

Malattia mentale ed esperienze grafico-artistiche contemporanee

di Roberto Travaglini

Molta della produzione artistica contemporanea si scosta nettamente dai canoni estetici del passato, quando si cercavano valori ideali vincolati all'idea che il bello dovesse rispecchiare un ordine naturale percepibile e riconoscibile universalmente.

Il disordine e il caos, fino al secolo scorso, erano un metro critico per delimitare in una visione circoscritta il fenomeno artistico, che invece esaltava forme e geometrie standardizzate. Se quel metro serviva all'epoca come strumento «per diagnosticare, spiegare e deplorare» fenomeni di degradazione culturale, oggi al contrario esso «offre un fondamento logico positivo» per qualificare molte delle espressioni artistiche più diffuse, dove primeggiano «i piaceri del caos»¹.

Quasi in concomitanza con il diffondersi delle teorie psicoanalitiche, l'emergere torrenziale di sempre nuovi e diversi stili (che la critica fatica spesso a catalogare in maniera sistematica) sembra essere la spia di una nuova tendenza, come se il regno dell'inconscio – regno d'inesauribile materiale creativo – fosse stato stimolato a spalancarsi dinanzi al mondo dell'arte, consentendo all'artista di attingervi liberamente secondo il proprio metro di valutazione della realtà. Ecco allora che il concetto di arte si allarga sorprendentemente, permettendo ai singoli di sconfinare in luoghi e spazi in cui solo a pochi era concesso addentrarsi.

* *Presentato dall'Istituto di Psicologia.*

¹ R. Arnheim, *Entropia e arte*, Torino, Einaudi 1989, p. 17.

Artisti e critici iniziano così a orientare la loro ricerca verso mondi visivi nuovi, popolati da figure e immagini che nell'asimmetrico riscoprono un linguaggio legato all'espressione dei moti inconsci, difficilmente offuscabili da influssi culturali spersonalizzati, eventualmente alterati da un'incoscienza che esaspera la manifestazione del materiale creativo spontaneo.

Il tentativo è di non percorrere sentieri già battuti, evitando così un fenomeno tipico del vecchio ambiente artistico, che vede subentrare ai predecessori il giovane artista immancabilmente influenzato dalle correnti stilistiche precedenti: «l'arte è divenuta una specie di gioco di società tra gli artisti – affermava Gombrich – e lo schema che emerge ad ogni mossa deve almeno altrettanto alle mosse compiute in passato quanto alle ingegnose variazioni introdotte dall'attuale giocatore»².

Il nuovo viene così individuato nell'imprevedibilità dell'anima, nell'ingenuità delle fantasie infantili, nell'anarchismo rispetto ai codici, nell'alterazione dei normali nessi percettivi della realtà.

È un settore dell'arte che desidera mantenersi puro, incondizionato, il più possibile allineato ai sentimenti del suo autore. Analogamente a quanto avviene nell'universo dell'arte infantile, di cui l'autore, il *puer creator*, finisce per divenire la metafora di un'arte spontanea arricchita da mondi immaginativi e selvaggi non ancora codificati³.

Arte e psicologia

L'arte, e la critica che cerca di spiegarne e catalogarne i fenomeni, si fonda ormai su concetti e teorie che faticano a prescindere da considerazioni di carattere psicologico o psicopatologico.

² E. H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi 1967, p. 31. Gombrich, a proposito di questo fenomeno, usa la felice espressione culla di spago; si tratterebbe di quel gioco che due persone fanno intrecciando uno spago fra le dita e passandosi l'una l'altra le figure così ottenute.

³ Cfr. L. Pizzo Russo, *Il disegno infantile. Storia, teorie, pratiche*, Palermo, Aesthetica 1988, p. 49 e *passim*. Cfr. pure A. Stern, *Arte infantile*, Roma, Armando Armando 1979, pp. 13-24 e 61-939.

«Sia le arti che la psicologia si interessano all'intero arco della vita umana, dall'infanzia alla vecchiaia, e si occupano dell'attività sia della mente sana che di quella malata»⁴.

Da anni sono in corso dibattiti interdisciplinari da cui sembra impossibile poter sfuggire, soprattutto se si pensa che gran parte delle teorie psicoanalitiche, con il linguaggio proprio che le contraddistingue, sono state adottate come motivo di approfondimento del linguaggio estetico.

Quel linguaggio dà l'opportunità di portare alla luce i sottili meccanismi della psiche dell'artista sottesi all'espressione manifesta dell'opera d'arte, per tentare di coglierne i misteri e la forza creativa soggiacente. L'artista opera «un lavoro misterioso, insondabile. Concilia gli elementi discordanti, li fonde insieme. In un tutto unico...», come poetizza Wordsworth⁵. I segni acquistano una forza simbolica e stilistica del tutto originale, per fondersi nei sintomi manifesti di un lavoro sotterraneo che prende le mosse dalle più basse profondità della psiche, in una zona ai confini con quella parte dell'inconscio da cui sgorgano simboli ancestrali e collettivi densi di contenuto emotivo e religioso. «È l'Io che impara a trasmutare e a canalizzare gli impulsi dell'Id, e a unirli in quei cristalli multiformi di miracolosa complessità che chiamiamo opere d'arte»⁶.

Anche Dorflès, estetologo, conferma l'importanza di questa ricerca interdisciplinare, quando sostiene che «molte delle motivazioni poste alla base della nostra creazione, percezione e comprensione artistica sono giustificabili solo in base a un approccio psicologico [...] e anche psicopatologico», anzi, «solo applicando metodi scientifici anche a stati di coscienza paranormale e a stati di coscienza patologica sia possibile venire a capo di alcuni 'misteri' della creazione artistica»⁷.

Ci si stupisce che una materia così importante come la psico-

⁴ R. Arnheim, *Le arti e la psicologia*, in L. Pizzo Russo (a cura di), *Estetica e psicologia*, Bologna, Il Mulino 1982, p. 13.

⁵ W. Wordsworth, *The Prelude*, libro I, vv. 341-44. Trad. it. di Carlo Izzo, in E. H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, cit., p. 69.

⁶ E. H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, cit., p. 69.

⁷ G. Dorflès, *Arte e psicologia*, in L. Pizzo Russo (a cura di), *Estetica e psicologia*, cit., p. 149.

logia dell'arte non sia stata sufficientemente approfondita⁸, soprattutto se si pensa a certe, e diffuse, tendenze artistiche attuali che pongono a fondamento della loro ispirazione creativa materiale tribale, infantile o psicotico. Un tale linguaggio appare indiscutibilmente vincolato a processi inconsci primordiali densi di materiale simbolico e analogico, comprensibile in termini razionali e sistematici solo attraverso un approccio analitico di tipo psicologico. Anche se l'artista che vi si ispira non ha bisogno di una formazione psicologica, di fronte a quelle opere il critico non può esulare dall'approfondirne il contenuto al di là dell'effetto estetico e formale.

Lo psicologo d'altra parte arricchisce il suo vocabolario, dando più colore alle interpretazioni dei *tests* proiettivi grafici, qualora quei disegni non siano più semplicemente e unicamente considerati come meri oggetti grafici da analizzare. Se si acuisce la sensibilità nei confronti di quelle immagini, orientandola verso i linguaggi estetici contemporanei, si può dare un valore aggiuntivo, di tipo estetico, ai prodotti grafici spontanei, in particolare a quelli che sono carichi di un elevato contenuto creativo.

Non è escluso che quei disegni possiedano un alto valore artistico, tanto da poter essere affiancati, con molta tranquillità, a opere di artisti legati al mondo dell'immaginario astratto, cubista, informale o concettuale. «È proprio la scarsa conoscenza che l'adulto educatore spesso ha delle ricerche artistiche contemporanee, la ragione per cui lo scarabocchio resta incompreso e inutilizzato»⁹. E come lo scarabocchio, anche il disegno dell'albero¹⁰, della famiglia¹¹ o dell'o-

⁸ Cfr. L. Pizzo Russo, *La psicologia dell'arte: stato e statuto*, in L. Pizzo Russo (a cura di), *Estetica e psicologia*, cit., *passim*.

⁹ M. Dallari, *Pastrocchi, macchie, scarabocchi*, Firenze, La Nuova Italia 1990, p. 47.

¹⁰ Cfr. K. Koch, *Il reattivo dell'albero*, OS, Firenze 1982 e R. Stora, *Le test de l'arbre*, Presses Universitaires de France, Paris 1978. Il test dell'albero proposto dalla ricercatrice francese R. Stora è innovativo rispetto a quello di Koch: gli alberi disegnati sono quattro e secondo precise richieste. A questo proposito cfr. anche R. Stora, *Le test de dessin d'arbre*, «La Graphologie» 1984, pp. 10-36.

¹¹ Cfr. L. Corman, *Il disegno della famiglia: test per bambini*, Torino, Borighieri 1985.

mino¹². E comunque qualsivoglia altro disegno spontaneo che non rientri tra i reattivi codificati. I disegni più interessanti sono soprattutto di bambini, ma anche di malati mentali, vicini a una primitività espressionistica più di chiunque altro.

Normalità e malattia mentale

Il linguaggio psicotico incuriosisce gran parte dell'arte contemporanea, che cerca di assorbirne la sintassi per proporre, in disaccordo col vecchio sistema di fare arte, nuove e multiformi modalità estetiche.

Se da una parte troviamo una psichiatra intenta a delineare una corretta e sistematica eziologia delle bizzarre e anomale manifestazioni del folle per proporre un'adeguata terapia che lo riabiliti, o che almeno gli permetta di contenere gli eccessi psicotici, dall'altra l'artista si avvicina al folle quasi nel tentativo di identificarsi in lui, per ritrovare nei sentimenti più veri che lo scuotono dal profondo lo stimolo capace di innescare un processo proiettivo di personalizzazione della realtà. L'artista si fa assorbire quasi completamente dalle proprie passioni, che andranno a imprimersi totalmente sulla tela, né più né meno di quanto avviene nell'artista psicotico.

È difficile fare una distinzione formalmente accettabile tra normalità e malattia mentale, soprattutto quando ci si trova di fronte a individui, come molti artisti, che per il loro carattere dichiaratamente originale sembrano sfidare una massa, all'opposto, piatta e convenzionale, con atteggiamenti ai limiti della normalità.

Si può dire esemplare il mio incontro sulla piazza di Montmartre con uno stravagante pittore dagli occhi a mandorla, dall'aria provocatoriamente marziale, da protagonista. Ammirato, mi avvicinai a lui per chiedere un autografo. Il suo modo reciso e altero si rafforzò quando mi disse che sarebbe stato unicamente disposto a lasciarmi un suo segno di pennello (e la sua firma) sulla maglietta che avevo sotto la giacca. Per quanto ai miei occhi quell'affermazione apparisse piuttosto eccentrica,

¹² Cfr. K. Poláček e D. Carli, *Test della figura umana*, OS, Firenze 1987 e L. Pizzo Russo, *Introduzione al test del disegno dell'uomo*, Firenze, Giunti Barbera 1977.

tuttavia acconsentii come se si trattasse di un gioco, anche se per il pittore si trattò certamente di un fatto molto serio.

Molti artisti sono conosciuti per le loro stranezze e stravaganze, quasi fossero immersi in un mondo metafisico e alternativo, disancorato dalla realtà di tutti i giorni. Certuni tentano, con l'uso di stimoli artificiali, di perdere il controllo razionale della realtà, che altrimenti rischia di inibire la pulsione creativa. Sembra certo che in circostanze simili l'organismo venga sollecitato ad aprirsi verso luoghi misteriosi della coscienza in cui i centri coordinatori della psiche perdono la facoltà di controllare, ed eventualmente inibire, la manifestazione spontanea di alcuni processi inconsci.

Effettivamente, quando la soglia della coscienza si abbassa, come durante il sonno o durante certi stati allucinatori dovuti all'uso di sostanze stupefacenti o alcoliche, la percezione della realtà subisce profonde modificazioni, per effetto di un totale coinvolgimento da parte dell'intero essere fisiologico e psichico. L'identificazione con quelle forme alterate, così come sono percepite dal soggetto, diviene totale e lo stato di *con-fusione* sostituisce la realtà oggettiva.

La follia

Quello della follia è sicuramente un fenomeno complesso, e infatti da quando l'uomo ha cominciato a pensare e a porsi domande non ha smesso di interrogarsi su questo punto. Il terreno su cui questo fenomeno poggia le basi è troppo fluido per sbarazzarsene con qualche formula.

Certamente un fondo di follia non può mancare in nessuno, se con questo termine ci si riferisce alla naturale manifestazione della vitalità innata dell'uomo che dal profondo anima le attività più originali e creative. La persona adulta che perde davvero il contatto con quella zona finisce per non avere più la forza necessaria per creare il mondo ed espandersi, anche affettivamente, verso l'ambiente circostante. Privo della giusta dose di coraggio, fatica a esprimere la propria carica di entusiasmo¹³.

¹³ D. Winnicot, *Dal luogo delle origini*, Milano, Raffaello Cortina Editore 1990, pp. 31-36.

Cedere lo scettro alle convenzioni può voler dire negare l'esistenza al senso di onnipotenza che caratterizza l'esperienza infantile: il bambino si sente al centro di un universo che lui stesso crea e nel quale si identifica integralmente¹⁴. Inibire prematuramente questo aspetto, che permette all'essere di vivere in costante espansione, può condurre l'individuo a sostituire violentemente il magico e il fantastico con una realtà limitante e oppressiva. Chi mantiene un equilibrato legame con quella parte infantile, non nega a se stesso di vivere una sorta di follia artistica arricchente, in sintonia ad una avvenuta integrazione del senso di realtà.

L'esperienza della realtà non è infatti che il riflesso di precise esperienze corporee vissute nella più tenera età: «strisciando – afferma Ida Terzi – il bambino proietta materialmente il proprio corpo sul terreno e, sulla base di tale concreta e sistematica proiezione, egli apprende inconsapevolmente a elaborare il suo metro e il suo goniometro naturali»¹⁵. La sensazione dello spazio percepito diventa una realtà vissuta, sperimentata attraverso il proprio corpo e registrata dalla memoria.

Se determinate circostanze ambientali limitano queste esperienze, «se ne paga fatalmente lo scotto con l'impossibilità psichica di entrare in contatto con la realtà»¹⁶. L'individuo su-

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ I. Terzi, *L'età dello scarabocchio*, Milano, Scuola Grafica Salesiana 1991, p. 18. In questa stessa pagina, l'autrice continua affermando che il bambino «per ruotare fa perno sul ventre, e sono il ventre e gli arti la fonte delle sue concrete e immediate informazioni sul mondo esterno. Ogni tanto si arresta e allunga una mano nel tentativo di afferrare la macchia di colore verso la quale si muove e che vede ingrandirsi mentre ad essa si avvicina. Vede le macchie di colore mutare aspetto se gira attorno ad esse; una sedia è diversa vista davanti, da dietro, di lato, da sopra, da sotto». Sarebbe in questo modo, almeno secondo l'autrice, che nel bambino si formano «le idee di tempo, di spazio e di sostanza», e cioè i primi elementi vitali che la mente sintetizza. Ciò si risolverebbe nel primitivo sviluppo del pensiero aritmetico-geometrico, indispensabile per arginare l'impatto emotivo col mondo esterno e per sostenere lo sviluppo armonico della personalità. Sulla base di tale concezione, la Terzi ha creato un metodo, il Metodo d'integrazione spazio-temporale (ormai diffuso al di fuori degli ambienti di sperimentazione), incentrato sul riacquisto di una buona deambulazione (originariamente messo a punto per i non vedenti).

¹⁶ *Ibid.*, p. 19; secondo l'autrice sarebbe questa una delle cause principali di molte delle psicosi infantili più comuni. Una certa impossibilità da parte del

bisce le conseguenze negative di un risucchio da parte dell'inconscio, che rende difficile una matura presa di coscienza della realtà. Molti psicotici vivono effettivamente la difficoltà di entrare in relazione con il mondo che li circonda, perché proiettano all'esterno i moti inconsci da cui sono avvolti, nell'incapacità di discriminarli da ciò che è diverso da sé. La realtà in cui sono immersi è soggettiva, alienata, e diviene sostitutiva di quella esterna.

Lo stato di disadattamento vissuto è più grave rispetto a quello di cui soffre il nevrotico, che comunque riesce a trovare forme accettabili di adattamento all'ambiente grazie all'uso delle difese adattive dell'Io. Lo psicotico vive invece lontano dal mondo esterno, imprigionato in un suo universo personale, da cui spesso emergono immagini visionarie, che ricordano spesso quelle di certe pitture alternative.

Immagini figurative psicotiche

L'universo «capovolto, sconnesso e scompaginato» delle tele di un Bosch si propone così sistematico nella sua alterità¹⁷ che può servirci come strumento visivo per addentrarci in un ambito percettivo dove i parametri del reale sono completamente stravolti. L'oscenità raccapricciante di abnormità figurative in perenne metamorfosi ci permette di visionare un mondo alternativo in cui i processi inconsci pare abbiano inghiottito la logica del pensiero razionale. L'utopico mondo di una psicosi immaginaria si fissa materialmente nei dipinti del grande maestro del Quattrocento, la cui modernità può esserci utile per addentrarci nella realtà dei mondi alienati.

I lavori figurativi di molti psicotici appaiono come icone propositive di misteriosi universi immaginari, di fronte ai quali l'i-

bambino di vivere le sue primitive esperienze corporee denuncia «la nostra totale inconsapevolezza, determinata dal nostro tipo di cultura, delle naturali operazioni motorie e di contatto che portano la mente a dare un significato concreto ai colori».

¹⁷ Cfr. R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli 1984, pp. 21-24.

potesi dell'esistenza di mondi paralleli governati da codici rigidi sembra davvero si materializzi.

Per osservare con il giusto spirito critico molte di quelle opere, bisognerebbe sbarazzarsi di qualsiasi fuorviante opinione sul concetto di bello e orientare la propria sensibilità estetica verso la possibilità di nuovi canali visivi.

Il disegno di un malato di mente, proposto da Ernst Kris (dal titolo 'Sei teste') nel suo libro *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, manca visibilmente di ogni nesso con la realtà (fig. 1). L'immagine nel suo complesso è frantumata e molteplice al tempo stesso, come se il contenuto oggettivo – le facce ammassate – fosse stato rielaborato attraverso un'opera di filtraggio e ricodificazione del reale.

La concatenazione delle figure dei visi, uniti per analogie asimmetriche, subisce tutti gli effetti di un processo primario di tipo associativo, per il quale chi ne rimane imprigionato viene verticosamente sopraffatto da inesauribili e imprevedibili associazioni, prive di nesso logico¹⁸. Allo stesso modo di quanto avviene nei sogni, dove il racconto è fatto di episodi e immagini, la cui incoerenza non propone collegamenti realistici.

In effetti, le varie parti di questa immagine sembrano ispirate le une dalle altre come se si fossero autoprodotte vicendevolmente. Il pensiero creativo non sembra diretto da una mente capace di organizzare l'insieme all'interno di una cornice fedele ai processi logici della realtà. Il racconto è piuttosto nebuloso, confuso, ambiguo. I tratti divisorii comuni assolvono la molteplice

¹⁸ Cfr. E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi 1988, pp. 92-100. Il processo primario caratterizza il linguaggio dello schizofrenico, tanto visivo che verbale: «può succedere che pronunci un'espressione o un'intera frase coerente, ma poi all'improvviso una parola ne fa scattare un'altra che fa rima o ha un qualche significato in comune, ed ecco che il paziente si trova su una linea che non ha nessun rapporto col pensiero iniziale» (E. Chaika, *Discorsi da pazzi...*, «Psicologa contemporanea» (1986), p. 28). Oltre che dal processo primario il linguaggio schizofrenico sarebbe anche caratterizzato dalla 'disintegrazione' (che è una conseguenza diretta del processo primario), dalla 'perseverazione' (per cui si persevera sulla nuova linea, invece di tornare al tema originario) e dalla 'vuotezza espressiva'. Non mancano *lapses* e continui riferimenti simbolici, che nel complesso creano uno stato di disordine (stilistico, organizzativo e grammaticale).



FIG. 1.



FIGG. 2 e 3.

funzione di delineare figure diverse nello stesso tempo, incrementando gli elementi di ambiguità.

Disseminati per tutto il disegno si nascondono simboli inattesi che suscitano in chi analizza l'idea che l'autore occulti dietro quelle forme manifeste significati segreti colmi di emozionalità. Spesso il processo di simbolizzazione serve al malato per comunicare messaggi interiori altrimenti non visibili.

Ad esempio, confuso tra i capelli di un volto, al centro, l'immagine di un occhio, oppure, spostati a sinistra, due piccoli segni convessi sul mento di un altro personaggio. Evoca al contempo l'idea di un occhio, di una cicatrice o ancora di piccole labbra chiuse, rispettando la regola della polivalenza di significati che hanno i simboli. L'intera figura è analogica, metapoetica, come molte figure del Picasso frantumato e irrazionale. Gli sguardi dei volti non hanno una direzione univoca, come se si verificasse una fuga da un centro immaginario posto dietro il disegno e se quel centro si disgregasse, frantumandosi in una molteplicità di aspetti che a stento sono tenuti insieme da una massificazione non armonica delle parti.

Teniamo conto che l'autore è affetto da schizofrenia (che è la psicosi tipo) e che pertanto il suo Io è diviso dalla restante realtà intrapsichica, come dal resto del mondo esterno.

Nella schizofrenia dominano discordanze, incoerenze ideoverbali, ambivalenze, idee deliranti e allucinazioni mal sistematizzate. E le sue perturbazioni portano a una estraneità dei sentimenti. Se infatti si osservano i tratti rigidi delle figure, le forme inespresse, statiche, raffreddate da una geometria che appiattisce, si può notare come i sentimenti siano stati omessi e come questo trovi conferma nell'assenza di corpi. Non solo è implicita l'idea di scissione: dato che con il corpo ci si muove attraverso lo spazio e per mezzo delle sensazioni se ne percepisce la realtà, la sua assenza riflette la negazione della sensibilità e crea una lontananza affettiva, proprio ciò che ispirano gli sguardi apatici di quei volti.

Le due opere pittoriche delle figure 2 e 3, sempre tratte dal testo citato di Kris, sono state eseguite da uno stesso artista: la prima durante la fase prepsicotica, la seconda quando invece la malattia era già comparsa.

L'espressività del primo quadro contrasta nettamente con la rigidità e freddezza del secondo, nel quale un immaginario sim-

bolico e surreale sembra sfuggito alla mano irrazionale del pittore. La cecità di chi non vuole più vedere la realtà trova nell'occhio chiuso del gigante Golia, il personaggio sulla destra, una sua risonanza grafica.

Lowen sostiene che l'individuo schizofrenico possiede una postura tesa, con i muscoli profondi molto spastici, e che tutto il sistema muscolare è segmentato. Nell'insieme la sua struttura corporea non comunica un senso di unità¹⁹. I corpi delle due figure sono in effetti tesi e assumono una postura innaturale. Davide, sulla sinistra, si torce su se stesso, mentre il gigante Golia indossa una rigida armatura di ferro, non a caso segmentata.

Il dualismo nella pittura occidentale

La scissione che abbiamo visto attraverso quei dipinti e che si viene a creare tra la ragione e il sentimento – tra testa e corpo – è un conflitto piuttosto diffuso nel sistema culturale occidentale, già vivo ai tempi di Platone, quando viene data la supremazia ai valori dello spirito a scapito di quelli organici e materiali del corpo²⁰. È un'eredità culturale che dà luogo a diversi inconvenienti, più o meno gravi, di cui spesso l'arte, e non solo l'arte, si è fatta portavoce, soprattutto in epoca contemporanea.

Molti grandi del colore sintetizzano bene questa antitesi psicologica. De Chirico destruttura, scompone, equipara a formule geometriche e matematiche le figure umane, che divengono manichini compassati, astrazioni senza corpo. La segmentazione razionale dell'essere è l'effetto di un ordine imposto dal mondo esterno, in particolare da un insieme di leggi che regolano l'uni-

¹⁹ Cfr. A. Lowen, *Il linguaggio del corpo*, Milano, Feltrinelli 1990, pp. 297-298.

²⁰ Cfr. I. Tsuda, *La scuola della respirazione*, Milano, Sugarco 1979, pp. 141-149 e *passim*. L'autore afferma che il progressivo processo di 'intellettualizzazione' della società moderna crea diversi disagi organici, con conseguente deterioramento delle facoltà adattive del corpo. Cfr. pure A. Carrel, *L'Homme, cet inconnu*, Paris, Librairie Plon 1935, trad. it. *L'uomo, questo sconosciuto*, Milano, Bompiani 1960.

verso e che trovano posto 'doverosamente' anche nel microcosmo umano.

La destrutturazione in Picasso si associa a un disordine denso di ambiguità. La sua idea figurativa (del Picasso che tutti conoscono) nasce da un contrasto tra forma e sostanza e tra imposto e natura. Lo stato ribollente delle forme rende scalpitananti le pennellate, che infuocano la tela. L'anarchismo delle figure trova diverse analogie con i contesti alienati, dove l'abbandono ai moti pulsionali dell'inconscio avviene senza compromessi.

Con le sue geometrie colorate, Mondrian raggiunge l'enfasi della divisione: la realtà osservata e percepita diviene un insieme di quadrati e rettangoli, dove l'espressione dei corpi non trova più posto. La linea retta sintetizza in un sol colpo tutto l'universo naturale.

Il fatto stesso che i dilemmi tipici di una società siano raffigurati in opere artistiche ufficialmente riconosciute, funziona come valvola di sfogo. Quando un *pathos* interiore viene proiettato all'esterno, l'ansia legata ai sentimenti che lo animano viene sublimata.

Arte-terapia

L'arte, dove l'individuo finisce per proiettare le sue ansie sia nella veste di autore che come spettatore, può svolgere pertanto una funzione terapeutica: molti psicologi, pittori, attori, musicisti e danzatori fanno dell'espressione corporea, figurativa e musicale un mezzo attraverso il quale si concreta la possibilità di far riemergere il materiale creativo perduto dell'individuo. Il ruolo estetico dell'espressione artistica perde importanza a vantaggio della catarsi prodotta. L'individuo, servendosi dei linguaggi artistici più comuni, esprime liberamente i contenuti dell'inconscio.

In contesti simili non è tanto l'aspetto eziologico del malessere psichico che conta, quanto la possibilità di poterne dare sfogo, anche se nel corso della terapia la lettura analitica di certi prodotti spontanei può comunque essere utile per sondare le origini caratteriali del disturbo. Come durante certi casi di psicosi, in cui i disegni vengono usati dallo psicoterapeuta, o dallo psichiatra, per comprendere più a fondo lo stato della malattia e

quindi, nel corso del tempo, seguirne le varie fasi cliniche. In alcuni contesti possono anche preannunciarne la manifestazione, permettendo al terapeuta di intervenire in tempo e secondo le predisposizioni temperamentali dell'individuo.

Il preannuncio di uno scoppio psicotico può prendere corpo in espressioni grafiche dove la pulsione aggressiva rimossa impazza in simbolismi grafici deliranti, che pescano immagini dell'inconscio da cui la psiche dell'individuo rimane invasata. Esplosioni di colori forti, immagini perturbanti e caotiche, ma, proprio perché tali, molto espressive e drammatiche, nonostante la persona non abbia dato ancora segni visibili di malattia. Spesso queste immagini sono in contrasto con i disegni del periodo precedente, dove le figure non avevano personalità ed erano apatiche e depresse. Lo *status quo* in cui la persona si trovava viene rimesso in discussione con l'esplosione di contrasti e lotte intimi. L'organismo si mette alla ricerca di un ordine più appropriato alle esigenze del momento.

Anche quando l'ordine collettivo di una società cade in una piatta *routine* e i suoi meccanismi di coordinazione e dinamicità non sono più in grado di far funzionare intelligentemente l'intero sistema, è possibile che una crisi porti alla rottura dell'ordine precedente, mediante lo sviluppo di forme caotiche e inarmoniche. Il 'perturbante' viene così ad essere istituzionalizzato, in modo che per i singoli e per i gruppi si trasformi in un motivo di catarsi collettiva; anche le manifestazioni ansiogene dell'odierna crisi sociale possono essere sublimare e rielaborate creativamente attraverso una reimmersione nei moti dell'inconscio collettivo.

Il fenomeno dell'Art Brut

Oggigiorno sono diversi gli artisti che al di là di un manifesto intento terapeutico riempiono *ateliers* e mostre con prodotti grafici di artisti psicotici, interessati e ispirati dal loro modo 'libero' e disinteressato di esprimersi. In essi il caotico satura pienamente l'attuale desiderio estetico di dare vita a nuovi stili informali, anti-artistici, paradossali. Ma soprattutto l'arte, ispirandosi a quei modelli, può ritrovare un'essenza vitale profonda, non inficiata da pseudo-motivazioni economiche e sociali. In quegli ar-

tisti malati il rapporto con l'opera è autentico, solipsistico, incurante di ciò che avviene fuori casa. «Nascondevano le loro opere sotto i materassi – racconta Dubuffet – o le chiudevano in scatole»²¹. La forza di quegli «eroi» consisteva nel fatto che «erano arrivati ad attribuire un'esistenza totale a ciò che vedevano con i loro occhi senza preoccuparsi minimamente di essere i soli a vederlo»²².

Nel disordine del proprio intimo essi cercano immagini vitali, segni nuovi, codici figurativi più stimolanti. Si crea senza ideali estetici, pescando nel torbido dell'inconscio. Chi più di loro, messi al bando da una società che li legittima a essere diversi dalla folla, può sentirsi meglio giustificato a seguire pulsioni latenti socialmente inaccettabili?

È sotto quest'ottica che per volontà del pittore Jean Dubuffet nasce a Losanna il museo stabile dell'Art Brut, il quale raccoglie le opere spontanee di molti malati mentali. «Gli artisti di questa mostra non si ispirano ad alcuna tradizione. Essi ignorano alquanto l'idea di comunicarci qualcosa: in effetti ignorano l'esistenza stessa di un pubblico»²³.

Di fronte a quei capolavori artistici possiamo affermare, insieme a Michel Thévoz, conservatore della Collezione dell'Art Brut, che non solo «la follia è, in certo modo, coestensiva alla creazione artistica», ma che è davvero possibile «congedare questa nozione fumosa d'arte psicopatologica» per «non tenere conto che dell'inventiva, o più esattamente, della profondità, dell'intensità e del dominio degli investimenti psichici da cui nasce una creazione artistica, guardandosi per principio da qualunque imputazione morbosa»²⁴.

Quell'arte non è certo minore ad altre. Anzi, l'intento di Dubuffet di «raggiungere la purezza di una *tabula rasa*» per creare nuove realtà figurative che non fossero «prefabbricate» ha per-

²¹ M. Thévoz, *Dubuffet collezionista di Art Brut*, in T. M. Messer e F. Licht (a cura di), *Jean Dubuffet e Art Brut*, Milano, Mondadori 1986, p. 13.

²² *Ibidem*; cfr. pure J. Dubuffet, *I valori selvaggi*, Milano, Feltrinelli 1971, pp. 217-235.

²³ F. Licht, *Oltre i confini della critica?*, in T. M. Messer e F. Licht (a cura di), cit., p. 28.

²⁴ M. Thévoz, *Arte e follia*, in R. Jaccard, *La follia*, Bologna, Zanichelli 1980, p. 86.

messo all'arte ufficiale di conoscere ed ispirarsi ad un mondo estetico prima sconosciuto, capace di rinnovare «idee e ideali ereditati»²⁵, con formule visive inimmaginabili, davvero sorprendenti per la ricchezza del materiale proposto.

Wölfli, «il più grande di questi artisti, descrisse il suo cammino verso l'autonomia quale facoltà per dimenticare»²⁶. La regolarità e la simmetria del suo universo visivo trasportano l'osservatore all'interno di un mondo che ha regole proprie, una gerarchia ben sistematizzata, quasi si ponesse in alternativa a quel mondo reale che lo aveva rifiutato violentemente.

Per capire la sua arte bisogna conoscere la sua storia. In seguito a molestie sessuali venne più volte arrestato e infine rinchiuso definitivamente in un ospedale psichiatrico. Per aver dato adito a comportamenti violenti fu isolato in una cella per quasi vent'anni. L'isolamento forzato lo segnò profondamente. Durante questo periodo produsse un numero considerevole di disegni, scritti e partiture musicali (le quali miravano più a un effetto visivo che non strumentale, come d'altra parte le scritture, che erano per lo più inventate).

Gran parte della sua carica aggressiva veniva così incanalata in quelle produzioni, trasformandosi in energia creativa. Le immagini grafiche rappresentavano mondi allucinati, visionari e mitomani. La mente di Wölfli, resa dalle circostanze autistica e prigioniera di spazi fisici molto ristretti, è ossessionata dalla ricerca di regole sostitutive, capaci di dare un senso logico alla struttura portante di una cosmogonia personale, alternativa, migliore senz'altro rispetto al mondo degli umani. Quel luogo così minuziosamente descritto diviene un rifugio, il suo rifugio dalle cattiverie e dai soprusi altrui. L'immagine è potente, sacra; la sua imponente solidità è così monumentale da creare in chi la guarda un senso di rispetto quasi devozionale.

Nel quadro riportato (fig. 4) si mescolano simboli, segni, scritture, forme e linee in una struttura compressa, densa di contenuti, volta interamente verso un centro rigidamente compattato. Gli oggetti sono sottoposti a una continua e inesorabile

²⁵ F. Licht, *Oltre i confini della critica?*, in T. M. Messer e F. Licht (a cura di), cit., pp. 86-87.

²⁶ *Ibid.*, p. 33.

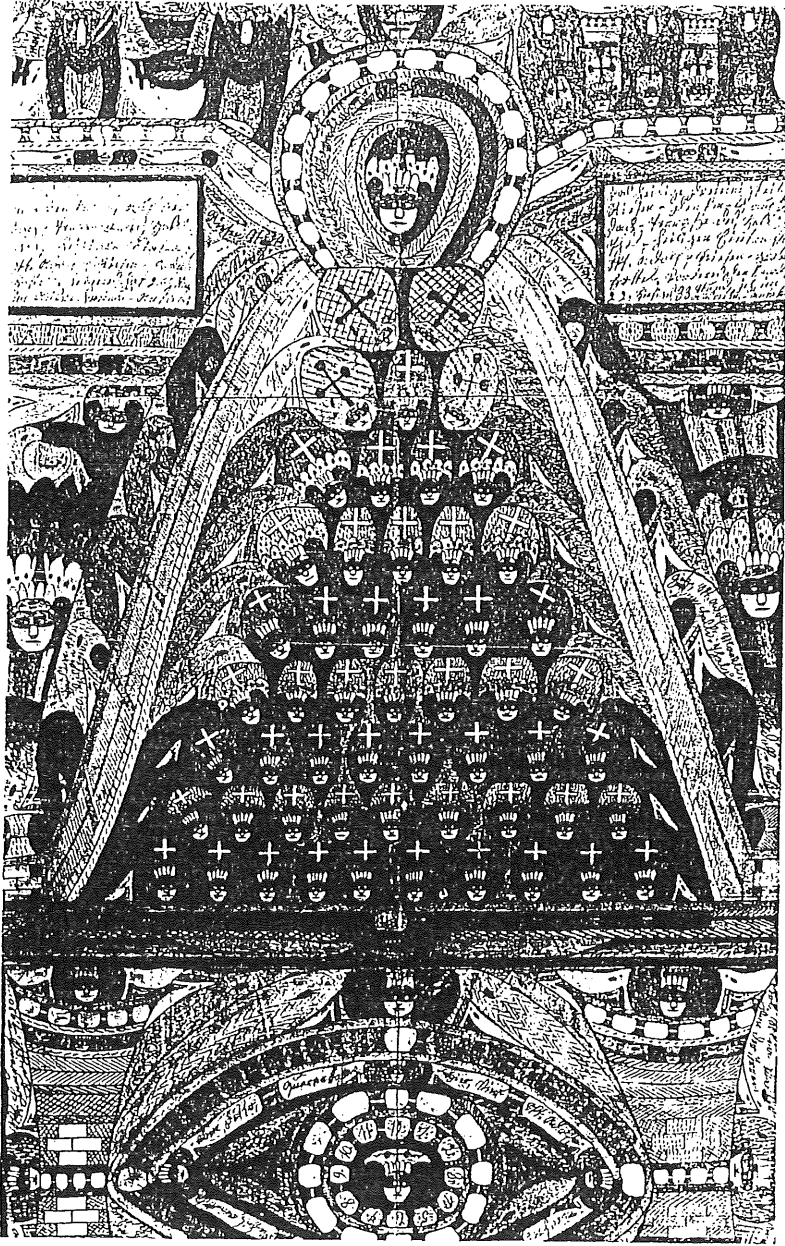


FIG. 4.

metamorfofi, a un rincorrersi fluido di significati incomprensibili. A quanto pare sarebbe vano tentare di coglierli per mezzo di un'interpretazione razionale. Questa follia sacra e superordinata lo impedirebbe.

Aloïse, schizofrenica, propone un'arte costruita sul paradosso (fig. 5). Le forme sensuali e seducenti, risultano così aggressive da inibire le reazioni erotiche dello spettatore. Appaiono più come la copia di una passione, che non una sua espressione diretta. Nella follia l'autrice trova un pretesto per votarsi al suo teatro interiore. La malattia appare un rifugio dal mondo, ma anche dalle proprie passioni corporee: invece di essere vissute in prima persona, vengono proiettate in corpi inesistenti, fittizi, in maschere senza vita. L'aggressività erotica non ha più motivo di essere oggetto di colpe.

Se si guardano attentamente, quei volti sono vuoti, inespressivi; gli occhi non hanno pupille e sono colorati di blu, che è il colore dell'assenza. I modi di rappresentare quei corpi appartengono a una manualità infantile, a un'epoca in cui sul sesso non si possono che avere fantasie. Regredendo, Aloïse esorcizza qualunque possibilità di agire materialmente. Attraverso l'attività del disegno si sublimano le pulsioni inaccettabili in una sorta di drammatizzazione teatrale, in un gioco carnevalizio che rifiuta ogni seria responsabilità.

Carlo, anche lui schizofrenico, rivive nelle sue opere molte delle condizioni brutali in cui dovette vivere l'ospedalizzazione. Nei disegni (come quello di figura 6) appaiono spesso affollamenti di persone senza identità, scure, premute le une sulle altre, che ricordano le sale, grandi venti metri per dieci, in cui doveva convivere con altri settantanove malati. L'uomo sembra prodotto in serie, spersonalizzato, senz'anima. Tutto è schematizzato, stilizzato. La ripetizione ossessiva, che è una caratteristica dell'autismo, lo porta a moltiplicare le figure per quattro, numero perfettamente divisibile, simmetrico e inorganico, che ricorda l'idea di totalità. Una totalità, questa, che non lascia respiro, che accumula elementi senza sosta, in un angosciato riempimento dello spazio grafico. Come se il vuoto creasse paura.

Ma sebbene Carlo tolga l'anima a quelle figure, schematizzandole, sembra che attraverso il rituale della ripetizione ossessiva di quelle immagini ci si possa elevare al di là dello schema



FIG. 5.



FIG. 6.

e perdere i confini dello spazio: le figure sono messe ovunque – dritte, orizzontali, oblique – e tutte tenute insieme da una relazione che sembra superare i limiti normali della logica. In quel disegno vi si potrebbe vedere un'allegoria dell'uomo civilizzato²⁷.

Il fenomeno dell'Art Brut si diffonde anche al di fuori del museo di Losanna. Intorno ai malati di mente si affiancano strutture e persone idonee a stimolare la creazione di prodotti grafico-artistici, fedeli al concetto di arte: non 'patografie', quanto piuttosto espressioni artistiche che non si preoccupano di sottolineare la 'diversità' dei loro autori.

Una di queste 'forze' originali è Franca Settembrini²⁸, «una persona che con l'arte riesce a comunicare i suoi stati d'animo», come ci racconta Silvana Crescini²⁹ in una sua lettera. Franca «comunica il suo mondo interiore con il disegno e la pittura, ma in modo assolutamente istintivo, primitivo, senza cultura, scaricando la sua energia e traendo molto piacere da questa pratica». E continua: «Ha ripreso a dipingere con me, dopo otto anni di interruzione». La sua immediatezza artistico-creativa le permette di essere considerata una tipica esponente dell'Art Brut. «I suoi colori sono come quelli degli Espressionisti e dei Fauves»³⁰.

L'elegante primitività dell'immagine rappresentata a figura 7 è testimone di una cultura presente al di là della nostra, una cultura preesistente, parallela, che mostra i legami con una genuina conoscenza dei simboli più arcani. Tra i simboli, emerge quello di una donna, di una Grande Madre che ingloba, disposta a mettere le unghie pur di difendere il proprio mondo. Ma i suoi contorni sono sensuali, femminili, seduttivi. In quel triste

²⁷ Per i commenti alle opere di Wölfli, Aloïse e Carlo cfr. T. M. Messe e F. Licht (a cura di), *Jean Dubuffet e Art Brut*, cit., pp. 81-86, 95-100 e 109-114.

²⁸ È attualmente una paziente dell'Ospedale psichiatrico giudiziario di Castiglione delle Stiviere, struttura carceraria e sanitaria nello stesso tempo, una delle poche in Italia – sei in tutto –, l'unica dove ci sia una sezione femminile.

²⁹ Silvana Crescini, pittrice monteclarese, è a capo del laboratorio di disegno dell'Ospedale psichiatrico giudiziario, dove, da tre anni circa, segue appassionatamente il lavoro di quelle donne: la loro attività cerca di dare libero sfogo alla fantasia.

³⁰ Queste parole di Silvana Crescini sono sempre tratte dalla sua lettera che mi ha inviato insieme alla riproduzione grafica di alcune opere dell'*atelier*.



FIG. 7.

sguardo volto al passato³¹ la donna anela speranzosa, più con il corpo che con la testa, ad incontrarsi con gli altri, verso i quali conserva spinte affettive ambivalenti: le unghie di quella mano che abbraccia sono anche disposte a graffiare, sebbene le linee verso l'alto (un arcobaleno immaginario che è il ponte verso il mondo che le è negato), e quelle al di sotto della mano, facciano pensare al desiderio di un incontro. L'immagine è poetica, interiore, suggestiva.

*Il laboratorio di Wurmkos*³²

L'esperienza collettiva del laboratorio di Wurmkos è un'esperienza esemplare per quel che riguarda l'arte contemporanea. Il malato mentale emarginato mette da parte la sua condizione emarginante nel momento in cui, insieme a tutti gli altri, crea prodotti che non nascono casualmente. Di quelli «non tutto è bello, non ogni cosa è presentabile al pubblico»³³: l'impegno di un'*équipe*, capeggiata dal pittore Pasquale Campanella, stimola la ricerca di una qualità estetica che accomuni quell'arte alle opere più interessanti del mondo grafico-artistico contemporaneo.

I suoi protagonisti sono personaggi usciti dall'anonimato emarginante, grazie alla creazione di opere che riempiono sale, sapientemente allestite, di gallerie d'arte nazionali e straniere. Come nel caso dell'Art Brut, l'espressione è un fatto fine a se

³¹ Secondo Max Pulver, per il quale ogni luogo dello spazio grafico ha un suo preciso riferimento simbolico, la sinistra sarebbe la rappresentazione del passato, di ciò che è lasciato 'alle nostre spalle', mentre la destra richiama l'idea del futuro, di quello verso cui volge la nostra aspirazionalità (cfr. M. Pulver, *La simbologia della scrittura*, Torino, Boringhieri 1983, pp. 9-19); cfr. anche K. Koch, *Il reattivo dell'albero*, cit., pp. 6-7.

³² Il laboratorio di Wurmkos è all'interno della Cooperativa Lotta contro l'Emarginazione, nata nel 1980, presso il quartiere Parpagliona di Sesto San Giovanni (Milano). L'impostazione del laboratorio fonde le intenzioni terapeutiche e sociali della Cooperativa con l'idea di trasformare l'attività e i prodotti del laboratorio in attività e opere d'arte propriamente dette, ed il lavoro dei partecipanti in opere più complesse e collettive.

³³ R. Pinto, *Wurmkos*, Milano, Tipografia Detto Fatto 1993, p. 22 (si tratta del catalogo di una mostra).

stesso, frutto di un allenamento quotidiano dove l'individuo assume un ruolo di guida, di 'propositore' di idee e di immagini su cui poi si lavorerà insieme. La grande forza di Wurmkos è proprio questa. «La logica che dovrebbe animare non è il lavoro 'sul' o 'come', ma il lavoro 'con', fatto concretamente»³⁴, un lavoro fatto per cogliere nella 'diversità' di quegli artisti la specialità di un atto artistico fuori dal comune.

Uno di loro, Antonio Valente, fa delle sedie l'oggetto figurativo della sua arte (fig. 8). È un'arte cadenzata, essenziale, che come un respiro apre e chiude lo spazio, all'interno del quale dei profili di sedie geometrizzate si rincorrono con un ritmo «lineare, similmente a una scrittura nervosa, leggermente e variamente alterata»³⁵. Sono figure pesanti e leggere al tempo stesso.

L'oggetto che si ripete è fisso nella mente dell'autore e il simbolo grafico che lo rappresenta non dà pace, anche dopo averlo impresso sulla tela nel tentativo di liberarsene. La coazione dell'idea cristallizza la percezione di quell'immagine in un rituale ossessivo che tenta di esorcizzarne il contenuto. L'effetto è l'impronta di una tensione emotiva volta al magico: Antonio sembrerebbe volersi spurgare del peso materico delle forme percepite per liberare lo *spiritus* – il respiro – racchiuso in esse.

Nei *collages* di Caterina Caserta «le superfici [...] sono zone di coagulo compresso e contraddittorio»³⁶, dove l'olio e la tela si miscelano in una lotta di colori e rilievi che non trova soluzione. Il paesaggio è aspro, grezzo, come se la terra di quei 'colli' celasse inauditi potenziali.

Angela concentra, servendosi di un linguaggio informale, in un solo pezzo di tela, grande un metro per un metro e mezzo, una pluralità di materie colorate in stato di costante e fluida trasformazione (fig. 9). La potenza dell'inconscio grida un urlo sordo, ovattato, che l'osservatore può avvertire come si avverte un urlo sotto il mare, condensato, autoimplosivo. La materia ribolle, si agita, vorrebbe esplodere.

L'uso della scrittura non è rara tra i malati di mente. Di so-

³⁴ Si tratta di una nota di P. Campanella che si trova in R. Pinto, *Wurmkos*, cit., p. 22.

³⁵ E. Longari, *Wurmkos*, Milano, Seregni Spa 1990, p. 16.

³⁶ *Ibid.*, p. 20.

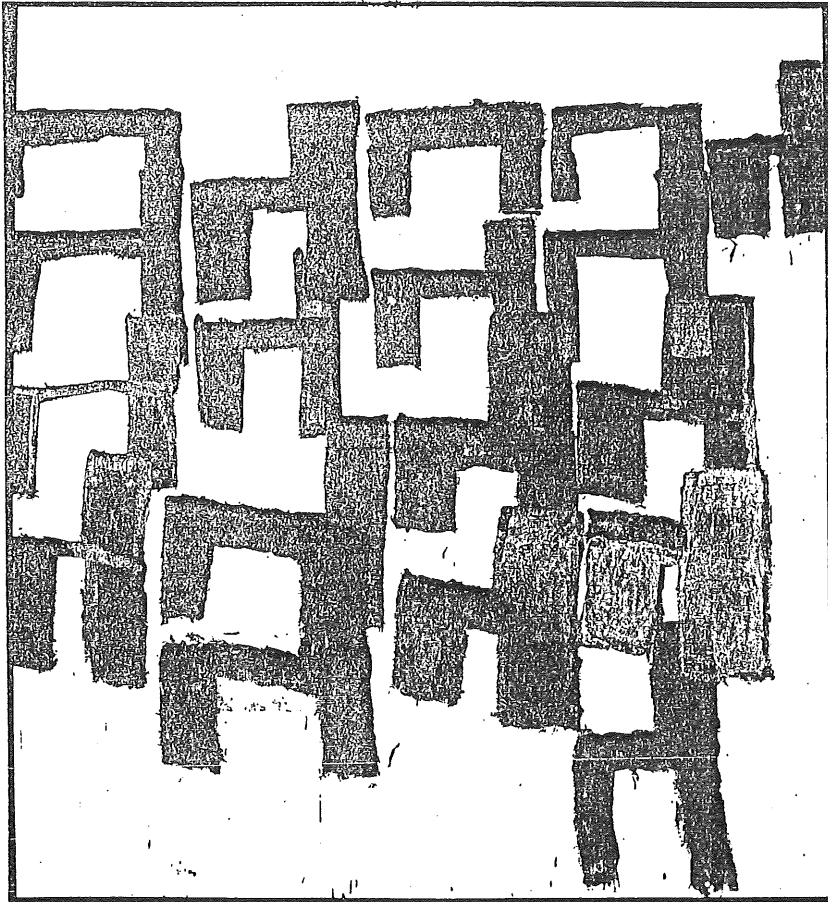


FIG. 8. Antonio Valente: *Sedia*, 1990. 200 × 201 cm; smalti e olio su lenzuolo.

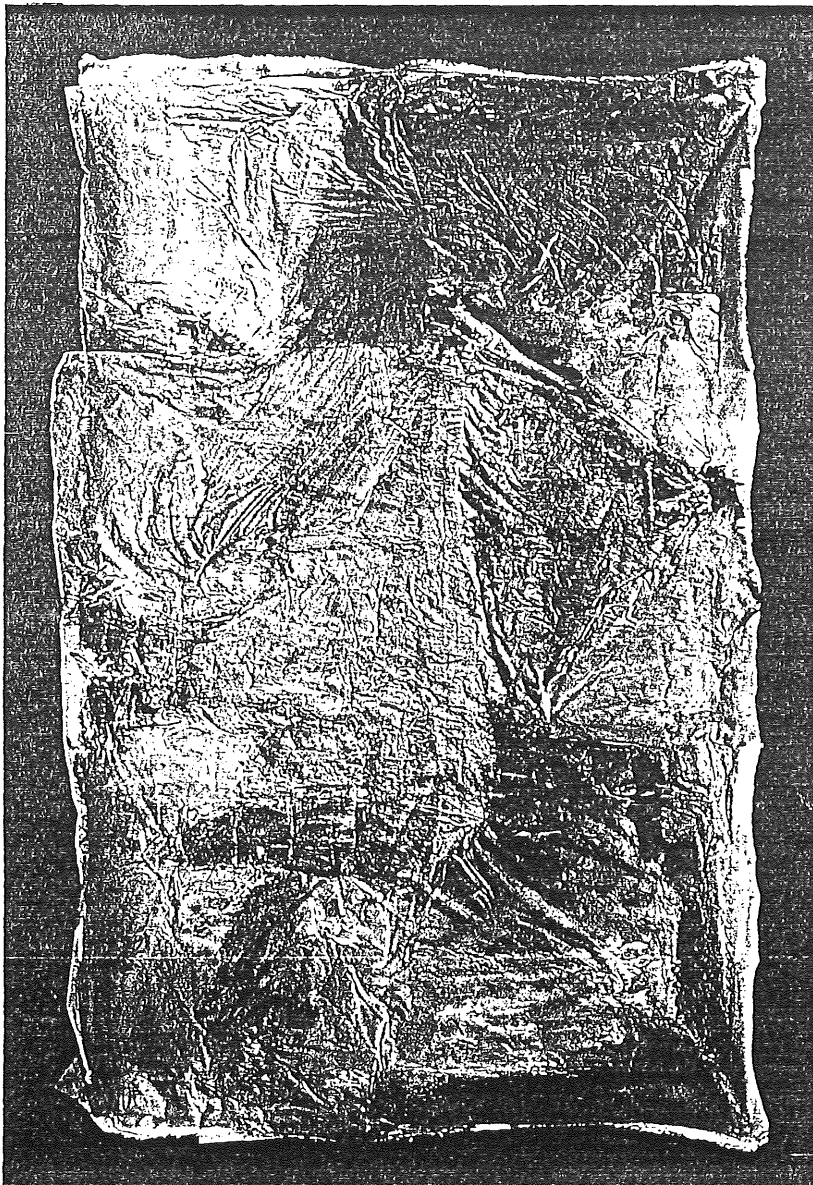


FIG. 9. Angela Tortorici: *senza titolo*, 1990. 100 × 151 cm;
olio e collage di veline su tela.

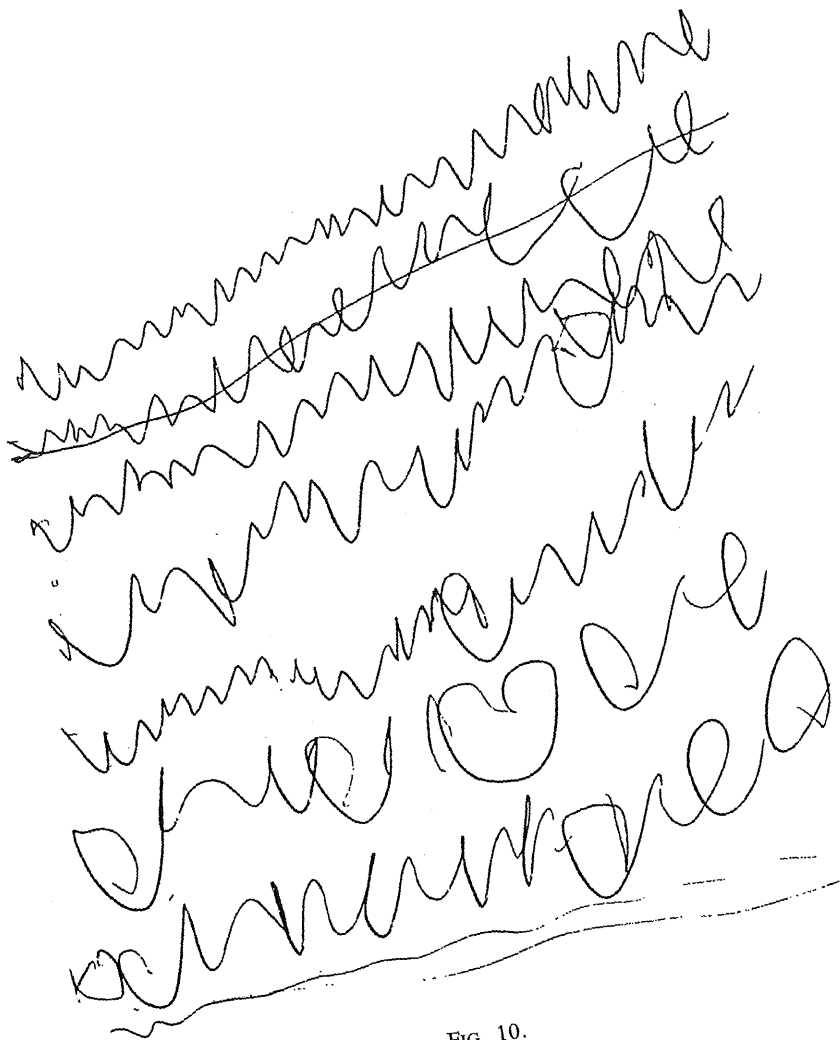


FIG. 10.

lito sono scritte inventate, come nel caso di Wölfli, o segni, che, come quelli dei bambini in età prescolare, richiamano, per analogia visiva, quelli di una scrittura. Questa diventa un'opera d'arte, un'immagine pre-figurativa senza più significato, né significante, ma unicamente espressione.

Fig. 10. Cerchi, linee e angolosità si rincorrono in un alternarsi di righe. Gli archetipi sembrano sostituire i ritmi della vita: dalla rotondità dell'*Uroboros* – l'indistinto pre-vitale – alle angolose conflittualità quotidiane, per distendersi sul lineare movimento del sentimento. Poi la morte – la rottura dei tratti – che in un dinamismo ciclico ripropone sempre una rinascita (simboleggiata dal ricongiungersi dei tratti).

Conclusioni

Nel progressivo allontanamento dalle limitanti normative estetiche di un tempo, il messaggio grafico del malato mentale, che vive esperienze allucinate e distorte, acquista nel tempo un valore artistico crescente. Da strumento diagnostico a espressione estetica originale, da curiosa rappresentazione di un mondo alienato, a un'arte che si allinea fedelmente a correnti artistiche selvagge, primitive, direttamente o indirettamente ispirate ai moti interiori dell'inconscio. Che questi non siano governati da un Io strutturato, come nell'individuo 'normale', o che comunque non siano gestiti abilmente in funzione esclusiva dell'espressione artistica, come in certi artisti, non ha alcuna importanza. In fondo, il linguaggio estetico usato li accomuna ai primitivi e ai bambini, puri nell'espressione e sinceri con se stessi, e fondatori inconsapevoli di un'arte nuova. Le opere grafiche degli psicotici non possono pertanto più essere considerate unicamente come oggetti di uno studio analitico (per quanto all'interno di una terapia sia di fatto utile); la loro 'bellezza' dovrebbe essere criticabile come lo è quella delle opere di artisti riconosciuti; e certamente non con l'uso di linguaggi o definizioni che rischiano di svilire il senso profondo di quanto è stato creato.

Lo psicologo si inserisce serenamente all'interno di questo processo creativo, come attivo sostenitore dell'idea che i potenziali creativi di certi malati potranno essere risvegliati nel modo

meno traumatico. Anzi, con un entusiasmo non da poco per chi fino a quel momento è stato 'inevitabilmente' considerato un essere da emarginare per la sua diversità.

È proprio questa diversità che può addirittura diventare il motivo di una conquistata 'celebrità' (come è stato, ed è, per molti esponenti dell'Art Brut o di Wurmkos) riconosciuta al malato da un ambiente, quale quello artistico, certamente diverso da quello, invece intellettuale e razionale, in cui la società l'avrebbe voluto vedere ben inserito.

L'arte così non è solo una terapia, diretta o indiretta, per il malato mentale; può anche divenire la spia di facoltà selvagge che l'uomo di questa società riesce solo in parte a comprendere e ad accettare, perché di entità diversa da quelle che solitamente sono considerate normali. A questo proposito mi torna in mente l'interrogativo che si poneva Michel Thévoz: «Perché accade che si qualifichi debile, e che si interni, in un istituto specializzato, un adulto capace d'eseguire disegni o sculture o altri lavori originali, ma incapace di leggere e di contare, quando un individuo che viceversa è dotato per l'astrazione concettuale, ma è totalmente incapace d'espressione plastica, può aspettarsi una brillante carriera?»³⁷.

³⁷ M. Thévoz, *Arte e follia*, in R. Jaccard, *La follia*, cit., p. 89.