

## Premesse istituzionali

*Le università italiane, in molti casi (forse maggioritari), svolgono le loro attività ovvero sviluppano le loro missioni in edifici che non sono stati costruiti appositamente per ospitarle. Questo può essere un elemento che qualcuno può ritenere come disfunzionale oppure può essere invece interpretato come una caratteristica che accresce il valore storico e culturale delle loro attività. Gli edifici delle università sono molto spesso una stratificazione di storie nella loro storia che, in qualche caso, risale a diversi secoli fa.*

*Anche l'Università di Siena non fa eccezione a questa regola ed a questa storia. Anche nel patrimonio di edifici (di proprietà o in affitto) dell'Università di Siena sono presenti una serie di costruzioni di cui è importante conoscere la storia ed il successivo stratificarsi di utilizzi e destinazioni d'uso. Questo vale per il Palazzo del Rettorato e per il complesso di edifici che costituiscono l'attuale Campus del Pionta di Arezzo.*

*Nel passato di quest'area vicina al centro cittadino, ma non in centro, vi è la realizzazione di una cittadella manicomiale, come accaduto nella seconda metà del XIX secolo e in larga parte del XX secolo fino all'approvazione e definitiva attuazione della legge Basaglia.*

*Questa storia si è verificata in tante altre città italiane e quindi ad esempio anche a Siena, in quel grande villaggio che fu l'Ospedale neuropsichiatrico, anch'esso tuttora in utilizzo da parte dell'università.*

*Questi complessi architettonici raccontano a ben guardare ed a ben ricostruire le vicende delle migliaia di persone che in quei luoghi hanno forzatamente vissuto vite dolorose di malattia mentale, di disagio sociale e di marginalità. Queste aree cittadine o para cittadine conservano le tracce di vite incomprese e tuttavia vite che in particolari circostanze hanno trovato il modo di riemergere dall'oblio e dalla rimozione della nostra società.*

*Nel caso della mostra dedicata all'atelier di pittura dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo (1958-78) la storia ritrova la luce e trova la via per essere conosciuta,*

*recuperando dall'ombra opere e documenti che sono commentati e presentati nel catalogo che pubblichiamo con la Siena University Press attraverso i contributi di Bianca Tosatti, Roberto Boccalon, Luca Quattrocchi, Sabrina Picchiami, Paolo Torriti, Lucilla Gigli, Antonella Moriani e Stefano Moscadelli.*

*A loro ed a quanti hanno collaborato alla realizzazione della mostra va il ringraziamento dell'Università di Siena per l'opera di disvelamento di una memoria altrimenti ignorata, che trova invece spazio e visibilità per raccontare nella storia del complesso del Pionta alcune tra le storie che possiamo e dobbiamo raccontare in una paziente e dolorosa ricostruzione che muove i suoi primi ma importanti passi.*

Roberto Di Pietra  
Rettore dell'Università di Siena

*La mostra Arte ai margini. Livio Poggese e l'atelier di pittura dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, 1958-1978, a cura di Luca Quattrocchi e Paolo Torriti, ha visto la felice collaborazione di due Dipartimenti dell'Università di Siena (il Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali e il Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne).*

*La mostra, organizzata con il supporto dell'Archivio storico dell'ex Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, si propone di far conoscere a un vasto pubblico la storia dell'atelier di pittura di questo istituto, aperto nel 1958 e destinato ai ricoverati, collocato un tempo nel complesso del Pionta dove attualmente ha sede un moderno e funzionale Campus dell'Ateneo senese. Nel 1996 infatti le palazzine dell'ex manicomio aretino furono recuperate dall'Università di Siena e oggi vi prendono posto le aule per le lezioni, i laboratori, gli spazi dedicati agli studenti, i Servizi generali, gli studi dei docenti, l'ufficio Studenti e Didattica, e la Biblioteca umanistica. Spazi densi di memoria, quella memoria che la presente mostra, attraverso l'esposizione di un'ottantina di opere pittoriche dei ricoverati dell'Ospedale neuropsichiatrico, ha contribuito a riportare alla luce, proponendo all'attenzione e alla condivisione della comunità parte del ricco patrimonio storico-artistico e archivistico dell'Ateneo.*

*Il catalogo dell'esposizione, inaugurata proprio nel centenario della nascita di Franco Basaglia, fondatore di Psichiatria Democratica e ispiratore della Legge 180/1978 (che ne prende il nome), assieme alla riproduzione delle opere esposte, presenta saggi di carattere storico-artistico dei curatori Luca Quattrocchi e Paolo Torriti, docenti di Storia dell'arte dell'Università di Siena, e di Sabrina Picchiami, storica dell'arte; un contributo dello psichiatra Roberto Boccalon, direttore dell'Istituto di Psicoterapia espressiva di Bologna e Presidente dell'International Association for Art and Psychology; e un approfondimento sugli archivi degli ospedali psichiatrici e in particolare su quello aretino, a cura di Stefano Moscadelli e Antonella Moriani, docenti di Archivistica presso l'Ateneo senese, e di Lucilla Gigli, dell'archivio universitario di Arezzo.*

*A loro, e a tutto il Comitato scientifico della mostra, va il nostro ringraziamento. Questo volume, in forma stampata e in edizione digitale open access, esce nella collana dei Quaderni del Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali e costituisce un ulteriore passaggio di un progetto editoriale a carattere fortemente multi- e inter-disciplinare che vede coinvolte USienaPress e Firenze University Press in una prospettiva, come in questo caso, anche di collaborazione tra Dipartimenti dell'Università di Siena - non a caso entrambi qualificati come di Eccellenza Nazionale per il quinquennio 2023-2027 - e aperta al contributo di qualificatissime esperienze esterne.*

Pierluigi Pellini  
Direttore del Dipartimento di Filologia e critica  
delle letterature antiche e moderne, Università di Siena

Enrico Zanini  
Direttore del Dipartimento di Scienze storiche  
e dei beni culturali, Università di Siena

*Nell'Atrio d'Onore del Palazzo della Provincia, a pochi passi dalla Sala dei Grandi, mirabilmente affrescata da Adolfo De Carolis con i personaggi illustri della terra d'Arezzo, viene oggi ospitata la mostra Arte ai Margini. Livio Poggesi e l'Atelier di pittura dell'ospedale neuropsichiatrico di Arezzo. Una rassegna espositiva che propone le opere realizzate da ricoverati dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, persone che fino a pochi decenni fa furono emarginate e dimenticate.*

*Grazie all'impegno e alla lungimiranza del dott. Furio Martini, vicedirettore dell'istituto, queste persone ebbero modo di esprimere i loro disagi, ma anche i loro sogni e le loro aspettative, nell'atelier di pittura aperto nel 1958 negli spazi del Complesso del Pionta, oggi sede universitaria.*

*Siamo quindi grati all'Università di Siena e ai suoi studiosi per aver riportato alla luce una pagina importante non solo della storia cittadina, ma ancor più della storia degli approcci innovativi nel campo della terapia psichiatrica italiana. L'atelier di pittura dell'Ospedale aretino, infatti, negli anni Cinquanta si pone come un laboratorio psicoterapeutico d'avanguardia, che ha confronti solo con gli analoghi spazi aperti negli Ospedali di Imola (1952) e Verona (1957).*

*Ma tutto ciò ha anche un risvolto di carattere prettamente artistico, come le opere esposte ed i saggi in catalogo dimostrano: un'arte ai margini', che per molto tempo è rimasta tale, ma della quale oggi con questa mostra, nella simbolica e concreta vicinanza tra 'illustri' ed 'esclusi' negli spazi del Palazzo della Provincia, intendiamo riconoscere la piena e autonoma validità espressiva.*

Alessandro Polcri  
Presidente della Provincia di Arezzo



## Presentazione dei curatori

Si deve al dottor Furio Martini l'iniziativa, nel 1958, di aprire un atelier di pittura destinato ai ricoverati dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo: una sperimentazione clinica e psicoterapeutica non inedita, ma di certo all'avanguardia nell'Italia di quegli anni. Martini coinvolge come 'maestro' nell'atelier l'amico Franco Villoresi, pittore affermato sulla scena romana che da poco si era trasferito nella campagna aretina, alla ricerca di valori più autentici a livello esistenziale e relazionale.

La presente mostra, promossa dall'Università di Siena che nella sua sede aretina occupa il complesso di edifici dell'ex Ospedale neuropsichiatrico, intende ricostruire la vicenda ventennale dell'atelier, sulla base della cospicua documentazione e delle molte opere realizzate dai pazienti attualmente conservate nell'archivio dell'Ateneo. Un archivio che intendiamo debba avere un ruolo di memoria attiva, di sollecitazione alla condivisione civica e alla consapevolezza critica della confluenza di storia collettiva e storie private, anche, e forse a maggior ragione, quelle storie dolorose vissute all'interno degli ospedali psichiatrici e dei manicomi.

Alle opere conservate dall'Ateneo, attraverso una paziente ricerca, numerose altre se ne sono aggiunte, generosamente messe a disposizione per la mostra dagli eredi dei ricoverati e da collezionisti privati. Precedute da una sezione introduttiva dedicata a Villoresi, le oltre ottanta opere in mostra nei prestigiosi spazi del Palazzo della Provincia sono state create da pazienti disinteressati al mercato e spesso indifferenti alla altrui comprensione e approvazione, liberi da ogni eredità formale e da ogni influenza culturale. Opere nate probabilmente con un unico destinatario: il suo autore nel momento in cui le realizzava. Si tratta quindi di creazioni che vanno oltre le nostre consuetudini e i nostri modelli, opere che superano i confini della critica e di una mera lettura formale. Tra le diverse personalità di 'artisti ai margini' di cui è stato possibile ricostruire il profilo, spicca

quella di Livio Poggesi, alla cui produzione, stupefacente per qualità e inventiva, è dedicata una ricca sezione monografica.

Infine, la mostra è anche un omaggio all'impegno di quei medici che fecero dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo un laboratorio sperimentale di terapie alternative, in una stagione propedeutica al superamento della reclusione manicomiale e alla chiusura degli istituti psichiatrici: e non è certo un caso che questa mostra si tenga nel centenario della nascita di Franco Basaglia.

Luca Quattrocchi, Paolo Torriti

# Introduzione

Bianca Tosatti

Dovevano essere poche righe, di quelle che si scorrono velocemente.

Invece questo insieme di testi e immagini che mi è stato inviato prima che diventi un libro mi ha costretto a rivedere, ancora una volta, le mie esperienze dell'arte irregolare e a rinfrescarle alla luce di questi materiali preziosi.

Devo ammettere che l'insistente cortesia di Paolo Torriti che mi ha raggiunto nella mia vecchia casa di campagna per discutere con me il progetto mi ha colpito: è raro confrontarsi con tanta gentile determinazione. Inoltre, ho scoperto dall'ottimo lavoro di ricerca di Sabrina Picchiami un atelier ricco e precoce come quello dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, ancora poco noto nella storia dell'arte irregolare italiana, soprattutto nelle sue intense e determinanti relazioni con il pittore Franco Villoresi e il francese Guy de Beausacq. Insomma, sono stata costretta a scrivere un po' di più del previsto.

Veramente interessante il testo di Luca Quattrocchi.

La storia di Villoresi, molto 'romana' nelle frequentazioni, negli ambienti, nelle paste sociali che muovono gesti e voci da dopoguerra neorealista, è tratteggiata con una grazia garbata e sommessa. Certo si evoca Alberto Sordi e la sua mobilità di tratteggio umano, proprio perché sfuggente a certe fissità retoriche di tipologie politiche postbelliche; certo si intravede e si intrasente il vigore plastico di Mafai, il verso roco e smerigliato di Ungaretti... e su tutto alita un'aspirazione etica al silenzio, alla sobrietà ossessiva di Morandi.

È tutto da leggere e da studiare questo saggio gustoso su un pittore che registra nel suo lavoro la trasformazione tardiva – e quindi accelerata e provinciale – di una popolazione ancora confusa nelle forme: aspirazione ad una classe sociale sgomitante in un nuovo urbanesimo che conosce la severità scura delle periferie sironiane, ma si imbelletta di colletti di pelliccia, facce rubizze e vestitucci che esprimono già una certa voglia di sartoria.

La città che sale di futuristica memoria si annacqua e si impantana nelle stazioni e nei grovigli di una crescita postbellica incontrollata dove le persone diventano

‘omini’, dettagli di una macchina ancora rozza e incontrollabile; e Villoresi avverte l’insostenibilità di un’ipocrisia generalizzata in cui premono malaffare e prevaricazione. È rottura, ritiro a Rigutino, in Val di Chiana. Qui ha inizio una vita dedicata ad una sensibilità nuova e arrischiata, simile a quella di molti altri grandi personaggi che ho incontrato nelle mie scorribande di studio sugli atelier manicomiali.

Per tutti loro questa scelta è stata forzata da una specie di disgusto esistenziale disperato e ossessivo che ha prodotto una tensione incoercibile verso la verità e la relazione umana integra e innocente. È l’uomo, prima ancora dell’artista, che in quei luoghi si cerca finalmente per quello che è: un essere in continua tensione conoscitiva tra l’imperfezione del suo stare nel mondo e quel bisogno innato di felicità che sembra non afferrare mai.

E proprio in una situazione come quella predisposta dal dottor Furio Martini, nella sala luminosa ed attrezzata frequentata dai ricoverati dell’Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, che Villoresi coglie il senso dell’opera: *proprio* quando l’opera rischia di scoppiare e scomporsi nel non ritorno per incenerirsi nell’insignificanza, *proprio* in quel momento esatto l’opera è nuda e immune dalla speranza che ci possa essere una vita diversa ed è *proprio* in quel momento di smarrimento e di panico che bisogna infilarsi e indagare.

Sono grata a Quattrocchi per aver citato Libero De Libero che, nel catalogo del 1975, per una personale fiorentina di Villoresi afferma di lui: «Appartiene al plotone degli irregolari, abita anche lui in un altrove lontano miglia da quelle truppe d’assalto a critici e mercanti».

Quante volte la consorteria critica mi ha contestato per questa definizione – *gli irregolari*, appunto – con cui ho definitivamente riposizionato all’indietro il vecchio appellativo dubuffettiano di Art Brut... E qui confermo che la provocatoria teorizzazione di Dubuffet, che pure è servita a dissodare una ‘terra incognita’ e a tracciarne un primo sommario disegno, appare oggi schematica e dura: nessuno potrebbe più sostenere in buona fede che la cultura si organizza a blocchi cristallini sull’ammasso informe di un’irrazionalità e istintività primordiale; al contrario – e proprio seguendo l’esempio di Villoresi – è più realistico pensare a un *continuum* in cui si percepiscono addensamenti e dissolvenze in continua trasformazione reciproca. Dunque è sintomatico che «il plotone degli irregolari» citato da De Libero apparenti molti artisti, ricoverati e non, che hanno sentito tanta profonda e personale confidenza col mondo della sofferenza mentale: in questo mondo, come hanno intuito anche gli psichiatri più innovatori come Furio Martini, appare più evidente che mai la forza delle immagini, l’enigma della loro formazione e l’importanza che, nel loro processo formativo, sono agiti dagli istinti irrazionali e dalla memoria, quel tipo particolare di memoria tradita dai ben noti meccanismi sotterranei di rifiuto, di distorsione e di rovesciamento a cui è continuamente sottoposta.

Dall’esauriente studio di Sabrina Picchiami rilevo la personalità più che mai *irregolare* e sfaccettata dell’artista francese Guy de Beausacq: anche lui per suggestioni di *buon vicinato* (l’espressione è di Aby Warburg) si trova nell’incrocio fatale fra la cura psichiatrica, la storia dell’arte e le avventure biografiche personali.

Partecipe di un mondo che respira l’arte in ogni manifestazione quotidiana (ricordo i gentilissimi signori Maeght riceverci in assoluta semplicità su mobili



da giardino progettati dai due Giacometti, ricordo gli scarabocchi di Mirò sul tavolo per divertire i bambini, il grande pannello di Braque in camera da pranzo e un vinello casalingo che accompagnava la modestia di un piccolo salame affettato con uno strumento tagliente pensato da Diego); partecipe di questo mondo che, oltre alle delizie di Saint-Paul-de-Vence conosceva anche le glorie e le intemperanze di Picasso, Cocteau, Chagall e di tutti quei geniali personaggi che animavano le capitali europee tra le due guerre; partecipe di questa atmosfera dunque, l'artista, dopo il suo arrivo ad Arezzo, riesce comunque ad avvertirne le lacerazioni e le smagliature attraverso un impulso mistico eterodosso e asistemico.

Quando lavora ad Arezzo alle due vetrate di Santo Stefano è a stretto contatto con i degenti che frequentano l'oratorio: immagino il subbuglio interiore, le tensioni spirituali, la deflagrazione di molte certezze e il loro complicato rammendo.

Insomma, più che la lezione chagalliana, credo che, almeno inizialmente, la semplificazione tecnica della 'falsa vetrata' sia stata adottata dall'artista francese per facilitare la partecipazione dei pazienti a un vero e proprio laboratorio di creazione vetraria che, nella cripta, realizza di fatto una espressionistica pittura su vetro che a me pare interessantissima per una quantità di motivi... Per citarne solo alcuni: la riduzione compositiva alla centralità della croce, la simmetria dei dolenti e la loro specularità (quasi fossero tratti dagli stessi cartoni ribaltati), la drammaticità simbolica del colore. Tutti questi elementi fanno pensare infatti a un dialogo con i compagni di lavoro e, contemporaneamente, a un riferimento a quella radice popolare dell'arte italiana che batte forte in Toscana anche nei capolavori dei grandi maestri – basti pensare al Piero della Francesca di Monterchi.

Completamente diversa la vetrata, totalmente autografa, sulla facciata dell'Oratorio.

Il lungo e dettagliato saggio di Roberto Boccalon disegna il tortuoso percorso che intreccia la pratica artistica con la riflessione psichiatrica, quella psicoanalitica e quella storico-critica. È uno strumento prezioso, un vero e proprio portolano di navigazione fra figure, teorie, ambienti, politiche sociali e ricerche terapeutiche.

Mi hanno molto colpito i due casi di Angelo Mignoni e di Francesco Toris, sorprendentemente trattati come esempi di autonomia e rifiuto nei confronti dei primi abbozzi di atelier intentati nei rispettivi istituti manicomiali.

È vero, devo riconoscere che queste prime sperimentazioni, anche se valorose rispetto ai tempi in cui vennero impostate, furono generalmente intese come vere e proprie classi scolastiche in cui un 'maestro' (quasi mai un artista) era incaricato di 'guidare la mano' dei frequentatori. Evidentemente 'la classe' era un modello concentrazionistico e la guida del maestro (talvolta una suora, talvolta un infermiere) coincideva con un obiettivo di controllo, anche se di tipo bonario (i pazienti ammessi alla frequenza dell'atelier venivano selezionati).

Ci voleva una spinta creativa originale e totalmente indipendente, ribelle e sovversiva fino all'*ob-scenità* per agire una vera e propria performance di mutismo ostentato e pervicace: non parliamo di scatti di rabbia, di urla o di sbattimenti, parliamo proprio di performance, e oso la scorrettezza critica nel paragone con le eterne faticosissime giornate di mutismo immobile di Marina Abramović, nel 2010, al MoMA di New York (700 ore su una sedia!).

Nel saggio di Torriti su Poggesi mi colpisce prima di tutto la passione del pittore per la fantascienza. Ho incontrato molti altri grandi artisti irregolari attratti da questo tema: penso a Oreste Nannetti a Volterra ossessionato da un sistema telepatico di comunicazione interspaziale, penso a Horst Ademeit a Colonia, a Foma Jaremtschuk in Russia. Tutti loro, come Poggesi, interpretano la fantascienza come il regno della insubordinazione abitato da presenze modificanti che dirigono lo sguardo verso quel fondo di indeterminatezza da cui le cose sorgono e nel contempo vengono trattenute (è lo stesso Poggesi nei suoi diari che annota l'attrazione incontenibile e contemporaneamente il terrore).

Proprio da quel fondo infatti, malgrado l'assoluta indennità culturale ribadita da Dubuffet nei confronti dell'Art Brut, emergono residui iconografici, rappezamenti: le trappole di Bosch, i grilli della glittica romana scivolati nei cammei medioevali e nei margini dei testi miniati.

E dunque per Poggesi i mostri fantascientifici rappresentano straordinarie occasioni di sensibilità assolutizzata e mutante, molto superiore a ciò che maneggiano le biotecnologie di oggi. Naturalmente Paolo Torriti ci assicura che nei lavori di Poggesi non c'è studio scolarizzato, volontario ripescaggio di informazioni visive: si tratta di conoscenze che non sappiamo di conoscere!

È piuttosto il cinema che legittima e concretizza nella fantascienza l'irruzione dell'irregolare e poiché l'irregolare è ciò a cui il potere è chiamato a dare misura con i suoi strumenti di contenzione, il grande schermo cinematografico è il contrario della potente e dominante macchina disciplinare che, dal *Panopticon* analizzato da Foucault, ha caratterizzato i *gulag* staliniani, i campi di concentramento, i manicomi.

Tutti noi sappiamo come molti artisti 'sensibili' e vaticinanti abbiano spesso anticipato in senso *ipermoderno* la pervasività del potere sobillandoci un allarmante senso di disagio e di pericolo, indicandoci i magazzini di dati a disposizione di interessi pubblici e privati e spesso interpretando radio, televisione, telefono, posta elettronica e internet come incontrollabili strumenti di sorveglianza.

Viene dunque naturale a Poggesi proiettare su una specie di schermo mnemonico interiore anche le figure più radicate nella sua esperienza esistenziale: il padre, le sorelle, le donne che appaiono evocatrici di una sessualità lontana e irrisolta poiché in queste proiezioni privatissime della psiche su uno schermo bianco è più naturale perdersi, spaesarsi, sottrarsi alle regole dei generi, dei tempi e dei luoghi. Gli eroi del Far West, per esempio: li abbiamo visti in azione a salvare fanciulle seminude (*Marlin Monroe?*) e sventare minacce e inseguimenti di nemici maligni, protetti da cappelli a tesa larga che alludono ad una qualità antica, la tutela.

Ma nella realtà contadina che Poggesi ha imparato da suo padre Pasquale, la tutela è una componente fondamentale: il bambino, l'individuo fragile, la ragazza sono maggiormente esposti alle insidie e chiedono una salvaguardia che spesso si materializza in forme archetipiche, amuleti, oggetti propiziatori. Il cappello del padre rinforzato e contenuto dalla cinghia di cuoio protegge dai corvi in picchiata (i corvi *picchiano*), sottrae alla vista le forme disturbanti del reale, è attrezzato alla difesa (la cinghia di cuoio) come i cowboys del cinema.

«L'ultima pistola dell'ueste, le donne lo amavano e gli uomini lo inseguono.»

Uno dei crucci di Poggese era la mancanza di denaro. Sappiamo che sì, come dice Paolo Torriti, spesso le opere di questi artisti venivano acquisite per un pacchetto di sigarette – Adolf Wölfli, cinquant'anni prima, alla Waldau di Berna, ne era così consapevole che cedeva a medici e infermieri alcuni suoi lavori proprio per un po' di fumo, o per i pastelli colorati, o per le riviste (chiamava questi fogli *Brotkunst*) ma sappiamo che mai avrebbe venduto per questo prezzo umiliante il suo capolavoro, la «creazione gigantesca di Sant'Adolfo» di 25.000 pagine! Ma la situazione di Poggese è molto diversa: c'è stata la riforma Basaglia, la sua condizione è di 'libertà tutelata' (abbiamo già analizzato il concetto sotteso alla parola 'tutela'); il suo lavoro artistico è guardato con interesse, tanto che, per la premura intelligente di Luigi Attenasio viene organizzata per lui una mostra monografica, prima ad Arezzo (1975) poi a Roma (1977); registra anche diverse vendite, ma non è soddisfatto dei risultati, vorrebbe essere *dentro* il sistema dell'arte e contemporaneamente restarne *fuori*, per riservarsi quella straordinaria singolarità del sentire che spesso risulta estranea al gusto corrente.

Ma nell'ambiente che frequenta al di fuori dell'atelier il gusto, si sa, è sempre in ritardo sull'apparizione del nuovo che spesso agisce come catastrofe e decostruzione.

D'altra parte anche oggi, quando assistiamo a un preoccupante regresso dell'estetica che ci riporta a rigidità di perbenismo, comfort e falsi miti, riconsideriamo le avanguardie del Novecento con sconcertata ammirazione: dal disgusto dadaista alla bellezza convulsa di Breton, dall'educazione futurista al brutto al teatro della crudeltà di Artaud, dovremmo avere ben chiara la convinzione che l'arte ha ben poco da spartire con ciò che noi chiamiamo convenzionalmente bello. E il fatto che in Italia non ci sia ancora (e Dio solo sa quanti tentativi siano stati fatti) un museo che raccolga tanti preziosi e fragili documenti come questa mostra propone è un esempio indiscutibile di trasandatezza nei confronti delle spinte dinamiche che affiorano dalle pieghe della storia dell'uomo. A che serve spiegare le pieghe?

Basti pensare al cortile del vecchio manicomio di Volterra dove i graffiti di Oreste Fernando Nannetti sgretolano e sfarinano nello sfacelo della cortina di intonaco dove vennero incisi con la fibbia: il fatto che il calco di una parte del lavoro sia stato fatto a cura della Collection de l'Art Brut di Losanna mi consola e mi umilia. Mi sento come si doveva sentire Poggese quando desiderava che il suo lavoro venisse apprezzato, ma contemporaneamente sapeva la scontentezza e il disagio di una passione forte e divergente rispetto alla richiesta di armonia e completezza che il pubblico non poteva avere, neppure pagando.

E voglio concludere con la citazione di un'opera, la prima pubblicata nel saggio di Paolo Torriti, che mi tocca profondamente: si tratta di un autoritratto allagato nel colore da cui l'identità affiora come un'isola appena percepibile. La risacca erode la riva, il suolo cede, perde compattezza, sprofonda. Altrove un nuovo arcipelago sta per sorgere dalle acque. Il disordine è la fine dei sistemi e il loro principio. Tutto va sempre verso il caos, e tutto ne emerge, talvolta.



## Insider/Outsider Art

### Percorsi e intrecci creativi tra arte e psichiatria

Roberto Boccalon

La comunicazione, struttura primaria dell'esperienza umana, trova nell'incontro con l'Altro una sua dialogica significazione, intrecciando necessariamente contenuto e relazione (Beavin, Jackson, Watzlawick 1971). Le parole sono pietre miliari dell'avventura umana e strumenti preziosi per la sua narrazione. Talora, però, sono incapaci di esprimere lo spessore emotivo dell'esperienza e dobbiamo ricorrere alle metafore mute della produzione estetica come a veri e propri oggetti di transizione. Le espressioni artistiche hanno una valenza simbolica non discorsiva, riescono ad articolare ciò che la parola non sa esprimere, esprimono consapevolezza diretta, la matrice, emozionale e identitaria, del mentale (Langer 1965). Dipinti, suoni e danze, dalle grotte del neolitico ai giorni nostri, hanno costituito una struttura intermedia lungo la via del linguaggio e, nella spaesante liquidità dell'era digitale, continuano a garantire un ponte tra l'esperienza del mondo, esterno ed interno, e la sua rappresentabilità/pensabilità. La storia della medicina (Foucault 2016) evidenzia la difficoltà a misurarsi con le vicissitudini della soggettività umana, ad incontrare, integrare e mentalizzare ciò che può essere percepito e vissuto come perturbante. La psichiatria, nella sua storica declinazione, sul piano teorico e pratico, ha razionalizzato e legittimato processi di esclusione sociale, meccanismi di alienante e violenta mistificazione (Dörner 1975).

Lo sguardo delle arti, con multiformi vertici ed espressioni, ha accompagnato nel corso dei secoli l'avventura umana offrendo spunti per la sua narrazione e comprensione, in salute e malattia. William Shakespeare e Pedro Calderón de la Barca hanno riconosciuto e focalizzato gli elementi onirici e la problematicità del loro teatro interattivo come cifra della soggettività. Attraverso le loro opere, molti pittori hanno rappresentato le vicissitudini dell'esperienza psichica facendosi portavoce della sua trama profonda, delle contraddizioni e lacerazioni

Roberto Boccalon, International Association for Art and Psychology, Italy, boccalon.r@gmail.com

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Roberto Boccalon, *Insider/Outsider Art. Percorsi e intrecci creativi tra arte e psichiatria*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0400-2.07, in Luca Quattrocchi, Paolo Torriti (edited by), *Arte ai margini. Livio Poggese e l'atelier di pittura dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, 1958-1978*, pp. 21-33, 2024, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0400-2, DOI 10.36253/979-12-215-0400-2

che la attraversano e la costituiscono, dell'angoscia che può rendere folli. Hanno avvicinato il discorso perturbante del dolore mentale, spesso stigmatizzato e confinato come follia nello spazio dell'istituzione totale.

Hieronymus Bosch con il suo quadro *La nave dei folli*, del 1594, riprende un testo letterario pubblicato da Sebastian Brant nel 1494 a Basilea (Brant 1984). Tracciando ironicamente il profilo di un equipaggio insensato, sembra alludere alla irragionevolezza del mondo e alla ridicola meschinità dei meccanismi di espulsione della marginalità sociale. Attraverso il registro del fantastico, Bosch rappresenta l'intensità delle pulsioni primarie e la spirale di mortifera alienazione dovuta al loro forzato confinamento.

Albrecht Dürer, in *Melancolia 1* del 1514, coglie la dolorosa fragilità che sottende il vissuto depressivo e porta i soggetti depressi a restringere il proprio orizzonte, a ripiegare con il corpo ed il pensiero in una spirale autoreferenziale, non potendo estenderli oltre i limiti di uno spazio angusto.

Caravaggio, in *Narciso* del 1597, coglie l'attimo in cui il soggetto prende consapevolezza dell'incombente dramma, che ha come radice l'incapacità di liberarsi dalle lusinghe di uno sguardo che non tollera la fatica del processo di individuazione/separazione e lo allontana dall'esame di realtà.

Francisco Goya, con il quadro *La casa de los locos* del 1808, ci presenta una massa che si agita nuda e disperata in uno spazio che richiama una bolgia infernale. Lo sguardo dell'artista riesce a focalizzare la demonizzazione del dolore mentale, sostenuta da processi inconsci e socialmente condivisi di scissione e proiezione, che razionalizza e legittima una tale disumana condanna.

Telemaco Signorini, con il quadro *La sala delle agitate al San Bonifazio in Firenze* del 1865, conferma la persistenza, anche se in termini architettonicamente edulcorati, della stessa pratica di disumanizzante istituzionalizzazione.

Tony Robert Fleury nel quadro *Philippe Pinel à la Salpêtrière*, dipinto nel 1870, fissa sulla tela il momento della liberazione dei pazzi dalle loro catene, avvenuta nel 1795 sull'onda della rivoluzione, senza nascondere contraddizioni ed ambiguità che si intrecciano con tale gesto.

I dipinti di Edvard Munch sono diari che narrano ciò che, almeno fino a quel punto, non è stato possibile esprimere in altro modo. Il quadro *L'urlo*, del 1893, è l'espressione condensata di una pluralità di esperienze traumatiche. Mentre si trovava a passeggiare con degli amici su un ponte, in un quartiere di Oslo, venne pervaso dal terrore e dipinse un personaggio la cui bocca deformata dall'urlo sembra un buco nero dentro cui può scomparire tutto l'universo. In un successivo dipinto, la morte della madre sembra comunicata dallo sguardo atterrito e raggelante della sorella maggiore che ricorda il volto dell'urlo. Solo dopo molto tempo l'esperienza traumatica originaria, il sangue che usciva dalla bocca della madre mentre il sole tramontava, potrà essere tradotta in parola ed affidata alla pagina di un diario chiarendo l'elemento biografico perturbante che è alla radice dell'opera. Con *L'Urlo*, Munch rappresenta e comunica in termini preverbalmente un vissuto personale di angoscia conferendogli il profilo di una testimonianza universale.

Nel quadro di Pablo Picasso *La scienza e la carità* del 1897 troviamo rappresentati in modo emblematico i profili ineludibili della soggettività incarnata degli attori che animano la scena terapeutica, i vertici specifici dei loro bisogni.

Nonostante le dinamiche totalizzanti delle istituzioni manicomiali si collocassero agli antipodi di ogni prospettiva creativa, nell'Ottocento e nel Novecento artisti ricoverati o i ricoverati che si sono scoperti artisti hanno offerto, con le loro opere, un contributo significativo all' esplorazione della Psiche, oltre che alla Storia dell'Arte.

Nel corso dell'Ottocento le idee di Philippe Pinel (1789) e Jean-Etienne Dominique Esquirol (1794), con la prospettiva di una *terapia morale* delle malattie mentali, esercitano, nei manicomi italiani, un'influenza che si traduce nella razionalizzazione, seppur debole e non omogenea, dei loro modelli operativi che vengono riorientati anche in termini occupazionali. I ricoverati, in base alla loro prevalente estrazione sociale erano impegnati nel lavoro agricolo o nella pratica della tessitura. Ci sono però anche testimonianze di espressioni artistiche dei ricoverati, a volte incoraggiate in modo ambivalente, spesso clandestine o tollerate, come avviene per i graffiti realizzati dai detenuti nelle carceri.

Testimonial emblematico del vertice osservativo degli artisti ricoverati è indubbiamente Vincent Van Gogh. Nell'aprile 1889 egli è ricoverato nell'ospedale psichiatrico di Saint-Rémy, una cittadina vicino ad Arles, dove si era trasferito per poter dipingere immerso nella luce calda della Provenza. Gli è permesso di dipingere e così ritrae il mondo che era per lui accessibile in quel momento: i corridoi, le sale ed i pazienti dell'istituto, il giardino e la vista dalla sua finestra. Quando gli era consentito, lavorava all'aperto. Con pennellate vivaci che rendono l'idea di movimento e con tinte morbide e luminose rappresentava da vicino gli alberi ed in un quadro immortalò gli *Iris*, bellissimi e liberi, anche se confinati dentro un'aiuola dell'ospedale. Con tratti più netti, colori meno brillanti, con un difensivo meccanismo di spostamento ed ispirandosi ad un'incisione di Gustave Doré inviategli dal fratello Theo, rappresentava, al chiuso, la coazione/coercizione manicomiale nella *Ronda dei prigionieri*.

Angelo Mignoni, giovane e promettente pittore modenese, dopo il ricovero nel 1861 nel manicomio di Reggio Emilia vi rimane per diversi anni inoperoso, chiuso nella sua apatia finché, come ricorda il direttore Carlo Livi «[Il dr. Zani] lo risvegliò dal suo torpore, gli mise in mano pennelli e tavolozza e gli disse: lavora... Il lavoro l'ha reso più sveglio e più contento» (Livi 1875). Il processo creativo è colto solo come opportunità occupazionale, ed in quanto tale strumento della cura, non come un'operazione di senso avente un suo intrinseco valore. Nel 1880 il nuovo direttore del San Lazzaro, il dottor Augusto Tamburini, scrivendo il necrologio di Angelo Mignoni ricorda che: «Quest'Istituto [gli] deve quasi tutti i suoi abbellimenti», ma anche che «con l'autunno del 1878 ad un tratto smise il pennello per non riprenderlo mai più. Non valsero preghiere, insistenze... lusinghe e promesse» (Tamburini 1880). La lettura, in chiave rigidamente organicista, dello spegnersi della capacità di fare arte non riesce cogliere il peso di una significativa coincidenza temporale: nel 1878 era stata istituita una scuola di disegno allo scopo di dare «solievo e lavoro disciplinato ai malati» (Tamburini 1878). Non c'era più spazio, nel manicomio che voleva essere moderno, per un Angelo indipendente. Il rifiuto di dipingere non è capriccio o pigrizia, egli accetta infatti di fare lavori più umili, ma ha lo spessore etico di un'obiezione di coscienza, di una testimonianza d'amore per l'arte che, anche a costo di rinunciare al desiderato tabacco, non tradisce.

Il lavoro di ricerca di Gabriele Mina (2009) ci avvicina alla storia e all'opera di un altro ricoverato che diviene artista. Francesco Toris, trentenne brigadiere dei Reali Carabinieri, il 16 settembre 1896 è ricoverato al Manicomio di Collegno (TO) con diagnosi di monomania con allucinazioni visive ed acustiche. Trascorre due anni in cui si dimostrava tranquillo, socievole e senza decadimento mentale, ma non viene proposta la sua dimissione. Comincia allora ad applicarsi a lavori di intaglio su ossa bovine che si procurava dalle cucine, impiegando utensili ricavati da materiali di recupero, che forgiava strofinandoli con pazienza sulla pietra. Unisce l'uno all'altro gli oggetti via via realizzati e in cinque anni di lavoro realizza un complesso edificio costituito da un labirintico aggrovigliamento di elementi ossei che rappresentavano svariate figure fantastiche. Accetta che il direttore prenda l'opera per fotografarla, ma verificando che gli viene restituita mancante di alcune parti, esprime il suo risentimento e da allora in poi interrompe il lavoro e non vuole più riprenderlo. Consegnando l'opera al capo infermiere gli confida di aver creato il Nuovo Mondo per sostituire l'attuale troppo corrotto e perverso. La porta del manicomio di Collegno rimarrà chiusa a Francesco e lui risponderà con il mutismo, con uno sciopero della parola che appare un atto di disobbedienza civile, di testimonianza dei valori negati dall'istituzione totale alla sua persona ed alla sua arte. Il frutto dell'attività creativa di Francesco, messa in atto, tra mille difficoltà, per riannodare la trama della sua esistenza spezzata, parlerà per lui, andrà per il mondo e gli varrà, anche se tardivo, il meritato riconoscimento di artista.

Nuove correnti di pensiero concorrono a superare il ristretto orizzonte positivista focalizzando e valorizzando anche l'intreccio tra la dimensione estetica e quella psicodinamica. La prospettiva psicoanalitica delineata da Sigmund Freud ha operato una rivoluzione nell'arte del curare, stimolando la rivisitazione dei paradigmi positivisti della scienza psichiatrica e dei suoi risvolti operazionali. Tale prospettiva invita a misurarsi con la sofferenza psichica riconoscendone senso e valenza narrativa; assegna alla parola un ruolo non solo di portavoce, ma anche di agente di possibili trasformazioni maturative; individua nel codice iconico del sogno e nel rispecchiamento empatico possibili vie di accesso all'area dell'esperienza psichica senza ricordo (Freud 1977a, 1977b, 1978). Freud ha mostrato vivo interesse per i codici espressivi non verbali delle Arti. Ne intuisce la valenza anticipatoria, ne sperimenta l'effetto perturbante ad Atene davanti al Partenone e sembra che una volta abbia affermato che dovunque andava, era stato preceduto da un poeta. Riconosce che l'artista attingendo a struggenti desideri riesce a creare qualcosa di affine alla loro realizzazione e che il prodotto estetico ha il potere di evocare le stesse reazioni affettive della realtà (Freud 1977c). Hans Prinzhorn ha offerto un contributo significativo al dialogo tra psichiatria, psicoanalisi e arte. Dopo una formazione estetica ed artistica egli si laurea in medicina e lavora nella clinica psichiatrica di Heidelberg dove inizia ad occuparsi dei disegni e delle pitture dei pazienti che, di volta in volta, mette in relazione con le avanguardie, in particolare con l'espressionismo tedesco ed il surrealismo, correnti artistiche stigmatizzate come la follia e giudicate, durante il regime nazista, espressioni degenerate di un disagio esistenziale (Passaro 2018).

La ricerca di Karl Jaspers, a cavallo tra psicopatologia e filosofia, ha contribuito a mettere in evidenza che il profilo creativo dell'artista, pur condizionato



dall'evolversi di una malattia, può essere metaforicamente rappresentato come la perla che nasce dalla conchiglia. Di conseguenza, la forza vitale di un'opera d'arte va ammirata senza pensare alle condizioni della sua nascita. Tali studi hanno dato origine ad una corrente di pensiero clinico-descrittiva, denominata prima arte psicopatologica e poi psicopatologia dell'espressione, che ha avuto significativi sviluppi, specie in Francia. Nel 1939, Gaston Ferdière, che è stato lo psichiatra di Antonin Artaud ed ha avuto con lui anche un rapporto epistolare (Artaud 1943-46) invita a istituire un Museo d'arte psicopatologica e nel 1945 organizza una prima esposizione dei disegni degli internati al Museo Denys-Pueche a Rodez (Ferdrière 1939).

Nella Germania nazista, invece, non solo non trova spazio la prospettiva della Psicopatologia dell'Espressione, ma l'estensione del concetto lombrosiano di degenerazione da parte di Max Simon Nordau contribuisce alla collocazione, in tale lettura della follia, anche del profilo di molti artisti moderni e, di conseguenza, alla stigmatizzazione della loro produzione artistica. Nel 1937 le autorità naziste epurarono i musei dall'arte considerata 'degenerata' e la esposero in una mostra, inaugurata a Monaco ed in seguito itinerante per varie città tedesche, con l'intento di sancirne il disprezzo e la condanna (Linguardo 2009). Sull'onda dello sdegno suscitato da tale evento e a sostegno della cultura modernista perseguitata in Germania due galleriste, l'inglese Noel Norton e la svizzera Irmgard Burchard, promossero a Londra nel 1938 la mostra *Banned Art* (Quattrocchi 2021). La psicopatologia dell'espressione, anche dove ha avuto positiva risonanza, non ha aperto immediate ed effettive prospettive di cambiamento dei sistemi di cura, ma ha comunque contribuito a sviluppare l'attenzione per la produzione artistica proveniente da contesti e percorsi irregolari, a riconoscerne un valore di esplorazione dell'identità ed attribuzione di senso.

Nel 1940 e 1941, nonostante le difficoltà della guerra, il francese Jean Dubuffet dedica particolare attenzione alle produzioni artistiche delle persone con disturbi mentali o comunque operanti al di fuori di contesti convenzionali, introduce il termine Art Brut per connotarle (Dubuffet 2006) e fonda la Compagnie de l'Art Brut per promuoverne la conoscenza. Il profilo di irregolarità e spontaneità di tali produzioni viene così, per la prima volta, colto e valorizzato in una specifica ed autonoma prospettiva estetica che va oltre l'orizzonte riduttivo della psicopatologia. Dopo la parentesi bellica si è allargato dell'interesse per l'intreccio tra psicologia e arte. Parallelamente alle ricerche di Jean Dubuffet, nel 1946, è organizzata un'esposizione delle opere dei malati mentali nell'Ospedale Sainte-Anne di Parigi anche come risposta riparativa all'esposizione nazista dell'arte degenerata.

Nel 1950, nell'ambito del primo Congresso mondiale di psichiatria, sempre presso l'ospedale Saint-Anne, è organizzata una esposizione di opere d'arte dei pazienti ricoverati, provenienti da molti paesi. Alla mostra l'Italia presenta solamente le opere realizzate da alcuni ricoverati dell'Ospedale Psichiatrico di Imola, che vengono illustrate nella relazione di Gastone Maccagnani dove annunciava l'apertura imminente di un atelier in quella sede (Picchiami 2015-16). La mostra parigina pone il problema di un inquadramento specifico di tale corrente artistica che viene definita da André Breton *l'art de fous*, ma che troverà nella definizione

Art Brut una sua precisa e condivisa collocazione. Il termine Art Brut, tradotto in Italia come «arte irregolare», per la lettura semplicistica e talora distorta della prospettiva teorica di Dubuffet, effettuata in ambito psichiatrico, poteva restringere l'orizzonte del termine all'istituzione manicomiale conferendogli una valenza potenzialmente stigmatizzante. Nel 1972 lo storico dell'arte inglese Roger Cardinal pubblica il volume *Outsider Art* (Cardinal 1972a). Tale denominazione all'inizio si propone come una letterale traduzione inglese del concetto di Art Brut. Col tempo, in seguito anche all'esposizione *Outsiders. An Art Without Precedent or Tradition* (Hayward Gallery, Londra 1979) il termine Outsider Art acquisisce specifiche valenze «può basarsi su principi meno rigidi» (Cardinal 1972a). Adattandosi alla molteplicità dei linguaggi altri del mondo anglosassone, riesce ad esprimere in modo più autentico il ventaglio di circostanze, di stimoli e limiti (psicologici, economici, culturali, politici) in cui l'artista produce la propria visione dell'esistenza e le sue opere.

In Gran Bretagna, a partire dagli anni Quaranta, all'interno di contesti sanitari si assiste allo sviluppo di attività creative che si configurano come terapie parallele. Il pittore Adrian Hill aveva sperimentato il valore curativo dell'arte, durante un suo lungo ricovero in ospedale ed introdusse per primo il termine *art therapy*. Utilizzata ampiamente, nel dopoguerra, come specifica modalità di trattamento per i reduci, l'arteterapia si sviluppa come disciplina autonoma nella prevenzione e nella riabilitazione. Negli Stati Uniti, a partire dagli anni Cinquanta, si realizzano significative esperienze di integrazione tra paradigma artistico e psicodinamico. Si sono definiti due filoni di pensiero, uno fondato sulla fiducia nella creatività, *arte come terapia*, promosso da Edith Kramer, l'altro più collegato al mondo della psicoanalisi, *arte nella terapia*, portato avanti da Margaret Naumburg. Per Rudolf Arnheim produzione e fruizione estetica sono un mezzo per comprendere le condizioni dell'esistenza umana, sono un rifugio dalla confusione che la può attraversare, possono contribuire alla creazione di un ordine significativo (Arnheim 1949). Silvano Arieti, attraverso il confronto attento ed appassionato con l'esperienza psicotica e anche per la conoscenza diretta del lavoro di Naumburg ha potuto intravedere la possibile sintesi magica offerta dai processi creativi. Arieti testimonia che il bisogno di creare può persistere anche quando il dolore non ha accesso alla coscienza, i pensieri sono dispersi ed incomprensibili, i contatti più vitali con il mondo sono recisi. Giorgio Bedoni e Bianca Tosatti (2000) offrono una ricca documentazione storica ed iconografica del dialogo che si è sviluppato tra studi psichiatrici sull'arte e teorie estetiche delle avanguardie, tra lo studio di opere dei malati mentali condotto da famosi psichiatri e lo sviluppo della psicopatologia e di nuove prospettive terapeutiche.

Nella prima metà del Novecento i manicomi italiani, illusoriamente focalizzati su un modello medico, sono congelati di fatto in una funzione eminentemente custodialistica e formalmente delegati a controllare, tramite l'internamento, una variegata area di rimosso sociale. Trova poco spazio anche la prospettiva occupazionale che, con le sue ambigue valenze di socializzazione, aveva caratterizzato in precedenza la pratica manicomiale. Non sono documentate significative esperienze di tipo creativo.

Dagli anni Cinquanta in poi, in virtù degli echi della prospettiva di un possibile *curare ad arte*, delineata dai contributi tedeschi e francesi e sviluppata poi ampiamente in ambito anglosassone, si osserva l'avvio di alcune esperienze creative, animate da artisti ed accettate dagli psichiatri. Lo spazio/tempo dell'atelier d'arte ha offerto ai pazienti un orizzonte diverso, una libertà dello sguardo pur all'interno dell'istituzione totale. Nel 1952 si avvia nell'Ospedale psichiatrico di Imola un atelier di pittura, sotto la guida del pittore Germano Sartelli, all'inizio con fini occupazionali, e che si avvarrà anche della collaborazione di Gastone Maccagnani, psichiatra particolarmente interessato allo studio della psicopatologia dell'espressione che nel 1958 sarà l'autore del primo lavoro monografico sull'argomento in Italia (Maccagnani 1958). Le opere prodotte all'interno dell'atelier saranno in mostra già nel 1954 presso la Fondazione Besso a Roma, la stessa fondazione avrà rapporti anche con il futuro atelier dell'ex Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo.

Nel 1957 si avvierà anche a Verona un atelier di pittura presso l'Ospedale psichiatrico. Micheal Noble, scozzese, scultore ed ex ufficiale dei servizi di intelligence inglesi, dopo la guerra si stabilisce in Italia, sposa Ida Borletti e va a vivere con lei vicino al Lago di Garda. La loro casa è frequentata da artisti e intellettuali italiani e stranieri. Noble conosce Cherubino Trabucchi, il direttore dell'Ospedale psichiatrico di Verona, e propone di avviare un laboratorio di espressione grafica assieme allo scultore Pino Castagna (Comunicazione personale di Daniela Rosi). Organizza, a sue spese, uno spazio, una vera piccola casetta/atelier nel parco, dove mette a disposizione di una ventina di ricoverati tavoli, fogli, matite, pennelli e colori. Si impegna attivamente e concepisce il laboratorio come uno spazio di libertà per i pazienti dove non viene imposto alcun ordine di lavoro e nessun orario rigido di frequentazione. Per incoraggiare chi riteneva di non essere in grado di dipingere, portava i cataloghi delle gallerie dove esponeva, così che potessero vedere che non era necessario realizzare disegni fotografici per esprimersi in arte.

Mentre visita uno dei reparti, Noble rimane colpito da un segno inciso su un muro. Gli viene raccontato che c'è un paziente al quinto padiglione (dove si trovano i più gravi) che quando viene liberato dalla camicia di forza o dalle fasce di contenzione che lo inchiodano nel letto, lascia segni sul muro, incisi con pezzetti di mattone oppure per terra, nel parco, utilizzando dei legnetti. Gli infermieri erano soprattutto preoccupati perché ritenevano indecoroso imbrattare i muri e quindi lo contenevano per impedirglielo. Noble riconosce il valore artistico di quel segno tracciato sul muro. Il suo sguardo d'artista gli permette di vedere quel segno non come un danno alla parete, ma come la rappresentazione di una scena misteriosa. Coglie il valore formale del prodotto estetico, legge il gesto che lo aveva prodotto come un bisogno di esprimersi, appunto. Propone che lo lascino esprimere se ha bisogno di farlo. Incontra l'autore, Carlo Zinelli, e gli propone di entrare nell'atelier. Quell'incontro sarà un momento fondamentale per la vita di Zinelli, che frequenterà quel luogo assiduamente per tutta la vita, dimostrando un grande talento artistico. Già nel 1957 alcune sue opere sono esposte in una mostra collettiva a Verona e suscitano vivo interesse. Anche Vittorino Andreoli, allora studente di medicina, frequenta il laboratorio e, diventato psichiatra, approfondirà il rapporto tra arte e follia (Andreoli 2009).

Nel 1959, fu fondata a Verona la Società internazionale di psicopatologia dell'espressione; a Bologna nel 1963 si tiene, presso la Clinica universitaria delle malattie nervose e mentali, il Secondo colloquio internazionale sull'espressione plastica. Andreoli diverrà un punto riferimento a livello italiano ed internazionale di tale area disciplinare. Contribuirà a far conoscere le opere di Zinelli a Jean Dubuffet, che inizialmente dubiterà della spontaneità di quelle creazioni, ma alla fine ne acquisirà molte per la sua collezione di Losanna. Nel 1966 Dubuffet e André Breton gli dedicano una monografia nella collana *Collection d'Art Brut* (Andreoli, Pasa, Trabulli 1966). Zinelli era uno schizofrenico, la malattia era esplosa a vent'anni ed è rimasto ricoverato per trent'anni. Lo spazio dell'atelier gli ha permesso di disegnare un racconto in cui possiamo trovare profili poetici ed espressioni di libertà dai condizionamenti culturali ed istituzionali. Il percorso umano e artistico di Zinelli evidenzia in modo emblematico la contraddizione strutturale tra la dimensione creativa ed i paradigmi della psichiatria manicomiale.

Nel 1958, all'interno dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, diretto da Mario Benvenuti, vengono istituiti, dal vicedirettore Furio Martini, l'atelier di pittura e la scuola di disegno. Tali iniziative sono proposte come uno specifico spazio terapeutico per i pazienti ricoverati e si ispirano ad esperienze cliniche ormai consolidate in ambito anglosassone. L'artista Franco Villoresi, in qualità di maestro volontario di pittura, partecipò attivamente alla vita dell'atelier dal 1958 al 1961, insegnando ai pazienti dell'atelier e agli allievi della scuola ortofrenica. L'attività dell'atelier continuerà fino alla metà degli anni Settanta e, al suo interno, annovererà le presenze di Livio Poggesi, Lorenzo Fortuna, Alberto Cangi, Guy de Beausacq. L'atelier aretino non ha avuto la risonanza mediatica di altre esperienze creative in ambito istituzionale. Una ricerca accurata in ambito accademico (Picchiami 2015-16) ha comunque contribuito a documentare, contestualizzare ed analizzare il profilo degli autori e delle opere realizzate. Recentemente l'esposizione a Sansepolcro delle opere di Francesco Dindelli, pittore aretino a lungo ricoverato, ma che era rimasto marginale rispetto all'atelier (Barone 2022), aveva svelato il profilo storico-artistico di un artista oggettivamente outsider, assumendo una significativa valenza riparativa.

Dall'inizio degli anni Sessanta, Franco Basaglia è promotore di un movimento di radicale critica dell'istituzione manicomiale e dei meccanismi di alienazione ad essa correlati. L'esperienza pionieristica sviluppata a Gorizia è documentata nel libro *L'istituzione negata* (1968) che porta alla conoscenza di un vasto pubblico, specialmente giovanile, la drammatica realtà del manicomio ed è punto di riferimento per avviare, anche in altre città, pratiche innovative, nella cura dei disturbi mentali, dove il processo creativo e l'emozione estetica fossero riconosciuti come risorsa nel lavoro di deistituzionalizzazione e di umanizzazione. Appena assunta, nel 1971, la direzione dell'Ospedale psichiatrico di Trieste, Basaglia apre le porte ad un gruppo di studenti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia che, guidati dallo scultore Vittorio Basaglia, suo cugino, e dal drammaturgo Giuliano Scabia contribuiscono a facilitare il cambiamento istituzionale e ad accelerare la rinascita delle persone riaprendo il loro contatto con il mondo attraverso la costruzione di qualcosa di artistico assieme.

Nel primo padiglione ad aver cessato le funzioni di degenza manicomiale, viene organizzato un laboratorio dove tutti potevano entrare a fare arte. I pazienti a quel tempo simpatizzavano con un vecchio cavallo che per anni era stato utilizzato per trasportare ogni cosa tra i diversi padiglioni ed avevano scritto al presidente della provincia perché non fosse inviato al macello, ma affidato alle loro cure. Tale sentimento condiviso diede l'ispirazione per la realizzazione di un'opera d'arte che divenne un grande fattore di risveglio, individuale e collettivo. Si creò un cerimoniale inclusivo attorno alla sua ideazione. Basaglia e Scabia raccoglievano le indicazioni, fatte a voce e poi scritte su fogli attaccati al muro, di coloro che ogni giorno entravano nel laboratorio. Gian Butturini (1977) custodisce la memoria di quelle appassionate indicazioni che testimoniavano la profonda identificazione dei pazienti sia con l'opera in divenire, sia con l'animale che l'aveva ispirata. Fu realizzata una monumentale statua di cartapesta, chiamata Marco Cavallo, come l'animale che l'aveva ispirata. Il 25 febbraio 1973 l'opera esce per la prima volta dal manicomio. Per farla uscire viene abbattuto un cancello e tutti, pazienti, terapeuti e cittadini la seguono in una processione liberatoria fino al colle di San Giusto. Quel cavallo azzurro che attraverso l'azione scenica ha reso possibile una forte identificazione con l'immagine della libertà riconquistata dagli internati, da allora ha fatto il giro del mondo. È diventato immagine-simbolo per pazienti e terapeuti, loro guida fuori dal labirinto dell'istituzione manicomiale, per riprendere contatti vitali, per riallacciare un dialogo autenticamente creativo.

Dalla metà degli anni Settanta le attività espressive hanno avuto un significativo sviluppo sia sull'onda delle esperienze innovative che avevano investito il campo assistenziale e valorizzato la dimensione creativa come fattore evolutivo e di inclusione sociale, sia per l'apporto di professionisti formati anche all'estero dove la prospettiva dell'art therapy era più radicata. Artisti ed operatori della salute mentale, in diverse città italiane, attraverso variegate esperienze di fruizione e produzione estetica, hanno contribuito al superamento dell'istituzione manicomiale, alla sperimentazione di adeguati trattamenti per adulti con impoverimento dell'espressione verbale secondario ai processi di istituzionalizzazione, al radicamento di buone pratiche nei servizi psichiatrici sviluppatasi dopo la Legge 180.

A Firenze, nel 1975, presso i locali di una casa colonica posta a ridosso della cinta muraria dell'ex Ospedale psichiatrico si inaugura un atelier aperto: La Tinaia (Russo 2007). L'iniziativa è promossa da operatori sanitari, tra cui Graziella Magherini, psichiatra e psicoanalista, che darà un impulso particolarmente significativo al dialogo tra arti e psicologia e si sviluppa sullo sfondo dei profondi processi di cambiamento, culturali e politici, che attraversano la società introducendo nuovi modelli di riferimento anche nel campo della salute mentale. La Tinaia è pensata come spazio di libera attività creativa per i degenti dell'ospedale. Si caratterizza fin dagli inizi come un'esperienza di rottura con la logica dell'istituzione totale, ma anche con i limiti e le ambiguità che avevano caratterizzato le pratiche di terapia espressiva precedentemente sperimentate in regime manicomiale. L'atelier pone al centro il linguaggio estetico come via per la comunicazione e riconosce che il fare arte può favorire l'accesso a nuovi più

attivi e partecipati livelli di cittadinanza. Luogo di confine tra il dentro e il fuori dell'istituzione totale, La Tinaia, nei diversi profili organizzativi assunti nel corso degli anni, ha costituito e costituisce tuttora non solo l'occasione per dare voce ad un'umanità silente e esclusa, attraverso il linguaggio della creatività, ma anche perché lo spessore di ciascun artista e delle sue opere venga conosciuto, studiato, valorizzato. Nello stesso anno di fondazione viene allestito uno stand espositivo alla Fiera annuale di Prato e, nel 1981, viene realizzata in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze la mostra *Colori dal buio*, nel Chiostro grande di Santa Croce. Da allora, attraverso una costante ed accurata attività espositiva, attraverso la costruzione di contatti con il variegato mondo dell'arte e del suo mercato, lo spessore estetico delle opere prodotte ha potuto uscire dalla linea d'ombra della psichiatria, anche se rinnovata, per ottenere un proprio posto all'interno della critica e la collocazione in importanti collezioni entro il filone dell'Art Brut e dei suoi successivi sviluppi.

A Genova nell'ambito del lavoro per il superamento dell'Ospedale psichiatrico avviato da Antonio Slavich, l'artista Claudio Costa a partire dal 1986 organizza un atelier dove artisti professionisti e degenti dell'ospedale si incontrano, si confrontano e creano. Nel 1989 viene fondato l'*Istituto per le Materie e Forme Inconsapevoli* (IMFI) e nel 1992 viene istituito il *Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli*, ispirato al *Museu de Imagens do Inconsciente* fondato da Nise da Silveira, psichiatra e psicoanalista junghiana, a Rio de Janeiro nel 1952.

Luigi Maccioni ci offre una testimonianza diretta di quello spazio e dei processi interattivi/creativi che lo caratterizzavano:

Visitare l'atelier era un'esperienza unica. Claudio considerava l'artista come un novello sciamano, che mette in comunicazione il mondo reale con il mondo dell'alterità, con l'aspetto insaturo e creativo dell'arte. Si avvertiva entrando il richiamo ad un senso nascosto che rimaneva avvolto in un alone di mistero. Per quanto lo riguardava il dialogo con chi produceva l'opera non poteva che essere alla pari. Ricordo un incontro nell'atelier con Claudio ed un paziente, Davide Raggio, che era arrivato con un cavetto di ferro spesso ed un pezzo di legno raccolto nel bosco dell'ospedale. Faceva delle prove su come unire i due materiali mentre Claudio lo stava ad osservare attentamente. Poi Davide iniziò a valutare un qualche modo possibile di metterli insieme ed a quel punto disse che sarebbe stato il legno, o forse il ferro ad indicargli la soluzione. Claudio chiese in che modo e lui tranquillamente gli rispose che i due oggetti stavano dialogando, bastava ascoltarli e continuò: «Vedi adesso protestano un poco perché questa notte hanno sofferto il freddo e adesso hanno solo bisogno di scaldarsi, poi si acconceranno o si faranno acconciare da me; non li senti?». Claudio ovviamente gli rispondeva che lui non era in grado di ascoltarli, ma lo incoraggiava a farlo lui per noi due. (Maccioni 2023)

La morte prematura di Claudio Costa non ha interrotto il processo creativo che ha messo radici profonde a Quarto. Sono attivi atelier di pittura, scultura e ceramica a cui partecipano anche gruppi di pazienti esterni alla struttura di Quarto e provenienti dal Servizio di Salute Mentale territoriale, unitamente a cittadini provenienti dalla comunità locale interessati all'espressività artistica. Il Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli, nel corso del tempo, si è arricchito

to di numerosissime opere di Outsider Art e si presenta, nel suo insieme, come un'unica e vivente opera d'arte.

A Livorno, città che non ha mai avuto un ghetto per gli ebrei, né un manicomio, negli spazi del Centro residenziale Franco Basaglia, nasce nel 1999 l'atelier di attività espressive Blu Cammello. L'obiettivo è dare la possibilità agli ospiti della residenza assieme ad altri utenti del Dipartimento di Salute mentale di partecipare ad attività finalizzate ad individuare la particolare predisposizione artistica di ciascuno e di favorirne lo sviluppo. Tale spazio, in cui sono variamente impegnati pazienti, artisti italiani e stranieri, professionisti della salute mentale, si è sempre più aperto e reso visibile all'esterno per la qualità delle mostre delle opere in esso realizzate. Un artista, Riccardo Bargellini, ha fondato e coordina l'atelier garantendone da sempre l'attività quotidiana. Sotto la sua guida si sono distinte diverse personalità artistiche e nel corso del tempo le loro opere sono state inserite in collezioni internazionali, pubbliche e private ed in prestigiosi spazi espositivi (Giacosa, Lusardy 2012). In una delle prime mostre collettive delle opere prodotte, *God Save the Flags*, veniva sottolineata in modo emblematico l'importanza dei codici comunicativi e la problematicità della loro comprensione e condivisione. Le opere esposte presentavano bandiere di ogni tipo, reali e fantastiche. Quella dei *Duellanti del polline salato*, un'opera a quattro mani di Riccardo Bargellini e Riccardo Sevieri, sembra cogliere, al di là di ogni diagnosi psichiatrica, percorso accademico o ruolo professionale, la cifra di un lavoro terapeutico mediato dal processo e dal prodotto estetico, un'autentica, creativa e vitale sfida esistenziale. Sono raffigurati due personaggi che si danno le spalle e si incamminano in direzioni opposte, come duellanti. Ciascuno ha in mano, come bandiera, un candelabro che riprende elementi estetici condivisi della tradizione ebraica della città, crea un ponte interpersonale e ridefinisce in termini vitali il paradigma del duello rappresentandolo come incontro con un'alterità familiare.

Ripercorrendo itinerari storici di Insider ed Outsider Art, focalizzando gli intrecci creativi tra arte e psichiatria viene ancora da interrogarsi, come fece Dino Buzzati, su come «Il lume misterioso dell'arte poteva accendersi tra le altrettanto misteriose pieghe d'ombra delle menti malate» (Buzzati 1957). Il dolore mentale può arrivare ad essere un'emozione intensa e senza bandiera, ma non sopprime il bisogno di creare. Trovare mezzi d'espressione altri dalle parole, trovare altre bandiere per segnalare territori dell'essere può offrire la possibilità di dare comunque una significazione ad emergenze del mondo interno, di mitigarne i riflessi perturbanti; di scoprire e condividere potenziali e talenti nascosti (Boccalon 2018). Il linguaggio universale della creatività (Boccalon 2010) può aiutare tutti a superare difficoltà intra/interpersonali e a favorire l'accesso ad un orizzonte simbolico (Boccalon 2011). Donald Meltzer sottolinea il profilo psicodinamico profondo della produzione estetica e la sua naturale proiezione interpersonale: «La qualità evocativa del rapporto tra opera d'arte ed interprete, tra interprete e fruitore può essere accostata al modello dell'intimità madre-bambino, al loro reciproco donarsi ed interrogarsi [...] prototipo dell'interazione infinita» (Meltzer 1981).

Ad Arezzo troviamo una significativa testimonianza di un'interazione creativa che, pur tra ostacoli e silenzi, si è dispiegata nel tempo ed è arrivata fino a noi.

Come già accennato, oltre mezzo secolo fa un gruppo di artisti aretini, accomunati da spaesanti esperienze di eclissi dell'identità personale e da una struggente tensione espressiva, fece fiorire nel corso di un decennio una timida, ma significativa primavera artistica sul colle del Pionta. Quei prodotti estetici realizzati dentro le mura manicomiali, dopo tanti anni, hanno trovato sguardi attenti che li hanno raccolti, compresi, riflessi, sottratti all'oblio e accompagnati nel centro della *polis* dove possono finalmente *fare mostra di Sé* e attraverso la fruizione del pubblico continuare a tessere ed allargare un salutare dialogo creativo.

### Bibliografia

- Andreoli, Vittorino, Pasa Cherubino, e Arturo Trabucchi. 1966. "Carlo." *L'Art Brut* 6. Paris: Compagnie de l'Art Brut.
- Andreoli, Vittorino. 2009. *Il linguaggio grafico della follia*. Milano: Rizzoli.
- Arieti, Silvano. 1974. *La sintesi magica*. Roma: Il Pensiero Scientifico.
- Arnheim, Rudolf. 1969. *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazioni*. Torino: Einaudi.
- Artaud, Antonin. 1977. *Nouveaux écrits de Rodez: lettres au docteur Ferdière, 1943-46*. Paris: Gallimard.
- Barone, Alessandra. 2022. *Il colore dentro. Lo sguardo di un artista del 900*. Catalogo della mostra, Sansepolcro, Palazzo Alberti, 10 dicembre-8 gennaio 2023. Sansepolcro: S-Eri Print.
- Basaglia, Franco. 1968. *L'istituzione negata*. Torino: Einaudi.
- Beavin, Janet Hemlick, Jackson Don D., e Paul Watzlawick. 1971. *Pragmatica della comunicazione umana*. Roma: Astrolabio.
- Bedoni, Tosatti. 2000. *Arte e Psichiatria, uno sguardo sottile*. Milano: Mazzotta.
- Boccalon, Roberto. 2010. "Curare a regola d'arte." *Ar-tè*, 7.
- Boccalon, Roberto. 2011-12. "Imago e psiche." *Psicoart*, 2.
- Boccalon, Roberto. 2018. *Associare ed interpretare ad arte*, Roma: Aracne.
- Brant, Sebastian. 1984. *La nave dei folli*. Milano: Spirali.
- Butturini, Gian. 1977. *Tu interni, io libero*. Verona: Bellomi.
- Buzzati, Dino. 1957. *Sono veri Artisti*. Catalogo della mostra, Galleria La Cornice, Verona.
- Cardinal, Roger. 1972a. *Outsider Art*. London: Studio Vista.
- Cardinal, Roger. 1972b. "Singolar visions." *Outsiders. An Art Without Tradition*.
- De Nart, Roberto. 2011. "Micheal Noble dalla guerra psicologica all'arte." *Il ColMaòr*, 3.
- Dörner, Klaus. 1975. *Il borghese e il folle, Storia sociale della follia*. Roma-Bari: Laterza.
- Dubuffet, Jean. 2006. *Asfissiante cultura*. Milano: Abscondita.
- Edelman, G. Maurice. 1993. *Sulla materia della mente*. Milano: Adelphi.
- Esquirol, Jean-Étienne. 2008. *Delle passioni considerate come cause, sintomi e mezzi curativi dell'alienazione mentale*. Milano-Udine: Mimesis.
- Ferdière, Gaston. 1939. *Appel en faveur d'un musée d'art psychopathologique*, in Delavaux, Céline, *L'Art Brut, un fantasma de peintre*. Paris: Palette.
- Foucault, Michel. 1998. *La nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*. Torino: Einaudi.
- Foucault, Michel. 2011. *Storia della follia nell'età classica*. Milano: Rizzoli.
- Foucault, Michel. 2016. *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli.
- Freud, Sigmund. 1977a. *Ricordare, ripetere e rielaborare*, in Freud, Sigmund, *Opere*, vol. 7. Torino: Bollati Boringhieri.



- Freud, Sigmund. 1977b. *Ricordi di copertura*, in Freud, Sigmund, *Opere*, vol. 2. Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, Sigmund. 1977c. *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*, in Freud, Sigmund, *Opere*, vol. 7. Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, Sigmund. 1978. *Il disagio della civiltà*, in Freud, Sigmund, *Opere*, vol. 10. Torino: Bollati Boringhieri.
- Giacosa, Lusardy. 2012. *Banditi dell'arte*. Catalogo della mostra, Musée Halle Saint Pierre, Parigi.
- Guirini, Antonella. 1987-88. *Prassi psichiatrica e percorsi creativi*. Tesi di laurea. Università degli Studi di Padova.
- Heidegger, Martin. 1988. *La poesia di Hölderlin*, Milano: Adelphi.
- Hölderlin, Friedrich. 1974. *Inni e Frammenti*. Firenze: Vallecchi.
- Jaspers, Karl. 2001. *Genio e Follia*. Milano: Raffaello Cortina.
- Kramer, Edith. 1958. *Art Therapy in a Children's Community*. Illinois: Springfield.
- Langer, Susanne. 1965. *Sentimento e Forma*. Milano: Feltrinelli.
- Linguardo, Marco. 2009. *Orme del Terzo Reich-Monaco*. Roma: Editrice Thule Italia.
- Livi, Carlo. 1875. "Profili di manicomio, un pittore." *Gazzetta del Frenocomio di Reggio* 5-6.
- Maccagnani, Gastone. 1958. "L'arte psicopatologica." *Rivista Sperimentale di Freniatria* 82, suppl. al fasc. II.
- Maccagnani, Gastone. 1966. *Atti del 2° Colloquio Internazionale sull'espressione plastica*. Imola: Caleati.
- Maccioni, Luigi. 2023. Conferenza al Festival Art Outsider. Genova, 5-7 ottobre.
- Meltzer, Donald. 1981. *La comprensione della bellezza*. Torino: Loescher.
- Mina, Gabriele. 2009. *Giovanni Marro - Francesco Toris. Ossessioni, un antropologo ed un artista nel manicomio di Collegno*. Milano: Besa Muci.
- Naumburg, Margareth. 1966. *Dynamically oriented art therapy*. New York: Grune and Stratton.
- Passaro, Maria. 2018. *Artisti in fuga da Hitler. L'esilio americano delle avanguardie europee*. Bologna: Il Mulino.
- Picchiami, Sabrina. 2015-16. *Arte e psichiatria. L'atelier di pittura dell'ex Ospedale Neuropsichiatrico di Arezzo*. Tesi di laurea. Università di Siena.
- Pinel, Philippe. 1989. *Trattato medico filosofico sull'alienazione mentale*. Pisa: ETS.
- Prinzhorn, Hans. 2011. *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*. Milano: Mimesis.
- Quattrocchi, Luca. 2021. "La difesa dell'arte degenerata' a Londra nel 1938: nuovi studi." *La Diana. Rivista semestrale della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Siena*, 2.
- Russo, Davide. 2007. *La Tinaia*. Firenze: Edizioni Zeta.
- Tamburini, Augusto. 1878. "La nostra scuola di disegno." *Gazzetta del Frenocomio di Reggio* 1-2.
- Tamburini, Augusto. 1880. "Una preziosa esistenza perduta." *Gazzetta del Frenocomio di Reggio* 1-2.



# Mettersi al punto giusto: Franco Villoresi ‘maestro’ dell’atelier di pittura dell’Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo

Luca Quattrocchi

Scegliere e disporre su una tela le nostre tare per riproporre volenti o nolenti il nostro destino.  
Franco Villoresi

Sulla scia del suo precoce interesse e della sua ammirazione per Dino Campana, morto nel 1932 nel manicomio di Castelpulci vicino Firenze, Emilio Cecchi nell’aprile 1934 scrive da Roma al cognato Arnaldo Pieraccini, direttore dell’Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, per comunicargli che a breve sarà in Toscana e che desidera incontrarlo:

In primo luogo vorrei salutarvi, dopo tanto che non ci vediamo. In secondo luogo, vorrei vedere se è il caso che io scriva, come ho idea da tanto tempo, un articolo sul manicomio, per il *Corriere d. S.* sul tipo di altri che feci di recente. In questi, la materia era diversa; ma appunto per questo sarei tentato<sup>1</sup>.

Cecchi conta sulla sensibilità del cognato relativamente al tema del rapporto, tanto sotto il profilo clinico che sotto quello creativo, tra arte e follia: già nel 1894 Pieraccini, fautore di una psicagogia estesa ad attività ergoterapiche anche a carattere artistico, aveva pubblicato il volume *Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati. Contributo allo studio dell’arte nei pazzi*<sup>2</sup>. E difatti l’anno successivo

<sup>1</sup> Aspi - Archivio storico della psicologia italiana, Università degli Studi di Milano-Bicocca; Archivio Arnaldo Pieraccini, b. 2, fasc. 3: Lettera di Emilio Cecchi ad Arnaldo Pieraccini, Roma 20 aprile 1934. Gli altri due articoli cui fa cenno Cecchi, e che acclude alla lettera al cognato, sono “Manicomio criminale.” *Corriere della Sera*, 22 febbraio 1934 (sul manicomio criminale di Aversa) e “Riformatorio.” *Corriere della Sera*, 11 marzo 1934 (sul riformatorio di Airola, tra Caserta e Benevento).

<sup>2</sup> Angelucci, Pieraccini 1894. La pubblicazione risale al periodo in cui Pieraccini era vicedirettore dell’Ospedale psichiatrico di Macerata, ed è redatto in collaborazione con

Cecchi pubblica, dopo l'auspicato incontro con il cognato, l'articolo *La casa dei sogni*, poi ripubblicato col titolo *Fabbrica di sogni*, incentrato appunto sul manicomio aretino, i suoi spazi e le attività che vi si svolgono, e sugli incontri con alcuni ricoverati. Tra questi, un'anziana donna, già sarta a Firenze, «vestita di nero con qualche pretesa»:

La vecchietta racconta, volubile, quasi compiaciuta. E subito si sente che dice assai meno di quanto le passa pel capo: "Sono sempre i soliti, con le mutandine da forzatori, e si rincorrono da mattina a sera sui terrazzini di quella casa. Fanno certe lotte, certi salti! Poi, anche stamani, ne son venuti una trentina, intorno ai vagoni del deposito. Si saranno trattenuti un paio d'ore". Con una pausa: "E veggo tante altre cose. Globi di fuoco. Automobili che sprofondano in certe buche. Ma capirà che mi riguardo a parlarne. Anche perché non vorrei seccature". Il direttore le chiede come va che, di tutte coteste ridde e prodigi, a lui non è riuscito mai veder nulla. "Chi sa; forse dipende che lei non si mette al punto giusto"<sup>3</sup>.

Al professor Pieraccini l'articolo piace, e in una lettera sull'argomento così Cecchi commenta: «In fondo, quel che tu dici della rappresentazione eideutica è un po' la "sintesi a priori" di Kant, o l'intuizione di qualunque artista. Se tu vedi *veramente* una cosa, la vedi e crei in te stesso tutta in un istante»<sup>4</sup>. La visita all'Ospedale neuropsichiatrico è per Cecchi la conferma che visioni della mente ed essenza delle cose convergono nell'atto creativo, in una sintesi di originalità e deduzione che si può attingere anche, e talvolta di preferenza, da uno stato di alterazione psichica. Ma occorre *mettersi al punto giusto* d'osservazione.

Più di vent'anni dopo l'articolo di Cecchi, e con un approccio analogo, il pittore Franco Villoresi dà vita all'interno dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo a un atelier di pittura rivolto ai ricoverati, riuscendo ad attivare e a rendere operativa la «fabbrica di sogni» grazie alla sua capacità di *mettersi al punto giusto*: un punto di difficile individuazione che Villoresi raggiunge in modo non estemporaneo o casuale, ma che sembra quasi l'approdo naturale, e non definitivo, cui conducono le ragioni profonde della sua pittura.

Gianditimo Angelucci, direttore dell'Istituto stesso. Arnaldo Pieraccini (Poggibonsi 1865 - Arezzo 1957) iniziò la carriera di psichiatra nel manicomio di Ferrara nel 1890; a fine 1891 fu chiamato al manicomio di Macerata, dove rimase fino al 1904, quando assunse la direzione del manicomio di Arezzo, che nel 1926 trasformò in Ospedale neuropsichiatrico. Qui rimase fino al termine della sua carriera nel 1950, tranne i sei mesi in cui diresse il manicomio di Siena (1908). Nel 1941 fu obbligato al pensionamento perché non iscritto al partito fascista, ma continuò a svolgere le mansioni di direttore con la qualifica di «avventizio ed interino», fino alla reintegrazione nel ruolo nel 1946.

<sup>3</sup> Cecchi 1935. L'articolo sarà ripubblicato con il titolo *Fabbrica di sogni* in Cecchi 1941, pp. 51-57, assieme a *Manicomio criminale*, pp. 58-64, e *Riformatorio*, pp. 65-70.

<sup>4</sup> Aspi - Archivio storico della psicologia italiana, Università degli Studi di Milano-Bicocca; Archivio Arnaldo Pieraccini, b. 2, fasc. 3: Lettera di Emilio Cecchi ad Arnaldo Pieraccini, Roma 21 marzo 1935.



Nato nel 1920 a Città di Castello, Franco Villoresi si trasferisce presto con la famiglia a Roma; nel 1945, con alle spalle studi interrotti di giurisprudenza, la partecipazione alla guerra e alla lotta partigiana, e sospinto da una vocazione alla pittura priva di ogni formazione accademica, avviene l'incontro decisivo con Mario Mafai, maestro e presto amico del giovane artista di cui apprezza la meditata determinazione (Figura 1).

Se lo scontro e taciturno Mafai è per Villoresi il «primo maestro sincero» (Villoresi 1976, 32), la sua pittura di quegli anni è solo in parte, e per breve tempo, mafaiana: lo testimoniano alcune belle e struggenti *Natura morte* che indubbiamente risentono di Mafai, così come di Cavalli o Melli, e che degnamente si inseriscono nella tarda stagione del tonalismo della Scuola Romana (Figura 2), ma al tempo stesso rappresentano una fase di transizione che conduce, in un'ideale continuità di densità atmosferica, dalle cose alle persone, dai frammenti di interni alle visioni urbane e alle periferie.

Dopo la prima personale di Villoresi alla romana Vetrina di Chiurazzi nel 1948, è quella successiva del 1950, sempre da Chiurazzi, che indica il suo nuovo e personale percorso, presentato da un testo di Mafai. Il quale individua con precisione modi e intenzioni della pittura del suo giovane allievo, «ostinatamente» e indipendentemente impegnato nella precaria definizione delle forme del presente:

È diverso tempo che Franco Villoresi dipinge con tenacia e convinzione, senza fretta e senza darsi molto da fare; bisogna aggiungere che non fa parte di nessun gruppo, né è alleato a piccole massonerie o «equipes», e cammina isolato con tutti i rischi e la fatica che comporta una simile posizione. Nelle sue tele c'è il sincero sforzo, direi quasi una ostinazione, di voler scoprire o meglio definire l'oggetto, non solo in un piano di rigore pittorico e formale, ma anche in quello di una certezza morale.

Figura 1 – Mario Mafai e Franco Villoresi a Roma, 1946. Archivio Villoresi, Rigutino, Arezzo.

Figura 2 – Franco Villoresi, *Natura morta*, 1948. Collezione privata.



Figura 3 – Franco Villoresi, *Stazione con due figure*, 1952. Collezione privata.



Figura 4 – Franco Villoresi, *Stazione di Arezzo*, 1951 circa. Collezione privata.



Figura 5 – Franco Villoresi, *La passeggiata*, 1953. Collezione privata.

E in riferimento alle vedute urbane di periferie e stazioni, di officine e operai, Mafai aggiunge:

Nel «Passaggio a livello», «Asfaltatori», «Meccanico» e nell'atmosfera provvisoria e allucinata delle stazioni, c'è qualcosa di più: è suggerita la presenza di una terra di nessuno. Qui gli uomini sono visti senza deformazioni, anonimi sì, ma con un discorso interno che non si chiude mai, non vuol dimostrare che la sua realtà che implicitamente contiene quella del mondo che lo circonda, con una partecipazione anche troppo vicina ed accorata; nessuna retorica dunque, semmai un pudore ed una semplicità senza ostentazione. (Mafai in Guzzi 1978, 237)

Nelle periferie silenziose di Villoresi, nelle sue stazioni desolate, nelle sue fabbriche torreggianti, tutte immerse in una perlacea nebbia omologante simile a un'alba perenne che non preannuncia il giorno, piccole sagome umane inquadrate per lo più di spalle compiono gesti avari e anonimi, muovendosi secondo un'erranza stupefatta più che in una direzione consapevole. Sono visioni inconcluse e interrogative, tracciate con mano quasi naïf, che indagano i contorni sfuggenti della difficile condizione umana contemporanea su sfondi uniformi, spesso monocromi, mestamente punteggiati dalle luci dei fanali o dei semafori (Figure 3, 4 e 5). E non stupisce che Kafka fosse tra gli autori preferiti di Villoresi, il quale così annota nel suo diario nel gennaio 1952:

M'interessa rappresentare l'atmosfera delle città prive di vegetazione in tutta la loro ostilità, l'asfalto, la speranza che dà la loro luce artificiale ma soprattutto la solitudine dell'uomo e la rivolta di questi alla progressiva privazione dell'anima. (Villoresi 1968)

Nonostante le tematiche affini, il realismo raggelato di Villoresi, tra miraggio e allucinazione, è lontanissimo, anche quando protagonisti sono operai e lavoratori, dal realismo eroico e didascalico gradito in quegli anni al PCI, così come dal realismo graffiante e di denuncia di un Vespignani o di un Attardi: il suo è uno sguardo

esistenziale scabro e disadorno che richiama semmai le periferie tragiche di Sironi o l'umanità dolente di Viani.

Da ciò deriva anche la difficoltà, da parte della critica del tempo, di valutare senza preconcetti il suo non catalogabile linguaggio: se Mariani parla a ragione di «Villoresi pittore allarmante» (Mariani 1957, 2), al contrario nello stesso 1957 Trombadori, integralista alfiere della linea ufficiale del PCI, non potendo annettere la sua pittura al realismo ortodosso, ne ipotizza un'improbabile discendenza dalla pittura sociale d'inizio secolo, citando nientemeno che Morbelli, vi vede un'«esigenza di cogliere nella loro verità oggettiva le cose», per riconoscerci infine, contro ogni evidenza, un «ottimismo figurativo» (Trombadori 1957, 11). Anche l'ammirazione di Villoresi per Ben Shahn, nuovo idolo degli artisti italiani di sinistra negli anni Cinquanta, non si rivolge tanto al diretto impegno politico del pittore americano, quanto alla solitudine esistenziale di alcune sue raffigurazioni, alle sue allegorie morali. Perché per Villoresi «l'arte più che un fatto tecnico, pur essendo anche tale, è anche ed essenzialmente un fatto morale» (Villoresi 1976, 54).

Villoresi, seppur estraneo all'accesa disputa che anima la cultura artistica italiana del dopoguerra tra realismo e astrattismo, manifestazioni formali che considera entrambe «di tipo accademico, [che] eludono ogni problema possibile da parte della società che le propone» (Villoresi 1976, 97), e seppure orgogliosamente fuori dai circoli politici e mondani e da ogni gruppo artistico, non è tuttavia una personalità isolata nell'ambiente culturale romano. Molti sono i suoi amici pittori, da Mafai a Bartolini, da Omiccioli a Donghi a Turcato, e ancor più numerosi gli amici poeti e letterati, spesso di prima grandezza: Giuseppe Ungaretti, Sandro Penna, Corrado Alvaro, Libero De Libero, Luigi Compagnone, Giose Rimaneli, Leone Piccioni, Guglielmo Petroni (Figura 6).

Tutti scrivono su di lui e la sua opera cogliendone a fondo il senso e le ragioni (Compagnone compone persino dei gustosi epigrammi su suoi dipinti<sup>5</sup> e Penna il racconto di un iniziatico vagabondaggio notturno con il pittore<sup>6</sup>), con l'unica eccezione di Alvaro, del quale però Villoresi esegue un ritratto: eppure forte è la



Figura 6 – Leone Piccioni, Giuseppe Ungaretti e Franco Villoresi ad Arezzo, 1968. Archivio Villoresi, Rigutino, Arezzo.

<sup>5</sup> Compagnone 1957, 3. Altri *Epigrammi* dedicati a quadri di Villoresi sono in Compagnone 1973.

<sup>6</sup> Penna 1957, 1. Il numero 21-24 di *Alfabeta*, quasi interamente dedicato a Villoresi, oltre ai testi di Compagnone e Penna contiene altri contributi sul pittore: Giacomozzi 1957, 1; Mariani 1957, 2; Baldini 1957, 4.



Figura 7 – Franco Villoresi, *Ritratto di Sandro Penna*, 1953 circa. Collezione privata.



Figura 8 – Franco Villoresi, *Omaggio a Sandro Penna*, 1953. Collezione privata.



Figura 9 – Franco Villoresi, *Ritratto di Corrado Alvaro*, 1953. Collezione privata.

vicinanza della pittura di Villoresi, fatta di transitorietà quasi episodica, con il clima sospeso e vagamente surreale dei racconti di Alvaro di questo periodo, in particolare le raccolte *Incontri d'amore* (1940) e *Parole di notte* (1955)<sup>7</sup> (Figure 7, 8 e 9).

Ma nonostante ciò, e nonostante che le pagine più penetranti su Villoresi siano quelle dei letterati e non quelle dei critici, la sua è una pittura «antirettorica, antiletteraria sempre», come avvertiva già Mafai nella sua presentazione. E lo stesso Villoresi nel 1950 si definisce, forse pensando alle sue *Stazioni*, «un centro di smistamento di trasmissioni, sensibile a tutte le pressioni più elementari prima di farne più complesse più intellettuali» (Villoresi 1976, 71).

Alla metà degli anni Cinquanta si conclude per Villoresi il periodo delle stazioni e delle periferie e del quieto tormento dei loro omini senza volto, «gravati d'una umanità che è così pesante da sembrare irragionevole condanna», come scrisse Rimanelli (1959), «persone destinate ad una malinconia senza via d'uscita, senza riscatto» secondo le parole di Petroni (1973), fantomatiche presenze di una «realtà non mai descritta, ma sempre resa nell'ambito di un'interiore evocazione» come la definì Ungaretti (1987, 107). A questo periodo, che porta a Villoresi apprezzamenti e visibilità, segue e in parte si sovrappone quello dei *Grandi personag-*

<sup>7</sup> Alvaro 1955 (che comprende il già edito *Incontri d'amore* e *Parole di notte*).



gi, anticipato da vaste composizioni come *La benedizione* (1950) e dalla serie dei *Grandi personaggi* (Figura 10).

Chi sono i *Grandi personaggi*? Sono i detentori del potere e i propagatori del conformismo, ricchi borghesi compiaciuti e pseudointellettuali da salotto, trafficanti di palazzo e di provincia, grandi per autodefinizione e per servile legittimazione altrui. Così, nel 1958, lo stesso Villoresi li descrive: «uomini in tuba, signore in pelliccia o in tailleur, signori con lobbia o senza copricapo, giovani e anziani, dipinti cercando di non cadere nel caricaturale o nell'illustrativo, ma con gusto, cattiveria e affetto...» (Villoresi 1958) (Figura 11).

Si tratta infatti di satira sociale, ma una satira crudele e bonaria al tempo stesso, in cui i personaggi appaiono più ridicoli che detestabili, e sembrano usciti da una cinematografica «commedia all'italiana»: c'è insieme l'agra critica di Bianciardi e la canzonatura benevola di Carlo Manzoni; così come c'è qualcosa delle *Fantasie* di Mafai e soprattutto delle caricature di Maccari (che espone da Chiurazzi nel 1953 e nel 1957) e Longanesi, più nello spirito che nel linguaggio figurativo. Non a caso in uno dei suoi appunti di diario Villoresi scrive che vorrebbe «come modello ideale Alberto Sordi, il personaggio che racchiude nei limiti della sua espressività la storia d'Italia di questi ultimi anni, uno dei pochi pretesti satirici votato al conformismo» (Villoresi 1976, 85-6).

I *Grandi personaggi* di Villoresi sono come l'altra faccia, socialmente e moralmente, dei suoi omini senza volto o visti di spalle del periodo precedente: tanto quelli erano isolati e silenziosamente corrosi da uno «struggimento interiore» (Ungaretti 1987, 107), tanto i *Grandi personaggi* si presentano in gruppo compatto spinti dall'istinto gregario, e non esitano a mostrare, anzi a ostentare clamorosamente le loro fattezze porcine o animalesche (e non di rado le loro esplicite «facce di culo») guarnite di cravatte, cappelli e colli di pelliccia, in mezzo ai quali spunta anche una mitra vescovile o uno zucchetto da prete. Ma le loro facce non sono che maschere: perché questi sono gli uomini, scrive Rimanelli presentando nel 1957



Figura 10 – Franco Villoresi, *La benedizione*, 1950. Collezione privata.



Figura 11 – Franco Villoresi, *La gente*, 1957 circa. Collezione privata.

una mostra di Villoresi nella romana Galleria San Marco, che «non si conoscono in faccia, che non danno mai la mano e che nella vita degli altri entrano solo di sbieco, mascherati dalla loro uniforme: il potere» (Rimanelli, in Trombadori 1957, 11).

Un suo quadro porta addirittura il titolo di «Caligari». E il richiamo non può non essere impressionante, poiché la sensazione che il dopoguerra, da noi sia incominciato appena adesso e non dieci anni fa, è sentimento di oggi, come pure il *caligari-sme*, quest' autorità che idolatra il potere e viola, per smania di successo, ogni diritto e valore umano, è nell'oggi, che abbia rimesso radici. (Rimanelli in Schettini 1957)

Inevitabilmente le maschere dei *Grandi personaggi* richiamano quelle, ossessive e ubiquie, di Ensor: maschere della corruzione e soprattutto maschere accusatrici, che in gruppo serrato, come quelle di Villoresi, assediano e opprimono chi non si adegua alle regole stabilite, chi osa sottrarsi al conformismo su cui poggiano le forme del potere. Maschere infami e grottesche che, sembra suggerire Villoresi, superata la stagione della speranza dopo la guerra di liberazione, sono come risorte dagli incubi del ventennio cariche di una rinnovata forza prevaricatrice.

Anche Trombadori, quando si è allentata la sua visione massimalista dell'ormai inattuale e impraticabile realismo di partito, nel presentare nel 1960 una raccolta di disegni di Villoresi dedicati appunto ai *Grandi personaggi* (Figura 12), traccia l'evoluzione della sua pittura dopo il periodo delle stazioni con una più serena e obiettiva valutazione:

A metà strada tra realtà e simbolo, Villoresi s'era appagato d'un sommario sarcasmo, d'una pungente deformazione, d'una cupa atmosfera tonale, rimanendo, in qualche modo, prigioniero d'una visione prevalentemente aneddotica e illustrativa. [...] La tela che qui presentiamo [una della serie dei *Grandi personaggi*] dimostra il cammino percorso da Villoresi sulla via d'una coerente dialettica tra i suoi giudizi morali e le forme idonee alla loro trasposizione poetica. Il passaggio dalla realtà al simbolo è stato effettuato mediante il ricorso alla maschera fantastica.

Per riconoscere infine che «l'impegno di Villoresi per una pittura che torni ad essere, in forme nuove documento morale del critico rispecchiamento della realtà, è oggi più vivo che mai» (Trombadori 1960): come, evidentemente, lo era anche prima, viene da aggiungere.

L'amara e tuttavia sorridente ironia di Villoresi nei confronti di conformismo e perbenismo, convenzioni sociali e ostentazione della ricchezza, malcostume e predominio dell'apparenza, si fa più acre nei diversi dipinti intitolati *Organizzazione della cultura* (Figura 13): un'accollita di maschere riunite per cucinare e confezionare una «cultura» che viene poi presentata come «ufficiale» nelle varie occasioni istituzionali organizzate dai *Grandi personaggi*. Annota lo stesso Villoresi: «Cultura ufficiale. Tutto quello che in Italia è ufficiale è finzione» (Villoresi 1976, 27); «Personaggi e maschere italiane è stato un pretesto per rappresentare quello che io vedevo dell'Italia di oggi. Un po' del provinciale settarismo che si copre di etichette e di tendenze politiche» (Villoresi 1976, 86).

Nel 1958, a seguito di vicende personali, Villoresi si trasferisce dapprima in una casa di famiglia in Casentino, poi ad Arezzo, di cui era originaria la madre, per infine stabilirsi nel 1961 in una villa di campagna a Rigutino, a pochi chilo-

metri da Arezzo, dove rimarrà per il resto della sua breve vita. L'abbandono della capitale è repentino, ma, pur con un inevitabile allentamento, non interrompe i legami con gli amici romani, che spesso si recano a visitarlo nel suo ritiro aretino, né l'attività espositiva. L'allontanamento da Roma significa per Villoresi il ripudio definitivo della «cultura ufficiale» e del suo sistema fatto di salotti, mostre, premi, tessere, conoscenze e parentele; ma soprattutto significa un cambio di prospettiva di valore morale ed esistenziale che mira alla ricerca del *punto giusto* da cui considerare la propria e l'altrui presenza nel mondo, all'interno di

possibili e auspicabili corrispondenze spirituali. Annota nel 1966 Villoresi nel suo diario, quando ormai tale lontananza si è precisata:

Spesso aprendo la finestra di casa a Rigutino l'immagine della Val di Chiana si prospetta come la rappresentazione dello spazio che ho frapposto tra il me di oggi e quello di ieri. Ricercare il nostro punto di vista è tendere a questo assoluto (Prospettiva morale). (Villoresi 1968)

Il cambio di prospettiva inizia proprio dalla sua produzione recente e dalle maschere, le quali distaccandosi dai *Grandi personaggi* e divenendo autonome, mutano di segno e di senso, in una traiettoria cui certo non è estranea l'esperienza di Villoresi nell'Ospedale neuropsichiatrico aretino.

Dopo il pensionamento di Pieraccini nel 1950, nuovo direttore dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo è il professor Marino Benvenuti; vicedirettore e primario delle sezioni maschili è il dottor Furio Martini, allievo di Pieraccini e pienamente allineato all'innovativo approccio terapeutico introdotto dal suo maestro. Sulla scorta dell'insegnamento di Pieraccini, nel 1958 Martini allesti-



Figura 12 – Franco Villoresi, *Grandi personaggi*, 1959 circa. Da Antonello Trombadori, *I Grandi personaggi di Franco Villoresi*, Roma 1960.



Figura 13 – Franco Villoresi, *Organizzazione della cultura*, 1960. Collezione privata.



Figura 14 – Franco Villoresi e Furio Martini all’Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, 1959. Da *Paese Sera*, 19 novembre 1959.

sce all’interno dell’ospedale un atelier di pittura destinato ai ricoverati, sia maschi che femmine, dai bambini agli anziani. Martini ha le idee molto precise su quali siano le finalità dell’atelier, come dichiara, a oltre un anno dalla sua creazione, al convegno della Società Italiana di Psichiatria che si tiene a Siena nel giugno 1960:

Lo studio del linguaggio figurativo nei malati di mente presenta un sempre maggiore interesse in rapporto a fattori diversi i quali schematicamente possono essere così precisati: interesse clinico psicodiagnostico collegato alla possibilità di meglio esplorare e conoscere la personalità psichica del malato, attraverso le espressioni di tale linguaggio sempre riflettenti fedelmente i suoi problemi, il suo stato emotivo, le sue impressioni vere o false, il suo modo di veder il mondo circostante, il bisogno di allusioni simboliche o di concretizzazioni astrattistiche; interesse più propriamente clinico in quanto impiegando ripetutamente tale indagine nello stesso

soggetto si può avere una preziosa ed immediata visione del decorso della malattia e dell’esito delle terapie; interesse artistico per i non infrequenti punti di contatto con l’arte astrattista riconosciuta più valida; interesse pratico sul piano psicoterapeutico per l’azione di utile affiancamento nella complessa opera di reinserimento sociale del malato. (Martini 1960)

L’atelier di pittura è allestito da Martini «in una sala convenientemente illuminata ed attrezzata con panchette singole da disegno, e per ogni malato sono [...] a disposizione matite colorate a pastello, gessetti colorati, colori ad acquerello e colori ad olio» (Martini 1960). Su una parete della sala, campeggia un pensiero del maestro Pieraccini: «Bisogna amarli i malati di mente per rendersi degni e capaci di assisterli» (Baldini 1959).

È appunto Martini, amico di lunga data di Villoresi, a coinvolgere l’artista come «maestro» nell’atelier di pittura, probabilmente fin dalla sua istituzione e comunque entro lo stesso 1958<sup>8</sup>: il distacco di Villoresi dalle «finzioni» romane coincide quindi, in evidente contrapposizione, con il contatto concreto con la realtà più vera, una realtà difficile e dolorosa riguardo alla quale non ha una specifica preparazione né pedagogica né psichiatrica (Figura 14). È per il pittore un azzardo istintivo ma anche una scelta consapevole, in totale coerenza con l’intransigente ricerca di una integrità esistenziale non adulterata da convenzioni e sovrastrutture: «Vale proprio la pena di vivere - annota nel suo diario - se vivere è tutto ciò che ci fa esistere proprio al limite di ogni nostra immunità, morale e fisica: e comprendere veramente comprendere è rischiare fino in fondo questa nostra immunità» (Villoresi 1976, 36).

Almeno fino al 1961, Villoresi si reca all’ospedale tre volte alla settimana per incontrare i suoi allievi, i quali, come raccontano le cronache dell’epoca, attendono con

<sup>8</sup> Cfr. Baldini 1959, in cui si legge che «da oltre un anno, maestro generoso e pazientissimo, Villoresi insegna a dipingere ai ricoverati di questo istituto di cura». Secondo Baldini, l’idea dell’atelier nacque congiuntamente durante gli incontri amicali tra psichiatra e pittore, ma la notizia non trova conferma in altre testimonianze.

impazienza il suo arrivo, non solo per apprendere a disegnare e dipingere ma anche per l'empatico legame che fin da subito si viene a creare tra il pittore e i ricoverati: «Franco Villoresi è molto amato dai suoi allievi. Il suo insegnamento non è limitato ai freddi suggerimenti didattici, e la sua partecipazione orale ai problemi tecnici degli allievi divaga spesso nella discussione di problemi di natura umana e psicologica» (Baldini 1959). Il pittore stesso è ben consapevole di quanto sia gravoso il suo impegno di «maestro» e che matite e colori non sono che uno strumento per cercare di raggiungere e curare con il calore umano, al di là dell'aspetto clinico o diagnostico, gli strati intimi di persone dalla psiche alterata o indebolita: «Una delle cause più frequenti della pazzia è la mancanza d'amore, riuscirò a darne con le mie lezioni di pittura?», scrive all'amico Javarone in quel periodo (Javarone in Villoresi 1976, 18).

Agli esiti, spesso sorprendenti, dell'atelier di pittura sotto la guida di Villoresi e negli anni successivi, sono dedicati altri saggi in questo stesso volume. Qui interessa indagare, oltre alla possibile confluenza di motivi e atmosfere tra l'opera del pittore e la produzione dei ricoverati, soprattutto in che misura l'esperienza dell'atelier abbia inciso nell'evoluzione della pittura di Villoresi di quegli anni. Relativamente al primo aspetto, si direbbe che l'istintuale capacità di Villoresi di *mettersi al punto giusto* abbia maieuticamente risvegliato nei pazienti le «espressioni figurative elementari o primordiali sino allora sopite o ignorate», come le definisce Martini (1960), sotto il segno di una singolare consonanza con il suo stesso mondo interiore e le sue immagini dipinte. Ciò che riferisce un cronista dell'epoca all'indomani di una sua visita all'atelier relativamente alle opere realizzate dai ricoverati, collima in maniera stupefacente con le figurazioni villoresiane: «Alcuni disegni sembra siano eseguiti da persone che si trovino in un perenne stato d'attesa: [...] son l'opera di uomini che sembrano intenti alla ricerca di qualcosa che scorgono, quasi velata da una fitta nebbia, e che non riescono a fissare nella sua completezza» (Battistini 1959). È come se il pittore avesse incontrato e riconosciuto nei ricoverati dell'ospedale aretino quell'umanità dolente e smarrita raffigurata nei suoi dipinti, in cui in parte si rispecchia e con cui si sente affratellato.

Non stupisce quindi che la frequentazione dell'atelier e dei suoi allievi abbia rappresentato per Villoresi un coinvolgente motivo di arricchimento che dal piano personale si trasfonde in quello creativo, gettando nuova luce sulla sua produzione precedente e attuale, la quale viene come ripercorsa e convalidata, e suscitando nuovi impulsi per quella a venire. Un aspetto questo su cui la critica si è poco soffermata, a parte Virgilio Guzzi che, nella monografia dedicata a Villoresi nel 1978 a tre anni dalla sua scomparsa, «azzarda l'ipotesi» che «quella immaginativa nuova dell'artista, con quel tanto di stranito assurdo e funereo che la sostanzia, con quel tanto di gratuito e allucinato, avesse potuto trovare qualche incitamento»<sup>9</sup> proprio nell'esperienza dell'atelier nell'Ospedale neuropsichiatrico aretino.

In realtà non vi è una frattura o un radicale rinnovamento nella pittura di Villoresi a partire dalla fine degli anni Cinquanta, bensì un cambio di segno che si innesta nella produzione precedente senza smentirla, e che certo è sollecitato dalla sua

<sup>9</sup> Guzzi 1978, 42-5. Anche Lozito ritiene l'esperienza nell'atelier dell'Ospedale neuropsichiatrico «un'importante chiave di lettura» per la produzione di Villoresi del periodo: cfr. Lozito 1985, 6-7.



Figura 15 –  
Venturino Venturi,  
*Pinocchio pensoso*,  
1959. Museo  
Venturino Venturi,  
Loro Ciuffenna.

attività nell'atelier. A partire proprio dal tema delle maschere: quando applicate ai *Grandi personaggi* nascondevano i vizi e la vacuità interiore e uniformavano atteggiamenti e opinioni; ora, isolate dal corpo, le maschere divengono autonome e assumono nuovi significati, manifestando attraverso sentimenti elementari un'espressività incorrotta (il dolore, l'esaltazione, lo stupore, la paura, la tristezza, la rabbia...), quella che il volto umano nella società conformista non è più in grado di mostrare, e che Villoresi ha ritrovato intatta e trasparente, allo stato puro, tra i ricoverati dell'Ospedale neuropsichiatrico.

Dai *Grandi personaggi* alle maschere isolate, ridotte a pochi segni espressivi, è come se Villoresi fosse passato dalle larve inquisitrici e grottesche di Ensor ai volti mistici e meditativi di Jawlensky, indicando una possibile via di salvezza morale e spirituale: «Spesso dipingendo penso di essere nella stessa posizione di un sarto o calzolaio che produce qualcosa di utile e applicabile al corpo umano. Mi augurerei insomma che le mie maschere servissero praticamente per salvare la faccia» (Villoresi 1976, 88), scrive l'artista. E in questa redenzione del volto dalle convenzioni, in queste maschere inermi e al tempo stesso assertive della propria lacerata identità psichica, vive anche un recupero dell'etimologia della parola «persona», dal greco *prósōpon*, che indicava in origine la maschera teatrale per poi ampliarsi a rappresentare l'individualità umana.

In un singolare quanto suggestivo percorso parallelo, in quegli stessi anni il conterraneo Venturino Venturi (Figura 15), durante il suo ricovero nell'Ospedale psichiatrico di San Salvi a Firenze per un grave esaurimento nervoso, dà vita alla serie di disegni dedicati a Pinocchio: Pinocchi arrabbiati, meditativi, supplicanti, maschere anche queste quali paradigma della drammatica vicenda umana o, secondo le parole dello stesso scultore, «pretesto per fare un uomo» (Fabiani 1978, 61), ora restituito alla sua primeva condizione creaturale.

La prima presentazione pubblica del nuovo ciclo delle *Maschere* di Villoresi si ha nel marzo 1962 con una mostra alla Biblioteca civica di Arezzo (Figura 16), quale esplicito omaggio del pittore alla città che ha fortemente contribuito all'evoluzione delle sue tematiche, e implicitamente all'atelier dell'Ospedale psichiatrico, come dichiara lo stesso Villoresi nel breve testo che accompagna l'esposizione:

Le opere che espongo rappresentano il lavoro di questi ultimi tre anni, da quando avvertii la necessità di allontanarmi da quello che era considerato il mio mondo di «periferie», «piazze», «piogge», per affrontare quei volti che avevo cercato di precisare fin dall'epoca dei «Grandi personaggi». [...] L'aver scelto Arezzo per questa mostra fa parte di un dovere per tutto quello che mi è stato dato di apprendere in questa città e non solo da un punto di vista sentimentale e umano. (Villoresi 1962)



Figura 16 –  
Brochure della  
*Mostra di Franco  
Villoresi* alla  
Biblioteca della Città  
di Arezzo, 1962.

Presentate a Roma nel 1963 alla Galleria La Barcaccia, le maschere (Figura 17) sono oggetto anche di un bel testo di Leone Piccioni dell'anno successivo, il quale individua con precisione, in qualità di amico di lunga data, la genesi dell'inconclusa ricerca pittorica ed esistenziale di Villoresi, sviluppatasi secondo una somma di suggestioni formali e sperimentazioni tecniche, di affinità spirituali e stimoli visivi:

Sapevo che cosa sempre per Villoresi ha significato Mafai; siamo stati insieme a guardare ad Arezzo la struttura rigorosa, potente, contadina dei personaggi di Margaritone; ho capito che cosa poteva rappresentare per lui la conoscenza delle opere e poi della personalità di Ben Shahn; so quanto via via scavi nella frequentazione di Braque; ho anche almeno intuito che Fautrier non è passato invano per la sua ricerca (il Morandi è da lui considerato il nostro maggior pittore).

Per poi soffermarsi sulla serie delle maschere, delle quali sottolinea il loro

modo allusivo di proporsi allo sguardo, un poco ironiche, un poco accorate, piene di riflessiva saggezza, ricche di quella esperienza che ti fa sapere ogni nuova avventura dei sentimenti come vada a finire, senza impedirti, tuttavia, di accoglierla, subito, con pieno vigore, con intera sofferenza. (Piccioni 1964)

Come un emblema d'affezione, l'iconografia della maschera accompagna Villoresi per il resto della sua breve carriera, intersecandosi e sovrapponendosi ai diversi temi e alle diverse tecniche che sviluppa nell'ultimo decennio d'attività: dalle solitarie figure filiformi erranti nelle nebbie urbane di metà anni Sessanta all'uso memoriale ed evocativo del collage, dagli azzardati assemblaggi con materie naturali (pietre, stoffa, sabbia) ai misteriosi pesci degli ultimi anni (Figure 18, 19 e 20).

Franco Villoresi muore ad Arezzo nel settembre 1975. L'anno precedente, Libero De Libero aveva scritto la presentazione per una sua personale alla fiorentina Galleria La Gradiva, forse il testo più penetrante ed evocativo sul pittore del quale De Libero ripercorre e inconsapevolmente sigilla l'evoluzione dalle prime prove alle estreme.

Amo gli irregolari, la mia predilezione sta dalla loro parte – esordisce De Libero –. Privi di mostrine gradi e onori al merito, tutt'altro che disertori questi chierici vaganti per dove il tempo è un'invenzione delle cose e, non dovendo esse declinare i verbi di un'ideologia estetica, corrono e ricorrono nell'esistenza di taluni artisti alla maniera di eventi imperscrutabili quanto la genesi stessa delle arti o della poesia. [...] Ecco qui, dunque, Villoresi. Appartiene al plotone degli irregolari, abita anche lui in un altrove lontano miglia da quelle truppe d'assalto a critici e mercanti. (De Libero 1974)



Figura 17 – Franco Villoresi, *Maschera con barchetta di carta*, 1964. Collezione privata.



Figura 18 – Franco Villoresi, *Padre e figlio*, 1963. Collezione privata.



Figura 19 – Franco Villoresi, *Maschere con sassi*, 1972.  
Collezione privata.



Figura 20 – Franco Villoresi, *Maschere e pesci*, 1974 circa.  
Collezione privata.

E sulla base di questa premessa De Libero, storico paladino della Scuola Romana da cui Villoresi aveva preso le mosse più di trent'anni prima, passa in rassegna l'intera traiettoria creativa del pittore, che considera svolgersi tutta all'insegna di solitarie «ricognizioni esistenziali»: dalle «presenze anonime d'un aldilà sommerso, fantasmi a memento di un individualismo estinto» alle «identità autoritarie e inquisitorie d'un potere ideocratico»; dalle maschere assegnate a «biografie nebbiose, che uscivano da peripezie talmente arrischiate da doverci perdere il peso della persona e il pieno della memoria» a «cose e oggetti d'ogni specie» che «dovettero rivelarglisi in una realtà di apparizioni», come «ricordi ancestrali».

Un percorso che, per De Libero, da Goya e Daumier è giunto a Klee e Fautrier, i quali

non hanno attraversato invano la stanza tutta per sé che Villoresi ha finito per crearsi in un angolo di universo domestico, [...] continuano anzi a diffondervi interrogativi fulminanti e metafore aggressive, una nobile miseria di addobbi, frammenti d'una archeologia vegetale. (De Libero 1974)

Nelle inesauste «ricognizioni esistenziali» di Villoresi, l'esperienza di «maestro» nell'atelier di pittura dell'ospedale di Arezzo occupa una posizione centrale, non solo dal punto di vista cronologico, collocandosi nel mezzo dei trent'anni di attività dell'artista, ma soprattutto come illuminante immersione nella condizione

umana più elementare e autentica: una condizione di sofferenza e vulnerabilità in grado di alimentare quella verifica dell'«approfondimento dei problemi morali, [...] nella necessità di ricostruirsi un limite spirituale» (Villoresi 1976, 32), che lo stesso Villoresi, come annota nei suoi diari, ostinatamente perseguiva.

Il tema delle maschere prende vita e si definisce a contatto con i ricoverati dell'Ospedale neuropsichiatrico, segnando il passaggio, nella pittura di Villoresi, dai *personaggi* alle *persone*. Sono, al pari di quelle pirandelliane, «maschere nude», anime elette purificate da clichés e convenzioni perché, come aveva scritto molti anni prima l'amico Corrado Alvaro in occasione del conferimento del Premio Nobel allo scrittore siciliano:

Anche in Pirandello appare la demenza come una via per riguadagnare il senso della personalità umana, e qualcosa di fatale che supera la stessa personalità e volontà dell'uomo. Siamo, cioè, al ritorno d'una verità e d'un valore morale di sentimenti. (Alvaro 1934, 200)



## Bibliografia

- Alvaro, Corrado. 1934. "Pirandello, Premio Nobel 1934." *Nuova Antologia* CCLXXXVIII, 1504, 16 novembre.
- Alvaro, Corrado. 1955. *75 racconti*. Milano: Bompiani.
- Angelucci, Gianditimo e Arnaldo Pieraccini. 1894. *Di alcuni lavori artistici eseguiti da alienati. Contributo allo studio dell'arte nei pazzi*. Macerata: Stab. Tip. Bianchini.
- Baldini, Iolena. 1957. "Parla d'amore Villoresi." *Alfabeto* XIII, 21-24 (novembre-dicembre).
- Baldini, Iolena. 1959. "Cura i malati di mente con pennello e tavolozza." *Paese Sera*, 19 novembre.
- Battistini, Attilio. 1959. "Disegnano e dipingono la storia della loro follia". *Paese Sera*, 10 aprile.
- Cecchi, Emilio. 1935. "La casa dei sogni." *Illustrazione del medico*, febbraio.
- Cecchi, Emilio. 1941. *Corse al trotto vecchie e nuove*. Firenze: Sansoni.
- Compagnone, Luigi. 1957. "Epigrammi su alcuni quadri di Villoresi." *Alfabeto* XIII, 21-24 (novembre-dicembre).
- Compagnone, Luigi. 1973. "Epigrammi." In *Opere di Franco Villoresi (dal 1946 al 1956)*. Brochure della mostra, Roma, Centro d'arte La Barcaccia, 10-25 novembre.
- De Libero, Libero. [1974]. *Franco Villoresi*. Brochure della mostra, Firenze, Galleria La Gradiva, 27 novembre - 10 dicembre.
- Fabiani, Enzo. 1978. "Scolpire? Per me è partorire" [Intervista a Venturino Venturi]. *Gente* XXII, 1, 7 gennaio.
- Giacomozi, Carlo. 1957. "Villoresi." *Alfabeto* XIII, 21-24 (novembre-dicembre).
- Guzzi, Virgilio. 1978. *Villoresi. Opera pittorica*. Roma: Carte Segrete.
- Javarone, Domenico. 1987. *Franco Villoresi*. Roma: Edizioni La Barcaccia.
- Lozito, Alfredo. 1985. "L'arte e l'impegno civile di Franco Villoresi". In *Figure non Figure. Trentaquattro olii di: Franco Villoresi*. Catalogo della mostra, Roma, Galleria Tre Archi, 26 novembre - 15 dicembre. Roma: Tecniche Grafiche.
- Mariani, Valerio. 1957. "Villoresi pittore allarmante." *Alfabeto* XIII, 21-24 (novembre-dicembre).
- Martini, Furio. 1960. "Importanza del linguaggio figurativo nei malati di mente sul piano psicoterapico e profilattico." *Rassegna di studi psichiatrici*, II, 4, luglio-agosto.
- Penna, Sandro. 1957. "Incontro con Villoresi." *Alfabeto* XIII, 21-24 (novembre-dicembre).
- Petroni, Guglielmo. 1973. "[Testimonianza]." In *Opere di Franco Villoresi (dal 1946 al 1956)*. Brochure della mostra, Roma, Centro d'arte La Barcaccia, 10-25 novembre 1973.
- Piccioni, Leone. [1964]. *Nature morte e maschere di Villoresi*, Roma: Tormargana.
- Rimanelli, Giose. 1959. "Furono motivo di noie a non finire le diecimila lire donate dal pittore." *Il Giornale d'Italia*, 5 aprile.
- Schettini, Alfredo. 1957. "Note d'arte." *Corriere di Napoli*, 10 febbraio.
- Trombadori, Antonello. 1957. "Dopoguerra." *Il Contemporaneo* IV, 6 (9 febbraio).
- Trombadori, Antonello. 1960. *I Grandi personaggi di Franco Villoresi*. Roma: Stab. Tip. Julia.
- Ungaretti, Giuseppe. 1987. "[Testimonianza]." In Domenico Javarone, *Franco Villoresi*, Roma: Edizioni La Barcaccia.
- Villoresi, Franco. 1958. "Lettera a Enrico di Portanova." In *Franco Villoresi*. Brochure della mostra, Roma, Henri Giojellieri, maggio.
- Villoresi, Franco. 1962. "[Presentazione]." In *Mostra di Franco Villoresi*. Brochure della mostra, Arezzo, Biblioteca civica, 3-11 marzo.
- Villoresi, Franco. 1968. "Appunti dal diario". In *Villoresi*. Brochure della mostra, Cosenza, Galleria L'Arcobaleno, 14-28 dicembre, a cura di Perla Cacciaguerra.
- Villoresi, Franco. [1976]. *Diario di un pittore*, presentazione di Domenico Javarone. Roma: Carte Segrete.



FRANCO VILLORESI





Tavola 1 – Franco Villoresi, *Autoritratto*, 1945 circa. Olio su tavola, 34 x 22 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 2 – Franco Villoresi, *Fichi*, 1948. Olio su compensato, 32 x 40 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 3 – Franco Villoresi, *Natura morta con pesce*, 1949 circa. Olio su tela, 65 x 86 cm.  
Collezione Villoresi, Roma.



Tavola 4 – Franco Villoresi, *Stazione*, 1949. Olio su tela, 50 x 70 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 5 – Franco Villoresi, *Fermata del tram*, 1951. Olio su compensato, 35 x 45 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.





Tavola 6 – Franco Villoresi, *Raffineria*, 1953. Olio su compensato, 35 x 45 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 7 – Franco Villorosi, *Raffineria e personaggi*, 1955. Olio su tela, 70 x 100 cm.  
Collezione Villorosi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 8 – Franco Villoresi, *Periferia*, 1956. Olio su tela, 50 x 70 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 9 – Franco Villorosi, *Uomo con ombrello*, 1952 circa. Olio su tavola, 76 x 60 cm.  
Collezione Villorosi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 10 – Franco Villoresi, *Dietro le sbarre*, 1954 circa. Olio su tela, 52 x 40 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 11 – Franco Villoresi, *Fuori dall'osteria*, 1956. Olio su tavola, 45 x 30 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 12 – Franco Villoresi, *Garanzia culturale*, 1956 circa. Olio su tela, 50 x 70 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 13 – Franco Villoresi, *Personaggio tra le onde*, 1958. Olio su tela, 75 x 100 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.





Tavola 14 – Franco Villoresi, *Maschera*, 1959. Olio su compensato, 40 x 30 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 15 – Franco Villoresi, *Due maschere*, 1961. Tecnica mista su cartone applicato su tela, 24 x 31 cm.  
Collezione privata, Arezzo.



Tavola 16 – Franco Villoresi, *Maschera*, 1961 circa. Tecnica mista su compensato, 50 x 35 cm. Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 17 – Franco Villoresi, *Tre maschere*, 1964 circa. Olio su tela, 80 x 120 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 18 – Franco Villoresi, *Personaggio con bicicletta*, 1965 circa. Olio su tela, 120 x 80 cm. Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.



Tavola 19 – Franco Villoresi, *Pesci*, 1974. Tecnica mista su tela, 60 x 50 cm.  
Collezione Villoresi, Rigutino, Arezzo.

*Outsiders*, non per loro scelta.

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

Sabrina Picchiami

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### I protagonisti

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



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



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

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

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

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

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

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

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

Alberto Cangi. L'autore del grande murale

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



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

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

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

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



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

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



Figura 5 – Guy de Beausacq a Parigi, 1958.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

#### Lorenzo Fortuna. Il viaggiatore della mente

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

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



Figura 8 – Lorenzo Fortuna con sua sorella Mirella.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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



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

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

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

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

Francesco Dindelli. Nel segno dell'introspezione

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

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

Francesco Dindelli, India 1940 (Rossi 1987)

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

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

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

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

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

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



Figura 16 –  
Francesco Dindelli  
nel 1985.

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



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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Bibliografia

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

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





L'ATELIER



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



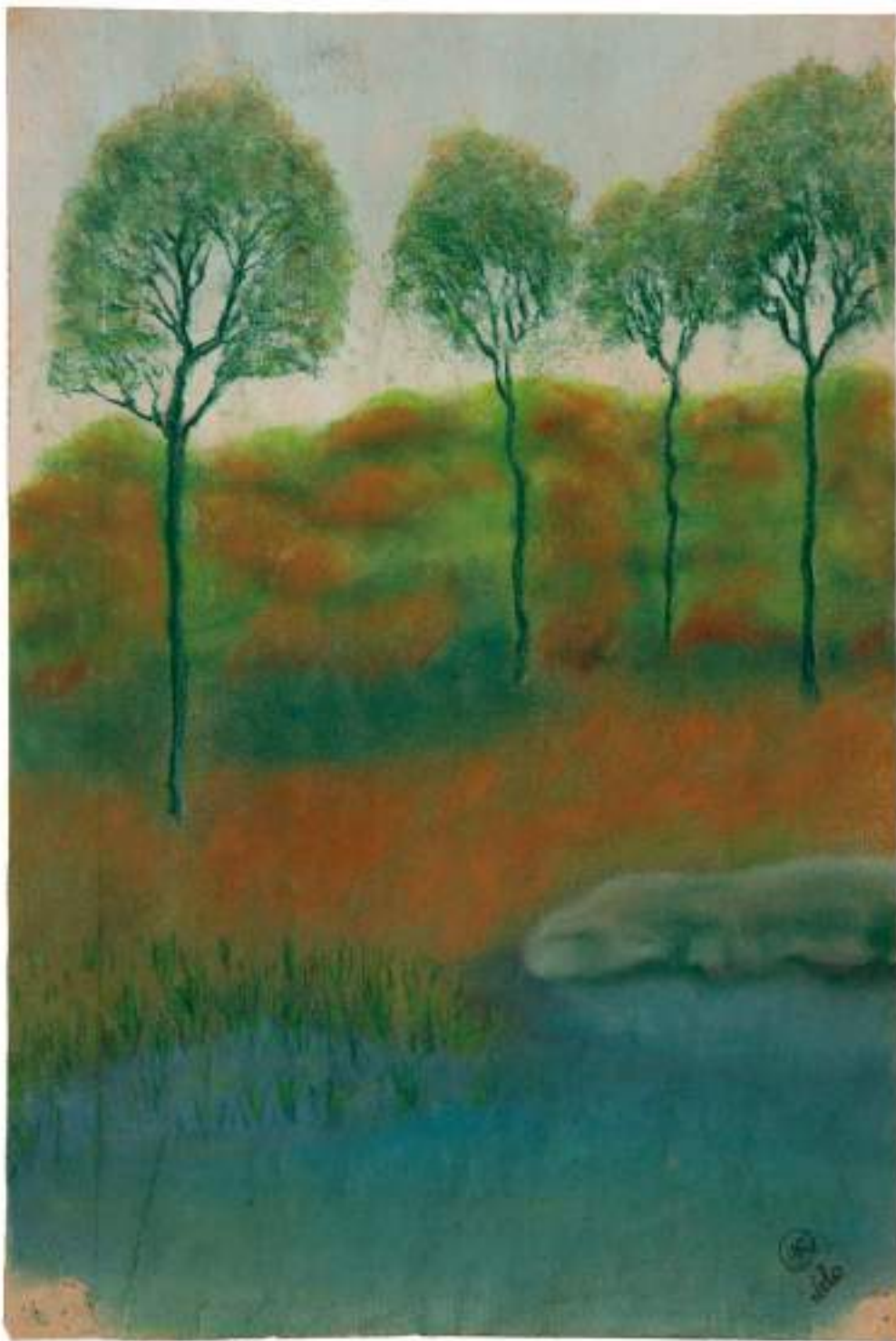


Tavola 21 – R.F., *Alberi solitari*, 1959. Tempera su carta, 40 x 27 cm.  
Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.



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



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



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



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



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



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



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





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



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



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



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



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



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



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



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





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



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



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



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



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

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



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



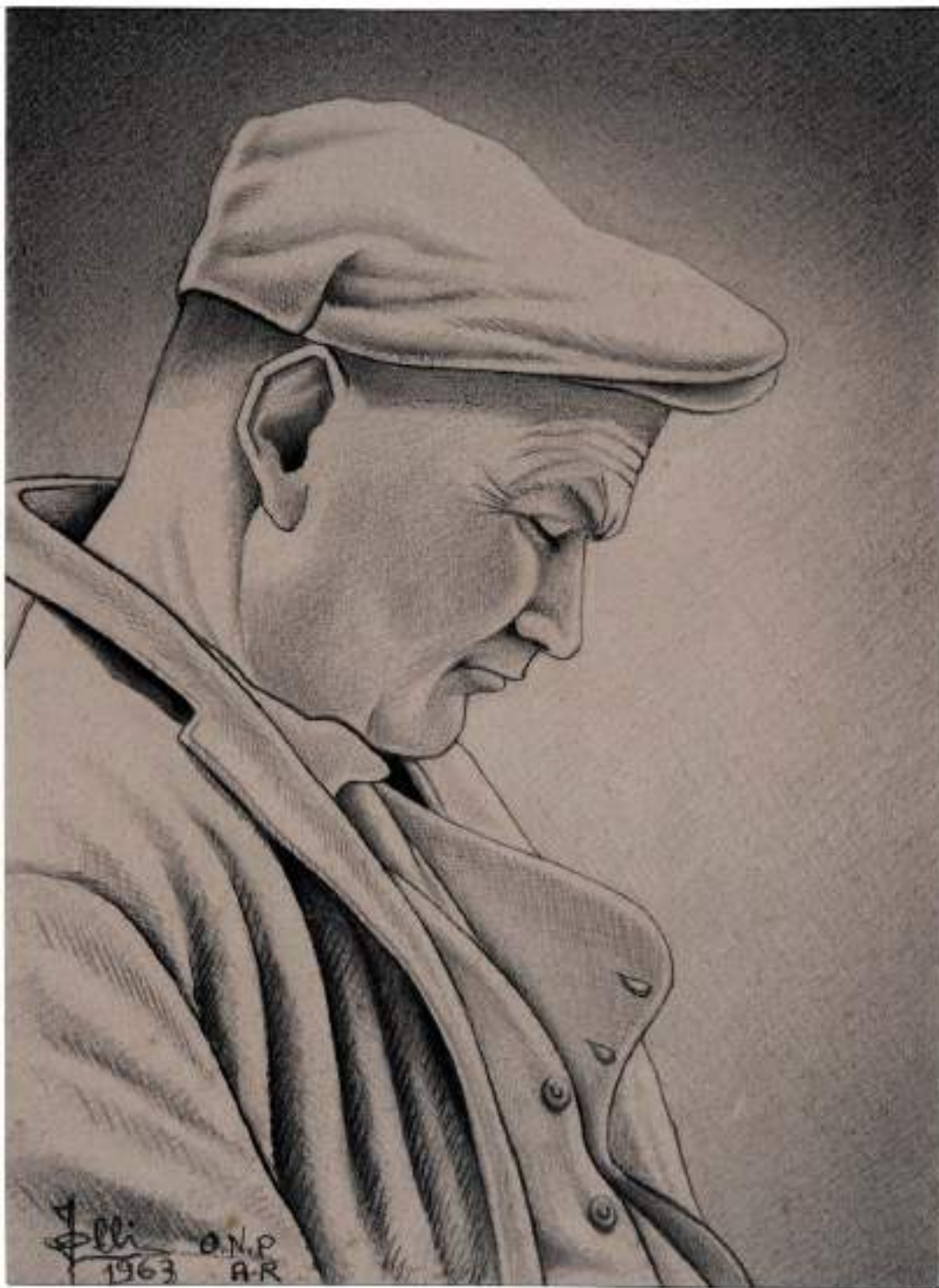


Tavola 44 – Francesco Dindelli, *Uomo mesto e assonnato*, 1963. Matita di grafite su carta bianca, 19 x 14 cm. Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.

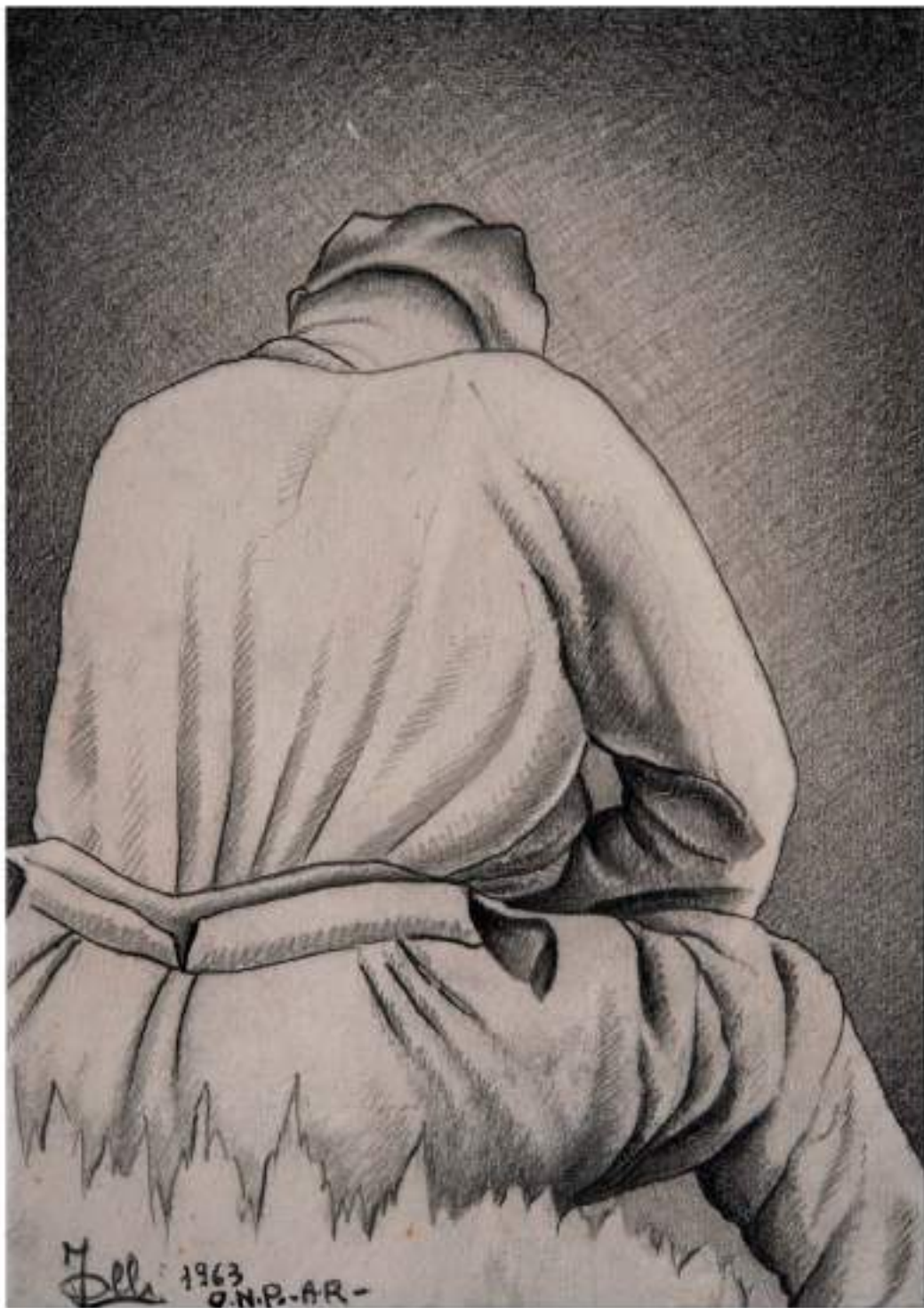


Tavola 45 – Francesco Dindelli, *Uomo seduto di spalle su prato erboso*, 1963. Matita di grafite, 16,5 x 12 cm.  
Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.



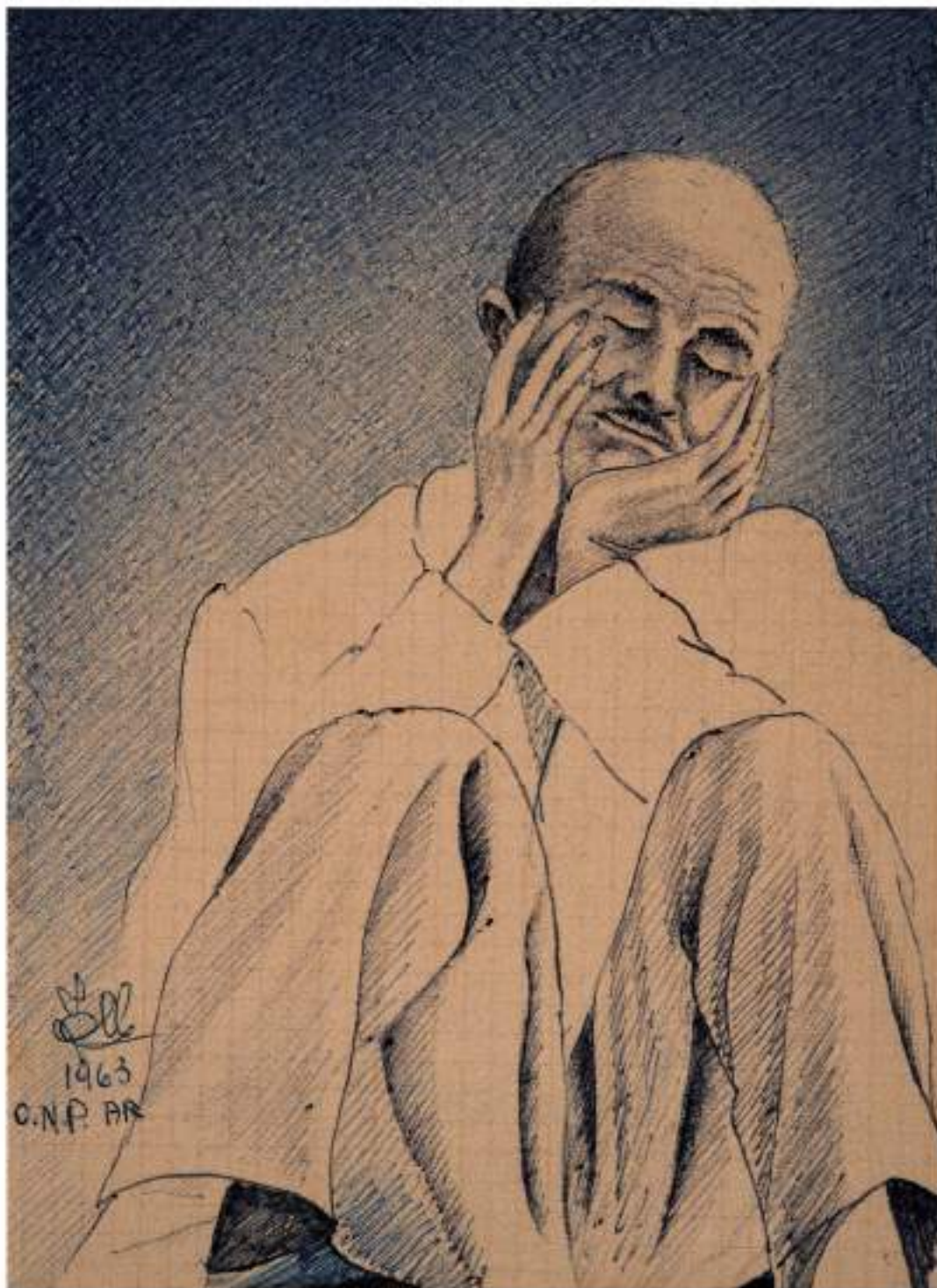


Tavola 46 – Francesco Dindelli, *Uomo con baffi calvo occhi chiusi seduto, le gambe piegate e le mani sulla faccia*, 1963. Biro blu, penna nera su carta di quaderno a quadretti e tocchi di gesso inumidito, 17,4 x 13 cm. Collezione Biblioteca Area Umanistica, Università di Siena, Arezzo.



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



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



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



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



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



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



«lo penso che questo riesce benino».  
Vita e opere di Livio Poggese 1934-1985

Paolo Torriti

Questi periodi di alto e basso prendono quasi a tutti nella vita, ma come a me è una cosa incredibile, mortali proprio mi prendono. Soffro in una cosa incredibile. Ora mi trovo qui come dimesso presso una casa famiglia [...]. Comunque spero di stare benino e che questi fatti non mi succedano più ma siano solo nei miei disegni che si possono vedere e nei miei diari. Ora continuo sempre a disegnare, ne ho fatti tanti. Io penso che questo riesce benino.

È in queste struggenti note, tratte dal suo Diario del 1973<sup>1</sup>, che Livio Poggese ci consegna la sua arte, le sue passioni, le sue angosce. Un autodidatta con la quinta elementare a cui piaceva dipingere, scrivere, studiare. Certamente non un folle, ma più semplicemente un irregolare, dotato di profonda sensibilità e fantasia, ma altrettanto emotivo e impressionabile. Come molti ricoverati in quegli anni, forse la sua 'malattia' non era altro che un disagio esistenziale.

Livio nasce a Castel Franco di Sopra, in provincia di Arezzo, il 9 febbraio 1934, da Pasquale Poggese e Pia Ungheria (Figura 1): «A quel tempo si abitava in campagna, proprio in collina. C'era molti uliveti e poco frumento ma non era brutto il posto. Era vicino alla fattoria. Spesse volte io e i miei cugini si andava a giocare con i figli del padrone, ci volevamo abbastanza bene». A dieci anni si trasferisce con la famiglia vicino San Giovanni Valdarno, dove finisce la V elementare, «dopo voleva continuare a studiare, ma a quei tempi per noi era impossibile»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Purtroppo non è stato possibile rintracciare il diario originale di Livio, ma alcune pagine sono state pubblicate in *I tetti rossi* 1975, 32-37.

<sup>2</sup> Testimonianza orale della sorella di Livio, Elena Casini Poggese.



Figura 1 – Livio Poggese durante l'inaugurazione della mostra a lui dedicata, Arezzo 1975.

Ai primi accenni di disagio mentale Poggese entra quindi per la prima volta in manicomio, esattamente il 5 maggio 1958: «Sindrome distimica ipocondriaca», recita la diagnosi<sup>5</sup>. In quello stesso anno, come ricorda Livio, «venne un professore di pittura e mi fecero disegnare. Disegnavo abbastanza bene» (*I Tetti rossi* 1975, 35). Seguendo l'esempio di altri ospedali psichiatrici, quali Imola, Verona e Firenze, nel 1958, su indicazione del dottor Furio Martini e con il sostegno del direttore Marino Benvenuti, anche Arezzo si dota infatti di un atelier di pittura<sup>6</sup>. Dai racconti di alcuni ex infermieri si apprende che Poggese era sempre il primo a entrare e l'ultimo a uscire dall'atelier, mentre gli altri pazienti dovevano essere sollecitati sia per recarsi nel laboratorio sia per iniziare a dipingere. È ovvio che Livio aveva già una predisposizione e possedeva una diversa sensibilità, ma è nel manicomio, nell'atelier, che finalmente troverà il suo *setting*.

Poggese rimarrà all'interno dell'ospedale neuropsichiatrico di Arezzo fino al 24 marzo 1959. Una volta dimesso, venne affidato al padre.

Continuai a curarmi per tre anni. Mi sembrava di aver risolto la situazione. Devo ammettere, credevo di essere guarito. Facevo qualcosa, ma molto no. Aiutavo un poco i miei. Facevo qualche disegno. [...] Poi principiò ad affascinarmi la fantascienza, quando c'era un film non potevo stare se non lo vedevo. [...] Nel '62 morì il mio povero padre di cancro. Mi rincebbe molto. Dopo mi volevano mandare a lavorare. E io stiedi un po' indeciso se andare o no ma dor-

Terminata la scuola, Livio lavora per una decina di anni come bracciante insieme alla famiglia, composta dal padre, dalla madre e da due sorelle, Elena e Amelia<sup>3</sup>. Nel 1956, a 21 anni, parte militare alla volta di Trapani, ma negli ultimi mesi inizia a sentirsi male: cade in un forte stato di esaurimento psichico e fisico, tanto da essere trasferito all'ospedale militare di Firenze, dove rimarrà fino al congedo, nell'aprile del 1957. Tornato a casa, inizia a dipingere e a scrivere, ma:

Dopo un po' di cure fui costretto a venire all'O.P. Dopo aver visto il parere del dottore. Arrivato all'O.P. visto il parere dei medici risultai abbastanza sano. Dopo quindici giorni mi avrebbero dimesso ma io non mi sentivo bene e dovetti trattenermi dieci mesi. In quel frattempo lavorai molto presso l'ospedale. Veniva il mio padre a trovarmi e mi commuoveva molto. Quante lacrime mi fece versare<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> A Elena e Amelia va il mio ringraziamento per la loro sempre cortese disponibilità e per aver consentito la consultazione della cartella clinica di Livio.

<sup>4</sup> In *I tetti rossi* 1975, 35.

<sup>5</sup> Dalla cartella clinica di «Poggese Livio», Archivio Storico dell'ex Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo (da qui in avanti ASONA), Biblioteca Umanistica, Università di Siena.

<sup>6</sup> Sulla storia dell'atelier di pittura dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo e sul suo direttore Franco Villoresi, vedi i saggi di Sabrina Picchiami e di Luca Quattrocchi in questo stesso volume.



mivo il giorno soltanto, la notte stavo a luce accesa che avevo paura. Non potevo dormire e allora come facevo ad andare a lavorare? Principiò a prendermi tutte le idee. [...] paure, in diversi posti non ci potevo stare. Poi una mattina dopo tanto soffrire credevo che venissero a prendermi da un altro pianeta. [...] Io lì per lì non sapevo cosa fare, credevo si trattasse di qualcosa di pericoloso per tutti non per me soltanto. [...] Feci una corsa ad andare a chiamare i carabinieri. [...] arrivai alla stazione trovai la porta chiusa mi ritrovai di là sfondai la porta e tutto. Ma non lo feci per cattiveria. Non sapevo quello che facevo. Dissi che ero perseguitato da un mostro ma non vidi nulla, sentii quella scossa. Poi mi presero in sette o otto ma io gli dissi che non l'avevo fatto apposta. Dopo mi feci accompagnare dai carabinieri e gli dissi cosa era accaduto ma anche loro non ci credettero. [...] Poi dopo l'interrogatorio mi dissero se volevo tornare all'O.N.P. gli dissi di sì. [...] Ma stiedi tanto male per diversi anni. Dipingevo un poco. Anzi quasi troppo perché non si trovava da darli via. Poi mi facevano un po' di rabbia non mi davano nulla non ci davano nulla. Si doveva fare con quei pochi di soldi che ci davano da casa. E poi erano troppo severi: di nulla, nulla, ci cambiavano di reparto, ci picchiavano in cameretta per mesi e anche per anni [...]. Ero impressionato. Sembrava che le camerette e i muri mi si stringessero addosso. Fora tirava sempre il vento. Comunque fui legato come un salamino e a luci spente urlai tutta la notte per scacciare la paura [...]. Forse sarà stato il frutto della mia fantasia malata ma anche ora che mi sento meglio non mi rendo conto. Quelle paure non ce l'ho più. [...] Questo direttore ha detto che non condivide che mi dicono matto. Lui dice che ho una forte fantasia, non ricordo come è chiamata questa diagnosi<sup>7</sup>.

La perdita del padre, nel febbraio del 1962, fu un colpo durissimo per Livio che, come noteremo, considerava Pasquale un'importante figura di riferimento. Nello stesso anno Poggese rientra quindi in manicomio; è questo l'inizio di una lunghissima permanenza in ospedale, un internamento all'inizio imposto e, come raccontato nei suoi diari, assolutamente non semplice. Nel dicembre del 1972 Livio firma la sua permanenza come 'volontario' e successivamente, nel maggio del '78, per gli effetti della legge Basaglia, passa in spazi comunitari autogestiti (anche se interni all'ospedale), entrando a far parte di una cooperativa di servizi composta da ex degenti, con mansioni di giardiniere. In un susseguirsi di crisi di varia entità e natura, alternate a periodi più stabili e tranquilli, Poggese muore nell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo il 27 giugno 1985, all'età di 51 anni.

Una storia, quella di Livio, assai dolorosa, simile a migliaia di altre e prossima anche ad altri artisti 'irregolari', come, ad esempio, il ben più noto Carlo Zinelli, un outsider con la terza elementare, internato nel 1947 presso l'ospedale psichiatrico di Verona dopo la chiamata alle armi. L'attività artistica di Carlo e la sua eccezionale genialità si svilupparono quasi interamente all'interno dell'atelier dell'ospedale psichiatrico di San Giacomo della Tomba a Verona, diretto dagli artisti Michael Noble e Pino Castagna<sup>8</sup>.

Siamo consapevoli che la storia personale sia importante per una buona comprensione delle opere (Di Stefano 2020, 32), soprattutto in questo ambito, ma il

<sup>7</sup> In *I tetti rossi* 1975, 35-36.

<sup>8</sup> Su Carlo Zinelli esiste una vasta bibliografia, si veda ad esempio: Marinelli-Pesci 1992; Andreoli-Marinelli 2000; Giorgio Bedoni in Tosatti 2006, 137-43; Bedoni-Porzio 2014; Zanzi 2019.



Figura 2 – Livio Poggese, *Autoritratto*, metà anni Sessanta, ubicazione ignota.

modesti, e i veri talenti sono rari tra di loro come in qualunque altra area artistica» (Georg Schmidt in Tosatti 1997, 377).

Di contro non vogliamo neppure perdere ogni rapporto con la realtà, invocando teorie sull'autonomia e sulla sovranità dell'arte. Come ho già avuto modo di affermare (Torrity in Baioni-Setaro 2017, 66-73), i dipinti di Livio Poggese riflettono infatti i turbamenti emozionali e sentimentali della sua vita: sogni, ricordi, angosce e visioni ci vengono trasmesse attraverso le sue tele. A volte sono schiaffi e pugni nello stomaco, come un suo ritratto, firmato in basso a destra, dove la dematerializzazione di quel pallido e indefinito volto manifesta una forte mancanza di identità in Livio, smarrito e inquieto in un mondo oscuro e inaccessibile che lo considera 'diverso' e 'sbagliato' (Figura 2).

nostro interesse, è ovvio, sarà rivolto unicamente alle opere di Livio Poggese e non certo alla sua malattia, se così la si può chiamare. È la sua creatività che ci appassiona, non la sua patologia. Arte e psichiatria sono percorsi diversi che non devono essere confusi, non solo perché della seconda non possediamo gli strumenti, ma soprattutto perché, a differenza della maggior parte delle opere realizzate negli atelier degli ospedali psichiatrici, le sorprendenti creazioni di Livio superano agilmente la psicopatologia dell'espressione, reclamando forte la loro appartenenza all'universo dell'arte: «Il potere di espressione è una questione strettamente individuale, che dipende dal talento e non ha nulla a che vedere con la natura e il grado della malattia. Del grandissimo numero di malati mentali che disegnano e dipingono, la maggior parte non possiede che doni artistici assai

Un dipinto straordinariamente vicino al celebre *Sguardo rosso* di Arnold Schönberg del 1910. Lo stesso discorso vale per un'altra visionaria opera di Poggesi, dove uno, o forse due volti, emergono, dispersi e impauriti, dal fondo di un magma "informale" di segni e colori (Figura 3). Altri dipinti ancora testimoniano il Livio accerchiato e privato della libertà, dove sembra davvero, come lui stesso ricorda, che «le camerette e i muri mi si stringessero addosso» (Figure 4 e 5).

Come accennato, anche il nesso tra arte e follia, tra genio e follia, ancora oggi spesso celebrato (Sgarbi 2009), non ci convince affatto. Livio non è un artista perché soffre di patologie mentali e non è neppure un 'matto creativo' (Vittorino Andreoli in Rovasino-Tosatti 1993, 45), al contrario è un geniale artista con qualche disturbo psichico. Già Dubuffet annotava: «Non esiste maggior espressione artistica nei folli che presso i dispeptici o i malati al ginocchio [...] la scoperta di un vero artista fra i malati mentali è tanto rara quanto la scoperta fra persone ritenute normali» (Dubuffet 1967, 202 e 218). Non si può trasformare la sofferenza, la follia in creatività: «L'aspetto più drammatico e sconcertante della malattia mentale è dovuta al fatto che essa, come ogni altra malattia, porta con sé una riduzione di capacità, di abilità e di funzioni [...] che si traduce in una temporanea e persistente "invalidità" e comunque in un peggioramento qualitativo e quantitativo rispetto alla condizione di normalità» (Paolo Pancheri in Rovasino-Tosatti 1993, 48).

Per dirla con Prinzhorn, noto psichiatra e storico dell'arte, «La malattia non dà il talento».

Nel corso della presente ricerca sono state rintracciate più di cento opere di Poggesi, e altre ancora, siamo convinti, verranno alla luce. Ci troviamo di fronte a un vasto ed emozionante corpus di dipinti rappresentativo della prolifica attività di questo autore, che va dal 1958 (apertura dell'atelier presso l'ospedale neuropsichiatrico) fino alla sua morte. Una raccolta di opere libere da ogni eredità formale e da ogni influenza culturale e stilistica; creazioni che vanno oltre le nostre consuetudini e i nostri modelli, che superano pertanto i confini della critica, quella critica che interpreta i prodotti artistici avvalendosi di un linguaggio convenzionale e facendo



Figura 3 – Livio Poggesi, *Perduti*, fine anni Sessanta, ubicazione ignota.



Figura 4 – Livio Poggesi, *Autoritratto*, metà anni Sessanta, ubicazione ignota.



Figura 5 – Livio Poggese, *Tetti rossi*, inizi anni Settanta, ubicazione ignota.

Se questo deve necessariamente accadere, ma non ne condividiamo le ragioni, meglio allora sarà la definizione di ‘arte irregolare’, termine di certo più appropriato, coniato da Bianca Tosatti<sup>9</sup>.

Anche se, come per altri ‘irregolari’, alcuni lavori di Poggese stupiscono per le affinità di idee con molte soluzioni dell’arte contemporanea (dal post-impressionismo all’Espressionismo, dai Fauves fino al neoespressionismo americano) il suo stile è veramente nuovo, personale, spontaneo, non classificabile (sono proprio queste particolarità, come ricorda Johann Feilacher, a distinguere il vero artista dalla massa; in Rovasino-Tosatti 1993, 83). Una forma d’arte originale, anticonformista, espressiva, concepita da un autodidatta che operava al di fuori delle norme estetiche convenzionali e che cercava spesso di comunicare la propria sofferenza: «lavori effettuati da persone indenni di cultura artistica, nelle quali il mimetismo, contrariamente a ciò che avviene negli intellettuali, abbia poca o niente parte, in modo che i loro autori traggano tutto (argomenti, scelta dei materiali, messa in opera, mezzi di trasposizione, ritmo, modi di scritte, ecc.) dal loro profondo e non da stereotipi dell’arte classica o dell’arte di moda» (Dubuffet 1967, 453).

Sebbene quindi alcune sue caratteristiche rispecchino senza dubbio quei valori che ispirarono Jean Dubuffet nel 1958 (la principale è certamente il suo sviluppo all’interno di un istituto psichiatrico), per altri aspetti la pittura di Poggese non è affatto assimilabile ai tanti artisti connessi all’Art Brut<sup>10</sup>. Quegli artisti che, ad esempio, spesso operavano ignorando destinatari e magari acquirenti

riferimento ai precedenti o contemporanei stili e movimenti. Livio non conosceva, e quindi non seguiva, né gli uni e né gli altri. Le sue opere sono dunque al di là di ogni classificazione, al di là perfino dell’Art Brut, poiché sarebbero comunque riunite e valutate all’interno di una categoria estetica, quale la stessa Art Brut è divenuta nonostante le opposte intenzioni del suo ideatore Jean Dubuffet.

<sup>9</sup> Vedi su questo: Rovasino-Tosatti 1993; Tosatti 1997; Tosatti 2003; Tosatti 2006.

<sup>10</sup> Sull’Art Brut esiste una vastissima bibliografia. Segnalo qui l’ultima pubblicazione uscita sull’argomento: si tratta del catalogo della mostra allestita in questo presente anno presso la Villa Medici di Roma, *Épopées Célestes. Art Brut dans la collection Decharme* a cura di

del loro lavoro, inconsapevoli di una possibile affermazione e di un conseguente riconoscimento sociale. Al contrario Poggese non era per nulla refrattario al successo e anche al commercio. Come Tarcisio Merati, un altro noto *outsider* ricoverato presso l'ospedale psichiatrico di Bergamo<sup>11</sup>, Livio aspira a essere un artista, vuole affermare il suo valore e la sua dignità, anzi, probabilmente è cosciente di essere un artista e desidera essere considerato e giudicato come tale. Lui, il perdente, che si trasforma in vincitore grazie alla sua fantasia, grazie ai suoi dipinti: «non mi sembrava giusto di non aver realizzato nulla nella vita» (in *I tetti rossi* 1975, 36). Ma Poggese non auspica solo che la sua arte sia accettata e riconosciuta, sa benissimo che per avere tale approvazione il suo lavoro deve essere anche acquistato, deve avere un valore, come qualsiasi altro lavoro. Numerose sono le lettere, conservate nell'archivio dell'ex ospedale, nelle quali Livio richiede i legittimi pagamenti delle sue opere a medici, direttori e presidenti di enti, abituati a comprare i dipinti che uscivano dall'atelier aretino per un pacchetto di sigarette<sup>12</sup>.

Attraverso il suo lavoro di artista Poggese cerca anche un nuovo inserimento nella vita sociale e un riscatto dalla discriminazione in cui, suo malgrado, era caduto. Desidera essere una persona per bene, rispettabile, affidabile e, magari, di successo. È questo il senso che possiamo avvertire in alcuni suoi dipinti, come, ad esempio, un acquerello del 1962 che lo ritrae in un abito assai elegante, insieme alle sorelle e all'immane figura del padre Pasquale (Tavola 58).

Il padre, rappresentato sempre con il cappello e spesso con una pipa in bocca, è infatti un'immagine ricorrente nei lavori di Livio, quasi un engramma warburghiano sullo sfondo di tante opere. Lo testimoniano numerosi dipinti, come un *Ritratto con corvi e cocomero* (Figura 6), nel quale compaiono altri due simboli ricorrenti nei lavori di Poggese: un uccello da sempre associato alla morte e al malaugurio (da Van Gogh a Rousseau, fino al nostro Ligabue) e un frutto carnale, rosso come il sangue (Tavole 72 e 81). Molti altri lavori dei primi anni Settanta sono invece dedicati direttamente al padre: un ritratto su cartoncino dove il nitido profilo si staglia sulla tonalità squillante del fondo (Tavola 78) o una piccola scultura in gesso, con inserti in celluloidi e alluminio (Tavola 79).

Questa è l'unica testimonianza di arte plastica del nostro autore al momento rintracciata, nella quale Pasquale è raffigurato con ombrello e cappello, il solito cappello, un po' cowboy e un po' dandy (anche loro figure 'ai margini'). Assai si-

Gustavo Giacosa e Barbara Safarova. Qui il lettore potrà trovare una buona parte della bibliografia precedente.

<sup>11</sup> Tosatti 2003, 23-27; 2006, 27-29, 105-11.

<sup>12</sup> Nell'ottobre del 1976 il dottor Vieri Marzi scrive una lettera indirizzata al presidente dell'amministrazione provinciale di Arezzo e all'assessore alla sanità, nella quale si richiede il pagamento a Livio Poggese per l'affresco dipinto su una parete della sala di soggiorno del Centro Sociale dell'O.P. Nel settembre del 1978, dopo la mostra a lui dedicata, Livio fa richiesta che gli sia corrisposto «un compenso in denaro» per i quadri da lui consegnati (7 tele) all'amministrazione provinciale di Arezzo. Successivamente, nel gennaio del 1980, presenta un'istanza al Direttore dell'O.P. affinché vengano saldati due suoi dipinti (50 mila lire ciascuno), richiesti per arredare il centro sociale della casa famiglia (Cartella clinica di "Poggese Livio", ASONA, Biblioteca Umanistica, Università di Siena).



Figura 6 – Livio Poggese, *Ritratto con corvi e cocomero*, metà anni Sessanta, ubicazione ignota.

relazione logica, come nel retro di uno straordinario ritratto femminile dei primi anni Sessanta (Tavole 59 e 60), ignaro parente de *La pazza* di Viani, dove la scrittura diventa immagine e viceversa. Nella parte posteriore è anche il ritratto a penna del padre con il cappello e la scritta «Pascquale».

Nel 1976, per il primo Congresso Nazionale di Psichiatria Democratica, giunse a Livio un'importante commissione, gli furono infatti ordinate due linoleografie, tecnica incisoria già da tempo praticata da Poggese. Anche in questo lavoro Livio preferì lasciare alla parola la descrizione dei suoi stati d'animo, inserendo, in fase di stampa, un breve testo che accompagnava le due figure rappresentate (Tavole 91 e 92):

Sono stato qualche volta innamorato ma non ero solo. Sono arrivato sempre secondo. Due volte. Ma adesso non mi riesce a innamorarmi più, ma me ne importa poco più. Le donne mi piacciono sempre ma c'è poco da fare. Perché è un po' di paura degli infermieri e dei dottori.

Le mie impressioni sono di essere perseguitato da qualcosa di misterioso. Perché è 20 anni che soffro in una maniera incredibile, in periodi però e periodi di contentezza. Speriamo che da morto passi tutto. Comunque io nel paradiso e nell'inferno non ci credo, ma c'ho un poco di paura di soffrire anche da morto. Perché non si sa mai. E visto il fil di fantascienza Dei psichiatri. Volessi sapere cosa c'è oltre la morte. Ma non riuscirò a capirci nulla. La paura ce l'ho avuta più che altro la notte, più che altro ma non sempre.

mile a questa scultura è un altro ritratto del padre su compensato (Tavola 76), nel quale Livio annota brevi frasi sul genitore, una scrittura che riflette rigorosamente la lingua parlata: «L'ultima pistola dell'ueste, le donne lo amavano e gli uomini lo inseguono. Io gli rassomiglio un poco ma non è vero so sempre io [ ... ]. Io sempre dico parole drammatiche». Nel retro dell'opera Livio ci sorprende con un altro dipinto (Tavola 77): in questo caso è una magnifica visione onirica dove una piccola barca (metafora del viaggio) pare veleggiare serenamente su placide acque, mentre il navigante (lo stesso artista) scruta tranquillo l'orizzonte protetto da una figura femminile generata dalla stessa vela alle sue spalle, quasi una Madonna della Misericordia.

Livio non desiderava altro che comunicare e aveva compreso che l'espressione verbale e quella pittorica erano da sempre i due metodi principali di comunicazione. Da qui nascono le sue opere, ma anche i suoi diari. Da qui nascono alcuni suoi dipinti dove testo e immagine formano un tutto inseparabile: brevi frasi, singole parole, piccoli disegni, senza un'apparente cor-

In un altro dipinto, realizzato su cartone in occasione della mostra a lui dedicata nel 1977 a Roma (Tavola 93), Poggesi annota di nuovo brevi frasi sul verso: «Si credono di essere superiori [...] anche la pelle a 1 limite [...] 10.000.000 [...] W Gesu [...] mio padre mia madre [...] la pentolaccia la rompo io [...] perché siete arrivati secondi anche nel sesso».

Livio dipingeva di continuo e su qualsiasi supporto; il gesto era rapido, a volte quasi irruento, aveva fretta di terminare e cominciare un nuovo viaggio. Negli anni Settanta lo si notava spesso in giro per la città con i dipinti e i colori sottobraccio, oppure all'ingresso del manicomio intento a vendere le sue opere. Nel suo percorso artistico è possibile evidenziare due fasi, due differenti gradi di espressione, derivati da due contesti diversi: fuori e dentro l'atelier di pittura. Accanto alle opere più drammatiche o animosamente espressive nelle forme e nei colori, si trovano infatti i fogli che Livio dovette realizzare all'interno dell'atelier. Sono tutti conservati in una cartella, l'unica ad oggi rintracciata<sup>13</sup>. Tali cartelle, che ogni componente del laboratorio di pittura dovette possedere, sono citate anche nella relazione redatta nel dicembre del 1966 in seguito alla visita all'ospedale neuropsichiatrico della Commissione di vigilanza nominata dal Ministero della Sanità. Sull'atelier il rapporto riferisce: «la Commissione si sofferma sui due aspetti di fondo di questa attività: quella particolarmente clinica per cui tutta la produzione figurativa di ogni malato è raccolta in una cartella personale in modo da poter seguire nel tempo e nella tradizione immediata di altrettanti test propositivi l'andamento della malattia»<sup>14</sup>.

Nel sereno e confortante clima dell'atelier Livio si fa più lirico e poetico, i fogli si riempiono di sentimenti, di passioni e di ricordi struggenti. La famiglia e i posti della giovinezza, come il matrimonio della sorella Elena, datato 1969, nel quale Poggesi ritrae se stesso e tutti i suoi parenti (Tavola 69), oppure *La Casa del Popolo di San Giovanni Valdarno*, del 1965 (Tavola 62), dove Livio spesso si recava a ballare.

Le sue fonti sono i ricordi, i vissuti personali, ma anche il presente, in particolare la sua grande passione: il cinema. Sono i film western e soprattutto la fantascienza ad appassionarlo: «Sono tanti i film oggi giorno, quando ce n'è uno non posso stare se non lo vedo» (in *I tetti rossi* 1975, 37). Le emozioni del cinema vengono trasformate in immagini, i film e gli attori sono ritratti da Livio su decine di fogli: *Gli Spostati*, *Fronte del porto*, *Cordura*, «*Il Delinquente delicato*», *Io e il colonnello*, Marlon Brando, Sophia Loren, Keith Andes, Jerry Lewis, Nicole Maurey, Curd Jürgens, Domenico Modugno, Mina, Nino Manfredi, Raffaella Carrà, e perfino il leone della Metro Goldwyn Mayer. Negli stessi dipinti, accanto alle raffigurazioni degli attori, Poggesi inserisce pure i ritratti dei suoi parenti, il padre in primis, ma anche le sorelle e il nipote (Tavole 64 e 70). Il presente (il cinema) e i ricordi (la famiglia) si mescolano quindi sui fogli di carta che l'autore usa come fossero uno *screen* cinematografico, e spesso, come tanti artisti dall'antichità fino all'epoca contemporanea, anche Livio inserisce il suo ritratto, e non certo per il solo desiderio di auto raffigurarsi. Nella rappresentazione di sé l'autore trasmette visibilità

<sup>13</sup> La cartella è oggi conservata dalla famiglia Poggesi.

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

e dignità alla propria persona, è autostima e orgoglio, ma soprattutto «è un modo per riprendersi un'identità negata dalle circostanze» (Di Stefano 2020, 25).

Non per vantarmi ma stavo molto bene. Mi sembrava di essere perfettissimo, bello, robusto al di sopra di molti. Poi principiò ad affascinarmi la fantascienza, quando c'era un film non potevo stare se non lo vedevo, specialmente di voli spaziali. [...] Specialmente del mostro immortale ho avuto paura diverse volte. Anche quando venni qui incolpai quello. Non so se ricordate un film, io l'ho visto, è un poco pauroso. Non è un mostro visibile. È una specie di melma che cresce sempre attira tutto e si avvolge tutto. Poi lo distruggono col fuoco perché con le armi non gli fanno nulla. È una specie di verme informe<sup>15</sup>.

L'isolamento, la segregazione, l'abbandono, le umiliazioni dell'ospedale psichiatrico stimolano Poggesi a evadere verso altri pianeti, che siano universi fantascientifici o terre promesse (Tavola 96). I film di fantascienza, i mostri, gli esseri deformi e le guerre contro gli alieni diventano dunque la sua droga: ne aveva paura, ma non riusciva a farne a meno. Livio è ora guidato dai suoi sogni, dai suoi incubi e dalle sue visioni (Figure 7 e 8). Lo testimoniano alcuni dipinti esposti nell'attuale mostra, come *Guerra fra i mondi* (Tavola 66)<sup>16</sup>, dove sul retro l'autore annota «Fantascienza – visto film – Guerra fra i mondi», oppure *Frutta della Chiana* (o *La terra promessa*), nel quale i cocomeri della Valdichiana si trasformano in creature della fantasia (Tavola 98). Anche diverse linoleografie confermano la passione di Livio verso la fantascienza: *Celtica il mostro immortale*, dei primi anni Sessanta (Tavola 61)<sup>17</sup>; *Fantascienza – Il biondo stellare*, firmata e datata 1953 (*sic*) (Tavola 57).

Come più volte ricordato, i lavori di Poggesi non inseguono le suggestioni dei movimenti artistici contemporanei, ma si sviluppano a seguito di inedite regole che lui stesso organizza su un singolare impianto di relazioni formali: reiterazioni, contrasti e similitudini di colori, di spazi e di figure. Il suo unico e personale stile combina una forte espressività a un'istintività di eccezionale valore. Con queste premesse nascono dipinti fantastici come *Ritratto del signor direttore* (Agostino Pirella) (Tavola 89) e *Farfalle* (Tavola 97), entrambi della metà degli anni Settanta.

Nel vario linguaggio pittorico di Livio vi sono immagini e suggestioni che ritornano più volte: la famiglia, il padre, il cinema, i mostri fantastici, i corvi, il cocomero e, infine, le donne, quelle donne che «mi piacciono sempre ma c'è poco da fare». Così nel '72 Poggesi ritrae «Marisa», detta anche «La Geconda», opera dedicata, firmata e datata sul verso (Tavola 74); del 1973 è invece «Donna melinconia» (Tavola 75); poi è la volta di «Flora», sul cui retro, oltre al titolo, è annotato: «£. 2000 di spese cio io» (Tavola 100), e infine dipinge «Marlin Monroe» (Tavola 86), dove l'autore studia il rapporto tra la sensuale fisicità dell'attrice e il resto della stanza, in un gioco di intensi rimandi e fantastiche accensioni croma-

<sup>15</sup> In *I tetti rossi* 1975, 35-37.

<sup>16</sup> *La guerra dei mondi* è un film del '53 tratto dal romanzo di Herbert George Wells (1896).

<sup>17</sup> *Caltiki il mostro immortale* è un film italiano del 1959 diretto da Riccardo Freda. Sul retro del foglio Poggesi annota: «noi si maneggiano i soldi da 100.000 £ e di 40.000; Gesù; Gesù; a volte mi fa sempre paura; CELTICA il mostro immortale».



tiche. Lo stesso soggetto, le donne, è anche in una coppia di dipinti su cartone, realizzati nel 1969 e incentrati sulla contrapposizione di due figure femminili (Tavole 67 e 68): la prima, simile a una Venere classica, è completamente nuda e priva di qualsiasi ornamento, mentre la seconda, con in mano un mazzo di fiori, porta un ricco abito, preziosi gioielli e un'acconciatura assai smodata. Mostra rosse e carnose labbra, pasticciate però da scarabocchi scuri sovrapposti dal pittore. È l'incontro tra *pudicitia* e *voluptas*, un'allegoria dal forte sapore rinascimentale e neoplatonico, celebrata magnificamente nell'*Amor sacro e Amor profano* di Tiziano.

Il 23 dicembre 1972 Poggesi firma l'atto, previsto dalla legge, che modifica il suo internamento obbligatorio in ricovero volontario sotto la tutela dell'ospedale neuropsichiatrico, passando in spazi comunitari autogestiti, sempre interni all'istituto<sup>18</sup>. Come tanti ricoverati, e come altri artisti 'irregolari', quale ad esempio Tarcisio Merati<sup>19</sup>, Livio preferisce la *zona di comfort* dell'ospedale rispetto ai disagi del 'fuori'. È consapevole che all'esterno sarebbe preda dell'ansia e dello stress, si sentirebbe un estraneo, indifeso e soprattutto improduttivo. All'interno dei *Tetti rossi* ha invece a disposizione un laboratorio di pittura<sup>20</sup> e tutto quello che gli serve per continuare a dipingere e a creare. Colori, pennelli, tele e fogli bianchi sono ormai diventati l'unica ragione di vita, ciò che rende la sua persona riconosciuta e rispettata.

<sup>18</sup> Cartella clinica di "Poggesi Livio", ASONA, Biblioteca Umanistica, Università di Siena.

<sup>19</sup> Per Tarcisio Merati vedi: Maria Rita Parsi in Tosatti 2006, 106-11.

<sup>20</sup> Proprio in questi anni Livio fece richiesta alla direzione ospedaliera di poter accedere liberamente all'atelier di pittura. La richiesta fu accettata e venne deliberato dall'amministrazione di riaprire l'aula da disegno dell'Ospedale psichiatrico (Cartella clinica di "Poggesi Livio", ASONA, Biblioteca Umanistica, Università di Siena).



Figura 7 – Livio Poggesi, *Fantascienza*, inizi anni Sessanta, ubicazione ignota.



Figura 8 – Livio Poggesi, *Fantascienza*, inizi anni Sessanta, ubicazione ignota.



Figura 9 – Livio Poggese con il dottor Luigi Attenasio in tipografia, durante la preparazione della mostra aretina del 1975.

Dal 5 al 14 gennaio 1975 fu finalmente dedicata a Livio Poggese una mostra monografica nella Sala dei Bastioni in Arezzo. Ad organizzarla furono i medici dell'ospedale neuropsichiatrico, in particolare il Dott. Luigi Attenasio (Figura 9):

Arezzo, 3 gennaio 1975. La mostra di Livio ai Bastioni è a buon punto. Gigi Attenasio ha fatto miracoli, manifesti, inviti, una sistemazione dei quadri molto bella. Sembra però che ci siano resistenze molto serie. Il solito ritornello che si ripete. Un malato non è degno di avere la sua mostra come non è degno di mettere il culo in un locale bello come la tavola calda. In più Livio è un po' appartato, è una specie di hippy che vivacchia in ospedale vendendo i suoi quadri; credo che la mostra stia suscitando molte invidie. Un infermiere gli ha detto: «altro che mostra: per fare i tuoi quadri basta intingere nei colori la coda di una mucca e vedere come imbratta la tela». Hanno le case piene di altri pittori dell'ospedale che fanno paesaggi e quadri veristi.

Lui invece è considerato un imbrattatele perché il suo stile e la sua lettura del colore non sono veristi. Invece è molto bravo, a volte ricorda Chagall. Ha una enorme capacità di cogliere i sentimenti e di esprimerli sulla tela, è questo che coglie in ogni situazione. (Tranchina 1989, 144)

Nonostante il successo della mostra, che consolidava il valore e la dignità di Poggese artista e nonostante i numerosi quadri venduti per circa mezzo milione di lire, come ricorda Tranchina, l'autostima di Livio, spirito inquieto e tormentato dall'ansia, ne uscì assai indebolita (Tranchina 1989, 144-47).

Due anni dopo, il 22 aprile 1977, presso la galleria «Campo D» in Campo de' Fiori a Roma, fu inaugurata un'altra personale di Livio Poggese, alla presenza dell'artista e di Agostino Pirella<sup>21</sup>, il quale, per l'occasione, presso l'Associazione culturale Lavatoio Contumaciale, introdusse un libero dibattito dal titolo: «Esiste l'arte psicopatologica?».

Infine, nel marzo del 2009, una sezione della mostra *Arte e psichiatria. Riflessi e riflessioni*, organizzata nel loggiato del Palazzo Comunale di Arezzo, fu dedicata ancora una volta a Livio Poggese, un 'irregolare' straordinario, il cui valore, malgrado tutto, non è stato ancora riconosciuto.

## Bibliografia

- Andreoli, Vittorino, e Sergio Marinelli (a cura di). 2000. *Carlo Zinelli*, Catalogo generale. Venezia: Marsilio.
- Arte e psichiatria*, Centro culturale ArtCamera (a cura di). Catalogo della mostra, Arezzo, Palazzo comunale, 25 marzo - 15 aprile 2009. San Giovanni Valdarno (AR): Industria grafica valdarnese.

<sup>21</sup> Agostino Pirella fu direttore dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo dal 1971 al 1979.

- Baioni, Massimo, e Marica Setaro (a cura di). 2017. *Asili della follia. Storie e pratiche di liberazione nei manicomi toscani*. Ospedaletto (PI): Pacini.
- Bedoni, Giorgio (a cura di). 2015. *Outsider Art. Contemporaneo Presente. The Contemporary Present. Collezione Fabio e Leo Cei*. Milano: Jaca Book.
- Bedoni, Giorgio, e Bianca Tosatti (a cura di). 2000. *Arte e psichiatria. Uno sguardo sottile*. Milano: Mazzotta.
- Bedoni, Giorgio, e Francesco Porzio (a cura di). 2014. *Carlo Zinelli, Cronache visionarie*. Bologna: Glifo.
- Di Stefano, Eva. 2020. "Art Brut", inserto redazionale allegato al n. 373 di *Art Dossier*. Firenze-Milano: Giunti.
- Dubuffet, Jean. 1967. *Prospectus et tous écrits suivants*, vol. I. Paris: Gallimard.
- Giacosa, Gustavo, e Barbara Safarova (a cura di). 2024. *Épopées Célestes. Art Brut dans la collection Decharme*, catalogo della mostra, Roma, Villa Medici, Académie de France, 29 febbraio - 19 maggio 2024. Paris: Editions Empire.
- I Tetti rossi*, Giunta Provinciale di Arezzo (a cura di). 1975. Milano: Mazzotta.
- Marinelli, Sergio, e Flavia Pesci (a cura di). 1992. *Carlo: tempere, collages, sculture (1957-1974)*, catalogo della mostra, Verona, Museo di Castelvecchio, 27 giugno - 1 novembre 1992. Venezia: Marsilio.
- Peiry, Lucienne (a cura di). 2012. *Collection de l'Art Brut. Lausanne*. Paris: Skira Flammarion.
- Ranchetti, Sebastiano (a cura di). 2005. *Le mura di carta. Opere dei ricoverati dell'ospedale psichiatrico San Lazzaro di Reggio Emilia 1895-1985*. Firenze: Verbarium.
- Rhodes, Colin. 2001. *L'art outsider: art brut et création hors normes au XX siècle*. London: Thames & Hudson.
- Rovasino, Gigliola, e Bianca Tosatti (a cura di). 1993. *La normalità dell'arte*, catalogo della mostra, Milano, Refettorio delle Stelline. Milano: UTET.
- Sgarbi, Vittorio (a cura di). 2009. *Arte Genio Follia. Il giorno e la notte dell'artista*. Milano: Mazzotta.
- Tosatti, Bianca (a cura di). 1997. *Outsider Art in Italia. Arte irregolare nei luoghi della cura*. Milano: Skira.
- Tosatti, Bianca (a cura di). 2003. *Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa*. Milano: Mazzotta.
- Tosatti, Bianca (a cura di). 2006. *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*. Milano: Skira.
- Tosatti, Bianca, e Stefano Ferrari (a cura di). 2015. *Inquietudini delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte Irregolare*. Bologna: PsicoArt.
- Tranchina, Paolo. 1989. *Psicoanalista senza muri. Diario da una istituzione negata*. Pistoia: Centro di documentazione di Pistoia.
- Zanzi, Anic. 2019. *Carlo Zinelli, recto verso*. Milano: S Continents Editions.





LIVIO POGGESI



Tavola 53 – Livio Poggese, *Pater Ave*, 1959. Linoleografia, 48 x 32,5 cm. Collezione Università di Siena, Biblioteca di Area Umanistica, Arezzo. Donazione Brignone-Reina.



Tavola 54 – Livio Poggese, *Gli animali*, 1959. Tecnica mista su tela, 40 x 60 cm.  
Collezione Gigi Attenasio, Arezzo.



Tavola 55 – Livio Poggese, *Ritratto della madre Pia*, 1959-60. Tecnica mista su cartoncino, 40 x 30 cm.  
Collezione famiglia Poggese, Figline e Incisa Valdarno (FI).





Tavola 56 – Livio Poggese, *Ritratto del padre Pasquale*, fine anni Cinquanta. Linoleografia, 24,4 x 22,7 cm. Collezione Università di Siena, Biblioteca di Area Umanistica, Arezzo. Donazione Brignone-Reina.



Tavola S7 – Livio Poggese, *Fantascienza. Il biondo stellare*, datata 1953 (?). Linoleografia, 35 x 50 cm.  
Collezione privata.



Tavola 58 – Livio Poggese, *Autoritratto con il padre e le due sorelle*, 1962. Acquerello su carta, 44 x 30 cm. Collezione famiglia Poggese, Figline e Incisa Valdarno (FI).



Tavola 59 – Livio Poggese, *Ritratto di donna*, primi anni Sessanta. Tecnica mista su legno, 42 x 35 cm.  
Collezione privata.



Tavola 60 – Livio Poggese, *retro del Ritratto di donna*, (Tavola 59) primi anni Sessanta. Tecnica mista su legno, 42 x 35 cm. Collezione privata.



Tavola 61 – Livio Poggese, *Celtica il mostro immortale*, primi anni Sessanta. Linoleografia, 41,3 x 26,5 cm.  
Collezione Università di Siena, Biblioteca di Area Umanistica, Arezzo. Donazione Brignone-Reina.



Tavola 62 – Livio Poggese, *La casa del popolo di San Giovanni Valdarno*, 1965. Acquerello su carta, 35 x 50 cm. Collezione famiglia Poggese, Figline e Incisa Valdarno (FI).



Tavola 63 – Livio Poggese, *Come mi ricordo gli amici scomparsi*, 1965. Linoleografia, 24 x 33 cm. Collezione Università di Siena, Biblioteca di Area Umanistica, Arezzo. Donazione Brignone-Reina.





Tavola 64 – Livio Poggese, *Cordura*, 1966. Acquerello su carta, 35 x 50 cm.  
Collezione famiglia Poggese, Figline e Incisa Valdarno (FI).



Tavola 65 – Livio Poggese, *Fantascienza*, metà anni Sessanta. Linoleografia, 17,8 x 25,3 cm. Collezione Università di Siena, Biblioteca di Area Umanistica, Arezzo. Donazione Brignone-Reina.



Tavola 66 – *Guerra fra i mondi - Fantascienza*, metà anni Sessanta. Tecnica mista su cartoncino, 40 x 60 cm. Collezione famiglia Poggese, Montevarchi (AR).



Tavola 67 – Livio Poggese, *Amor sacro*, 1969. Gouache su cartoncino telato, 46 x 32 cm.  
Collezione famiglia Poggese, Figline e Incisa Valdarno (FI).



Tavola 68 – Livio Poggese, *Amor profano*, 1969. Gouache su cartoncino, 50 x 34 cm.  
Collezione famiglia Poggese, Figline e Incisa Valdarno (FI).

Tavola 69 – Livio Poggese, *Per la mia famiglia*, 1969. Tecnica mista su carta, 34 x 48 cm. Collezione famiglia Poggese, Figline e Incisa Valdarno (FI).



Tavola 70 – Livio Poggese, *Io e il colonello*, 1969. Tecnica mista su cartoncino, 33 x 48 cm. Collezione famiglia Poggese, Figline e Incisa Valdarno (FI).





Tavola 71 – Livio Poggese, *Il 'delinquente' delicato*, 1965-70. Tecnica mista su carta, 46 x 32 cm. Collezione famiglia Poggese, Figline e Incisa Valdarno (FI).



Tavola 72 – Livio Poggese, *Natura morta*, 1965-70. Acrilico su tela, 50 x 70 cm.  
Collezione famiglia Poggese, Montevarchi (AR).





Tavola 73 – Livio Poggese, *La bionda*, 1971. Acrilico su cartoncino, 38 x 30 cm.  
Collezione famiglia Poggese, Figline e Incisa Valdarno (FI).



Tavola 74 – Livio Poggese, *Ritratto di Marisa - 'La Geconda'*, 1972. Acrilico su tela, 40 x 60 cm.  
Collezione Anna Franca Rinaldelli, Chiusi della Verna (AR).



Tavola 75 – Livio Poggese, *Donna melinconia*, 1973. Acrilico su tela, 80 x 60 cm.  
Collezione Anna Franca Rinaldelli, Chiusi della Verna (AR).



Tavola 76 – Livio Poggese, *L'ultima pistola de lueste*, 1970-74. Tecnica mista su legno, 32 x 17,5 cm.  
Collezione Anna Franca Rinaldelli, Chiusi della Verna (AR).



Tavola 77 – Livio Poggese, *In viaggio sul mare*, retro de *L'ultima pistola de lueste* (Tavola 79), 1970-74. Tecnica mista su legno, 32 x 17,5 cm. Collezione Anna Franca Rinaldelli, Arezzo



Tavola 78 – Livio Poggese, *Ritratto del padre Pasquale*, 1970-74. Acrilico su cartoncino, 45 x 33 cm.  
Collezione Anna Franca Rinaldelli, Chiusi della Verna (AR).



Tavola 79 – Livio Poggese, *Ritratto del padre Pasquale*, primi anni Settanta. Gesso con anima in ferro, alluminio, celluloidi e tempera, altezza 19,5 cm. Collezione privata.



Tavola 80 – Livio Poggese, *Crocifissione*, primi anni Settanta. Acrilico su tela, 78 x 58 cm.  
Collezione privata.





Tavola 81 – Livio Poggese, *Cocomeri e frutta della Chiana*, primi anni Settanta. Acrilico su legno, 32,5 x 61,5 cm. Collezione privata.



Tavola 82 – Livio Poggese, *Crocifissione*, primi anni Settanta. Linoleografia, 37 x 25 cm. Collezione Università di Siena, Biblioteca di Area Umanistica, Arezzo. Donazione Brignone-Reina.



Tavola 83 – Livio Poggese, *Al bar*, primi anni Settanta. Acrilico su tela, 50 x 62 cm. Collezione privata.



Tavola 84 – Livio Poggese, *Natura morta*, primi anni Settanta. Acrilico su tela, 40 x 50 cm.  
Collezione privata.



Tavola 85 – Livio Poggese, *La campagna*, primi anni Settanta. Acrilico su cartoncino, 50 x 65 cm.  
Collezione famiglia Poggese, Figline e Incisa Valdarno (FI).



Tavola 86 – Livio Poggesi, *'Marlin Monroe'*, primi anni Settanta. Acquerello su carta, 46 x 32 cm.  
Collezione famiglia Poggesi, Figline e Incisa Valdarno (FI).



Tavola 87 – Livio Poggese, *La corrida*, primi anni Settanta. Acrilico su tela, 58 x 65 cm. Collezione privata.



Tavola 88 – Livio Poggese, *Fantascienza*, 1974. Acrilico su tela, 40 x 60 cm.  
Collezione famiglia Poggese, Montevarchi (AR).





Tavola 89 – Livio Poggese, *Ritratto del Signor Direttore* (Agostino Pirella), 1975 circa. Acrilico su tela, 40 x 50 cm. Collezione privata.



Tavola 90 – Livio Poggese, *Fantascienza*, metà anni Settanta. Linoleografia, 29 x 30,3 cm. Collezione Università di Siena, Biblioteca di Area Umanistica, Arezzo. Donazione Brignone-Reina.



Sono stato qualche volta innamorato ma  
 non ero solo. Sono curato sempre secondo  
 2 volte. Ma adesso non mi riesce a  
 innamorarmi più, ma me ne importa  
 poco più. Se dormo mi piacciono sem-  
 pre ma c'è poco da fare. Ricordo un  
 po' di giorni degli intern. e i  
 dottor.

Poggesi Livio

27/45

Tavola 91 – Livio Poggesi, *Sono stato qualche volta innamorato*, 1976. Linoleografia, 36,8 x 25,5 cm. Collezione Università di Siena, Biblioteca di Area Umanistica, Arezzo. Donazione Brignone-Reina.



Le mie impressioni sono di essere  
 perseguitato da qualcosa di misterioso.  
 Perché è 20 anni che soffro in una ma-  
 niera incredibile, ed periodi pesi, e periodo  
 di completezza. Penso che da morto passi tutti.  
 Comunque io nel paradiso e l'inferno  
 non ci credo, ma ciò con poca di paura  
 di soffrire anche da morto, perché non si  
 sa mai. È visto in fil di fantascienza. Dei  
 buchiatri. Volevo sapere che c'è oltre la  
 morte. Ma non riuscirono a copiarci nulla.  
 La paura c'è lo vuole più che altro la not-  
 te più che altro ma non sempre.

Poggese Livio

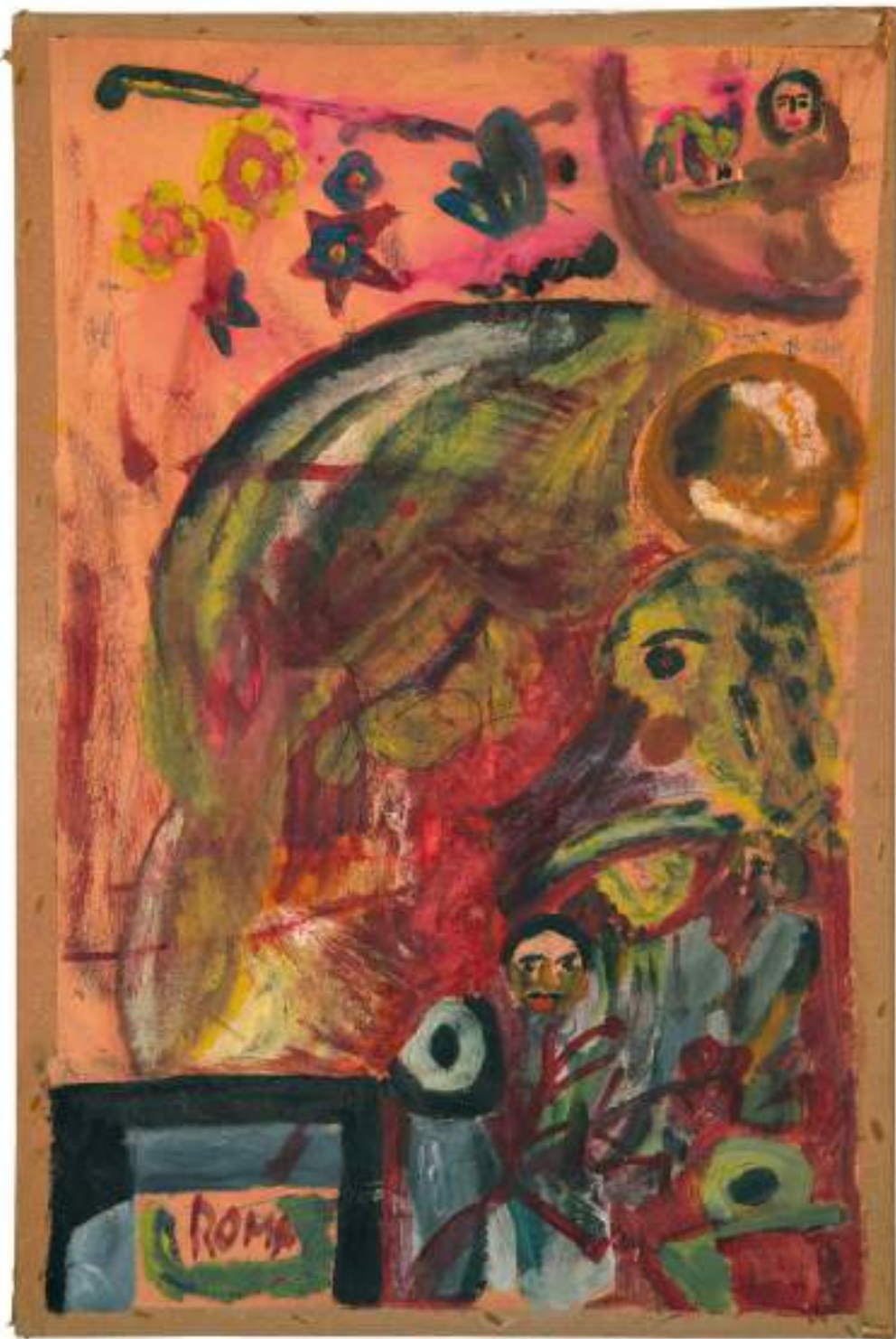


Tavola 93 – Livio Poggese, *Roma*, 1977 circa. Tecnica mista su cartoncino, 74 x 49 cm.  
Collezione Gigi Attenasio, Arezzo.



Tavola 94 – Livio Poggese, *Il circo*, 1977 circa. Acrilico su tela, 50 x 70 cm.  
Collezione Gigi Attenasio, Arezzo.



Tavola 95 – Livio Poggese, *Ricordo di Picasso*, 1977. Linoleografia, 32,5 x 23,5 cm.  
Collezione Università di Siena, Biblioteca di Area Umanistica, Arezzo. Donazione Brignone-Reina.



Tavola 96 – Livio Poggesi, *La terra promessa*, 1979. Tecnica mista su tela, 40 x 60 cm.  
Collezione Gigi Attenasio, Arezzo.





Tavola 97 – Livio Poggese, *Farfalle*, 1976-80. Tecnica mista su cartoncino, 16 x 34,5 cm.  
Collezione Università di Siena, Biblioteca di Area Umanistica, Arezzo. Donazione Brignone-Reina.



Tavola 98 – Livio Poggese, *Cocomeri - Fantascienza*, 1976-80. Acrilico su tela, 40 x 60 cm. Collezione Università di Siena, Biblioteca di Area Umanistica, Arezzo. Donazione Brignone-Reina.



Tavola 99 – Livio Poggese, *Autoritratto con il padre*, 1976-80. Acrilico su tela, 60 x 80 cm.  
Collezione Università di Siena, Biblioteca di Area Umanistica, Arezzo. Donazione Brignone-Reina.



Tavola 100 – Livio Poggese, *Flora*, anni Settanta. Acrilico su cartoncino telato, 40 x 50 cm.  
Collezione Gigi Attenasio, Arezzo.

# L'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo: aspetti istituzionali e archivistici\*

Lucilla Gigli, Antonella Moriani, Stefano Moscadelli

## 1. Il contributo archivistico alla storia della psichiatria: alcune riflessioni

Nel presentare il denso volume dedicato nel 2010 da Matteo Fiorani alla bibliografia dell'ultimo ventennio sulla storia della psichiatria, Patrizia Guarnieri (2010, 8) sottolineava come il risultato delle ricerche censite fosse addirittura «sorprendente». E alla luce delle successive pubblicazioni sull'argomento, pur nell'impossibilità di tentare qui un minimo bilancio, si può affermare che, sebbene il tema – in linea con Fiorani (2010, 15) – non sia oggi troppo attraente in ambito accademico, gli studi recenti sono stati numerosi sul piano quantitativo e molti di notevole rilievo<sup>1</sup>. Nella temperie culturale che ha quindi investito quest'ambito di ricerca – una temperie che affonda le proprie radici in una tradizione di studi intrecciata a un ampio dibattito politico e a una profonda riflessione sul piano strettamente medico – un ruolo non marginale è stato svolto anche dal 'mondo' degli archivi, intendendo con questa espressione sia il complesso delle istituzioni archivistiche sia coloro che operano all'interno di esse o nel contesto universitario. Del resto lo stesso Fiorani (2010, 23, 36-37), riferendosi alla produzione storiografica dei primi anni Duemila, coglieva la rilevanza

\* Il contributo è frutto di una comune riflessione, mentre la redazione del testo è stata così ripartita: Stefano Moscadelli § 1, Antonella Moriani § 2 e Lucilla Gigli § 3.

<sup>1</sup> Mi limito a segnalare due pubblicazioni di particolare interesse in riferimento a temi di storia di genere (Starnini 2014 e Valeriano 2017) e il risultato di un censimento sugli archivi degli ex manicomi toscani (Angrisano 2017).

Lucilla Gigli, University of Siena, Italy, lucilla.gigli@unisi.it, 0000-0003-4463-9300  
Antonella Moriani, University of Siena, Italy, antonella.moriani@unisi.it, 0000-0003-4135-1969  
Stefano Moscadelli, University of Siena, Italy, stefano.moscadelli@unisi.it, 0000-0003-0671-404X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Lucilla Gigli, Antonella Moriani, Stefano Moscadelli, *L'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo: aspetti istituzionali e archivistici*, ©Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0400-2.14, in Luca Quattrocchi, Paolo Torriti (edited by), *Arte ai margini. Livio Poggese e l'atelier di pittura dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, 1958-1978*, pp. 189-208, 2024, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0400-2, DOI 10.36253/979-12-215-0400-2

dei fondi archivistici già messi a disposizione ad appena 25 anni dalla promulgazione della 'legge Basaglia' (l. 180/1978) e sottolineava la rilevanza del progetto ministeriale «Carte da legare», avviato nel 1999, grazie al quale lo storico può «trovare in vari archivi psichiatrici ospedalieri italiani una compattezza ed una ricchezza di documenti invidiabile e, soprattutto, non riscontrabile altrove».

Se guardiamo più attentamente nella prospettiva archivistica, il progetto «Carte da legare» non va però considerato solo come uno strumento di supporto alla ricerca storica<sup>2</sup>. Esso infatti ha dettato linee operative e obiettivi concreti tali da costituire un esempio di come anche i lavori svolti negli archivi possano inserirsi proficuamente nel dibattito storiografico, per quanto siano caratterizzati da inevitabili aspetti tecnici<sup>3</sup>. A partire infatti dalla fine degli anni Novanta, «Carte da legare» recependo il dibattito internazionale sugli standard di descrizione archivistica è stato di stimolo per un'amplissima operazione che intendeva collegare in un'unica visione di lungo periodo – visione che continua ancor oggi – il recupero concreto della documentazione degli ex manicomio con un primo censimento della stessa e, laddove possibile, con l'inventariazione analitica del materiale recuperato (Ministero per i beni e le attività culturali, e al., 2000; Progetto Nazionale «Carte da legare, 2010). Si è trattato cioè di un'operazione che veniva ad inserirsi nella 'stagione' degli studi di storia della psichiatria portandovi le conoscenze specifiche degli archivisti, il cui 'mestiere' li induceva a indagare su alcune linee di ricerca non secondarie in riferimento a quanto gli studiosi affrontavano da altre prospettive, a partire dalla ricostruzione delle vicende istituzionali dei soggetti produttori. La «dimensione archivistica della ricerca storica» – per usare un'efficace espressione di D'Angiolini-Pavone (1973, 1673) – non può infatti prescindere da una focalizzazione dei produttori degli archivi, colti nel loro divenire in base alla normativa di riferimento. Ciò ha portato a ricostruzioni di lungo periodo a partire dai prodromi dei sistemi manicomiali dell'età moderna, che hanno messo in risalto differenziazioni negli Stati preunitari sul piano tecnico-operativo, convergenti però nel concepire la reclusione negli ospedali psichiatrici come mezzo di tutela della sicurezza pubblica funzionale al sistema economico-sociale liberale in evoluzione in senso capitalistico. La ricostruzione storico-istituzionale ottocentesca dei diversi manicomio italiani ha poi trovato un momento di confluenza nelle vicende postunitarie degli istituti, fino a considerare la normativa d'inizio Novecento (in particolare la l. 36/1904) e lo snodo decisivo in senso ancor più repressivo rappresentato dal fascismo, la cui impronta avrebbe permeato il sistema manicomiale per decenni fino alla 'legge Mariotti' (l. 132/1968) e soprattutto alla ricordata 'legge Basaglia'.

<sup>2</sup> Le riflessioni qui sintetizzate traggono spunto dalla consultazione del sito «Carte da legare» (<https://cartedalegare.cultura.gov.it/home>, 2024-05-13), in particolare dalla lettura delle molte decine di inventari, elenchi e vari mezzi di corredo che vi si possono recuperare. Molti di questi contributi sono stati editi e sono disponibili in biblioteche specializzate o in quelle universitarie, tanti sono anche scaricabili dalla rete. Di alcuni si farà esplicita citazione laddove necessario.

<sup>3</sup> Sui mezzi di corredo archivistici come 'libri di storia' si veda Moscadelli 2023, 22.

Per quanto la dimensione istituzionale possa dirsi costitutiva di ogni sistema di produzione documentaria, specie in riferimento alla contemporaneità, l'apporto degli archivisti non può però limitarsi ad essa. Diviene infatti necessario riflettere su come lo stesso produttore dell'archivio abbia messo in atto strategie conservative nel breve e medio periodo in funzione dell'uso ordinario della documentazione prodotta e raccolta. Ogni sistema di produzione documentaria – tanto più se con ricadute pubbliche e a maggior ragione in un complesso sistema come quello di un ospedale psichiatrico – ha infatti come finalità reale quella di poter accedere al materiale archivistico in tempi rapidi nella fiducia che la documentazione stessa possa essere di reale supporto alle necessità pratiche. Tutto questo ha indotto inevitabilmente gli archivisti che si sono occupati della documentazione degli ex manicomi a indagare sulle regolamentazioni e sulle prassi adottate nei diversi istituti per conciliare l'ordinaria attività di uffici e reparti con le modalità di quotidiana gestione delle 'carte' che a quell'attività erano indispensabili. Si può facilmente intuire come al riguardo le differenze fra i vari istituti siano state notevoli specie in riferimento alla protocollazione, alla fascicolazione e alla redazione di registri economici e statistici del movimento dei malati. Ciò non di meno, pur in presenza di queste diversità, i risultati dell'analisi dei sistemi di conservazione documentaria dei manicomi convergono su due punti essenziali: da un lato garantire la sostenibilità di un sistema economico-finanziario che, specie in epoca postunitaria, faceva riferimento – tranne qualche eccezione – a strutture pubbliche e in particolare alle Amministrazioni provinciali, dall'altro mettere il direttore dell'ospedale e i medici nelle condizioni di governare un sistema terapeutico-reclusorio in cui vivevano – o, per meglio dire, sopravvivevano – migliaia di degenti. Per questi due obiettivi di fondo la conservazione documentaria era essenziale e per il secondo diveniva fondamentale la quotidiana consultazione e l'aggiornamento delle cartelle cliniche, verso le quali l'attenzione è sempre stata massima dovunque e caratterizzata da una sostanziale costanza nelle modalità di archiviazione, come molto bene è stato colto ad esempio nel caso dell'archivio dell'ex ospedale psichiatrico di Pergine Valsugana (Pasini e Pinamonti 2003, LXXI).

Se l'analisi fatta dagli archivisti dei sistemi di conservazione nel breve e medio periodo può aver messo in luce prassi diversificate, sebbene idealmente convergenti, ben diverse si sono rivelate invece le 'storie' specifiche degli archivi degli istituti. La ricostruzione storica dei sistemi di tradizione documentaria nel lungo periodo ha consentito in moltissimi casi di riordinare i fondi studiati secondo la loro organizzazione originaria o almeno, fatta eccezione per alcuni casi 'disperati', di avvicinarsi ad essa, alla luce di un obiettivo metodologico dell'archivistica che tutti gli operatori hanno espressamente dichiarato di condividere<sup>4</sup>. In proposito va considerato che nel caso degli archivi degli ex manicomi il ripristino della struttura originaria si rivela non solo una doverosa applicazione dei dettami

<sup>4</sup> È interessante, ad esempio, quanto già notava Mario Galzigna (1984, 188) in una fase embrionale degli studi in materia di archivi manicomiali: «il metodo di inventariazione non può cancellare la memoria dei riordinamenti che lo hanno preceduto; deve, al contrario, metterli in evidenza, valorizzarli, seguirne la dinamica di svolgimento».

teorici della disciplina, ma costituisce una precisa opportunità per il recupero effettivo delle potenzialità informative dei numerosi ‘antichi’ mezzi di corredo archivistico, i quali tornano così ad esercitare le funzioni di orientamento della ricerca per i quali erano stati progettati e nel tempo realizzati (Fabbrini e Moscadelli 2020). Oltre a questo la ricomposizione della configurazione originaria ha permesso in tante circostanze di dare all’archivio quella immagine speculare dell’istituzione, seppur a tratti deformata, su cui esiste una lunga tradizione in ambito archivistico a partire dalla lezione di Giorgio Cencetti (1939). Ciò ha portato, ad esempio, in moltissimi casi a disegnare il riflesso archivistico dell’istituzione manicomiale diviso in due ambiti nettamente distinti – quello finanziario-amministrativo e quello specificamente sanitario –, non di rado espressi secondo precise denominazioni locali, indirizzando così sul piano storico la lettura del fenomeno manicomiale in due direzioni diverse che devono tener conto di altrettante specificità storiografiche: la prima da inquadrare nell’alveo della storia giuridica e/o della storia delle istituzioni pre e postunitarie, la seconda da ricondurre in seno alla storia della medicina e a quanto in essa confluisce (definizione e diagnosi delle malattie, evoluzione dei trattamenti terapeutici e della farmacologia, cura del malato, formazione del personale medico e paramedico, organizzazione del personale, strutture edilizie ecc.). In questa prospettiva i risultati raggiunti dal grande lavoro svolto dagli archivisti può dirsi eccellente, vista la ricchezza degli strumenti per la ricerca oggi a disposizione, ma esso appare ancor più meritevole di elogio se consideriamo la dispersione della documentazione dopo l’attuazione della ‘legge Basaglia’ (Reatti 2023, 146-47) e soprattutto le frequentissime condizioni in cui gli archivi degli ex manicomio sono stati trovati all’indomani della chiusura dei nosocomi psichiatrici e alla contestuale possibilità di accesso alle carte. Negli inventari editi e nei tanti mezzi di corredo oggi a disposizione sono infatti frequenti le descrizioni di degrado in cui i materiali archivistici sono stati trovati a causa di polvere, muffe, escrementi di topi o di volatili, nidi di insetti, accatastamenti rovinosi, esposizione a pioggia e umidità ecc<sup>5</sup>.

Una ulteriore riflessione va fatta circa le serie archivistiche oggetto di descrizione e le specifiche tipologie documentarie incontrate. Anche in questo caso le prassi di produzione documentaria in uso localmente, specie in epoca preunitaria e prima della legislazione del 1904, condizionarono le modalità di registrazione delle informazioni e la tenuta dei carteggi, nonostante evidenti affinità derivate da comuni necessità di gestione economica, contabile e delle pratiche sanitarie, così come da una cultura giuridica e amministrativa che tra Otto e Novecento non poteva non avere forti tratti di vicinanza. Al netto di stravaganze particolari – come quella, invero curiosa, dei «Registri dei caffè dei folli» riscontrata all’ospedale psichiatrico «Leonardo Bianchi» di Napoli per gli anni 1877-97 (Carrino e Di Costanzo 2003, 38) –, quel che emerge non sono tanto le denomi-

<sup>5</sup> Ad esempio i casi degli archivi degli ex ospedali psichiatrici di Pergine Valsugana (Pasini e Pinamonti, 2003, LXVII), di Arezzo (Gherardi e Montani 2004, 17-18), «Leonardo Bianchi» di Napoli (Carrino e Di Costanzo 2003, 36, 39) e «Santa Maria Maddalena» di Aversa (Carrino e Di Costanzo 2011, 71).



nazioni delle 'serie' archivistiche, le quali risentono inevitabilmente dei linguaggi in uso nei vari Stati e territori italiani, quanto una omogeneità dei sistemi di memorizzazione dei 'fatti' amministrativi. E ciò si accentua fino a una sostanziale identità per le pratiche novecentesche. Questo fenomeno di omogeneità/identità si riscontra ancor di più nella documentazione di interesse statistico e in quella di ambito sanitario, specie nelle cartelle cliniche dei e delle degenti, che possono in definitiva considerarsi una sorta di 'cartelle personali' di coloro che avevano la sventura di finire in manicomio. È diffusissimo infatti l'uso di conservare, assieme alle 'carte' e alle registrazioni più propriamente connesse al decorso ospedaliero, anche tutte le tracce 'esterne' che si legavano ad esso. In molti manicomi infatti, anche se non dovunque, alle carte di interesse sanitario si accompagnavano quelle di ambito giuridico-amministrativo, a cominciare dagli atti che avevano determinato il ricovero, e soprattutto – aspetto di straordinario rilievo per lo storico – i documenti legati alla corrispondenza con le famiglie (lettere scritte dai ricoverati ma non inviate, così come missive ricevute e talvolta non consegnate) o alla propria intimità (diari, memorie<sup>6</sup>, disegni)<sup>7</sup>. Ne deriva che la cartella clinica può dirsi, in piccolo, l'archivio personale del/della degente: fonte di straordinario rilievo storiografico per ricostruzioni biografiche, come spesso segnalato, ma al tempo stesso testimonianza della pervasività del sistema manicomiale che giungeva a detenere, controllare, gestire e perfino nascondere le carte più 'segrete' dei 'pazzi', ovvero in termini archivistici la loro «memoria» (Pavone 1970, 147).

A corollario di quanto scritto circa la produzione, la conservazione e la tradizione dei documenti degli ex ospedali psichiatrici, non va trascurato quanto già Fiorani (2010, 37) metteva in evidenza laddove auspicava la necessità di «compiere un ulteriore passo fuori dal manicomio» ovvero «spostare l'attenzione anche verso gli archivi extramanicomiali, per i quali è opportuna, con la medesima urgenza di quelli appartenenti agli ex ospedali psichiatrici, la messa a disposizione degli studiosi»<sup>8</sup>. L'esperienza degli archivisti, così come quella degli storici, insegna infatti che sono le interrelazioni documentarie ad arricchire il panorama delle fonti e a consentire quella efficace critica delle stesse che è alla base della ricerca storica. Questo, in estrema sintesi, comporta che lo sguardo vada almeno in due direzioni: in primo luogo verso gli archivi delle istituzioni che gestirono 'dal di fuori' gli enti ospedalieri – a partire da quelli delle Amministrazioni provinciali, nei confronti dei quali il panorama ricognitivo è estremamente desolante –, così come verso i depositi documentari di comuni, tribunali

<sup>6</sup> È noto il caso del 'diario' della degente aretina Adalgisa Conti (1978; 2000).

<sup>7</sup> Si veda ad esempio il rilevante caso dell'ex ospedale psichiatrico fiorentino di San Salvi, sul quale in sintesi Sandri 2018.

<sup>8</sup> Si veda anche Starnini 2014, 14: «Una delle possibili e interessanti direttrici da seguire (...) sarebbe a mio avviso quella di uscire dagli archivi manicomiali e completare dei percorsi di vita occupandosi anche delle vicende che accompagnavano i malati al di fuori e nel rapporto con tutte le altre istituzioni coinvolte nel ricovero, nella gestione della loro malattia o della loro vita economica e assistenziale».

e altri enti o uffici pubblici<sup>9</sup>. In secondo luogo l'attenzione non deve trascurare il contesto degli archivi personali di chi negli ospedali svolse la propria attività professionale (direttori<sup>10</sup>, medici, operatori) e specialmente di quei degenti che una volta tornati presso le proprie famiglie ripresero una vita 'normale'. Soprattutto di questi archivi personali – intesi in senso amplissimo, fino a comprendervi fotografie, libri, disegni e oggetti –, che facciano da controcanto alle carte 'ufficiali', si sente un gran bisogno per ricomporre un quadro documentario in grado di gettare più luce nel mondo, ancora in gran parte oscuro, della reclusione manicomiale.

## 2. L'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo: cenni istituzionali e procedure di produzione documentaria

La vicenda istituzionale dell'Ospedale psichiatrico di Arezzo – individuato fino alla chiusura con la denominazione «i tetti rossi», luogo noto e al tempo estraneo alla città, situato al di là della linea ferroviaria Firenze-Roma e di cui si intravedevano appunto solo le coperture degli edifici che lo costituivano – si dipana a partire dagli anni Novanta del XIX secolo per concludersi definitivamente alla fine degli anni Ottanta del successivo.

Una vicenda che è emblematica dell'evoluzione del concetto di cura della malattia mentale intervenuta in questo, relativamente limitato, arco di tempo: dalla funzione terapeutica attribuita all'isolamento dei pazienti in strutture dedicate, smentita alla prova dei fatti dall'imponente e costante processo di cronicizzazione dei ricoverati e messa significativamente in discussione a partire dagli anni Sessanta del Novecento, fino all'applicazione della cosiddetta 'legge Basaglia' (l. 180/1978) e alla conseguente risoluzione della realtà manicomiale in una rete di servizi territoriali di prevenzione, cura e riabilitazione delle malattie mentali, integrati nel complesso dei servizi socio-sanitari volti a garantire quella che oggi trova una definizione come «salute di comunità» (Martini 2020)<sup>11</sup>.

L'istituzione del Manicomio, entrato in funzione nel 1902, è riconducibile al dibattito avviato una decina di anni prima all'interno dell'Amministrazione provinciale di Arezzo, ente competente a garantire l'assistenza psichiatrica (l.

<sup>9</sup> Riferimenti in questo senso, relativamente agli archivi di ex ospedali psichiatrici toscani, si leggono in Angrisano 2017; per quello di Pergine Valsugana in Pasini e Pinamonti 2003, LXXXV-LXXVIII.

<sup>10</sup> Per il contesto toscano, si ricordano gli archivi di Agostino Pirella, già direttore dell'ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, e di Mario Tobino, noto per la sua attività di scrittore, già direttore dell'ospedale psichiatrico di Lucca, conservati rispettivamente ad Arezzo, presso la Biblioteca d'Area umanistica dell'Università di Siena (dove si trova anche la biblioteca personale di Pirella), e a Firenze, presso il Gabinetto Vieusseux. La Fondazione «Mario Tobino», con sede a Lucca, oltre a materiali documentari, conserva anche strumenti connessi alla sua attività medica. La biblioteca personale di Tobino è sempre a Lucca presso la Fondazione «Carlo Ludovico Ragghianti».

<sup>11</sup> Come è noto l'ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, secondo in Italia dopo quello di Trieste, chiuse definitivamente nel 1990.

2248/1865)<sup>12</sup>, sull'opportunità di realizzare un complesso manicomiale che servisse l'intera provincia, allo scopo di ridurre gli ingenti costi di mantenimento dei malati mentali in condizione di indigenza ricoverati in strutture extra-provinciali (Gradassi 2012, 13).

Già nel 1891 l'Amministrazione provinciale aretina aveva ritenuto utile disporre di uno studio di fattibilità per la realizzazione del Manicomio provinciale, della cui redazione venne incaricato il rettore degli Spedali Riuniti di Arezzo che l'anno successivo presentò all'Amministrazione stessa e a quella ospedaliera una «memoria» per la predisposizione di una struttura destinata esclusivamente al trattamento terapeutico dei malati mentali in fase acuta e alla custodia dei cosiddetti cronici. Due anni dopo – per ovviare alla sopravvenuta indisponibilità dell'Ospedale psichiatrico di Siena ad accogliere pazienti di altre province – venne allestita una struttura provvisoria per l'internamento dei malati mentali, denominata «Asilo per dementi o dello Spirito Santo» le cui spese d'impianto e i costi di mantenimento dei ricoverati furono assunti dalla Amministrazione provinciale mentre la gestione sanitaria ed economica venne affidata fino al 1901 agli amministratori e al personale sanitario degli Spedali Riuniti di Arezzo (Moriani 2012)<sup>13</sup>.

Contemporaneamente la Provincia di Arezzo aveva acquistato i terreni agricoli situati oltre la ferrovia e avviato i lavori di costruzione del Manicomio, affidandone il controllo, in convenzione, alla Commissione che dirigeva l'ospedale generale.

Nel 1901 uno degli edifici previsti dal progetto era già completato e vi furono trasferiti i pazienti ricoverati in altre strutture e in parte quelli ospitati nell'Asilo dello Spirito Santo, che continuò peraltro a funzionare fino al 1908.

La gestione della nuova struttura venne inizialmente confermata agli amministratori dell'ospedale civile, ma nel 1904 – in seguito ad inchieste giudiziarie che videro coinvolto il primo direttore dell'istituto, costretto a rassegnare le dimissioni – si addivenne alla risoluzione della convenzione stabilita due anni prima tra gli Spedali Riuniti e l'Amministrazione provinciale. Quest'ultima assunse direttamente la gestione economica del Manicomio, oltre che la riprogettazione e realizzazione degli edifici ospedalieri non ancora costruiti, provvedendo nel contempo a bandire il concorso per l'incarico di direttore, che fu vinto da Arnaldo Pieraccini. Figura di indiscusso rilievo della psichiatria italiana dell'epoca (Fiorani 2013), Pieraccini mantenne la direzione dell'ospedale psichiatrico di Arezzo per quasi un cinquantennio, dedicandosi ad attuare il progetto di una 'cittadella' manicomiale, nella sua duplice valenza di centro medico di studio e cura delle patologie psichiatriche e di luogo di internamento in cui custodire, isolandole dal resto della società, «le persone affette per qualunque causa da alienazione mentale, quando siano

<sup>12</sup> In particolare gli articoli 172 e 174 della legge 2248/1865 per l'unificazione amministrativa del Regno d'Italia attribuivano alle Province la facoltà di erigere strutture destinate all'internamento dei malati mentali e l'obbligo del mantenimento di quelli in stato di indigenza.

<sup>13</sup> La documentazione relativa all'Asilo dello Spirito Santo – peraltro abbastanza ridotta e costituita da alcuni registri di ammissioni, dai fascicoli personali dei ricoverati dimessi o deceduti prima del trasferimento nel nuovo Manicomio e da registri relativi alla gestione economica della struttura – costituisce una sezione dell'archivio storico degli Spedali Riuniti di S. Maria sopra i Ponti, conservato presso l'Archivio di Stato di Arezzo.

pericolose a sé o agli altri e riescano di pubblico scandalo» (l. 36/1904, art. 1), permettendo tuttavia ai degenti più tranquilli di muoversi con una certa libertà all'interno dell'istituto e di svolgere – nei laboratori delle due «Colonie industriali» maschile e femminile, nei campi, negli orti e nella stalla della vasta «Colonia agricola» – una serie di attività artigianali e agricole intese come strumento terapeutico e, seppur minimamente, retribuite (Gradassi 2012). Una micro-comunità autonoma – e che tale sarebbe rimasta anche successivamente al pensionamento di Pieraccini, sostituito nel 1950 alla direzione da Marino Benvenuti che ricoprì l'incarico fino al 1969 – di cui, con i degenti, erano parte integrante lo stesso direttore, i medici e gli infermieri, la cui responsabilità professionale era peraltro prevalentemente riconducibile alla funzione di custodia in accordo con i contenuti della normativa che regolamentava l'assistenza psichiatrica<sup>14</sup>.

Il direttore, cui la legge attribuiva «la piena autorità sul servizio interno sanitario e l'alta sorveglianza su quello economico per tutto ciò che concerne il trattamento dei malati» (l. 36/1904, art. 4), era responsabile dell'organizzazione e del funzionamento dell'istituto, della gestione, anche dal punto di vista disciplinare, del personale medico ed infermieristico assunto dall'Amministrazione provinciale, e si configurava come interlocutore unico di quest'ultima, intervenendo con voto consultivo alle sedute della Deputazione, poi della Giunta provinciale, quando dovevano essere affrontate le tematiche tecnico-sanitarie e gestionali relative all'istituto.

Subito dopo aver assunto l'incarico di direttore, Pieraccini si dedicò alla messa a punto del regolamento dell'istituto (*Regolamento organico e speciale* 1906), il primo approvato in Italia e che sarebbe stato proposto a modello nazionale dal Consiglio superiore di sanità. Esso, rispecchiando l'organizzazione interna data alla struttura, individuava precisamente funzioni e competenze interne e introduceva una netta distinzione tra quelle in materia sanitaria e di gestione del personale, esclusive della Direzione, e quelle proprie dell'Economato, cui era affidata la gestione delle spese correnti di funzionamento, degli acquisti dei generi di consumo e la predisposizione dei bilanci di previsione e dei conti consuntivi che ogni anno dovevano essere presentati all'Amministrazione provinciale (Gherardi e Montani 2004, 12).

Dal punto di vista archivistico a tale ripartizione delle funzioni corrispose fin dall'inizio la creazione di due fondi documentari separati, con propri registri di protocollo e titolari di classificazione distinti; un'organizzazione della documentazione che sarebbe rimasta inalterata fino ai primi anni Ottanta, quando la gestione della struttura – ormai trasformata in istituto di assistenza sanitaria e sociale destinata ai soli lungodegenti per i quali non era stato possibile individuare soluzioni di reinserimento alternative – venne assunta direttamente dall'Unità sanitaria locale di Arezzo.

Quello più interessante è senz'altro il complesso documentario riferibile alla Direzione, il cui titolario di classificazione – aggiornato e modificato nel corso del tempo per corrispondere alle modificazioni dell'organizzazione interna dell'istituto e all'introduzione di nuovi servizi (Gherardi e Montani 2004, 20) – riflette

<sup>14</sup> La l. 36/1904 *Disposizioni sui manicomi e sugli alienati. Custodia e cura degli alienati* e il successivo regolamento esecutivo del 1909, che sarebbero stati abrogati solo nel 1978.

le molteplici funzioni di coordinamento e controllo amministrativo e sanitario attribuite alla figura del direttore. Oltre che nelle attività di diagnosi, cura, studio e ricerca proprie della funzione medica, il direttore era infatti costantemente impegnato nella progettazione e ristrutturazione degli edifici manicomiali, nella pianificazione delle attività dei numerosi reparti maschili e femminili – destinati rispettivamente ai degenti in osservazione, agli «agitati», ai «tranquilli» che potevano essere impegnati nelle attività delle colonie agricola e industriale e ai cronici – e delle sezioni in cui si effettuavano i trattamenti elettro e idroterapici, nell'organizzazione del lavoro, nell'aggiornamento del personale medico e nella formazione di quello infermieristico. In particolare per gli infermieri venne istituita una scuola professionale, in cui si insegnavano nozioni elementari di anatomia e fisiologia, igiene, conoscenza delle malattie mentali, norme sulle responsabilità degli infermieri e la cui frequenza consentiva il conseguimento di un titolo professionale. Fu inoltre aperta una scuola elementare che doveva garantire un'istruzione di base a quanti lavoravano nel Manicomio (Gradassi 2012, 72-73).

Deve essere inoltre considerato che l'assunzione del parametro della pericolosità sociale per definire la condizione di alienazione mentale conferì agli psichiatri, e in particolare ai direttori delle strutture manicomiali, una specifica funzione di sussidio nella tutela dell'ordine pubblico, a garanzia della difesa della società, determinando una stretta collaborazione con le autorità di pubblica sicurezza e con quelle giudiziarie. La legge attribuiva infatti ai pretori il compito di autorizzare provvisoriamente il ricovero in osservazione dei malati mentali, mentre l'eventuale decreto di associazione definitiva in manicomio era deliberato dal tribunale in camera di consiglio, su richiesta del pubblico ministero e sulla base di una relazione del direttore del manicomio. La dimissione dei pazienti ritenuti guariti era invece autorizzata dal presidente del tribunale, su richiesta del direttore.

Tale relazione emerge chiaramente dall'esame delle cartelle cliniche dei ricoverati, in cui, accanto ai dati anamnestici e diagnostici e ai diari clinici, risultano costantemente presenti gli atti ascrivibili al controllo giudiziario sulle procedure di ammissione e dimissione; un controllo che coinvolgeva necessariamente la valutazione sanitaria, ostacolando talvolta la scelta terapeutica della «dimissione in esperimento» o la sperimentazione di forme di assistenza alternative all'internamento in manicomio, peraltro non considerate dalla legge, come, per esempio, il sistema dell'assistenza familiare sussidiata.

Pieraccini, che ne aveva approfonditamente trattato in diversi studi e pubblicazioni (Pieraccini 1900; 1911), si fece promotore di questa forma di assistenza extraospedaliera, che contemplava l'assegnazione di un contributo economico per il mantenimento del malato ai familiari che ne avessero assunta la custodia e l'impegno alla somministrazione a domicilio delle cure mediche necessarie (Fiorani 2013). Con il sostegno dell'Amministrazione provinciale aretina – che ne riconobbe la convenienza economica rispetto ai costi da sostenere per la degenza in istituto – dal 1911 egli riuscì ad organizzare la «custodia domestica degli alienati tranquilli», designati con il termine di «fatui», effettuando personalmente, in tutta la provincia, le visite mediche e le ispezioni domiciliari periodiche e proponendo anche una forma di custodia mista, conosciuta come «metodo Pieraccini», che anticipava in qualche modo gli attuali centri diurni e prevedeva che i pazienti in custo-

dia domestica potessero recarsi quotidianamente a lavorare nella colonia agricola e nei laboratori dell'ospedale psichiatrico, percependo anche un compenso per le attività svolte (Gradassi 2012, 76-77; Occhini 2018). Alla diversa modalità di gestione dell'assistenza sanitaria dei «fatui» rispetto a quella rivolta ai ricoverati nel Manicomio corrispose sul piano documentario l'esigenza di mantenere separate le cartelle cliniche dei pazienti in custodia domestica, che da subito costituirono una sezione particolare del fondo documentario della Direzione, in cui trovarono posto anche i resoconti delle visite domiciliari e i registri statistici.

Nella prima metà degli anni Venti la fisionomia dell'istituto subì un'importante trasformazione con l'avvio nel 1926 di una Sezione dedicata al trattamento delle malattie neurologiche, annessa al Manicomio ma da esso indipendente per quanto riguardava la gestione economica e sanitaria: le rette dei pazienti in stato di indigenza non erano infatti direttamente a carico dell'Amministrazione provinciale come quelle dei malati mentali, ma gravavano sui Comuni e le procedure di ricovero ricalcavano quelle degli ospedali civili, non ricadendo quindi sotto il controllo delle autorità giudiziarie.

Il Manicomio di Arezzo cambiò la propria denominazione in «Ospedale provinciale neuropsichiatrico» e costituì il primo esempio in Italia di istituto psichiatrico destinato allo studio e al trattamento di tutte le patologie del sistema nervoso e dei disturbi del comportamento ad esse correlati, caratterizzato dalla compresenza nella stessa struttura, anche se in edifici separati, di malati mentali e neurologici.

Come è stato ricostruito in studi recenti (Romano 2019; 2020, 183-95), l'apertura della Sezione neurologica è da collegarsi alla precedente attivazione presso il manicomio di un reparto distaccato dell'ospedale militare di Arezzo, in cui tra il 1915 e il 1918 furono ricoverati i militari feriti durante il primo conflitto mondiale, e in particolare quelli che presentavano traumi fisici con compromissione del sistema nervoso centrale e manifestazione di disturbi psichici. Fu infatti la pratica con i soldati feriti a persuadere il direttore Pieraccini dell'utilità di unire la ricerca scientifica e la cura delle patologie neurologiche e psichiatriche, i cui quadri clinici presentavano numerose e significative analogie (Martini 1938, 719-21), pur ritenendo che le categorie dei malati mentali e neurologici dovessero essere mantenute distinte dal punto di vista giuridico, in quanto i secondi non erano considerati pericolosi come i primi. (Romano 2019, 325-26).

Nonostante questa convinzione, costantemente ribadita da Pieraccini, il modello integrato di studio e trattamento delle patologie psichiatriche e neurologiche attuato ad Arezzo entrò a pieno titolo – raccogliendo apprezzamenti e critiche – nel dibattito che tra gli anni Venti e Trenta del Novecento si sviluppò intorno al tema del riconoscimento del prevalente carattere sanitario dell'assistenza psichiatrica, rispetto a quello custodialistico proprio della legge del 1904; il modello ospedaliero aretino fu infatti spesso accostato a quello dei cosiddetti «reparti aperti» in cui i pazienti mentali potevano essere ammessi, curati e dimessi senza l'intervento delle autorità giudiziarie, realizzato nello stesso periodo in Francia (Romano 2020, 198-99). Un dibattito che tuttavia dovette esaurirsi abbastanza presto e a cui soprattutto non fecero seguito interventi di modifica della normativa vigente, il cui carattere repressivo risultò anzi rafforzato dall'entrata in vigore nel 1931 del nuovo codice di procedura penale (Codice Rocco)

che all'art. 604 disponeva l'annotazione nel Casellario Giudiziale dei provvedimenti di ricovero in manicomio, ribadendo di fatto la condizione di devianza dei malati mentali ed equiparandola a quella dei carcerati<sup>15</sup>.

In tale contesto la presenza nell'ospedale aretino di una Sezione neurologica, destinata formalmente al trattamento esclusivo di pazienti con neuropatologie, ma in cui furono spesso presi in carico anche quelli con disturbi psichici non gravi che potevano sostenere in proprio i costi della degenza o delle cure mediche ambulatoriali<sup>16</sup>, consentì a molti di sottrarsi all'obbligo di denuncia alle autorità giudiziarie e costituì nel contempo un esempio importante di inclusione delle malattie mentali nelle pratiche sanitarie comuni (Romano 2020, 326). Ma determinando nella sostanza una disparità di trattamento nell'accesso alle cure in relazione alle condizioni socio-economiche dei pazienti, essa sarebbe stata oggetto di critica, in quanto strumento di diseguaglianze sociali, da parte dei protagonisti aretini del movimento psichiatrico anti-istituzionale degli anni Sessanta e Settanta (Amministrazione provinciale di Arezzo 1980).

Nel 1943 l'edificio che ospitava la Sezione neurologica fu gravemente danneggiato, così come le altre strutture ospedaliere, dai bombardamenti che colpirono la città di Arezzo e solo una decina di anni dopo il successore di Pieraccini, Marino Benvenuti – che ne condivideva la concezione unitaria di approccio alle malattie neuropsichiche – poté avviare la ricostruzione del Padiglione neurologico, che fu completato nel 1957 e divenne un centro all'avanguardia dotato di laboratori di eccellenza.

Il Padiglione neurologico funzionò fino all'inizio degli anni Settanta quando, in applicazione della legge di riforma del comparto ospedaliero (l. 132/1968), promossa dal ministro della Sanità Luigi Mariotti e precorritrice dell'istituzione del Servizio Sanitario Nazionale, le attività dei reparti neurologici vennero ricondotte nell'ambito degli ospedali generali. Nel 1975 infatti l'Amministrazione provinciale dispose la chiusura definitiva del Padiglione e l'aggregazione all'ospedale civile di Arezzo di medici e infermieri che vi operavano, rivendicando come scelta di riqualificazione dell'intervento sanitario la separazione del servizio neurologico da quello psichiatrico nel frattempo affidato ai Servizi di igiene mentale.

La netta separazione amministrativa e gestionale tra sezioni mentali e sezione neurologica si rifletté ancora una volta sull'articolazione dell'archivio di Direzione, in cui si costituì un nucleo documentario relativo al funzionamento dal 1915 al 1918 del reparto destinato ai militari feriti – comprendente i fascicoli personali e la raccolta delle relazioni mediche inviate alle autorità militari, da cui il reparto dipendeva, con i giudizi di inidoneità al servizio militare, le proposte di invio in convalescenza e quelle di reintegro in servizio dei pazienti in reparti non combattenti. A questo primo nucleo – che, con la cessazione delle attività del reparto, dopo il 1918 si configurò come «archivio chiuso» – fece seguito, dal 1926, l'avvio di quello della Sezione neurologica, simile, quanto a tipologie

<sup>15</sup> La disposizione, che costituiva una grave modalità di etichettamento del malato mentale, venne confermata nel 1952 (l. 158) e abolita solo nel 1968 (l. 431).

<sup>16</sup> Tra il 1926 e il 1938 i malati mentali ricoverati nel Padiglione neurologico costituirono il 10,9% sul totale dei degenti.

documentarie presenti, a quello delle Sezioni mentali e comprendente le cartelle cliniche, i registri di ammissione e dimissione nei reparti neurologici maschile e femminile, quelli del movimento giornaliero dei ricoverati, funzionali al calcolo delle spese di degenza, quelli delle visite neuropsichiatriche ambulatoriali e quelli relativi all'assistenza sanitaria rivolta ai pazienti encefalitici e poliomiolitici sussidiati dai Comuni (Gherardi e Montani 2004, 95-109).

Alla fine degli anni Cinquanta il dibattito nazionale intorno al tema del superamento della legge del 1904, che coinvolse psichiatri, giuristi ed amministratori pubblici, e la consapevolezza dell'ormai sostanziale inadeguatezza della struttura ospedaliera a corrispondere a una nuova organizzazione, funzionale all'aggiornamento delle terapie per il trattamento dei malati mentali (in primo luogo la terapia occupazionale, in cui rientrò anche l'organizzazione dell'atelier di pittura), sollecitò l'Amministrazione provinciale di Arezzo a valutare l'opportunità di una totale ristrutturazione dell'istituto.

Partita dall'esigenza di intervenire sulle strutture architettoniche, la discussione politica si incentrò sul tema del diritto alla salute, e quindi alla salute mentale, respingendo le tendenze settorialistiche e corporative volte a mantenere «un mondo per alienati mentali, avulsi dal restante mondo sanitario». Si decise quindi di non costruire nuove strutture, ma di impegnare le risorse disponibili nella realizzazione di un organico programma sanitario in grado di ridurre il ricovero in manicomio e di prevenire le cause che favorivano la segregazione (Amministrazione provinciale di Arezzo 1975, 7-8).

Nel 1971 l'arrivo alla direzione dell'istituto di Agostino Pirella dette avvio all'esperienza che va sotto il nome di «ospedale aperto», che sarebbe continuata per tutti gli anni Settanta, incentrata sull'apertura dei reparti, gli incontri assembleari, la disponibilità degli spazi interni ed esterni; nel 1980, in applicazione della legge 180/1978 che decretava il superamento degli ospedali psichiatrici inserendo i pazienti e gli operatori psichiatrici nel pieno contesto della medicina generale e individuava il territorio come sede degli interventi terapeutici e riabilitativi, l'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, in cui dal 1978 non c'erano stati nuovi ricoveri (Martini 2020), fu distaccato dall'Amministrazione provinciale e successivamente trasformato in residenza sanitaria per i malati mentali per i quali non era stato possibile individuare soluzioni abitative alternative, per essere definitivamente chiuso nel 1990.

### 3. Carte d'archivio e altri materiali per lo studio dell'atelier di pittura

L'Università di Siena attraverso una convenzione, stipulata nel 1999 e periodicamente rinnovata, con l'Azienda USL Toscana Sud-Est, proprietaria del fondo, si occupa della conservazione, fruizione e valorizzazione dell'archivio storico dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo<sup>17</sup>. In particolare la prima convenzione

<sup>17</sup> Dopo oltre dieci anni dalla prima stipula, la convenzione ha compreso anche la cosiddetta «Biblioteca scientifica e amena» dell'Ospedale neuropsichiatrico, conservata negli stessi locali dell'archivio, che raccoglie volumi di medicina destinati a infermieri e medici, nonché libri di letteratura cui avevano accesso anche i pazienti. La sede di Arezzo della Biblioteca di Area umanistica dell'Università di Siena si occupa attualmente della conservazione, gestione, fruizione e valorizzazione sia del fondo librario che di quello archivistico.



prevede il recupero della documentazione archivistica in quel momento dispersa in vari locali dell'ex manicomio dopo la definitiva chiusura dell'istituto avvenuta nel 1990. Con il supporto tecnico-scientifico della Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana, il personale dell'Ateneo si è quindi occupato del riordino delle carte e della redazione di un inventario analitico pubblicato nel 2004: da quel momento la documentazione è stata messa a disposizione di quanti vogliano intraprendervi le proprie ricerche. Dopo la prima fase di recupero del materiale, attraverso un lungo lavoro è stato possibile ricomporre l'ordinamento originario della documentazione e risalire, tramite anche il rinvenimento di registri di protocollo e schedari, alle tecniche di archiviazione in uso nel nosocomio aretino. Seguendo i dettami del cosiddetto metodo storico l'archivio ha potuto infine riacquisire la sua fisionomia, specchio dell'istituto e delle sue funzioni (Gherardi e Montani 2004).

Il fondo accoglie la documentazione prodotta nel corso di un secolo dall'Ospedale neuropsichiatrico, oggi suddivisa in due sezioni principali: Direzione e Economato. Al direttore spettava la disciplina del personale, il servizio sanitario, la cura e la vigilanza dei malati, la sorveglianza sugli affari economici; l'economista occupava invece di acquisti e pianificava le spese in accordo con il direttore e l'Amministrazione provinciale da cui il manicomio dipendeva (*Regolamento organico e speciale* 1906)<sup>18</sup>. La sezione della Direzione conserva pertanto la documentazione amministrativa di interesse generale (registri di protocollo, carteggio, rendiconti) e quella sanitaria, tra cui i registri di ammissione, i rapporti giornalieri e le cartelle cliniche ovvero i fascicoli sanitari che rappresentano la serie più consistente del fondo.

Il fascicolo sanitario, corredato da una o più fotografie, riunisce per ogni degente gli atti relativi alle ammissioni e alle dimissioni, le notizie anamnestiche, il diario clinico e, in alcuni casi, gli scritti auto-narrativi dei ricoverati. Esso raccoglie quindi i documenti utili per la gestione e la conoscenza della storia individuale e familiare del paziente<sup>19</sup>, ovvero tutto ciò che era ritenuto necessario per la cura del malato, rappresentando così lo strumento principale del medico nella definizione della malattia e della sua evoluzione. Al tempo stesso il fascicolo rappresenta il 'luogo' in cui il paziente conserva la propria identità, riacquista un volto grazie alle fotografie e talvolta prende egli stesso la parola (Terzian 1980, 29-32; Fiorino 2010). Non è raro, infatti, trovare nel diario clinico – riportate tra virgolette – invettive, sogni o allucinazioni raccontate dai pazienti al medico alienista. Al contempo acquistano valore anche i «silenzi ostinati» dei pazienti durante gli interrogatori svolti in reparto (Galzigna 1980b, 57). Più sporadica è invece la presenza di lettere, memorie, diari, poesie: ciò a causa, almeno fino alla metà del Novecento, della provenienza sociale dei ricoverati, prevalentemente analfabeti<sup>20</sup>. Di contro, risulta più frequente l'esistenza di lettere mai inviate

<sup>18</sup> In particolare, artt. 4 «Direzione» e 10 «Attribuzioni».

<sup>19</sup> Si fa uso dell'espressione 'il paziente' (o sostantivi di analogo significato, quali malato, degente o ricoverato) al genere maschile, intendendo implicitamente anche il genere femminile.

<sup>20</sup> Celebre il caso dell'autobiografia di Adalgisa Conti (1978; 2000), conservata nella sua cartella clinica; altri fascicoli conservano lettere e poesie, brevi scritti ancora inediti. Su questo

a familiari o a personale medico da parte dei pazienti a partire dagli anni Cinquanta<sup>21</sup>. La presenza di questa tipologia di documenti nel fascicolo testimonia infatti come per il medico questi materiali fossero espressione dell'alienazione mentale, a tal punto da fargli decidere di trattenere gli scritti, così da studiarli, sottolinearli e commentarli poiché «il soggetto confessante diventa la fonte indispensabile della prova» (Galzigna 1980b, 58)<sup>22</sup>. Altro elemento che compare nelle cartelle cliniche fino agli anni Sessanta è la fotografia, solitamente il ritratto del volto, che ha una funzione non solo identificativa della malattia, ma anche di controllo medico e amministrativo (Schinaia 2005)<sup>23</sup>; come è stato sottolineato: «I corpi fotografati assumevano così puro valore documentario, oggetti attraverso i quali individuare indici di follia» (Manzoli 2004).

Le immagini fotografiche afferiscono di norma ai diversi fascicoli sanitari ed a questi sono vincolate: centinaia di volti, più raramente figure intere che lasciano intravedere lo spazio circostante interno o gli esterni dell'Ospedale aretino. La sola eccezione è costituita dalla busta «Fotografie di gite turistiche e di iniziative ricreative varie» che raccoglie immagini scattate in occasione dei momenti di svago organizzati per i pazienti ed offrono «una risposta d'ordine al disordine» (Carli 2014, 101)<sup>24</sup>. All'interno di questa busta un fascicolo conserva le immagini delle «Opere eseguite dal paziente Livio Poggesi» risalenti probabilmente agli anni Settanta. Sempre nella stessa busta sono presenti due album fotografici della *Festa dell'amicizia* del 1972; tra queste compaiono le immagini della mostra-vendita delle opere pittoriche realizzate da degenti. Nel 2015 dallo studio di questi documenti fotografici nacque l'idea di rintracciare le opere degli artisti ricoverati nel manicomio di Arezzo (Bardi 2015; «La memoria del manicomio» 2015). Poco prima il dottor Paolo Martini (2014) aveva pubblicato il volume *Un viaggio lungo un secolo: dal manicomio ai servizi territoriali attraverso la vicenda di tre generazioni di psichiatri* in cui ripercorreva la vita di tre psichiatri dell'Ospedale aretino e ricostruiva la storia dell'atelier di pittura, voluto dalla fine degli anni Cinquanta da Furio Martini (1960), vicedirettore e primario di alcune sezioni, con la collaborazione di Franco Villoresi. Da qui de-

argomento v. Galzigna 1980a, 75-79; Paolella 2011.

<sup>21</sup> È il caso della cartella clinica di Francesco Dindelli che conserva alcune lettere scritte ai medici e al direttore dell'Ospedale; e quella di P.C. che contiene il carteggio tra medici e familiari, ma anche lettere e altri scritti del paziente sui quali il dottor Furio Martini ha annotato «in cartella».

<sup>22</sup> Nel caso di T.G. il medico raccoglie i suoi scritti «nei quali può rilevarsi quanto sieno vivaci ancora le idee deliranti di persecuzione», proprio a dimostrazione del persistere della malattia.

<sup>23</sup> Rari i casi di fotografie che ritraggono figure intere e manifestazioni della malattia.

<sup>24</sup> Non sono presenti in archivio foto di scene di vita, lacuna in parte colmata dalla donazione in formato digitale delle fotografie del direttore Arnaldo Pieraccini, i cui originali sono tuttora conservati dalla famiglia Caporali. In questo nucleo compaiono foto dei pazienti all'aperto – mentre svolgono attività di lavoro nella colonia agricola e industriale (la cura delle api, la mietitura, i lavori di falegnameria e di sartoria), oppure lungo il fiume Arno, dove i pazienti venivano accompagnati per lavare le coperte – e quelle di alcuni reparti come il Padiglione neurologico, fiore all'occhiello dell'Istituto aretino.

rivò successivamente una ricerca più approfondita, coordinata da Paolo Torriti, sia sulla storia dell'atelier sia sui pazienti che vi avevano partecipato (Picchiami, Torriti e Bartolini 2017).

La ricerca tra le carte dell'archivio storico ha lasciato emergere tracce del laboratorio artistico sia nel «Carteggio del direttore», che raccoglie la corrispondenza intrattenuta con altre istituzioni, sia nei registri «Cassa lavoro» dell'economista<sup>25</sup>: poche fonti rispetto a quanto era presumibile aspettarsi e come attestato in altre realtà italiane. Particolarmente significative appaiono le richieste nel 1960 di opere da parte di altri istituti per la realizzazione di mostre, così come nel 1966 la relazione ministeriale redatta in seguito ad una visita ispettiva dell'anno precedente. Proprio questo documento prendeva in esame i vari reparti e le attività cui partecipavano i pazienti, tra queste l'atelier di pittura, di modellazione creta e manufatti, specificando che le opere venivano vendute e gli introiti messi a disposizione del malato «a suo piacimento». Si scriveva inoltre che tutta la produzione figurativa era raccolta in una «cartella personale» e che attraverso la produzione artistica era possibile studiare l'incidenza della malattia e seguirne l'evoluzione<sup>26</sup>. L'archivio storico non conserva però una serie specifica relativa all'attività dell'atelier e non vi è traccia delle opere realizzate dai pazienti, lasciando presupporre che la maggior parte dei fascicoli cui fa riferimento la relazione siano andati dispersi<sup>27</sup>. L'archivio possiede oggi un solo lavoro, utilizzato dal dottor Furio Martini (1962) per illustrare la sua pubblicazione *Sull'attività artistica dei malati di mente* e rintracciato nella Biblioteca storica dell'ex manicomio, ma non tra le carte d'archivio, senza alcuna indicazione.

Mentre inizialmente si è ritenuto che le cartelle cliniche potessero rappresentare una fonte primaria sull'attività all'interno dell'atelier – specie per quei degenti che parteciparono al laboratorio con regolarità e per molti anni –, in realtà si è dovuto constatare che solo in pochi casi esse accennano alla partecipazione alla scuola di pittura da parte del malato, così come sono generalmente scarsi i riferimenti alle attività svolte, mentre più frequenti sono quelli relativi alla partecipazione ai lavori nei reparti o nelle colonie agricola e industriale. A integrare le informazioni sull'attività, il numero e i nominativi dei partecipanti all'atelier sono risultati di grande interesse i quaderni di reparto redatti dagli infermieri, in turno diurno e notturno<sup>28</sup>. Nei loro rapporti giornalieri – specchio della vita dei vari reparti – si

<sup>25</sup> Si tratta di una tipologia documentaria solo in apparenza meno interessante per gli studiosi. In realtà i registri delle entrate e delle uscite di cassa costituiscono una fonte importante per capire quali e quanti materiali venissero acquistati per il funzionamento dell'atelier (colori, tele, vetri e cornici, ecc.) e quanti lavori fossero venduti, per lo più al personale interno. Talvolta nelle registrazioni erano specificati sia l'autore che l'acquirente.

<sup>26</sup> Archivio Storico dell'ex Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo, Biblioteca Umanistica, Università di Siena, b. 40, fasc. 28. Anche le cartelle cliniche di alcuni pazienti riportano le somme ricavate dalla vendita dei quadri.

<sup>27</sup> La cartella con i lavori eseguiti era probabilmente conservata nella sede dell'atelier. Talvolta le opere erano restituite all'autore, come nel caso di Livio Poggesi i cui lavori sono tuttora conservati dalla famiglia.

<sup>28</sup> I pazienti che partecipavano alla scuola erano in maggioranza del Reparto terapia occupazionale.

registravano infatti le cure mediche, le visite di familiari, la partecipazione ad attività lavorative o di svago<sup>29</sup>. E in questi documenti gli infermieri segnavano anche il numero dei partecipanti alla scuola di pittura, prendendo nota puntuale, almeno per alcuni ricoverati, dell'uscita dal reparto per accedere all'atelier.

Se l'archivio dell'Ospedale neuropsichiatrico è quindi relativamente avaro di notizie al riguardo, un contributo informativo importante viene dal materiale di privati – assistenti sociali, infermieri, medici – custodi della memoria storica dell'Ospedale di Arezzo e delle storie di uomini e donne che lo hanno popolato. La prima donazione documentaria alla Biblioteca umanistica dell'Università di Siena è stata nel 2018 del ricordato Paolo Martini il quale, oltre all'archivio e alla biblioteca di famiglia<sup>30</sup>, ha fatto omaggio di sei quadri realizzati da pazienti (quattro di Lorenzo Fortuna e due di altri autori). Un secondo lascito è stato quello di Luisa Reina, assistente sociale ad Arezzo e poi a Firenze, che nel 2019 ha donato dodici opere di Livio Poggese, di proprietà sua e del marito Antonino Brignone, psichiatra e psicoterapeuta, che lavorò ad Arezzo dal 1976 al 1986, prima in Ospedale poi nei servizi della Valdichiana e del Valdarno. L'ultima donazione di ventidue quadri di Francesco Dindelli è stata da parte dei nipoti Marisa e Steve Dindelli nel 2021<sup>31</sup>.

L'archivio storico dell'Ospedale neuropsichiatrico con il tempo è diventato un punto di riferimento grazie al lavoro di recupero e valorizzazione di cui è stato oggetto, così da essere stimolo all'interesse di studiosi, cittadini, familiari. Per tali ragioni la sede aretina dell'Università di Siena può dirsi attualmente un vero polo di raccolta di materiali «multitipologici»<sup>32</sup> ossia documentari, bibliografici e artistici legati all'esperienza psichiatrica<sup>33</sup>.

L'idea della realizzazione di una mostra dedicata all'atelier di pittura dell'Ospedale di Arezzo ha quindi creato una nuova rete di rapporti che ha permesso

<sup>29</sup> La serie risulta fortemente lacunosa. Infatti, l'archivio conserva solo i quaderni dei reparti maschili, ad eccezione di uno, e con vuoti cronologici, relativi in particolare agli ultimi anni di attività del manicomio, come ad esempio quelli del Reparto accettazioni miste (RAM).

<sup>30</sup> Il fondo raccoglie la documentazione di tre psichiatri: Gaetano, Furio e Paolo Martini. Il primo fu psichiatra prima ad Arezzo, negli anni della direzione di Arnaldo Pieraccini, poi dal 1908 presso l'Ospedale psichiatrico di Macerata che diresse dal 1921 al 1944 anno della morte. Furio Martini, figlio di Gaetano, fu assunto come medico «avventizio» presso l'Ospedale psichiatrico di Arezzo nel maggio 1935; da questa data in poi svolse la sua attività, privata e in ospedale, ad Arezzo fino al 1971, anno del pensionamento. Paolo Martini, nipote di Gaetano e figlio di Furio, dal 1967 lavorò come medico presso l'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo. Dopo la specializzazione proseguì gli studi presso l'Hôpital de Cery (Losanna) e rientrò in Italia nei primi mesi del 1972. Nell'istituto aretino prese parte attiva al processo di chiusura del manicomio. A Paolo Martini si deve la costituzione dei Servizi territoriali di Arezzo. Diresse dal 1974 il Servizio di Igiene Mentale di Arezzo (SIM); dal 1995 è stato coordinatore responsabile del DSM della ASL 8 di cui, dal 2004, ne divenne direttore fino al pensionamento nell'aprile 2006.

<sup>31</sup> Alcune di queste opere sono state esposte in occasione di due mostre dedicate a Francesco Dindelli a Sansepolcro; v. Dindelli 1988; Baroni 2022.

<sup>32</sup> Sulla definizione di archivio multitipologico v. Brunetti 2023.

<sup>33</sup> Sui fondi conservati dalla Biblioteca v. la pagina <https://www.sba.unisi.it/bauma/bauma-patrimonio/bauma-sezione-archivi>, (2024-07-10).

di rintracciare più opere di quelle inizialmente ipotizzate. Medici, infermieri e assistenti sociali hanno partecipato con entusiasmo al progetto, prestando i propri quadri, collaborando alla ricerca di altri proprietari, inviando fotografie, raccontando la storia degli artisti e la genesi di alcuni lavori<sup>34</sup>. Per oltre cinquant'anni essi hanno conservato i lavori di Livio Poggese, Lorenzo Fortuna, Alberto Cangi e di altri artisti mantenendone vivo il ricordo con l'esplicita volontà di tramandare alle nuove generazioni la memoria dei «tetti rossi»<sup>35</sup> di Arezzo.

## Bibliografia

- Amministrazione Provinciale di Arezzo. 1975. *I tetti rossi*. Arezzo: Tipografia Sociale.
- Amministrazione Provinciale di Arezzo. 1980. *La politica psichiatrica della Provincia di Arezzo*. Arezzo: Lito-Stampa S. Agnese.
- Angrisano, Elisabetta. 2017. *Le carte della follia. Gli archivi di manicomio in Toscana*. Torre del lago-Lucca: Civita.
- Bardi, Silvia. 2015. "L'arte racconta la «follia» dei pazienti dello psichiatrico". *La Nazione* 3 dicembre, 2015.
- Baroni, Alessandra (a cura di). 2022. *Il colore dentro: Francesco Dindelli 1917-1986*. Sansepolcro: S-Eri print.
- Brunetti, Dimitri. 2023. "Gli archivi della contemporaneità: le nuove fonti e l'archivio multitematico". In *Le Muse in archivio. Itinerari nelle carte d'arte e d'artista*, a cura di Leonardo Mineo, Ilaria Pescini e Manuel Rossi, 15-33. Roma: Edizioni ANAI.
- Carli, Maddalena. 2014. "Testimonianze oculari, l'immagine fotografica e l'abolizione dell'istituzione manicomiale in Italia". *Memoria e ricerca* 47: 99-113.
- Carrino, Candida, e Raffaele Di Costanzo. 2003. *Inventario dell'archivio storico dell'ex ospedale psichiatrico «Leonardo Bianchi» di Napoli*, coordinamento scientifico di Leonardo Musci e Michele Sessa. Senza note tipografiche.
- Carrino, Candida, e Raffaele Di Costanzo. 2011. *Le Case dei Matti. L'archivio dell'ospedale psichiatrico «S. Maria Maddalena» di Aversa (1813-1999)*, presentazione di Maria Rosaria de Divitiis. Napoli: Edizioni Filema.
- Cencetti, Giorgio. 1939. "Il fondamento teorico della dottrina archivistica". *Archivi* 6: 7-13.
- Conti, Adalgisa. 1978. *Manicomio 1914: gentilissimo sig. dottore, questa è la mia vita*, a cura di Luciano della Mea. Milano: Mazzotta.
- Conti, Adalgisa. 2000. *Gentilissimo sig. dottore questa è la mia vita. Manicomio 1914*, a cura di Luciano della Mea, con il testo dello spettacolo teatrale «Lola che dilata la camicia», di Marco Baliani, Cristina Crippa e Alessandro Ghiglione. Milano: Jaca Book.

<sup>34</sup> Hanno collaborato alla ricerca: Tina Chiarini, Maria Pia Teodori, Teresa Tranchina. La ricerca ha permesso di riprendere la stretta collaborazione con l'Azienda Usl Toscana Sud-Est che ha censito le opere dell'atelier dislocate nelle varie sedi dell'azienda, soprattutto grazie all'interessamento dei dottori Gian Paolo Bianchi, Giampaolo Di Piazza, Roberta Greco, Alessandra Guidi e Luisa Omelli.

<sup>35</sup> Nel 1975 la Giunta provinciale di Arezzo intitolò così il volume sulla «liberalizzazione» dell'Ospedale psichiatrico, che raccoglie storie di ricoverati (Amministrazione Provinciale di Arezzo 1975): «l'idea del titolo "I tetti rossi" nasce dal nome popolare attribuito dagli aretini all'ospedale psichiatrico e la cui origine si perde nel tempo».

- D'Angiolini, Piero, e Claudio Pavone. 1973. "Gli archivi". In *Storia d'Italia* V/2, 1659-1691. Torino: Einaudi.
- Dindelli, Francesco. 1988. *Grafica e poesia*, a cura di Tersilio Rossi. Città di Castello: Grafiche Tevere.
- Fabbrini, Marta, e Stefano Moscadelli. 2020. "L'archivio delle cartelle cliniche dell'Ospedale psichiatrico S. Niccolò di Siena: cenni sui percorsi di ricerca e sull'uso dei materiali per autodocumentazione scientifica". *Nuova rassegna di studi psichiatrici* 19: on line senza numerazione di pagine (2024-05-13).
- Fiorani, Matteo. 2010. *Bibliografia di storia della psichiatria italiana 1991-2010*. Firenze: Firenze University Press.
- Fiorani Matteo. 2013. "Arnaldo Pieraccini", in *Archivio storico della psicologia italiana: on line senza numerazione di pagine* (2024-05-18).
- Fiorino, Vinzia. 2010. "La cartella clinica: un'utile fonte storiografica?". In *Identità e rappresentazioni di genere in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di Francesco Alberico, Giuliana Franchini, M. Eleonora Landini ed Ennio Passalia, 51-69. Genova: Università degli studi di Genova.
- Galzigna, Mario. 1980a. "La voce dei soggetti". In *L'archivio della follia. Il manicomio di San Servolo e la nascita di una fondazione*, a cura di Mario Galzigna e Hrayr Terzian, 75-93. Venezia: Marsilio.
- Galzigna, Mario. 1980b. "Soggetti e dispositivo nell'archivio della follia". In *L'archivio della follia. Il manicomio di San Servolo e la nascita di una fondazione*, a cura di Mario Galzigna e Hrayr Terzian, 53-72. Venezia: Marsilio.
- Galzigna, Mario. 1984. "Appunti per il riordino di un archivio manicomial: l'inventariazione come opzione storiografica". In *La follia, la norma, l'archivio. Prospettive storiografiche e orientamenti archivistici*, a cura di Mario Galzigna, 187-191. Venezia: Marsilio.
- Gherardi, Stefania, e Patrizia Montani (a cura di). 2004. *Inventario dell'archivio storico dell'ospedale neuropsichiatrico di Arezzo*. Arezzo: Le Balze.
- Gradassi, Enzo. 2012. *Il cerchio chiuso. Arnaldo Pieraccini, fare un manicomio per disfare*. Arezzo: Fuori Onda.
- Guarnieri, Patrizia. 2010. Guarnieri, Presentazione a Matteo Fiorani, *Bibliografia di storia della psichiatria italiana 1991-2010*, 7-9. Firenze: Firenze University Press.
- "La memoria del manicomio entra nell'Università con i dipinti dei ricoverati". 2015. *Corriere di Arezzo* 3 dicembre, 2015.
- Manzoli, Federica. 2004. "La follia per immagini. Storia fotografica della fine dei manicomi". *Journal of Science Communication*, 3, n. 2: 1-7.
- Martini, Furio. 1938. "Il primo dodicennio di accettazione e cura dei neuropatici nell'Ospedale neuropsichiatrico provinciale di Arezzo". *Rassegna di studi psichiatrici*, 27, 719-51.
- Martini, Furio. 1960. "Importanza del linguaggio figurativo nei malati di mente sul piano psicoterapeutico e profilattico". *Rassegna di studi psichiatrici* 2, n. 4: 1-4 (estratto).
- Martini, Furio. 1962. "Sull'attività artistica dei malati di mente". *Provincia di Arezzo* 3-4: 99-101.
- Martini, Paolo. 2014 *Un viaggio lungo un secolo: dal manicomio ai servizi territoriali attraverso la vicenda di tre generazioni di psichiatri*. Firenze: Sarnus.
- Martini Paolo. 2020. "Storia dell'assistenza psichiatrica in Arezzo. Superamento e chiusura dell'Ospedale Neuropsichiatrico mediante attivazione dei Servizi di Salute Mentale". *Nuova rassegna di studi psichiatrici* 19: on line senza numerazione di pagine (2024-05-18).

- Ministero per i beni e le attività culturali, e al. (a cura di). 2000. *Carte da legare. Dai luoghi della follia*. Pubblicazione in occasione della mostra, Roma, 5-31 ottobre 2000. Città di Castello: Edimond.
- Moriani, Antonella. 2012. "Fonti per la storia dell'assistenza sanitaria in territorio aretino: l'Asilo per dementi di Arezzo (1893-1904)". In *Non solo storia. Saggi per Camillo Brezzi*, a cura di Massimo Baioni e Patrizia Gabrielli, 173-177. Cesena: Società Editrice Il Ponte Vecchio.
- Moscadelli, Stefano. 2023. "Archivistica e strumenti della ricerca: aspetti metodologici dagli esordi del metodo storico agli standard". *Jlis.it* 14, n. 3: 15-26, disponibile on line.
- Occhini, Laura. 2018. "Custodia domestica sussidiata del "pazzo tranquillo" nella pratica manicomiale di inizi '900". In *La psichiatria italiana tra ottocento e novecento. Dal manicomio al territorio*, a cura di Massimo Aliverti, 121-143. Roma: Aracne.
- Paolella, Francesco. 2011. "Pericoli di carta. Sulla cartella clinica di Aldo F.". In *Parole e immagini dal manicomio. Studi e materiali dalle cartelle cliniche tra Otto e Novecento*, a cura di Riccardo Panattoni, 241-260. Milano: Bruno Mondadori.
- Pasini, Marina, e Annalisa Pinamonti (a cura di). 2003. *Ospedale psichiatrico di Pergine valsugana. Inventario dell'archivio 1882-1981*. Trento: Provincia autonoma di Trento.
- Pavone, Claudio. 1970. "Ma è poi tanto pacifico che l'archivio rispecchi l'istituto?". *Rassegna degli Archivi di Stato* 30: 145-149.
- Picchiami, Sabrina, Paolo Torriti e Gabriele Bartolini. 2017. "Arte e psichiatria. L'atelier di pittura e gli arredi del manicomio di Arezzo". In *Asili della follia. Storie e pratiche di liberazione nei manicomi toscani*, a cura di Massimo Baioni e Marica Setaro, 57-85. Pisa: Pacini.
- Pieraccini Arnaldo. 1900. *L'assistenza dei pazzi nel manicomio e nella famiglia: istruzioni elementari per infermieri e infermiere*, Milano, Hoepli.
- Pieraccini Arnaldo. 1911. "Sull'assistenza domestica sussidiata degli alienati". *Il Cesalpino*, VII, 41-45.
- Progetto Nazionale «Carte da legare» (a cura di). 2010. *Primo rapporto sugli archivi degli ex ospedali psichiatrici*. Angri (SA): Editrice Gaia.
- Reatti, Chiara. 2023. "Archivi e spazi della follia fra reale e virtuale. I manicomi di Bologna e di Imola nel mosaico italiano". *Archivi* 18/1: 145-175.
- Regolamento organico e speciale*, 5 marzo 1905 n. 158. 1906. Arezzo: Bellotti.
- Romano, Marco. 2019. "Il Padiglione neurologico dell'Ospedale neuropsichiatrico di Arezzo. Da reparto improvvisato durante la Grande guerra a modello di assistenza manicomiale aperta (1915-1938)". In *Guerra e scienze della mente in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Dario De Santis, 311-329. Roma: Aracne editrice.
- Romano, Marco. 2020. *Soldati e neuropsichiatria nell'Italia della Grande Guerra. Controllo militare e pratiche assistenziali a confronto (1915-1918)*. Firenze: Firenze University Press.
- Sandri, Lucia. 2018. "Le cartelle cliniche e i ricoverati di San Salvi del 1941". In *Il contributo della Toscana alla storia della psichiatria. Gli archivi delle istituzioni manicomiali di Volterra, Firenze, Siena*. Atti della giornata di studi, Firenze, 21 marzo 2018, a cura di Paola Benvenuti e Esther Diana, 91-95. Firenze: Polistampa.
- Schinaia, Cosimo. 2005. "Chiaroscuri. Sui rapporti tra fotografia e psichiatria". In *Il volto della follia. Cent'anni di immagini del dolore*, a cura di Sandro Parmiggiani, 33-47. Milano: Skira.
- Starnini, Martina. 2014. *Follie separate. Genere e internamento manicomiale al San Niccolò di Siena nella seconda metà dell'Ottocento*. Pisa: Pisa University Press.
- Terzian, Hrayr. 1980. "La formazione d'un archivio dell'emarginazione e della follia. Prospettiva di ricerca e riflessioni". In *L'archivio della follia. Il manicomio di San*

*Servolo e la nascita di una fondazione*, a cura di Mario Garzigna e Hrayr Terzian, 17-52. Venezia: Marsilio.

Valeriano, Annacarla. 2017. *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Roma: Donzelli.