

Follia arte liberazione: il laboratorio Wurmkos e un caso studio in Sardegna

Carlo Maccioni, Francesca Farci

La bellezza salverà il mondo
Fëdor Dostoevskij, *L'idiota*

La bellezza salverà il mondo? La presunta affermazione del principe Myškin ne *L'idiota* di Dostoevskij (1998: 478)¹, storia che si chiude in un manicomio, assume la forma di un interrogativo e costituisce lo spunto per questa riflessione: può l'arte contemporanea migliorare la vita delle persone? Può, nella società del controllo, di sé e degli altri, affrontare e sciogliere il tema del diverso?

E per riflettere sulla relazione tra l'arte e la malattia mentale, questo studio ne ripercorre le tappe storiche, dalle origini fino ai suoi risvolti più contemporanei, passando per i luoghi di reclusione e approdando a un caso avvenuto in Sardegna, una realtà periferica ma ricca di fermenti e di possibilità.

L'arte e la follia sono legate in una storia millenaria da un filo che attraversa tutta la cultura occidentale. Secondo la teoria umorale concepita dal medico greco Ippocrate di Coa nel V secolo a.C., a determinare la salute o la malattia sarebbe stata la diversa mescolanza dei quattro umori – sangue, flemma, bile gialla, bile nera – di cui era composto il corpo umano. Provocato da un eccesso di bile nera, l'umore melancolico possedeva una forza ambigua, secondo Aristotele (*Problemata*, XXX, I) avrebbe reso gli

¹ La frase compare nel quinto capitolo della terza parte del romanzo, nella traduzione curata da Gianlorenzo Pacini per Feltrinelli, prima edizione 1998.



uomini geniali e allo stesso tempo soggetti all'instabilità psichica. Già Platone nel *Fedro*, enunciando la dottrina dei 'furores' aveva concepito l'ispirazione, prerogativa dei poeti e dei profeti, come una possessione da parte di una forza estranea, la 'divina mania'. Così, il binomio genio-follia attraversa silenziosamente i secoli del Medioevo per riemergere nel pensiero neoplatonico del Quattrocento fiorentino. Saldando la cultura classica alla teologia cristiana, Marsilio Ficino elabora il concetto di 'divino artista', soggetto all'influenza nefasta del pianeta Saturno: il 'saturnino' avrebbe potuto perciò essere sano e dotato di estro geniale o malato e condannato alla depressione, alla letargia e alla stupidità. Da questo momento in poi la convinzione che i veri maestri operassero in una condizione di ispirato furore si instilla nell'immaginario collettivo, legandosi alla percezione sociale dell'atteggiamento bizzarro assunto dagli artisti all'indomani dell'affrancamento dai vincoli corporativi. Nel Seicento e nel Settecento, il culto dell'originalità fomenta lo sviluppo della moderna idea di genio e cresce l'interesse per i modi della follia, che approda nell'Ottocento positivista per trovare una prima formulazione scientifica nell'opera e nel lavoro di Cesare Lombroso (Wittkower 1968). A sostegno di una sempre più convinta identificazione della genialità con l'alienazione, il padre dell'antropologia criminale raccoglie e studia la produzione plastica dei malati mentali cercando in essa il dato patologico, i sintomi fisici del delirio psichico. Quella che confluirà nel Museo di Antropologia Criminale di Torino – fondato da Lombroso nel 1876 – rappresenta una delle prime collezioni di 'arte psicopatologica' che si diffondono all'interno degli istituti psichiatrici europei (Frigessi 2003). Se pure l'approccio diagnostico-nosografico all'indagine delle opere prodotte dai malati di mente rappresenta la tendenza dominante nel pensiero psichiatrico dell'epoca, si sviluppa contemporaneamente un atteggiamento nuovo, mosso da istanze estetiche, che culmina negli studi pionieristici sull'*art des fous* (Bedoni, Maranzano 2000: 52), come quelli degli psichiatri francesi Marcel Réja e Ambroise Tardieu (Pavone 2000: 55-58).

I primi anni Venti del Novecento rappresentano una tappa fondamentale nell'evoluzione dell'approccio all'arte della follia. È l'inizio di un'inclusione: lo psichiatra svizzero Walter Morgenthaler e il tedesco Hans Prinzhorn inaugurano, con i rispettivi studi, "l'epoca della

comprensione” (Bedoni 1997: 365), che vede l’avvento dell’artista schizofrenico (J. Starobinski 1997: 36). *Ein Geisteskranken als Künstler* (Un malato di mente artista) (Brand-Clausen 1997: 75), pubblicato a Berna nel 1921, rappresenta la prima monografia dedicata all’opera artistica di un malato mentale (Danchin 1997: 372), Adolf Wölfli, paziente di Morgenthaler alla clinica di Waldau dal 1908. Affascinato dalla qualità e dalla complessità dell’opera di Wölfli, lo psichiatra si accosta al suo lavoro con un punto di vista meramente estetico. Come per Morgenthaler, è l’intento di spezzare il pregiudizio medico e artistico sulle produzioni plastiche della follia che spinge Hans Prinzhorn alla stesura di *Bildneri der Geisteskranken* (Produzioni plastiche dei malati mentali) (Bassan 2009: 3). L’opera è intimamente connessa alla sua vicenda biografica: formatosi nel fervido clima culturale della città di Monaco negli anni Dieci, Prinzhorn si laurea in Storia dell’Arte discutendo la sua tesi con Theodor Lipps, filosofo e psicologo tedesco, padre del concetto di *Einführung*, ‘empatia’; la sua seconda laurea in medicina rappresenta quasi il naturale sviluppo degli studi precedenti. Egli fonda la sua trattazione teorica sull’universalità del principio di *Gestaltung*, impulso creativo originario a cui è estranea qualsiasi contaminazione naturalistica e materialistica. La diversa combinazione dei sei impulsi fondamentali attivi nel processo di *Gestaltung* determina la natura delle produzioni plastiche: il gioco, l’ornamentazione, l’ordine, la riproduzione, i simboli e la comunicazione. Il testo rappresenta il frutto di anni di ricerca e di studio sulle opere raccolte e fatte confluire nella Collezione della clinica psichiatrica di Heidelberg, presso la quale Prinzhorn aveva lavorato dal 1919 al 1921. Le opere dei Maestri schizofrenici che lo psichiatra riproduce nella seconda parte del suo testo sono quindi ordinate in base alle suddette tendenze fondamentali: nella produzione plastica degli schizofrenici, queste componenti sono facilmente riconoscibili poiché in essi la funzione espressiva è intatta, quando non amplificata dalla psicosi (Bassan 2009). Il successo di *Bildneri der Geisteskranken* fu tale che nel secondo dopoguerra rappresenta una fondamentale fonte ispiratrice per molti modernisti; il testo prinzhorniano trova nella psicosi quello che le avanguardie artistiche cercavano da tempo nell’arte primitiva e nell’arte dei bambini: le origini incolte e spontanee della creazione artistica.

A spianare la strada allo sviluppo dell'arte nuova è la rottura dell'unità culturale, politica e spirituale dell'Ottocento, in seguito al fallimento dei moti rivoluzionari e alla sconfitta della Comune di Parigi: si riflette nelle arti in un disilluso distacco dalla realtà sociale. È in seno a questa crisi epocale che si originano le avanguardie artistiche, la cui poetica dell'evasione può spingersi fino al rigetto della grande eredità figurativa europea (De Micheli 1998): la necessità di ritrovare un linguaggio vergine, distante dall'inquinata tradizione occidentale, contribuisce ad approdare, attraverso un decorso molto complesso, al risultato estremo del riconoscimento, dell'apprezzamento e quindi della legittimazione della pittura ingenua, del disegno infantile e dell'attività grafica degli alienati, mentre l'estetica classica perde il suo valore di norma artistica suprema (Schmidt 1997: 376). L'esperienza espressionista tedesca porta alle estreme conseguenze i caratteri propri della crisi dell'unità ottocentesca e i miti dell'evasione che essa ha prodotto. La ricezione del testo di Prinzhorn in ambito artistico ebbe un impatto determinante sull'arte contemporanea, in modo particolare nel pensiero e nell'opera di Alfred Kubin, Paul Klee, André Breton, Max Ernst e il movimento surrealista (Bassan 2009). Il costruito prinzhorniano della primordialità e dell'assenza di intenzionalità pertinenti all'arte della follia sarà ripreso nel secondo dopoguerra da Jean Dubuffet per sviluppare e formulare il concetto di *Art Brut*, l'arte genuina dei non professionisti e degli emarginati sociali, un'arte non contaminata, non 'raffinata' da quella 'asfissiante cultura' che il pittore francese rifugge per tutta la sua esistenza (Danchin 2003; Peiry, 2001).

Oltre allo sviluppo di un nuovo collezionismo e di un fiorente mercato di *Art Brut*, la vicenda dubuffettiana apre la strada alla sensibilizzazione del mondo dell'arte nei confronti dell'alterità, e, specificamente, del disagio psichico. Durante gli anni Quaranta e Cinquanta, in parallelo alle prime teorizzazioni contemporanee di arteterapia proposte da psicoanalisti e psicologi come Margaret Naumburg e Edith Kramer (Naumburg 1950), e all'ingresso e alla diffusione di queste attività negli ospedali psichiatrici, si assiste alla prima affermazione di quella che si va definendo come 'arte irregolare'. Saranno però i decenni successivi, gli anni Cinquanta e Sessanta, segnati dall'insorgere di un nuovo approccio politico al tema della sanità mentale, a condurre all'inserimento definitivo

degli *outsider* nel contesto artistico contemporaneo. È un percorso, quello della rivalutazione degli artisti irregolari come autori *tout court*, che conta fra i suoi passi decisivi prima l'esposizione *Bildnerer der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens* del 1963 alla *Kunstthalle* di Berna, curata dal direttore della galleria d'arte della città svizzera Harald Szeemann, e poi l'inserimento di Adolf Wolfli, nel 1972, nella V edizione di *documenta*, la rassegna internazionale tenuta a Kassel, ancora una volta ad opera del curatore indipendente svizzero. Il proposito inclusivo si muove in questi anni in parallelo ad un nuovo sentire comune, sociale e storico, fortemente scettico nei confronti del ruolo riabilitativo delle istituzioni manicomiali, oramai percepite come meri luoghi di isolamento del malato mentale come individuo problematico e non spazi di riabilitazione della persona. Il culmine di questo percorso è la Legge Basaglia del 1978 e, nel mondo dell'arte, un nuovo modo di intendere il rapporto tra arte e disagio psichico, che si distanzia dall'approccio 'romantico' dell'artista incompreso, del genio folle. Nata negli anni Ottanta e sviluppatasi da questi presupposti, l'esperienza del gruppo Wurmkos fondato a Sesto San Giovanni da Pasquale Campanella rappresenta emblematicamente l'impegno dell'arte al dialogo con la diversità psichica.

Considerato da Alessandra Pioselli – studiosa di arte contemporanea nello spazio pubblico – come una delle tappe fondamentali nel percorso dell'arte pubblica del contesto italiano (Pioselli 2015), il laboratorio Wurmkos si sviluppa all'interno della Cooperativa Lotta contro l'emarginazione, associazione nata nel 1981 nel quartiere Parpagliana, a Sesto San Giovanni, realtà di operai e immigrati adiacente Milano. Il consorzio si installa in un luogo difficile, con una chiara missione sociale e, sin da subito, crea consulte popolari, strutture di accoglienza, gruppi di sostegno per persone con handicap e un doposcuola per i ragazzi che vivono in situazioni di difficoltà nella periferia milanese. L'approccio fondamentale del collettivo è basato sul riconoscimento della dignità e dei diritti dei più deboli con aspetti di sostegno scolastico, attenzione al diritto al lavoro e allo studio con corsi di formazione, ma anche appoggio per tossicodipendenti, sieropositivi, assistenza domiciliare per malati e attenzione alla salute e al tempo libero di tutti gli svantaggiati del luogo che si avvicinano all'associazione. Secondo Simona Bordone, «Lotta contro

l'emarginazione diventa una comunità pilota [...] per le modalità di gestione di ispirazione 'basagliana'» (Bordone 2005: 27): in questo contesto è naturale il riferimento all'esperienza triestina di Franco Basaglia, e la cooperativa si apre alle persone con disagio mentale rilanciando la questione soggettiva e assieme sociale della 'diversità' psichica: così scrive uno tra i fondatori di Lotta contro l'emarginazione, l'attivo promotore dell'esperienza Claudio Palvarini:

che la questione della malattia mentale fosse (anche) questione sociale ci veniva del resto naturale proprio dal lavoro con altri soggetti ed altri problemi, sociali appunto, e non la si poteva pensare diversamente se si aveva a che fare con il 'matto' invece che con il giovane della periferia oppure con il 'tossico' (Palvarini 2005: 7).

In opposizione alla 'distanza terapeutica' viene scelta una 'vicinanza' relazionale con i soggetti, e questa presa di posizione si abbina con uno sforzo nel tentativo di modificare i rapporti tra questi soggetti e il resto del mondo. La via è connettere, creare relazioni, abbattere gli stigmi sociali, creare opportunità formative, comunicative e di lavoro. Nel tempo la cooperativa si è allargata nel territorio, vicino e lontano, con un totale di quasi 200 operatori – quella che nei discorsi economici sarebbe una grande impresa – il tutto guardando nuovi interventi nel tessuto sociale: prevenzione, difesa e rafforzamento dei più deboli, come le donne straniere, lasciando invariati i punti di interesse come l'attenzione ai bisognosi, i diritti e il rapporto tra singolo, individui e società.

In un ambiente così fertile, impegnato e vivace non poteva non svilupparsi una esperienza come il Laboratorio Wurmkos. L'incontro e la nascita avvengono nel 1987 quando si trovano Claudio Palvarini e Pasquale Campanella, artista e poi curatore, da appena due anni entrato attivamente nel mondo dell'arte. Entrambi, scrive Palvarini, sono alla ricerca di: «come realizzare un ambito di creatività visuale che coinvolgesse persone con disagio con la premessa di un approccio privo di qualsiasi intenzionalità didattica o terapeutica» (*Ivi*: 8). Da qui inizia l'esperienza di Wurmkos, fatta non con i pennarelli e i fogli Fabriano dei laboratori creativi di tanti luoghi psichiatrici ma con materiali da atelier:

grandi tele, creta, legname, litri e litri di colori acrilici ecc. Ci sono poche regole di funzionamento: valorizzare i messaggi e le proposte stilistiche dei partecipanti nonché la loro autorialità, senza alcuna ingerenza da parte di Campanella o di altri artisti esterni in collaborazione con il gruppo; il laboratorio è autonomo dalla cooperativa, uno spazio distinto, nelle finalità e nel funzionamento, nonché nella sua fisicità di luogo. Per le persone coinvolte Wurmkos è «come uscire con la fidanzata (o il fidanzato): qualcosa che la cooperativa evidentemente non può programmare o normare» (*Ivi*: 9); nessuno degli artisti esterni, tantomeno Campanella, partecipano ai *case management* o a valutazioni dei progetti riabilitativi in corso; la cooperativa sostiene in maniera continuativa il laboratorio: finanzia materiali, progetti, viaggi, allestimenti, esposizioni e pubblicazioni insieme a sostenitori pubblici e privati; gli artisti sono coinvolti in tutte le fasi della produzione artistica culturale (Palvarini 2005: 8-9).

Campanella è il coordinatore ma svolge in realtà un ruolo da levatrice, da mediatore, propositore e valorizzatore, maestro di ‘politiche di bellezza’, di un fare che è riconoscimento e scambio relazionale. Ciò che si instaura è un fare artistico ‘farneticamente anarchico’ in grado di creare una identità di gruppo ma senza appiattare le diverse personalità coinvolte e il loro stile. L’unica responsabilità è creare arte, praticare azioni e relazioni. Il metodo di realizzazione è un contatto senza sosta, come lo descrive il gruppo stesso, un «lavorio continuo, esagerato e collettivo» (Wurmkos 2005: 13), alla ricerca di uno spazio libero e comune in cui l’azione dei singoli si armonizzi con gli altri, con un’elaborazione lunga nel tempo, costruita da un insieme.

Tralasciando le creazioni artistiche più tradizionali del gruppo, le opere di pittura e disegno, l’esperienza più significativa del collettivo sembra quella relativa ad ‘Abitare’ e il percorso che fin qui l’ha condotto.

Sin da subito il laboratorio riflette su alcuni temi e, primo tra tutti, la «via della continuità/contiguità fra arte e vita» (Longari 2005: 57), cioè ‘essere al mondo’, ‘stare’, e dunque l’abitare nel senso etimologico del termine, cioè ‘avere’ e da lì ‘continuare ad avere’, come un luogo in cui realizzare questa continuità, il tutto consapevoli che «lavorare insieme già significa costruire un luogo comune, uno spazio comune, abitarlo insieme»

(Wurmkos 2003: 17). È in questa direzione che va la sperimentazione e la creazione di oggetti relazionali e di spazi praticabili. Già del '92 è il progetto 'Wurmkos design', in collaborazione con grandi architetti e designer, come Mendini e altri, e il 'Salone del Mobile', una delle più importanti fiere a livello mondiale per la casa e l'arredamento. Segue l'esperienza in Galles con la mostra 'CCTA' dove viene occupato completamente tutto lo spazio espositivo. Gli artisti del gruppo proseguono in questa direzione anche nelle loro mostre personali, ripensando oggetti e andando a creare opere come luoghi vivibili, come fanno anche come Wurmkos nell'evento 'La cantina di Salvatore', vero e proprio luogo-opera *work in progress*. Del '95 è la mostra 'Dis Loc Azione' con cui il laboratorio si trasferisce nella 'Galleria Bordone' per un mese a cui segue 'Tre', parte dell'evento 'Figure dell'anima' in cui vengono presentati una serie di oggetti non autosufficienti la cui condizione necessaria è essere manipolati, indossati, usati. Prova di valore successiva è la mostra del 1999 'Il bianco e il nero', svoltasi alla 'Rocca di Ozinuvovi', dove vengono trasformate diverse stanze del castello in situazioni d'esperienza, una sorta di *luna park* sul vivere quotidiano. In questo evento si abolisce definitivamente il pubblico come testimone passivo e lo si sollecita ad azioni pratiche trasformandolo nell'autore di un *happening*, cercando l'interazione come pratica non solo nella genesi delle opere e all'interno del gruppo ma anche successivamente, con tutti, creando un gioco esperienziale e poetico tra interno ed esterno. Da questa prova a 'tana' non ci vuole molto. 'Tana' è una mostra riproposta e modificata, costruita su un ambiente multisensoriale di suoni e opere in bianco e nero, che ricoprono, come graffiti e scarabocchi, le pareti. È un ambiente raccolto e accogliente, dal sapore quasi ancestrale e dal pavimento imbottito di gommapiuma, intimo e di sfogo, in cui i visitatori entrano e assommano le loro realizzazioni, frutto dei laboratori associati, a quelle del gruppo. È aperto a chiunque anche 'Eden', del 2001, alla Biennale di Venezia, un laboratorio basato su corpi e gesti, azioni e decorazione e sullo spazio occupato da enormi gonfiabili e i loro movimenti. Queste sono le premesse

che portano ad ‘Abitare’, il progetto di ricostruzione della casa di Wurmkos, la prima sede della cooperativa a Sesto San Giovanni².

La necessità e l’opportunità di ristrutturare l’edificio della Comunità Parpagliana si palesa a inizi anni 2000: l’idea è una «riqualificazione estetica e funzionale» (Bordone 2005: 27) del vetusto stabile con un finanziamento di Cariplo. Il laboratorio si applica sul progetto ma i vari nuovi regolamenti fanno ripensare più e più volte il tutto: il gruppo deve affrontare normative ASL, ingegneri, architetti, gli altri professionisti coinvolti e soprattutto le esigenze di chi vive e lavora nello stabile, in una contrattazione multisetoriale e negoziata che lega arte pubblica, architettura, design e scienze sociali. Un *fund raising* e la vendita delle opere del gruppo finanziano un maggiore intervento, con l’adesione di artisti esterni e una grande progettazione partecipata e lunga nel tempo.

La vivibilità è il presupposto e lo scopo di ‘Abitare’, la ristrutturazione e la decorazione di quella che è la casa di alcuni degli artisti di Wurmkos, che avviene con la partecipazione di altri artisti chiamati a condividere il progetto. Le ragioni dell’abitare sono emerse spontaneamente nel corso degli anni, definendosi come prerogativa di Wurmkos: dalla produzione di oggetti relazionali, passando per l’ideazione e l’allestimento di spazi praticabili, vivibili, ha preso progressivamente forma il valore della vivibilità. Il progetto di ‘riqualificazione estetica e funzionale’ del vecchio edificio si propone di incidere sulla qualità di vita dei soggetti, ponendosi proprio come una connessione tra arte e vita. Gli utenti della Parpagliana elaborano prima le idee e il progetto, scrive Gabi Scardi, in «un clima di condivisione tra i partecipanti che spontaneamente scelgono di prendervi parte spinti dal desiderio di autoesprimersi e dal piacere di un fare che, nel loro caso, è straordinariamente libero» (Scardi 2005: 83) e successivamente realizzano la decorazione del terrazzo, degli interni e delle proprie stanze con la complicità e la collaborazione di alcuni artisti, affinché ognuno di loro abbia almeno un interlocutore esterno alla comunità e appartenente al mondo dell’arte. Gli artisti Wurmkos creano un ambiente arioso e luminoso: i colori alle pareti e il pavimento danno ritmi e rallentamenti che

² Per un inquadramento complessivo del percorso artistico di Wurmkos sino alla concretizzazione di ‘Abitare’ si rimanda a Elisabetta Longari (Longari 2005: 57-65)

si legano alle porte geometriche, studiate guardando Paul Klee, teoria del colore e leggi gestaltiche; l'aspetto fluido si collega al mosaico esterno, come un *dripping*. Le zone individuali sono espressioni della poetica dei singoli, dando alle personali sensibilità un ambiente proprio ma aperto verso la collettività. Lo spazio interno comune, come il tavolo, è pensato su poche linee gestuali e istintive mentre il vano scale è un racconto della comunità negli anni, con opere e foto della cooperativa e del laboratorio. Tutta la decorazione è movimentata, una dimensione liquida e piena, una connotazione fluida che rende il luogo, scrive Elisabetta Longari, «sensibile ai mutamenti e alle differenze» (Longari 2005: 64) con la consapevolezza che «la Parpagliana è sede di una comunità, luogo in cui sensibilità individuale e collettiva s'intersecano» (Scardi 2005: 86) e si mescolano.

Il laboratorio nel tempo continua a vivere e si evolve: viene costituita nel 2011 la Fondazione Wurmkos onlus. La sua missione è la

promozione del lavoro del gruppo di artisti Wurmkos e la creazione dell'archivio generale delle opere e dei testi, che verrà messo a disposizione del pubblico; azioni di inclusione sociale delle persone con disagio psichico attraverso laboratori e opere d'arte contemporanea create coinvolgendo studenti, artisti, teorici, comunità locali; la pubblicazione di testi sul tema; la formazione di studenti, artisti e operatori³.

Nel 2013 nasce la Farmacia Wurmkos, spazio stabile per la promozione delle arti visive, aperto come luogo di contatto culturale e di attività di scambio, sede del laboratorio del gruppo.

Un caso interessante, e in qualche modo affiancabile a quello del Laboratorio Wurmkos, è avvenuto anche in Sardegna, nel 1968. Benché si tratti di un evento limitato nel tempo, in scala molto minore nonché con una base concettuale diversa, esso rivela dei risvolti significativi.

Ne "L'Unione Sarda" del 20 luglio '68, l'articolo *Disegni e dipinti estremamente suggestivi in una mostra all'ospedale psichiatrico*, informa che

³ <http://wurmkos.blogspot.com/p/fondazione-wurmkos.html> (ultimo accesso 22/06/2021).

un'esposizione di alcune decine di opere tra pitture e disegni, sculture in argilla e lavori di artigianato, è avvenuta nel 'reparto donne' di Villa Clara, inaugurata da una serie di autorità (prefetto, arcivescovo, presidente della provincia) e visitata da una grande folla. Seguendo la 'psicosocioterapia', la creazione dei lavori da parte dei pazienti è avvenuta «con la stessa passione con la quale vi si applicano quelli che stanno al di fuori del recinto ospedaliero» (L'Unione Sarda, 20 agosto 1968). Il giornale prosegue con una lunga dichiarazione di Corrado Maltese, storico dell'arte e professore ordinario all'ateneo di Cagliari:

È stata allestita una mostra da intollerati, non da pazzi. Il problema più importante che emerge esaminando i lavori sta nel chiedersi in che [...] un lavoro di un ricoverato si differenzia dal lavoro di un non ricoverato o del presunto sano.

Prosegue ancora Maltese:

affrontare il problema richiede uno studio particolare. Infatti dietro suggerimento ed in accordo col prof. Terzian, si proverà alla ripresa dell'anno accademico ad allestire nella Facoltà di Lettere una piccola esposizione ed a sviluppare qualche piccolo dibattito sull'argomento con studenti, specialisti e del pubblico.

Corrado Maltese, storico dell'arte⁴, dal 1957 è a Cagliari, professore di Storia dell'Arte medievale presso l'ateneo del capoluogo sardo dove, a metà degli anni Sessanta, diventa preside della Facoltà di Lettere. Attivo e propositivo,

⁴ Corrado Maltese, critico militante e docente universitario, è nato a Genova nel 1921. Si forma con Pietro Toesca e Ranuccio Bianchi Bandinelli e dagli anni quaranta è dinamico intellettuale vicino, oltreché al mondo dell'arte, dal medioevo fino alle manifestazioni a lui contemporanee, al materialismo dialettico, alla scienza e alla tecnologia, alla semiotica ed è impegnato politicamente nella sinistra intorno al Partito Comunista.

negli anni del suo soggiorno ha animato la vita culturale della città, dove, legandosi ai pittori transazionali, ha sostenuto le attività del 'Centro di cultura democratica' e formato un'intera generazione di allievi [...] Ha dedicato numerosi scritti alla Sardegna, proponendo spesso una lettura moderna e non tradizionale dei caratteri di fondo delle espressioni artistiche sarde, analizzate spesso lungo i grandi periodi (Floris 2007: 437).

Alla fine degli anni Sessanta inizia l'insegnamento a Genova, collabora poi con il CNR e successivamente approda all'Università La Sapienza di Roma dove chiude la sua carriera.

Hrayr Terzian è medico neurologo e nel 1966 diventa docente all'università di Cagliari. È nato in Etiopia nel 1925, figlio di armeni rifugiati in seguito ai massacri turchi della prima guerra mondiale. In Italia, adolescente, studia presso il Collegio degli Armeni in Venezia, si laurea a Padova nel 1948 e si perfeziona tra Londra, Marsiglia e Pisa. Diventa assistente universitario a Padova, poi docente a Cagliari per approdare a Verona nel 1970. Quando l'Università di Verona diventa autonoma, nel 1982, è scelto come primo Rettore. Oltre alle scoperte prettamente mediche e alla carriera accademica, Terzian è attivo nell'estrema sinistra, vicino all'esistenzialismo francese di Jean Paul Sartre e di Maurice Merleau Ponty e alle teorie faucaultiane su potere, controllo e marginalizzazione dell'individuo non accettato dalla società. È amico di Giulio Maccacaro, della rivista 'Sapere', uno dei fulcri della lotta contro la discriminazione e l'emarginazione dei malati, specie psichiatrici.

Clinico di grande competenza ed umanità, poneva al centro dell'agire medico il malato [...]. Il suo contributo non si limitò soltanto alla neurologia, ma si rivolse anche agli aspetti sociali e politici della pratica medica. Fondamentale, a Padova, fu l'incontro ed il sodalizio con Franco Basaglia, per il rinnovamento della cultura e della pratica psichiatrica. Insieme si avvicinarono ad un filone culturale da cui derivarono le scelte future di entrambi ed il loro impegno politico (Viviani 2006: 804).

Con Basaglia lavora alla riforma – anche e specialmente culturale – della moderna psichiatria.

Anche in Sardegna, nel clima fervente del '68, un evento, seppur circoscritto, si rivela propositivo verso la questione della diversità psichica e il suo intrecciarsi con l'arte. Il caso svoltosi sull'isola, interessante momento di apertura (non certamente per come esso è pensato dall'ospedale né come esso viene letto dal quotidiano ma quello su cui riflettono i due docenti dell'università) avvia un percorso, aperto da Corrado Maltese e soprattutto da Hrayr Terzian, che a Villa Clara continua anche con Tonino Casula e ancor più con Rosanna Rossi.

Tonino Casula è tra le personalità fondamentali dell'arte in Sardegna nella seconda metà del Novecento. Protagonista di ricerche d'avanguardia, è tra i primi, dopo l'apertura del 'Premio Sardegna' '57, a proporre diverse soluzioni visive, plastiche e di tendenza, nell'ambiente artistico e intellettuale dell'isola. La sua ricerca si situa «tra teorie fisico-psicologiche e dati sperimentali, tra progettazione rigorosa delle forme e dei risultati e non poche accensioni intuitive e inventive» (Naitza 1983: 60). Impegnato sin dall'inizio della sua carriera artistica come maestro elementare, con una proposta di insegnamento dell'arte aperta e fuori dalle righe, egli porta gli allievi, da lui considerati ancora parzialmente liberi dai costrutti culturali profondamente incamerati, con il tempo, dagli adulti, a conoscere senza preconcetti modi espressivi e tecniche, dando una impostazione non basata prettamente verso i possibili significati delle opere ma prima di tutto rivolta alla lettura tecnica del medium: 'come, non cosa' asserisce l'artista. L'esperienza di Tonino Casula con i pazienti dell'ospedale psichiatrico di Cagliari nasce dal suo incontro con Hrayr Terzian: il neurologo e l'artista si conoscono durante la permanenza di circa quattro anni del medico come docente presso l'università del capoluogo isolano. In una delle mostre curate da Casula con i lavori dei suoi alunni, Terzian scopre con sorpresa le proposte di educazione visiva oltre gli schemi portate avanti dall'artista: è sentendo le risposte date da una alunna in visita durante l'esposizione alle domande del maestro, che chiede «cosa vedi?» alla bambina, di fronte a opere fatte di macchie simmetriche di colore, simili alle tavole del 'test di Rorschach', che Terzian decide di proporre la creazione di un laboratorio artistico guidato dall'autore all'interno dell'ospedale psichiatrico. Esso va

a svilupparsi con l'artista che entra nell'istituto di cura, con un certo bagaglio non negabile di preoccupazioni ma che trova davanti a sé una classe calma e propensa all'attività e un corpo medico che lo accoglie all'interno del sistema ospedaliero, dando spazio alla sua presenza anche nelle periodiche discussioni cliniche sui pazienti. Il laboratorio, del tutto sperimentale e senza obiettivi definiti, si struttura in conformità con l'insegnamento portato avanti da Casula nelle scuole elementari: a una prima parte di lezione dove egli illustra una tecnica artistica segue una seconda parte libera e all'aperto, dove gli allievi sperimentano e si esprimono concretamente con questa. L'esperienza non dura però che pochi mesi, date le difficoltà di Casula nell'entrare in un ambiente per lui mentalmente stancante, soprattutto rispetto al corpo medico dell'istituto. Il percorso fatto non viene però 'perso' da Casula che continua a collaborare con alcune persone incontrate durante il loro ricovero nello spazio di Villa Clara. Significativo in questo senso *Abitare nell'attico*, progetto realizzato dall'artista con Salvatore, uno dei pazienti dell'ospedale, diventato poi amico e assiduo frequentatore dello studio di Casula. L'opera è un radiodramma, un testo di tipo teatrale scritto espressamente per la radio, prodotto dall'autore negli anni Settanta per la Rai - Radiotelevisione italiana, parte del programma *Odissea - Percorsi quasi onirici*, ideato e diretto da Tonino Casula. Questi 11 minuti circa di registrazione audio, realizzati con la collaborazione e la 'voce quasi trovata' di Salvatore, hanno come base un testo di Gaetano Brundu dal titolo omonimo di *Abitare nell'attico*. Il brano, mandato a memoria e recitato da Salvatore più volte e in più modi, dal sussurrato all'urlato, è stato poi strutturato e trasformato, con un montaggio audio, di marcata prosodia radiofonica, in una narrazione frammista di pause e ripetizioni volute, ritmata da suoni vari, effetti elettronici e rumori naturali. La partecipazione di Salvatore, con la sua recitazione, segnata dal vivo accento e dai bruschi passaggi tra i toni della voce, è il punto di arrivo di un incontro avvenuto tra istituto psichiatrico ed esterno, diventato per l'artista non solo contatto con una particolare persona ma amicizia e profonda esperienza umana.

Rosanna Rossi, artista protagonista dell'arte in Sardegna della seconda metà del '900 sin dalla sua partecipazione al gruppo 'Studio 58',

diventa successivamente una delle maggiori voci dell'avanguardia e della ricerca astratta nell'isola. La sua ricerca, inizialmente tesa

verso comunicazioni emotive e a ricostruire liricamente memorie passate, approda successivamente nella formulazione dell'immagine e nel senso, mantenendo costante un interesse professionale e attento per il colore nel suo diverso interagire in funzione della struttura visiva che determina (Naitza 1983: 104).

Ella stessa pone l'esperienza con Terzian e all'interno dell'ospedale psichiatrico di Cagliari come momento fondamentale del suo percorso. Così racconta lei stessa nella breve autobiografia in *Filo linea colore*, volume curato da Maria Angela Sanna:

il mio percorso artistico ha avuto uno sviluppo continuo e progressivo, tuttavia credo di dover dare una grande importanza al periodo in cui sono andata a insegnare all'Ospedale Psichiatrico. Un giorno uno dei pazienti con cui lavoravo dipinse un albero bellissimo, la settimana successiva quando lo rincontrai mi accorsi che aveva dipinto tutt'altra cosa. Così gli chiesi come mai avesse cambiato soggetto visto che riusciva a renderlo così bene e lui candidamente mi rispose: «perché io mi affaccio alla finestra lo guardo e dico è così bello che non c'è bisogno di rifarlo». Non so se fosse una sua intuizione o se l'avesse attinta da altri, ma in quel momento ho capito che non è necessario rifare quello che c'è già, è l'invenzione di una cosa inesistente che mi ha portato a superare il fosso (Rossi 2013: 95).

Oltre l'arte ho sempre sentito interesse per i problemi sociali. Non vivo fuori dalla realtà, tutt'altro. Con questi sentimenti ho cercato di rendermi utile, di dare il mio apporto a cause sociali e quando, alla fine degli anni Sessanta, lo psicologo Terzian ha voluto coinvolgere intellettuali e artisti in una ricerca sulla cura psichiatrica sono stata la prima a raccogliere il suo invito. Per Terzian ho avuto un grande affetto. Lui è morto da tempo, eppure lo ricordo ancora con nostalgia (*Ivi*: 99).

L'esperienza di Rosanna Rossi con i pazienti di Villa Clara si svolge alla fine degli anni Sessanta e dura per circa due anni, concludendosi con la partenza di Terzian da Cagliari nel 1970. L'obiettivo del laboratorio, stimolato dal neurologo e proposto dall'artista con il sostegno di Giuliana Ferri, medico all'ospedale psichiatrico e moglie di Terzian, è dimostrare la mancanza di differenze sostanziali tra i lavori dei pazienti, con le loro personali proposte artistiche, rispetto a tutte le altre proposte di artisti fuori dal circuito di Villa Clara. Nel progetto, il ruolo di Rosanna Rossi è quello di docente, compito da lei ricoperto con le stesse modalità applicate nell'insegnamento presso l'istituto d'arte del capoluogo. Partendo da una lezione teorica e tecnica, gli allievi applicano le conoscenze acquisite e si arriva così al fulcro principale dell'attività laboratoriale, ossia la discussione: le persone, dopo la spiegazione della tecnica e la creazione delle opere, si confrontano in maniera costruttiva sulla realizzazione in un dialogo aperto e positivo. Alle discussioni sulle realizzazioni dei singoli partecipanti al laboratorio intervengono in maniera positiva tutti i pazienti coinvolti, in un dialogo di gruppo dove prende parte anche il personale medico dell'istituto, con Giuliana Ferri Terzian in testa, in un discorso che prosegue poi con colloqui esterni con Hrayr Terzian. L'attività dei partecipanti è manifestazione di una volontà marcatamente comunicativa ed espressiva, una voglia di parlare con l'esterno e con il diverso da sé, uscendo dall'isolamento personale e da quello collettivo di reclusi.

Come spesso accade nel contesto locale, l'iniziativa guidata dall'impegno di una singola persona o di un ristretto gruppo non diventa progetto di sistema; di conseguenza, si conclude con la fine dell'impegno legato alla figura promotrice. Le spinte di apertura e l'esperienza laboratoriale terminano, infatti, con la partenza del suo promotore, Hrayr Terzian, figura fondamentale che ha prestato grande attenzione, dall'interno dell'istituzione medica, all'attività artistica.

Bibliografia

- Bassan F. (2009), *Al di là della psichiatria e dell'estetica. Studio su Hans Prinzhorn*, Lithos Editrice, Roma.
- Bedoni G. (1997), *Il segreto è visibile. Arte, psicosi e psichiatria in Figure dell'anima*, catalogo della mostra, a cura di B. Tosatti, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano.
- Bedoni G., Tosatti B. (2000), *Arte e psichiatria. Uno sguardo sottile*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano.
- Bordone S. (2005), *La cosa più difficile che abbiamo mai fatto in Wurmkos, abitare, la trasformazione di una comunità psichiatrica attraverso l'arte*, a cura di S. Bordone S., Editrice Compositori, Bologna, pp. 27-29.
- Brand-Clausen B. (1997), *Dal museo d'arte patologica alla Collezione Prinzhorn in Figure dell'anima: Arte irregolare in Europa* cit.
- Dalchin L. (1997), *Alle origini dell'art brut*, in *Figure dell'anima* cit.
- Danchin L. (2003), *Jean Dubuffet*, Rusconi per Idea Libri, Santarcangelo di Romagna.
- De Micheli M. (1998), *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano.
- Dostoevskij F. (1998) *L'idiota*, Feltrinelli, Milano.
- Floris F. (2007), s.v. *Maltese, Corrado* in *La grande enciclopedia della Sardegna*, Vol. 5, "La Nuova Sardegna", Sassari, coll. 634.
- Frigessi D. (2003), *Cesare Lombroso*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Longari E. (2005), *Le ragioni dell'abitare*, in *Wurmkos: abitare: la trasformazione di una comunità psichiatrica attraverso l'arte* cit., pp. 57-65.
- Naitza S. (1983) *Nuove tendenze a confronto negli anni dell'autonomia. Venticinque anni di ricerca artistica in Sardegna (1957-1983)*, Comune di Nuoro, Assessorato alla Cultura - Consorzio per la pubblica lettura "S. Satta", STEF, Cagliari.
- Parvarini C. (2005), *Presentazione*, in *Wurmkos: abitare: la trasformazione di una comunità psichiatrica attraverso l'arte* cit., pp. 7-9.
- Pavone F. (2000), *La Psichiatria tra Ottocento e Novecento. La figura di Eugene Bleuler*, in Bedoni G., Tosatti B., *Arte e Psichiatria. Uno sguardo sottile*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, pp. 55-58.

- Peiry L. (2001), *Art Brut. The origins of Outsider Art*, Flammarion, Paris.
- Pioselli A. (2015), *L'arte nello spazio urbano: l'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Monza.
- Rossi R. (2013), *Rosanna Rossi*, in *Filo linea colore*, Maria Lai, Mirella Mibelli, *Rosanna Rossi, tre storie per l'arte al femminile*, a cura di M. A. Sanna, Arkadia, Cagliari, pp. 71-100.
- Scardi G. (2005), *Una casa che mi assomigliasse* in *Wurmkos cit.*, pp. 83-86.
- Schmidt G. (1997), *L'arte degli alienati in rapporto all'arte* in *Figure dell'anima: Arte irregolare in Europa cit.*
- Starobinski J. (1997), *Prefazione a L'Expression de la folie* in *Figure dell'anima: Arte irregolare in Europa cit.*
- Tosatti B. (1997) a cura di, *Figure dell'anima: Arte irregolare in Europa*, catalogo della mostra, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano.
- Viviani G. F. (2006), s.v. *Terzian, Hrayr* in *Dizionario biografico dei Veronesi: secolo 20: 2: M-Z*, Fondazione Cassa di risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona, Verona.
- Wittkower R. M. (1968), *Nati sotto Saturno*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Wurmkos (2003) *Wurmkos Tana*, catalogo della mostra, Solimano S. e Bordone S. (a cura di), 30 ottobre 2002 - 26 gennaio 2003, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, Genova.
- Wurmkos (2005), *Disegni e Maquettes* in *Wurmkos cit.*

Sitografia

Sito di Wurmkos <http://wurmkos.blogspot.com/p/fondazione-wurmkos.html> (ultimo accesso 22/06/2021)

Gli autori

Carlo Maccioni

Carlo Maccioni è storico dell'arte, laureato all'Università degli Studi di Cagliari. Principale campo di studio le manifestazioni artistiche del '900, dall'ambito europeo sino alle espressioni locali, relative alla Sardegna. Gli interessi si muovono dalla scultura alla pittura, dalla fotografia alle altre forme dell'arte contemporanea con una attenzione marcata verso le manifestazioni più significative, capaci di generare connessioni e percorsi interdisciplinari con la storia e con l'ambiente culturale, con la letteratura e con la società.

Email: carlx@hotmail.it

Francesca Farci

Francesca Farci è laureata in Beni Culturali e laureanda in Storia dell'Arte all'Università degli Studi di Cagliari. I suoi interessi di ricerca spaziano dall'arte e le sue espressioni lungo la storia, al suo rapporto con la medicina, la psichiatria e la psicologia, al dialogo tra arte e scienza e alle connessioni con la filosofia e l'estetica.

Email: francescafarci@hotmail.com

L'articolo

Data invio: 01/07/2021

Data accettazione: 28/11/2021

Data pubblicazione: 20/12/2021

Carlo Maccioni, Francesca Farci, *Follia arte liberazione: il laboratorio Wurmkos*

Come citare questo articolo

Carlo Maccioni, Francesca Farci, *Follia arte liberazione: il laboratorio Wurmkos e un caso studio in Sardegna, "Medea"*, VII, 1, 2021, DOI: [10.13125/medea-4865](https://doi.org/10.13125/medea-4865)