loro esistono, di esercitare il loro controllo sulla realtà lasciando un segno visibile su una superficie che così indicano che esistono. Io personalmente cerco di andare incontro ai loro desideri, di trovare materiali quando loro non si possono procurare e poi di stabilire una qualche relazione, un qualche rapporto personale (*ibidem*).

In questa visione dettano il riconoscimento del lavoro come artistico le qualità specifiche dell'opera — riconosciute da critica e/o pubblico in base a criteri contenutistici, formali ed estetici — ovvero l'essere «capace di stare in piedi da sé» (*ibidem*), senza bisogno di puntelli di qualsivoglia sorta.

La difficoltà di orientarsi rispetto alle definizioni ha portato recentemente all'organizzazione di una tavola rotonda a Torino, presso Palazzo Barolo, dal titolo *Art Brut, Outsider Art e Arte Irregolare: le parole per descrivere* (2018) in cui Bianca Tosatti, Eva Di Stefano e Daniela Rosi si sono confrontate su quali possano essere le parole e i criteri di interpretazione più efficaci, condivisi e/o condivisibili, per descrivere tali mondi artistici complessi e costruire un linguaggio scientifico che accomuni le ricerche e favorisca le relazioni fra chi studia, chi si occupa di arte marginale e indipendente e chi opera nel campo dell'arte

contemporanea. L'incontro ha rimarcato la necessità di distinguere fra Outsider Art/Arte Irregolare/Art Brut, da un lato, e produzione espressiva dall'altro, che sovente ha una sua dignità ma non un valore artistico. Ancora molto si deve fare rispetto alla definizione e identificazione di artista *outsider*, poiché è difficile determinare se si tratti di una questione di stile o biografia.

Il secondo punto della conversazione durante l'intervista con la Taramino si è concentrato sul problema di un'arte che non riesce ad avere riconoscimento in sé come tale, ed è per questo che si è partiti dalla definizione di ciò che è 'arte':

Io non sono per confini rigidi, tendenzialmente per me ci sono cose che sono arte e cose che non lo sono e cose che stanno con un piede di là e di qua. Ma in ciò che è arte vi sono elementi estetici e comunicativi, ciò che ti colpisce è l'intensità, il messaggio, lo spiazzamento, l'importante è arrivare alla mente degli altri non con un linguaggio come quello parlato, ma con una composizione, con regole legate alla percezione, ai canoni di bellezza, che sono molto ampie, un'estetica che può essere antiestetica, come quando riconosci una partitura musicale, che magari non è qualcosa di genere, ma che ha un suo ritmo, una sua regola, una sua anima, ma riconosci che esiste una partitura. È un insieme di cose. L'opera d'arte sta nel mezzo, tra chi la fa e chi la percepisce. È un mix di elementi estetici, elementi emotivi ed elementi comunicativi che mi fanno dire che questo rientra nei miei canoni personali di arte.

L'Arte Irregolare trova però ancora oggi difficoltà a essere riconosciuta dal mondo della ricerca artistica contemporanea, soprattutto in Italia:

Tu puoi produrre qualsiasi cosa nel campo culturale, ma se la produci nel sociale, allora è sociale, e quella è anche una percezione in giro. E quindi tu puoi anche fare la cosa più bella che non si vede in un museo, di arte contemporanea, ma se è scaturita da una situazione diversa è sociale. Si dovrebbe far passare che una cosa è arte, poi la puoi chiamare irregolare o come vuoi perché il pensiero

umano ha bisogno di distinzioni, e di raggruppare secondo certe categorie, loro sono irregolari perché non si confrontano col sistema, o non vogliono, però è arte [...] L'esito finale deve stare in piedi da solo, deve avere un suo valore comunicativo ed estetico l'opera stessa, poi sta in piedi meglio se sai quello che c'è dietro. [...] Toris sta in piedi senza altro. Versino lo metti in un museo d'arte contemporanea e sta in piedi da solo. Perché è fuori dal tempo. Versino, Toris, Bertola stanno in piedi da soli. Se li metti accanto ad artisti d'arte contemporanea ci stanno. [...] Li metti in un museo d'arte contemporanea e reggono. Leveque, Carusotto, ci stanno (*ibidem*).

La vicinanza tra queste produzioni e l'arte contemporanea talvolta consiste addirittura in una anticipazione, da parte di questi artisti irregolari, di tendenze e percorsi che poi si ritrovano in artisti affermati, come nella pratica ormai frequente di documentazione del proprio processo produttivo o della ricerca e dell'inventario di materiali d'archivio in parallelo alla produzione di un'opera originale. Eppure, a fronte di tale ricchezza espressiva e a differenza di altri contesti culturali in cui il mercato si appropria anche di queste produzioni, i collezionisti italiani rimangono diffidenti: sono ancora poche, infatti, le gallerie che trattano specificamente questa forma d'arte: si possono citare la galleria Rizomi Art Brut, con sede prima a Torino e adesso a Parma, la galleria Maroncelli12 a Milano e la torinese Gliacrobatì. Tra le ragioni di tale diffidenza si può certo annoverare il perdurare dell'assenza di criteri condivisi per l'interpretazione delle opere da parte della critica, così come il pregiudizio per cui se un'opera viene prodotta nel sociale lì debba rimanere, indipendentemente dalle sue qualità estetiche.

Questi argomenti sono oggetto di discussione anche in altri ambiti disciplinari (si pensi per esempio al contesto dei musei antropologici e all'annosa questione dello *status* dell'artefatto etnografico) e nella medesima arte contemporanea con la presenza di artisti, pratiche, mercati caratterizzati da percorsi, forme e contenuti non tradizionali del sistema dell'arte (come nel caso dell'arte dell'esilio, di quella nomade o di quella dei rifugiati). Sicuramente è ancora presto per intravedere cosa ne verrà fuori, ma una conversazione intensa e appassionata tra tutti coloro che

sono parte in causa o semplici curiosi della produzione artistica contemporanea è ormai aperta. Una produzione artistica da leggersi, una volta di più, come cultura materiale, ovvero, al contempo, testimonianza e riflesso dell'essere umano, con le sue urgenze, le sue inquietudini, i suoi dubbi, le sue risorse e le sue possibilità.

[G.M. – C.B.T.]

Bibliografia

- Campanella 2015 = E. Campanella, *Arte irregolare in Italia. Storia di un amore mai nato*, "Il Giornale delle Fondazioni", 15.03.2015, <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/arte-irregolare-italia-storia-di-un-amore-mai-nato>.
- Cardinal 1972 = R. Cardinal, *Outsider Art*, Studio Vista, London 1972.
- Chiappori 2016 = A. Chiappori, *Un'arte 'mai vista' che sparge ricchezza in città*, "Artintime", 11.04.2016, <http://www.artintime.it/unarte-mai-vista-che-sparge-ricchezza-in-citta/>.
- Décimo 2017 = M. Décimo, *From the Art of the Insane to Art brut and Beyond: A History of Reception*, "Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain", 48, 2017, pp. 126-134.
- Décimo 2018 = M. Décimo, *L'irruption des exclus sur la scène de l'art*, in M. Lusardy (a cura di), *L'art brut*, Citadelles&Mazenod, Paris 2018, pp. 31-92.
- Dubuffet 1967 = J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*. Gallimard, Paris 1967.
- Editorial Board 1920 = Editorial Board, *Avviso*, "Archivio di Psichiatria, Antropologia criminale e Scienze penali, per servire allo studio dell'Uomo alienato e delinquente", 3, 1920, p. 302.
- Faupin 2016 = S. Faupin, *Du musée de la folie à l'art brut*, Les Nouvelles d'Archimède", 59, 2016, pp. 34-35.
- Fumagalli 1958 = S. Fumagalli, *Una curiosità museologica*, "Rivista di Scienze Naturali", 49, 1958, pp. 1-10.
- Gioni 2013 = M. Gioni, *È tutto nella mia testa?*, in M. Gioni, N. Bell (a cura di), *La Biennale di Venezia. 55a Esposizione internazionale d'arte. Il Palazzo Enciclopedico*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 23-28.
- Lombroso, du Camp 1880 = C. Lombroso, M. du Camp, *L'arte nei pazzi*, "Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali per servire allo studio dell'Uomo alienato e delinquente", 1, 1880, pp. 424-437
- Mangiapane, Fassio, Campanella 2016 = S. Mangiapane, G. Fassio, E. Campanella, *L'Art Brut nel Museo di Antropologia ed Etnografia di*

- Torino: *nuove prospettive*, "Osservatorio di Outsider Art", 12, 2016, pp. 80-93.
- Marro 1907 = G. Marro, *Originali manifestazioni grafiche di un delirio di grandezza*, Tipografia Ditta Spandre & C., Torino 1907.
- Marro 1916 = G. Marro, *Arte primitiva e arte paranoica. Memoria preliminare*, Tipografia Cooperativa, Torino 1916.
- Montaldo 2015 = S. Montaldo, *Saper parlar agli occhi di molti con oggetti visibili*, in S. Montaldo (a cura di), *Il Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso*, Silvana Editore, Milano 2015, pp. 10-22.
- Morehad 2010 = A. Morehad, *The Musée de la folie: Collecting and exhibiting chez les fous*, "Journal of the History of Collections", 23, 1, 1, 2010, pp. 101-126.
- Peiry 2013 = L. Peiry, *L'art brut e l'alterità. Tre personalità italiane: Carlo, Podestà e Nanetti*, in G. Mangiapane, A.M. Pecci, V. Porcellana (a cura di), *Arte dei margini. Collezioni di Art Brut, creatività relazionale, educazione alla differenza*, Franco Angeli, Milano 2013, pp. 31-35.
- Peiry 2016 = L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Paris 2016.
- Rovasino, Tosatti 1993 = G. Rovasino, B. Tosatti (a cura di), *La normalità dell'arte*, UTET, Milano 1993.
- Sacerdote 1916 = A. Sacerdote, *I lavori di un pittore paranoico*, "Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali per servire allo studio dell'Uomo alienato e delinquente", 37, 1916, pp. 75-80.
- Taramino 2015 = T. Taramino, *I luoghi del possibile. Dal Laboratorio La Galleria a InGenio Arte Contemporanea*, in B. Tosatti, S. Ferrari (a cura di), *Inquietudine delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte Irregolare. Quaderno di PsicoArt Rivista online di arte e psicologia*, Università di Bologna, Bologna 2015, pp. 233-250.
- Thévoz 2016 = M. Thévoz, *L'Art Brut*, La Différence, Paris 2016.
- Tosatti 1998 = B. Tosatti (a cura di), *Figure dell'anima: arte irregolare in Europa*, Mazzotta, Milano 1998.
- Tosatti 2006 = B. Tosatti (a cura di), *Oltre la ragione: le figure, i maestri, le storie, dell'arte irregolare*, Skira, Milano 2006.
- Tosatti 2015 = B. Tosatti, *Mettere le cose in chiaro: progetto per un libro*, in B. Tosatti, S. Ferrari (a cura di), *Inquietudine delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte Irregolare. Quaderno di PsicoArt Rivista online di arte*

Gianluigi Mangiapane, Cristina Balma-Tivola, *Arte irregolare in Italia. Storie, passaggi e connessioni*

e psicologia, Università di Bologna, Bologna 2015, pp. 5-32.

Zaietta 2018 = L. Zaietta, *La Casa dell'arte che va oltre schemi e barriere*, "La Repubblica", 10.06.2018,

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/06/10/la-casa-dellarte-che-va-oltre-schemi-e-barriereMilano07.html>.

Zilocchi 1912 = A. Zilocchi, *Demenza paranoide con ideografismo interessante*, "Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali per servire allo studio dell'Uomo alienato e delinquente", 33, 1912, pp. 519-567.

Gli autori

Gianluigi Mangiapane

PhD in Antropologia e assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Torino. I suoi studi si concentrano sulle collezioni di Art Brut dell'Ateneo torinese, di cui ha realizzato pubblicazioni scientifiche e divulgative e curato mostre.

Email: gianluigi.mangiapane@unito.it

Cristina Balma-Tivola

Antropologa culturale indipendente. I suoi interessi di ricerca vertono su comunicazione visuale, arte, teatro in relazione alle questioni dell'identità e della diversità culturale, temi sui quali ha realizzato pubblicazioni e produzioni audiovisive.

Email: cbalmativola@gmail.com

L'articolo

Data invio: 26/11/2020

Data accettazione: 12/12/2020

Data pubblicazione: 30/12/2020

Come citare questo articolo

Gianluigi Mangiapane, Cristina Balma-Tivola, *Arte irregolare in Italia. Storie, passaggi e connessioni*, "Medea", VI, 1, 2020, DOI: [10.13125/medea-4175](https://doi.org/10.13125/medea-4175)