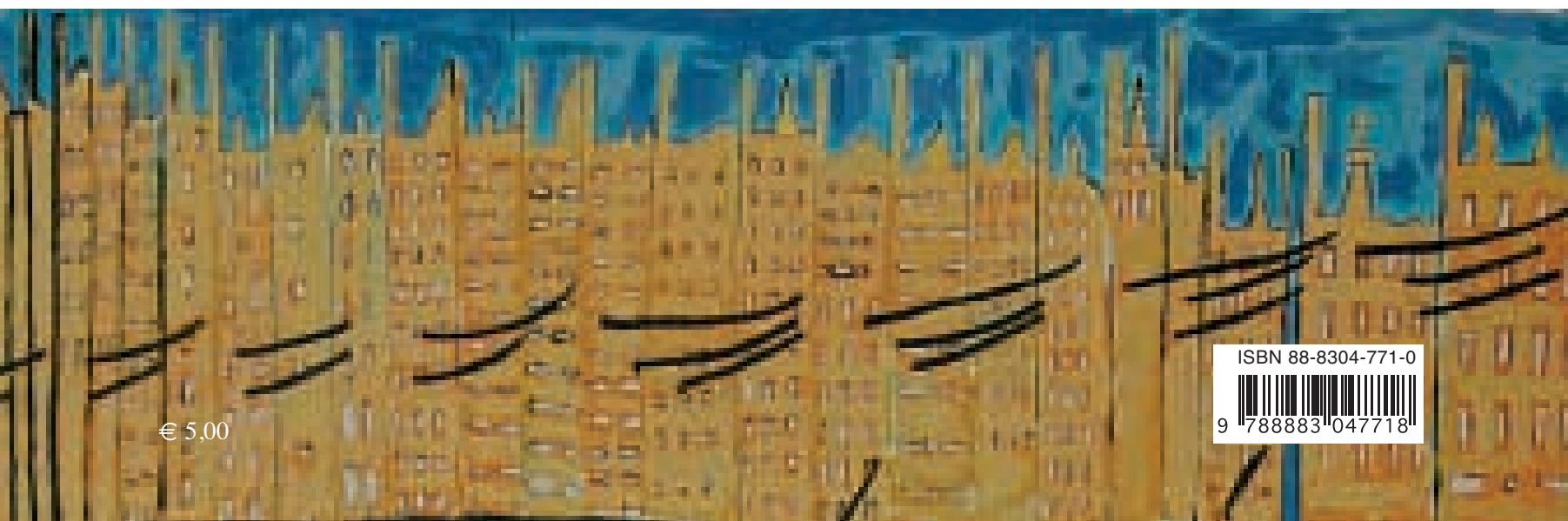




La Tinaia alla Biblioteca di Scienze Sociali dell'Università di Firenze



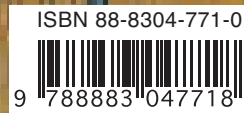
La Tinaia alla Biblioteca di Scienze Sociali dell'Università di Firenze



La Tinaia alla Biblioteca di Scienze Sociali dell'Università di Firenze

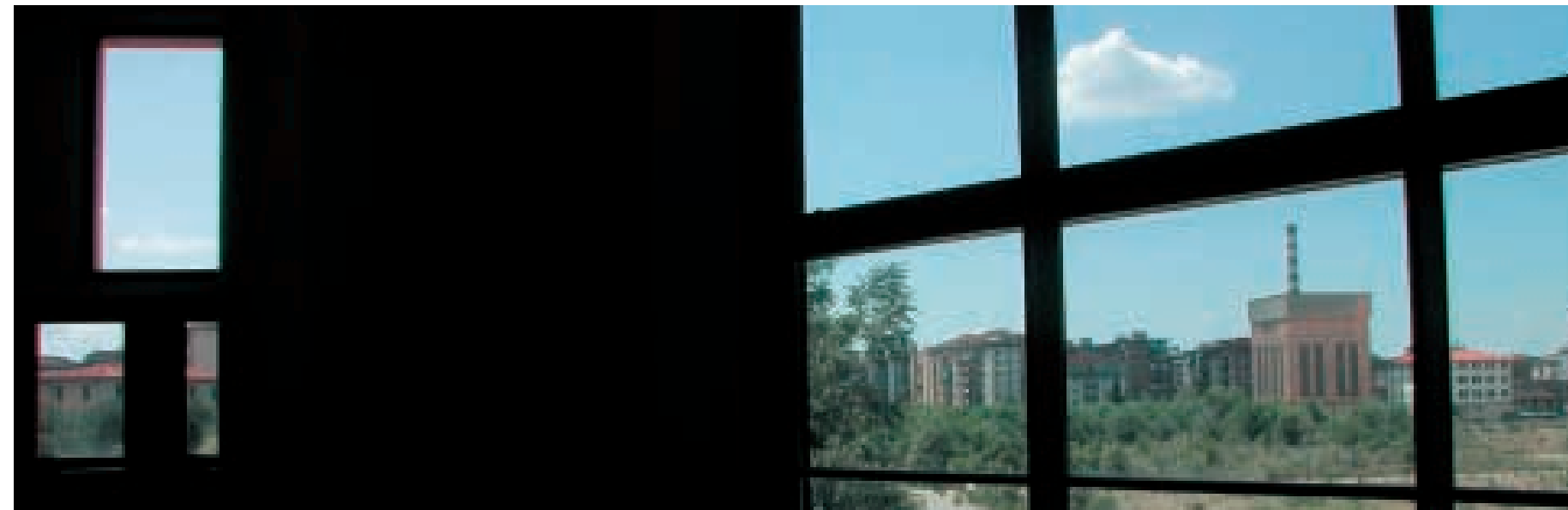
La Tinaia alla Biblioteca di Scienze Sociali dell'Università di Firenze

€ 5,00



P

EDIZIONI POLISTAMPA





La Tinaia *alla Biblioteca di Scienze Sociali dell'Università di Firenze*

Si ringrazia



M.O.M. Salute Mentale Adulti
Distretto Firenze 2

© 2004 EDIZIONI POLISTAMPA
Sede legale: Via Santa Maria, 27/r - 50125 Firenze
Tel. 055 2337702 - Fax 055 229430
Stabilimento: Via Livorno, 8/31 - 50142 Firenze
Tel. 055 7326272 - Fax 055 7377428
[http: www.polistampa.com](http://www.polistampa.com)

ISBN 88-8304-771-0

Presentazione

Sono lieta di accogliere in biblioteca, nella Biblioteca di scienze sociali dell'Università degli studi di Firenze, le grandi tele de La Tinaia.

Si tratta per lo più di lenzuoli, che gli artisti hanno usato in altro modo, a San Salvi, prima di farne supporto d'espressione. Li hanno avuti per dipingere quando sono diventati inservibili, consunti o bucati.

Vederli negli ambienti luminosi della nuova biblioteca è motivo di felicità. Il colore, le dimensioni, la cifra artistica, si sposano bene con l'ambiente. Sembrano a casa, e come si fa per i quadri di casa abbiamo voluto lasciarli anonimi, senza cartellini che ne identificassero gli autori. Per chi vorrà sapere rimandiamo a questo piccolo catalogo.

Per queste tele e per questi artisti è davvero l'offerta di un'altra casa, non più segregata ma piena di vita. Non si tratta di un museo, dove peraltro opere come queste già sono state accolte, ma di un luogo dove si incrociano opportunità, dove tanti giovani si muovono e avviano progetti.

Un'amica che si occupa di 'fili' parla sempre di *weaving connections*. La relazione è vita. La biblioteca è il luogo degli incontri e del colloquio, il luogo della crescita e del radicamento.

Piace richiamarsi a quest'idea, che è già in partenza quella del rapporto e del comune abitare tra i libri e i ragazzi, tra i maestri, gli autori dei libri e i ragazzi.

Ora qui si intersecano altre vicende e altri spunti, creando ancor nuove possibilità di sviluppo e di relazione: tele e ragazzi, ragazzi e tele
autori delle tele e ragazzi, ragazzi e autori delle tele
tele e libri, libri e tele

autori di libri e autori di quadri
autori di dottrina, autori d'esperienza
autori consapevoli, autori di necessità
autori in ricerca
autori di pensieri
autori di desideri
autori di affetti
autori di dolore.

È un'estesa gamma d'umanità che appartiene a tutti, un'aura comune che sento tangibile in questi spazi.

Non si tratta di una mostra temporanea, di un'iniziativa usa e getta. Questi quadri accompagneranno docenti e bibliotecari per una vita, e incontreranno generazioni di studenti.

Ringrazio l'Azienda sanitaria fiorentina che ha concesso all'Università la possibilità di ottenere in comodato le opere de La Tinaia. Un grazie particolare a Giuseppe Saraò, responsabile del M.O.M. Salute Mentale Adulti Distretto Firenze 2, che ha subito creduto nell'iniziativa, e a tutto l'atelier La Tinaia, pazienti e operatori. Ringrazio Maria Azzola, per la sua riflessione critica sull'arte dei malati mentali, per il costante richiamo ai valori universali della creazione artistica, per la tenacia nel proporre un nuovo approccio all'art brut. Ringrazio Gabriella Migliore, pronta e generosa a condividere quest'avventura, e Enzo Crestini, che hanno curato la ricognizione fotografica. Ringrazio i prodi colleghi che si sono cimentati ad appendere le tele.

Lucilla Conigliello
direttrice della Biblioteca

La Tinaia e l'art brut

di Maria A. Azzola

Che cos'è l'art brut?

La definizione de l'*art brut* costituisce uno dei problemi teorici più affascinanti, complessi e tuttora insoluti della storia dell'arte degli ultimi cinquant'anni. I motivi del fascino e dell'oscurità sono principalmente due. Il primo risiede nel carattere di assoluta autonomia creativa ed originalità tematica e stilistica di ciascuna delle opere attribuite a l'*art brut*. Il secondo, nel fatto che tali opere mettono in discussione, nel loro complesso, i criteri fondamentali su cui si basa il concetto di opera d'arte elaborato dalle più classiche riflessioni occidentali sull'arte e la sua storia.

Coniato per la prima volta nel 1947 dal grande artista francese Jean Dubuffet, il termine *art brut* designa infatti un insieme di produzioni artistiche appartenenti a autori diversi fra loro per provenienza e epoca storica, le quali sono state create in maniera spontanea, ignorando i modelli della tradizione artistica nonché i condizionamenti della critica ufficiale e del mercato dell'arte. Contraddistinte da particolari soluzioni formali e di composizione simili – per molti versi – a quelle presenti nell'arte delle avanguardie nonché da una speciale intensità espressiva, le opere d'*art brut* sono state realizzate da persone dotate di talento che si trovavano in particolari circostanze d'isolamento psichico e/o sociale conseguente a drammatiche fratture esistenziali: dalla semplice emarginazione sociale – scelta o subita – alla medianità, alla malattia mentale vera e propria.

Già scoperta e studiata da alcuni psichiatri “illuminati” attivi tra gli inizi del Milleottocento e gli anni Venti del Millenovecento, e apprezzata in seguito da un’*élite* di artisti e intellettuali, è grazie a Dubuffet che l’interesse estetico nei confronti di questa forma d’arte è uscito dalla cerchia ristretta dei conoscitori per guadagnare un pubblico sempre più vasto¹. Alla ricerca di un modo alternativo di “fare arte”, autentico e veramente nuovo, Dubuffet scopre infatti – fin dal 1945 – che alcune persone anonime e sfavorite dalla sorte avevano “inconsapevolmente” realizzato opere in cui l’artista francese scopre ciò a cui egli stesso segretamente aspirava: un’arte *brut* appunto. Vale a dire un’espressione artistica grezza, spontanea e sincera perché allo stato nascente, la quale si fonda unicamente sugli impulsi creativi individuali anziché sulla cultura artistica o l’estetismo². Ed è a partire da questo riconoscimento che ha avuto inizio l’avventura del tutto singolare de l’*art brut* nel più ampio contesto dell’arte contemporanea: tanto come termine provocatoriamente divulgato dall’artista francese in accezione anticulturale; quanto come fenomeno artistico che si è rivelato capace di suscitare un’attenzione crescente non solo nel mondo dei collezionisti e del mercato internazionale, ma anche in quello delle istituzioni culturali.

L’interesse attuale per l’*art brut* è certamente il frutto del proposito lungimirante di Dubuffet di far conoscere queste creazioni al pubblico profano e di sovvertire al tempo stesso il sistema tradizionale dell’arte³. È a tale scopo che l’artista francese costituisce (già nel 1949) una straordinaria raccolta di opere dovute a pazienti psichiatrici, *medium* e emarginati di ogni genere: solitari, barboni, carcerati. Tale raccolta, dopo

¹ A causa dell’eccezionalità di questo genere di creazione artistica, le opere fino ad ora scoperte appartengono quasi esclusivamente ai sec. XIX° e XX°. Per una panoramica della bibliografia relativa alla storia de l’*art brut* si veda Lucienne Peiry, *L’Art brut*, Paris, Flammarion, 1997.

² «Nous y assistons à l’opération artistique

toute pure, brute, réinventée dans l’entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l’art donc où se manifeste la seule fonction de l’invention, et non celles, constantes dans l’art culturel, du caméléon et du singe», Jean Dubuffet, *L’art brut préféré aux arts culturels*, Paris, René Drouin, 1949.

³ Jean Dubuffet ha dedicato a l’*art brut* numerosi scritti, tutti assai penetranti e suggestivi. Un testo fondamentale è *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, vol.1-2, 1967, vol. 3-4, 1995. Per ulteriori riferimenti bibliografici si veda Lucienne Peiry, *L’Art brut*, op. cit.

alterne vicende legate alla decisione di esporre le sue opere in modo permanente, poi sfociata nel tentativo di Dubuffet di ottenere per essa una sede istituzionale a Parigi, sarà infine donata nel 1976 alla città di Losanna, dove è conservata in un apposito museo (*La Collection de l’Art Brut*) che è divenuto da allora un punto di riferimento fondamentale per amatori e studiosi⁴. Ormai largamente conosciuta in ambito internazionale e oggetto di esposizioni sempre più numerose e prestigiose⁵, l’*art brut*, benché non sia ancora stata integrata nella storia ufficiale dell’arte, appare sempre più vitale; mentre il futuro degli studi qualificati lascia intravedere grandi sviluppi sia sul piano teorico che su quello della sua corretta fruizione estetica.

Negli ultimi vent’anni, un motivo assai importante di riflessione è fornito dalla produzione artistica proveniente da alcuni *atelier* psichiatrici; *atelier* in cui opere *brut* sono create autonomamente e senza influenze culturali, ma in circostanze sicuramente diverse da quelle definite da Dubuffet. Non senza sorpresa infatti, queste opere ripropongono agli studiosi specializzati⁶ gli stessi interrogativi di fondo già individuati dagli psichiatri che per primi hanno scoperto e studiato le opere dei malati mentali. Tali interrogativi riguardano essenzialmente sia i fattori psichici che innescano queste produzioni, sia le ragioni delle affinità stilistiche con l’arte contemporanea; arte con cui le opere *brut* rivaleggiano molto spesso per originalità e forza espressiva.

⁴ Cfr. Michel Thévoz, *L’Art Brut*, Genève, Skira, 1981.

⁵ Questo riconoscimento si è peraltro concretizzato in anni recenti anche in Italia con mostre di grande interesse. Cfr. a questo proposito: *Jean Dubuffet & Art Brut*, catalogo della mostra di Venezia a cura di Thomas M. Messer e Fred Licht, Milano, Mondadori, 1986; *L’anormalità dell’arte*, catalogo della mostra di Milano, a cura di Gigliola Rovasino e Bianca Tosatti, Milano, Utet, 1993; *Arte ne-*

cessaria, catalogo della mostra di Palermo, a cura di Alessandra Ottieri, Milano, Mazzotta, 1997; *Figure dell’anima. Arte irregolare in Europa*, catalogo delle mostre di Pavia e Genova, a cura di Bianca Tosatti, Milano, Mazzotta, 1997; *Adolf Wölfli (1864-1930)*, catalogo delle mostre di Roma e Milano, a cura di Mary Angela Schroth e Chasper Pult, Roma, De Luca, 1998; *Scritture in musica: La Tinaia e l’Art brut*, catalogo delle mostre di Poppi e San Gimignano, a cura di Maria A. Azzola e

Lucilla Conigliello, Firenze, Polistampa, 2003; *Outsider art in Italia. Arte irregolare nei luoghi della cura*, catalogo della mostra di Milano, a cura di Bianca Tosatti, Ginevra-Milano, Skira, 2003.

⁶ Cfr. Leo Navratil, *Schizophrenie et art*, Bruxelles, Editions Complexe, 1978 [edizione originale: *Über Schizophrenie und die Federzeichnungen des Patienten O. T.*, Deutschen Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG]; *La Tinaia*, Zürich, Baumann & Stromer, 1991.

Ed è anche attraverso lo studio attento di queste produzioni odierne di *art brut*, nonché nella osservazione “dal vivo” dei procedimenti creativi dei loro autori che è forse possibile individuare con precisione non solo l’essenza espressiva e estetica di questa forma d’arte nonché la natura dei suoi rapporti con molta arte del Millenovecento, ma anche estendere oltre i limiti dell’apprezzamento puramente estetico, la grande sfida – suo malgrado molto intellettuale – lanciata da Jean Dubuffet al mondo della cultura e che lui, artista, ha volutamente evitato di indagare con strumenti umanistici o scientifici: che cos’è veramente l’espressione artistica “... *qui souvent ignore même qu’il s’appelle art*”⁷ da lui denominata *art brut*?

Il caso de La Tinaia

Il caso del “Centro di Attività Espressive La Tinaia” rappresenta un esempio efficace per stimolare la riflessione sia sulle problematiche generali inerenti le opere “storiche” di *art brut*, sia sul significato specifico delle nuove creazioni.

Così denominata dalla sede iniziale, una piccola fattoria situata nel parco dell’ex ospedale psichiatrico San Salvi a Firenze in cui ancora si trovavano dei vecchi tini, La Tinaia è nata nel 1975 per iniziativa di Massimo Mensi e Giovanni Buccioni, infermieri/artisti non professionisti. Sulla scia delle teorie antipsichiatriche dell’epoca, essi si proponevano di sottrarre i pazienti più bisognosi di attenzioni alle strutture manicomiali. Ben presto La Tinaia è divenuta uno dei pochi casi al mondo (di cui un altro esempio è la “Casa degli artisti” a Gugging, presso Vienna⁸) di comunità terapeutica in cui l’arte è praticata liberamente e quotidianamente da un gruppo di malati mentali. In più, analogamente al caso austriaco, essa si impone, coincidenza assai rara, per il rilevante numero di pazienti di grande statura artistica. Le opere di alcuni artisti de La Tinaia

sono presenti da anni nelle migliori collezioni pubbliche e private – europee e statunitensi – di *art brut* e sono state presentate nelle maggiori mostre nazionali e internazionali degli ultimi vent’anni dedicate a questa forma d’arte⁹.

E sono proprio le cifre stilistiche tipicamente *brut* degli artisti de La Tinaia, unitamente a quelle provenienti da altri atelier psichiatrici italiani e esteri¹⁰ a costituire un’ulteriore traccia per approfondire sia la specifica relazione esistente in questa forma d’arte con la dimensione psichica provocata dalla malattia mentale, l’emarginazione sociale, la medianità o l’isolamento carcerario, sia le ragioni delle analogie con le sperimentazioni formali delle avanguardie. Una prova è data dalla visione delle opere de La Tinaia collocate presso la Biblioteca di Scienze Sociali dell’Università di Firenze; opere in cui alcuni aspetti stilistici caratterizzanti l’*art brut* appaiono declinati in numerose varianti di grande originalità¹¹ che permettono un significativo confronto con alcuni dei principali esiti – figurativi e non – dell’arte del Millenovecento¹².

Così è per le opere di Guido Boni (ill. n. 10, 13 e 14) in cui personaggi dalle sagome delineate a pennarello oppure interamente campite di colori contrastanti, significativamente affini a molte formulazioni “moderne” della figura umana, si accompagnano a visioni di interni o esterni (quali l’*atelier* de La Tinaia o la vista della città) dalla prospettiva ribaltata sul piano anziché in profondità¹³. Mentre è davvero straordinaria la “visione interiore” della realtà che i dipinti di questo artista comunicano anche grazie alla scelta dei colori, stesi in larghe chiazze dai toni graduati per mezzo di delicate sovrapposizioni, di intenso significato poetico.

⁷ Jean Dubuffet, *Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale*, Paris, Gallimard, 1947.

⁸ Cfr. Gugging, in «L’Art brut», fasc. 12, Lausanne, Publications de la Collection de l’Art brut, 1983.

⁹ Per una panoramica della bibliografia su La Tinaia cfr. *Scritture in musica: La Tinaia e l’Art brut*, op. cit., pp. 131-134.

¹⁰ Cfr. Figure dell’anima. Arte irregolare in Europa, op. cit.; *Outsider art in Italia. Arte irregolare nei luoghi della cura*, op. cit.

¹¹ Si vedano a questo proposito le opere riprodotte in «*L’Art Brut*», fasc. 1-9, Paris, Publications de la Compagnie de l’Art brut, 1964-1973; «*L’Art Brut*», fasc. 10- 21, Lausanne, Publications de la Collection de l’Art brut, 1977-2001; Michel Thévoz, *L’Art Brut*,

op. cit.; Lucienne Peiry, *L’Art brut*, op. cit.

¹² Si veda a questo proposito il raffronto tra opere d’*art brut* e de la Tinaia con opere di artisti del Millenovecento nel catalogo *La normalità dell’arte*, op. cit.

¹³ Cfr. Maria A. Azzola, *Guido Boni (Fi-*

Una analogia resa dello spazio è presente nelle tele di Vittorio Carlesi (ill. n. 4, 6 e 9) e Angela Fidilio (ill. n. 12) dove figure sacre o personaggi familiari de La Tinaia, delineati con spessi tratti di colore nero, assumono un particolare significato espressivo sia per l'impiego di tonalità accese e irreali, sia per via delle deformazioni con cui questi artisti li hanno raffigurati.

Un esempio più radicale di pittura moderna ci è offerto dalle opere di Giuseppina Pastore (ill. n. 5 e 21), in cui personaggi fantastici sagomati a tratti di colore rosso in forme lievemente modulate, sono ambientati in uno spazio fiabesco privo di prospettiva e dominato da tonalità altrettanto immaginarie stese in zone geometriche di colore unito (dal rosa confetto al lilla, al celeste, al blu, al verde tenue), nel quale sono inserite con libertà creativa forme geometriche elementari quali triangoli, rettangoli, cerchi, semicerchi, rombi, ellissi. In un altro dipinto di Giuseppina Pastore è invece l'intera superficie del quadro a essere scandita, mediante calcolate sovrapposizioni, da un intreccio di figure elementari, forme geometriche, scritte e segni dai colori diversi¹⁴ (ill. n. 20).

Con la medesima attenzione alle variazioni formali – del tutto moderne – delle figure naturali in una gamma di forme diversamente stilizzate possono essere guardate le opere di Paolo Rafanelli (ill. n. 3), Fioretto Musio (ill. n. 8), Antonio Brizzolari (ill. n. 7 e 16) e Irene Grandi (ill. n. 1). In esse figure umane, di animali o oggetti o grandi volti visti di profilo, sapientemente modulati oppure ridotti a puri ideogrammi o a ombre dall'intenso colore simbolico, risaltano su sfondi dai toni splendidi anch'essi privi di prospettiva, dove grandi macchie di alto significato emotivo possono alternarsi o intrecciarsi a enigmatici segni, spirali, scritte frammentarie a stampatello o in corsivo.

renze, 1943), in *Scritture in musica: La Tinaia e l'Art brut*, op. cit., p. 103.

¹⁴ Ivi, *Giuseppina Pastore (Firenze 1940-2000)*, p. 119.

Ed è invece il segno a conferire un valore visivo e comunicativo del tutto particolare alle opere fra loro assai diverse di Giordano Gelli¹⁵ (ill. n. 11, 17 e 18), Franca Settembrini¹⁶ (ill. n. 20) e Margherita Cinque¹⁷ (ill. n. 2). Mentre infatti le figure intere o le teste femminili di Franca Settembrini sono contrassegnate da un calligrafismo di grande energia e pregnanza emotiva, le opere di Margherita Cinque e Giordano Gelli appaiono invece fondate su una fitta trama di segni i quali concorrono a dare alle loro figure una particolare densità espressiva che trasmette, rispettivamente, un delicato sentimento poetico della vita o, al contrario, un senso fortemente drammatico della solitudine dell'uomo.

Infine, un confronto del tutto diverso con l'arte contemporanea nonché con la problematica inerente la relazione fra dimensione mentale e *art brut* scaturisce dalla visione dell'opera potente ma straordinariamente “colta” di Gabriele Trinchera¹⁸ (ill. n. 15). È indubbio infatti che i lavori di questo artista si distinguono dagli altri de La Tinaia perché prima di frequentare questo *atelier* Trinchera aveva ricevuto una formazione accademica. Tuttavia è proprio il peculiare carattere surreale e visionario della sua opera, dominata da figure maschili nude, dalla testa spesso sostituita con una spirale e che appaiono sagomate e combinate fra loro secondo moduli ritmici regolari del tutto simili a quelli che contraddistinguono tutte le altre opere de La Tinaia, a confermare il suo legame con l'*art brut*, alimentando di nuovi interrogativi il dibattito su questa forma d'arte.

¹⁵ Ivi, *Giordano Gelli (Carmignano, 1928)*, p. 115.

¹⁶ Ivi, *Franca Settembrini (Firenze, 1947)*, p.125.

¹⁷ Ivi, *Margherita Cinque (Torre Annunziata, 1942)*, p.107.

¹⁸ Ivi, *Gabriele Trinchera (Firenze, 1948)*, p. 127.

Art brut, Arte in generale e Psichiatria: verso un nuovo Umanesimo?

di Maria A. Azzola

... la nuova scienza dell'arte può nascere soltanto se i segni diventano simboli e se l'occhio aperto e l'orecchio vigile rendono possibile il passaggio dal silenzio alla parola.

Chi non può farlo è meglio che lasci in pace l'arte "teorica" e "pratica" – le sue preoccupazioni artistiche non creeranno mai un ponte, ma allargheranno sempre più la scissione attuale fra uomo e arte.

Wassily Kandinsky, *Punto Linea Superficie*¹.

A poco più di cinquant'anni dal testo-manifesto di Jean Dubuffet *L'art brut préféré aux arts culturels*², il confronto estetico – ormai secolare – tra l'*art brut* con l'arte in generale e quella delle avanguardie in particolare rappresenta il punto nodale intorno al quale si articola il dibattito internazionale più recente su l'*art brut*. Tale dibattito è orientato a fare il punto sia sui principali interrogativi che questo fenomeno creativo pone al mondo degli studiosi specializzati, sia a formulare nuove prospettive di interpretazione e valorizzazione dei linguaggi artistici che lo contraddistinguono.

¹ Wassily Kandinsky, *Punto Linea Superficie*, Milano, Adelphi, 1968 [edizione origina-

le: *Punkt und Linie zu Fläche*, München, Albert Langen, 1926], p.19.

² Cfr. Jean Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris, René Drouin, 1949.

I temi attualmente più dibattuti sono essenzialmente due. Il primo riguarda la validità dei criteri che sono alla base della nozione storica di *art brut*, quale categoria estetica distinta ed estranea alla storia tradizionale dell'arte in quanto le opere ad essa appartenenti sono state create spontaneamente, ignorando i modelli della tradizione nonché i condizionamenti del pubblico e del mercato. Il secondo, invece, concerne i criteri di esposizione e dunque di fruizione di questa forma d'arte. Cioè l'opportunità di esporre nei musei di arte contemporanea o nelle mostre ad essa consacrate opere d'arte, quali appunto quelle d'*art brut*, che non sono state concepite nel contesto di movimenti programmatici o sulla base di poetiche individuali le più diverse, ma in condizioni di sofferenza psichica e/o emarginazione sociale³.

Pur con obiettivi diversi, questi interrogativi costituiscono in realtà la parte emergente di una problematica assai più importante e delicata, sia sul versante artistico ufficiale che su quello psichiatrico e culturale. Di fatto, alla base del dibattito in corso su *l'art brut* c'è il problema della sua mancata identificazione, tanto come fenomeno espressivo in sé quanto come fenomeno estetico.

Un indizio significativo di questo stato di cose è dato dal proliferare, negli ultimi cinquant'anni, di denominazioni alternative a quella di *art brut* tanto nei paesi francofoni quanto in quelli anglofoni e in Italia: *art autre*, *art en marge*, *art hors-les-normes*, *art obscur*, *création-franche*, *art singulier*, *folk art*, *grassroot art*, *outsider art*, *self taught art* e “arte irregolare”. Molti di questi termini definiscono l'*art brut* in chiave socioculturale. Tuttavia, nel loro complesso, essi indicano che questa forma d'arte non è ancora giunta a estrinsecarsi nella sua effettiva dimensione estetica ma rimane nell'ambito del vago, se non addirittura del misterioso.

³ L'occasione al dibattito di questo tema è data ad esempio dalla prossima esposizione permanente di *art brut* – prevista per il 2006 – nel *Musée d'art moderne Lille Métropole* – uno dei più importanti musei nazionali francesi – situato a Villeneuve d'Ascq, non lontano da Lilla. Oltre a una esposizione perma-

nente di opere dei maggiori artisti del 1900, nel museo è conservata dal 1999 la collezione d'*art brut* donata dall'Associazione L'Aracine al comune di Lilla. Si tratta di una collezione unica in Francia, nata per sopperire alla perdita della *Collection de l'Art Brut* donata da Jean Dubuffet al comune di Losanna nel 1976. Per

esporre in modo permanente tale raccolta è in via di realizzazione il progetto di ampliamento dell'edificio del museo. Si tratta di un'ala in cui oltre alla storia de *l'art brut* – dalle prime opere raccolte dagli psichiatri verso la fine del XIX° sec. fino ai nostri giorni – verranno mostrate: “...le grandi componenti di questa for-

Qual è infatti l'origine delle soluzioni stilistiche adottate dagli artisti *brut* e quali sono le ragioni delle affinità con l'arte contemporanea? L'*art brut* può essere considerata “arte” nel senso colto del termine?

La chiave del problema può essere – a mio avviso – trovata esaminando il complesso mosaico delle opere *brut* in una prospettiva di studio interdisciplinare; alla luce cioè delle particolari condizioni psichiche e/o sociali peculiari in cui esse sono state create. Questo indirizzo di studio sembra infatti dimostrare che l'*art brut* non nasce da una precisa intenzione di “fare arte”, ma costituisce la manifestazione della necessità dirompente di ciascuno dei suoi autori di esprimere con qualsiasi mezzo disponibile (grafico, pittorico, scultoreo o oggettuale) sia dei precisi significati linguistici, sia – o soprattutto – dei precisi significati emotivi. Ed è nella specifica natura ideografica e al tempo stesso poetica e musicale di questi linguaggi che sembra possibile stabilire dei nessi precisi fra *l'art brut*, l'arte delle avanguardie o l'arte in generale e sciogliere, di qui, i principali interrogativi che li riguardano.

L'essenza espressiva e estetica de *l'art brut*

Le ragioni obiettive che stanno alla base dell'interpretazione complessiva de *l'art brut* nel quadro di linguaggi ideografici si fondano sul fatto che essa è contraddistinta da una fenomenologia creativa e stilistica peculiare: sia per quanto attiene alle circostanze esistenziali e ai procedimenti creativi dei diversi autori, sia per quanto riguarda il particolare schematismo antinaturalistico delle sue espressioni stilistiche. Tale fenomenologia è indipendente dall'epoca storica, dall'ambiente e dalla cultura dei rispettivi autori. Essa va dall'esordio spontaneo degli artisti *brut* dopo un periodo di isolamento psichico e/o sociale sorto in seguito a trau-

ma d'arte: l'arte dei *medium*, l'arte manicomiale, le creazioni marginali, le architetture singolari...” (*Les Chemins de l'art brut* ⁽³⁾, Musée d'art moderne Lille Métropole, 2004). A proposito della collezione de L'Aracine si ve-

da: *L'Aracine et l'art brut*, a cura di Madeleine Lommel, Michon, Neuilly Plaisance, 2004.

⁴ Cfr. Michel Thévoz, *L'Art Brut*, Skira, Genève, 1981; *«L'Art Brut»*, Paris, fasc. 1-9, Publications de la Compagnie de l'Art brut,

1964-1973; *«L'Art Brut»*, Lausanne, fasc. 10-21, Publications de la Collection de l'Art brut, 1977-2001.

⁵ Si tratta soprattutto di materiali normalmente reperibili all'interno dei manicomi. La

matici eventi esistenziali⁴ al frequente utilizzo di materiali, utensili o supporti di fortuna⁵; dal carattere inarrestabile e sequenziale dei processi creativi⁶ all’invenzione di forme di espressione che sono per molti versi affini a quelle delle più antiche scritture ideografiche; dalla frequente combinazione nelle loro opere di figurazioni e testi alla articolazione dei diversi elementi – figure, forme geometriche, segni, numeri, macchie di colore, scritte in caratteri convenzionali o oggetti trovati – secondo precise regole di composizione ritmica e armonica.

Scarsamente esplorati dalla critica d’arte specializzata, questi peculiari aspetti creativi e stilistici de l’*art brut* possono essere in effetti spiegati solo affrontando lo studio di questo fenomeno alle radici stesse dei processi creativi. E per affrontare questo fenomeno alle radici non è sufficiente procedere all’indagine sistematica e comparata delle caratteristiche stilistiche principali alla luce dell’estetica e della storia dell’arte, ma occorre tener conto dei contributi che la psichiatria e la psicologia sperimentale, dal canto loro, hanno dato ai quesiti fondamentali che esso pone: da dove viene? Che cos’è? Come è fatto? Cosa vuole dire?

A questo proposito non è forse un caso se una pista davvero importante per decifrare l’*art brut* ci è offerta proprio dagli esiti degli studi fondativi che hanno segnato la preistoria di questa categoria artistica. Si tratta dei libri che Marcel Réja, Walter Morgenthaler e Hans Prinzhorn, singolari figure di psichiatri attivi tra la fine del Milleottocento e gli anni Trenta del Millenovecento, hanno dedicato all’arte dei malati mentali

carta igienica o quella da pacco erano spesso utilizzati come supporti per disegni o scritti, mentre il dentifricio, il sangue, il filo da ricamo, ecc. erano impiegati come strumenti espressivi. Svariati oggetti di scarto servivano inoltre come materiali per realizzare sorte di “assemblaggi” o *collage*: pezzetti di legno, stoffa, cuoio, conchiglie, pacchetti di sigarette, ritagli di giornale, cartine colorate, ecc. Si vedano a

questo proposito: Michel Thévoz, *L’Art Brut*, op. cit.; Lucienne Peiry, *L’Art Brut*, Paris, Flammarion, 1998; *L’Aracine et l’art brut*, op. cit.

⁶ Tipico ad esempio è il fatto di creare opere su carta – a pastello o acquerello – l’una dopo l’altra, riempiendo completamente entrambi i lati del foglio.

⁷ Cfr. Michel Thévoz, *Marcel Réja découvreur de «L’Art des fous»*, in «Gazette des

Beaux-Arts», maggio-giugno 1986, pp. 200-208 ; Fabienne Hulak, *A la recherche de l’Art brut*, in *Catalogue de l’Aracine*, Neuilly-sur-Marne, Musée d’Art brut, 1988, pp. 80-82; Marielène Weber, *Note sur l’émergence de “l’art des fous”*, in *La mesure des irréguliers. Symptôme et création*, a cura di Fabienne Hulak, prefazione di Pierre Gaudibert, Nice, Z’édicions, 1992, pp. 91-98.

in generale o di Adolf Wölfli in particolare⁷. Mossi da una sensibilità estetica raffinata e animati da uno spirito d’indagine svincolato dalle convenzioni della tradizione umanistica, questi studiosi, oltre ad aver enucleato le principali caratteristiche delle opere dei malati mentali nelle particolari forme schematiche o stilizzate, nella frequente mescolanza delle figurazioni con la scrittura convenzionale e i numeri e, soprattutto, nell’“ordine geometrico” delle composizioni, hanno infatti delineato uno schema interpretativo globale del fenomeno artistico da loro esaminato. Questo grazie alla scoperta di alcune importanti correlazioni concettuali relative sia alle condizioni che rendono possibile il fenomeno stesso, sia al principio estetico che, secondo questi psichiatri, presiede alla genesi e all’organizzazione delle sue forme.

Le correlazioni fondamentali, già abbozzate da Maxime du Camp e Cesare Lombroso nel 1880⁸, ma riprese in maniera più organica e puntuale da Réja nel 1907⁹, riguardano il nesso fra turbe psichiche e bisogno espressivo nonché il significato ideografico che questi psichiatri attribuiscono ad alcune produzioni artistiche di malati mentali¹⁰, al disegno infantile, alle arti preistoriche, a quelle dei popoli cosiddetti primitivi, dei *medium* e dei carcerati¹¹. Mentre straordinaria importanza rivestono i collegamenti che Morgenthaler nel 1921 e Prinzhorn nel 1922 stabiliscono fra l’isolamento psichico/sociale (o autismo) provocato dalla malattia mentale e il bisogno espressivo che ne consegue; nonché quelli – ancora più precisi – tra il “senso

⁸ Cfr. Cesare Lombroso-Maxime du Camp, *Sull’arte nei pazzi*, in “Archivio di psichiatria e scienze penali”, 1, 1880, pp.333-342. Tale articolo risulta interamente trasposto ed ampliato in Cesare Lombroso, *L’uomo di genio. In rapporto alla psichiatria, alla storia ed all’estetica*, Torino, 1894, pp. 323-354 (capitolo: *L’arte nei pazzi*).

⁹ Cfr. Marcel Réja, *L’art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Mercure de France, 1907 [ristampa anastatica in *La Nudit*

té de l’art, a cura di Fabienne Hulak, prefazione di Pierre Vermeersch, Nice, Z’édicions, 1994, pp. 3-76].

¹⁰ Si tratta precisamente delle opere in cui figure e scritte sono fra loro mescolate. Questa stessa interpretazione sarà ripresa da Prinzhorn nel suo libro.

¹¹ Cfr. Fabienne Hulak, *Le cabinet des singularités*, in *La Nudit*

é de l’art, op. cit., pp. XIII-XXVII.

¹² Cfr. Walter Morgenthaler, *Adolf Wölfli*,

traduzione e prefazione a cura di Henri-Pol Bouché, in «L’Art Brut», fasc. 2, 1964, op. cit., [edizione originale: *Ein Gesteskraker als künstler: Adolf Wölfli*, Berne, 1921], pp. 1-154; Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d’asile*, prefazione di Jean Starobinski, traduzione di Alain Brousse e Marielène Weber, presentazione di Marielène Weber, Paris, Gallimard, 1984, [edizione originale: *Bildneri der Geisteskranken*, Heidelberg, Springer, 1922], pp. 1-409.

dell’ordine” che emerge dalle opere dei malati mentali e il ruolo in esse svolto da una funzione psicologica “profonda” preposta alla regolazione dei contenuti psichici – altrimenti caotici – e dai significati estetici universali¹². Come è stato autorevolmente rilevato, si tratta di una funzione che essi designano, rispettivamente, con i termini *Formung* e *Gestaltung*; due parole chiave diverse per ricchezza di implicazioni concettuali ma del tutto affini nel significato principale di “formazione della forma”¹³.

Benché applicati a due studi diversi per impianto teorico e varietà di esempi, questi termini indicano – per entrambi gli studiosi – il processo psichico naturale che presiede alla nascita della forma artistica originaria; forma il cui principio primo è il ritmo¹⁴. Ed è appunto nelle qualità espressive del ritmo visibili in modo evidente nelle “... relations particulières au temps et à l’espace ... au sens de certains rapports ... aux chiffres...”¹⁵ nonché nello snodarsi delle composizioni in “... disposition sérielle, alternance régulière, symétrie ...”¹⁶ che Morgenthaler e Prinzhorn identificano l’essenza vera e propria non solo dell’opera di Wölflì e dei malati mentali ma anche dell’arte in generale: “un ordine geometrico” sottostante alle espressioni artistiche

¹³ Cfr. Marièlène Weber, *Note sur l’émergence de «L’art des fous»*, op. cit. Come specificato in questo articolo, p. 93, il termine *Formung* deve intendersi, secondo le traduzioni, come “formazione di una forma...creazione delle forme...nascita di una forma”; *Gestaltung* invece è un termine specifico derivato dall’estetica e dalla psicologia generale che significa “...la forma e la strada che conduce verso di essa”.

¹⁴ Un precedente significativo di questa scoperta è già presente in Réja (*L’Art chez les fous*, op. cit.) che lo rileva in maniera ancora vaga nelle opere plastiche dei malati mentali e in maniera netta nella poesia degli stessi. Nel primo caso infatti, similmente a quanto faran-

no Morgenthaler e Prinzhorn, egli enuclea nelle opere da lui esaminate delle “...formules simples de symétrie, de répétition, des expédients de formes géométriques qui semblent avoir ici le même rôle de supports que le didactisme dans les productions littéraires...” senza peraltro associare tali formule espressive al ritmo ma intuendo che «... on y saisit dans sa formule originelle l’impulsion à créer de la matière artistique, une activité qui cherche à se satisfaire par elle-même...» (p. 19). Ciò non avviene invece a proposito della poesia dei malati mentali dove, come ha rilevato Fabienne Hulak, Réja individua con precisione il ruolo fisiologico, fondante e costruttivo del ritmo. A proposito di questa interpretazione si

veda Fabienne Hulak, *Le cabinet des singularités*, in *La nudité de l’art*, op. cit., pp. XXI-XXVII.

¹⁵ Walter Morgenthaler, *De l’artistique chez Wölflì et en general*, in *La mesure des irréguliers*, op. cit., p. 100. Come specificato dalla traduttrice Marièlène Weber, questo scritto costituisce l’ultimo capitolo del libro *Ein Gesteskraker als Künstler: Adolf Wölflì*, op. cit. Tale capitolo risulta completamente omesso nella traduzione francese a cura di Henri-Pol. Bouché, *Adolf Wölflì*, in «L’Art Brut», fasc. 2, op. cit.

¹⁶ Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d’asile*, op. cit., p. 321.

di ogni tempo e visibile – per essi – con maggiore evidenza nelle innovazioni formali delle avanguardie: nel cubismo per Morgenthaler e nell’espressionismo per Prinzhorn.

Concepite per l’arte dei malati mentali, le proposte teoriche di questi psichiatri – pur nella incompletezza degli esiti ottenuti riguardo alla esatta natura estetica ed ai significati delle opere esaminate – si attagliano perfettamente alla problematica generale de l’*art brut*¹⁷. Oltre ad aver costituito il punto di partenza per ricerche successive¹⁸, esse forniscono a tutt’oggi dei presupposti validi tanto per tentare di risolvere gli enigmi genetici di questo fenomeno creativo, quanto per correlarlo in modo “specifico” a tutte le altre categorie stilistiche della storia dell’arte.

L’essenza espressiva e estetica del complesso mosaico delle opere d’*art brut* può essere – a mio avviso – trovata collegando fra loro le questioni nodali individuate da questi studiosi alla luce di una univoca interpretazione poetica e musicale delle fondamentali soluzioni formali e di composizione presenti in questa forma d’arte. Tale interpretazione conduce, in primo luogo, a individuare nelle figure schematiche o variamente stilizzate, nelle forme geometriche, nei segni elementari, nelle macchie di colore o negli oggetti trovati che costituiscono, nel loro insieme, il vocabolario peculiare delle opere d’*art brut*, delle forme esclusive di scrittura ideografica e/o fono-simbolica: una gamma assai varia ed inventiva di pittogrammi, geroglifici o personali caratteri – astratti o oggettuali – corrispondenti rispettivamente a parole, frasi, suoni puri, accordi musicali semplici o precisi significati linguistici espressi per mezzo di oggetti, che sorgono dalla necessità di ciascun autore di comunicare con sé stesso o con il “mondo”. Ma in più – e soprattutto – tale interpretazione conduce a vedere nelle specifiche soluzioni formali e/o nelle combinazioni fondamentali degli elementi costitutivi di ciascuna opera d’*art brut* la manifestazione di una particolare intenzione: quella di dare

¹⁷ Mi riferisco qui non solo alle caratteristiche stilistiche e creative generali de l’*art brut* ma anche alle analogie fra le condizioni psichiche e/o sociali e esistenziali dei diversi autori. Legate a drammatici eventi biografici,

tali analogie vanno dall’autismo alla concentrazione medianica, dalla solitudine all’emarginazione sociale.

¹⁸ Cfr. M. Thévoz, *L’Art Brut*, op. cit.; idem, *Art brut, psychose et médiumnité*, Paris,

La Différence, 1990, p. 96 ; idem, *Le langage de la rupture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

un preciso “ordine espressivo” – ritmico, melodico e armonico – a un groviglio spesso inestricabile di pensieri e emozioni.

In effetti, un medesimo impulso sonoro/musicale sembra presiedere sia alla elaborazione dei singoli soggetti de l’*art brut* in forme peculiari, sia alla combinazione – in modi altrettanto peculiari – di due o più soggetti tanto in successioni orizzontali e/o verticali o diagonali, quanto in configurazioni geometriche regolari che ruotano attorno al centro della composizione¹⁹. Queste soluzioni formali e di composizione richiamano, secondo i casi, sia il succedersi misurato e intrecciato delle unità foniche e di significato nel corpo di un brano poetico, sia il succedersi dinamico e variato dei suoni in un componimento musicale.

Oltre a convalidare anche la nozione storica più radicale di *art brut* e – a maggior ragione – quella più recente di polo artistico²⁰, senza intaccarne i fondamenti concettuali – incentrati sulla spontaneità creativa, l’autonomia e l’indipendenza delle opere ad essa ascritte dalla cultura artistica visiva – questa interpretazione apre anche la strada a una più corretta collocazione di questa forma d’arte in seno alla storia.

Senza entrare nel merito di una argomentazione alquanto complessa²¹, i cardini di questa interpretazione possono essere indicati nel legame ideografico e musicale dei segni e delle modalità geometriche di compo-

¹⁹ Queste considerazioni riguardano, dunque, sia le opere imperniatesu un unico soggetto (disegnato, dipinto, oppure modellato), sia – e a maggior ragione – il caso preponderante delle opere caratterizzate da una molteplicità di elementi figurativi e non – uguali o diversi – fra loro collegati dai nessi sintattici peculiari già menzionati.

²⁰ Jean Dubuffet ha in parte ammorbidito le sue posizioni riguardo all’indipendenza de l’*art brut* dai condizionamenti della cultura in uno scritto dedicato a Louis Soutter in Jean Dubuffet, *L’homme du commun à l’ouvrage*,

Paris, Gallimard, 1970, p. 437. In linea con l’interpretazione proposta in questo articolo, tale parziale dipendenza de l’*art brut* dai condizionamenti culturali sarebbe da addebitare, in alcuni grandi artisti “storici” quali Wölflì, Carlo e Aloïse, alle caratteristiche sonore/musicali della lingua parlata nonché alle forme musicali tipiche delle rispettive tradizioni popolari e/o della musica colta. Cfr. Walter Morgenthaler, *Wölflì*, op. cit.; *Wölflì. Dessinateur-Compositeur*, Lausanne, L’Age d’Homme, 1991; Jacqueline Porret-Forel, *Aloïse*, in «L’Art Brut», fasc. 7, 1966; Jacqueline Porret-

Forel, *Aloïse et le Théâtre de l’Univers*, Genève, Skira, 1993; Jacqueline Porret-Forel, *La voleuse de mappemonde. Les écrits d’Aloïse*, Carouge-Genève, Zoé, 2004; Maria A. Azzola Inaudi, *Carlo e la Musica del Linguaggio*, in *Figure dell’anima. Arte irregolare in Europa*, a cura di Bianca Tosatti, Milano, Mazzotta, 1997, pp. 256-273.

²¹ Si veda a questo proposito il mio saggio *Scritture in musica: La Tinaia e l’Art brut*, in *Scritture in musica: La Tinaia e l’Art brut*, a cura di Maria A. Azzola e Lucilla Conigliello, Firenze, Polistampa, 2003, pp. 13-35.

sizione de l’*art brut* con i segni e le strutture geometriche tipici del disegno infantile e dell’arte preistorica o dei popoli cosiddetti primitivi e, di qui, nelle corrispondenze di tali legami con i fondamenti poetici e musicali delle regole di costruzione geometrica dell’opera d’arte visiva, così come sono state definite agli albori della civiltà artistica occidentale e così come si sono trasmesse, attraverso la tradizione, fino ai nostri giorni. Tali nessi conducono inoltre a identificare negli elementi formali e ritmici tipici de l’*art brut* la manifestazione più autentica della fase primaria del processo di creazione dell’opera d’arte (letteraria, musicale o plastica); fase in cui l’immaginazione al tempo stesso visuale, semantica e sonora di un determinato tema/soggetto si converte, nella mente del creatore, in uno “schema” ideografico-ritmico “embrionale” che può essere successivamente elaborato sia attraverso le parole e/o i suoni, sia attraverso la rappresentazione visiva vera e propria²².

Nelle suoi sviluppi più essenziali, tale schema ideografico coincide con quell’“ordine astratto” – ideografico e musicale – di forme autonome e colori puri soggetto alle “leggi della necessità interiore, che sono certamente psichiche” nel quale Wassily Kandinsky – in uno scritto profetico del 1909 dal titolo *Lo Spirituale nell’arte* – ha individuato le radici dell’arte visiva e la via maestra per “la sua emancipazione dalla dipendenza diretta dalla natura” al fine di far sorgere l’arte visiva del futuro: un’arte dello spirito²³.

Ed è soprattutto in quest’ultimo senso che le opere degli artisti *brut* appartengono pienamente alla storia dell’arte del Millenovecento. Analogamente a quanto è avvenuto lungo l’intero percorso tematico/simbolico dell’arte contemporanea – dall’espressionismo al cubismo, dal futurismo al dadaismo, dall’astrattismo alla *pop art* al *new dada* – le opere d’*art brut* riflettono infatti, attraverso le soluzioni espressive che sono loro proprie, i temi e/o i problemi esistenziali principali del tempo storico in cui sono state create.

²² Cfr. Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*, Milano, Rizzoli, 1996, pp. 83-84.

²³ Cfr. Wassily Kandinsky, *Lo Spirituale*

nell’arte, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Bompiani, 1993 [edizione originale: *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Male-*

rei, Monaco di Baviera, 1912].

²⁴ Carlo Zinelli (San Giovanni Lupatoto 1916 - Verona 1974) ha creato le sue opere

Così, ad esempio, Carlo Zinelli rappresenta nella sua opera pittorica il dramma delle emozioni e dei sentimenti scatenati dalla sua esperienza traumatica della guerra di Spagna attraverso la variata modulazione e composizione musicale di forme e colori: contrapponendo soggetti umani legati a un tempo presente segnato dalla sofferenza a una miriade di oggetti e animali legati al tempo passato della sua vita da contadino²⁴. Giordano Gelli, da parte sua, raffigura spesso figure umane di grande gravidanza, isolate o in coppia, che si collegano in modo paradigmatico a quella visione del disagio esistenziale dell'uomo moderno preannunciata dai dipinti di Edvard Munch e che verrà successivamente ripresa e sviluppata dagli espressionisti²⁵. Claudio Ulivieri, invece, per il carattere prevalentemente astratto del suo vocabolario formale, articolato in composizioni perfettamente simmetriche di grande accuratezza grafica, rappresenta l'esempio più vicino alla concezione spirituale dell'arte astratta come rappresentazione puramente musicale dei sentimenti propugnata da Kandinsky²⁶. Mentre Marco Rauei esprime nella raffigurazione schematica in sequenze ritmiche degli oggetti comuni (e non) o delle immagini della sua quotidianità un genuino incanto lirico che richiama, per contrasto, la poetica degli oggetti o delle immagini di consumo ossessivamente iterate dagli artisti *pop* in chiave di ironica accusa alla società di massa²⁷.

Sono passati quasi XXIV secoli da quando Platone nel *Fedro*²⁸ ha identificato, per la prima volta nella storia della civiltà occidentale, l'essenza della creatività nella poesia dei musicisti-poeti in delirio. Ma ci volevano la sensibilità e lo sforzo congiunto di alcuni psichiatri "illuminati" nonché di artisti particolarmente "ispirati" quali Jean Dubuffet e Wassily Kandinsky per rivelare al mondo moderno, nella loro essenzialità, i fondamenti dell'arte visiva. Proprio perché tali fondamenti possono essere maggiormente compresi – e fruiti – attraverso una valutazione al tempo stesso estetica, storico-artistica e scientifica, lo studio e la corretta valorizzazione de l'*art brut* può forse aprire la strada a un nuovo Umanesimo tanto nella considerazione dei problemi – eterni o contingenti che siano – dell'"arte", quanto in quelli dell'"umano".

nell'ex ospedale psichiatrico di Verona fra il 1957 e il 1974. È considerato uno degli artisti "storici" più grandi e rappresentativi de l'*art brut*. A proposito di questa interpretazione si vedano: Maria Azzola Inaudi, *Schizofrenia d'artista*, in «Arte in», n°22, 1992, p. 66-68; Maria Ausila Azzola Inaudi, *Carlo e la musica del linguaggio*, in *Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa*, op. cit.; Maria Azzola Inaudi, *Carlo fra pittura, scrittura e musica*, in *Carlo immagini oltre i confini*, a cura di Giorgio

Cortenova, Alessandro Carone, Alessandro Zinelli, S. Giovanni Lupatoto, Mediaprint, 1999; idem, *Writings in Painting «Recitar Cantando»* in «Raw Vision», n. 29, 1999-2000 pp. 22-30; Maria A. Azzola, *Carlo Zinelli (1916-1974)*, a cura di Benoît Decron, Pierre-Jean Galdin, Joëlle Pijaudier-Cabot, Paris, Somogy, 2003, pp. 38-47; idem, *L'écriture poétique et musicale de Carlo. Aux racines de la créativité*, in *Écritures en délire*, Milano, Les 5 Continents, 2004, pp. 56-67.

²⁵ Giordano Gelli (Carmignano, 1928) è considerato una delle personalità artistiche *brut* più importanti de La Tinaia. Per questa interpretazione si veda Maria A. Azzola, *Giordano Gelli*, in *Scritture in musica: La Tinaia e l'Art brut*, op. cit., p.115.

²⁶ Ivi, *Claudio Ulivieri (San Gimignano, 1947)*, in *Scritture in musica: La Tinaia e l'Art brut*, op. cit., p. 129.

²⁷Al pari di Giordano Gelli, Marco Rauei (Firenze, 1958) è considerato uno degli artisti

brut più importanti de La Tinaia. Sue opere sono incluse da anni nel catalogo degli autori della *Collection de l'Art Brut* di Losanna. Si veda a questo proposito: Massimo Mensi e Da-

na Simionescu, *La Tinaia. Centre d'expression de l'hôpital psychiatrique San Salvi à Florence*, in «L'Art Brut», fasc. 17, op. cit., pp. 128-139. Cfr. Maria A. Azzola, *Marco Rauei*, in

Scritture in musica: La Tinaia e l'Art brut, op. cit., p. 121.

²⁸ Cfr. Platone, *Fedro*, 245 a.

Questo articolo, con alcune varianti e senza le note - a causa di un incidente tipografico - è stato pubblicato nel numero di maggio della rivista: «Psichiatria in Puglia e Basilicata», X, n° 15, Movimedia, Lecce, 2004, pp. 23-27.



La Tinaia com'era in origine













Catalogo delle opere



◀ *atrio*
veduta d'insieme

► **1**
Irene Grandi
Forme colorate
senza data
tecnica mista
cm 254x139





◀ *sala di lettura nord*
piano terra

▶ **2**
Margherita Cinque
Figure femminili con vaso
senza data
tecnica mista
cm 268x149





◀ *sala di lettura nord*
piano terra

► **3**
Paolo Rafanelli
senza titolo
senza data
acrilico
cm 259x141
PT





◀ *saletta di lettura nord-est*
piano terra

► 4
Vittorio Carlesi
Interno Tinaia con travi
senza data
acrilico
cm 276x143





◀ *sala di lettura est*
piano terra

► **5**
Giuseppina Pastore
senza titolo
1993
acrilico
cm 192x146





◀ *sala di lettura sud est*
primo piano

► **6**
Vittorio Carlesi
San Giorgio
senza data
tecnica mista
cm 140x164





◀ *sala di lettura sud*
primo piano

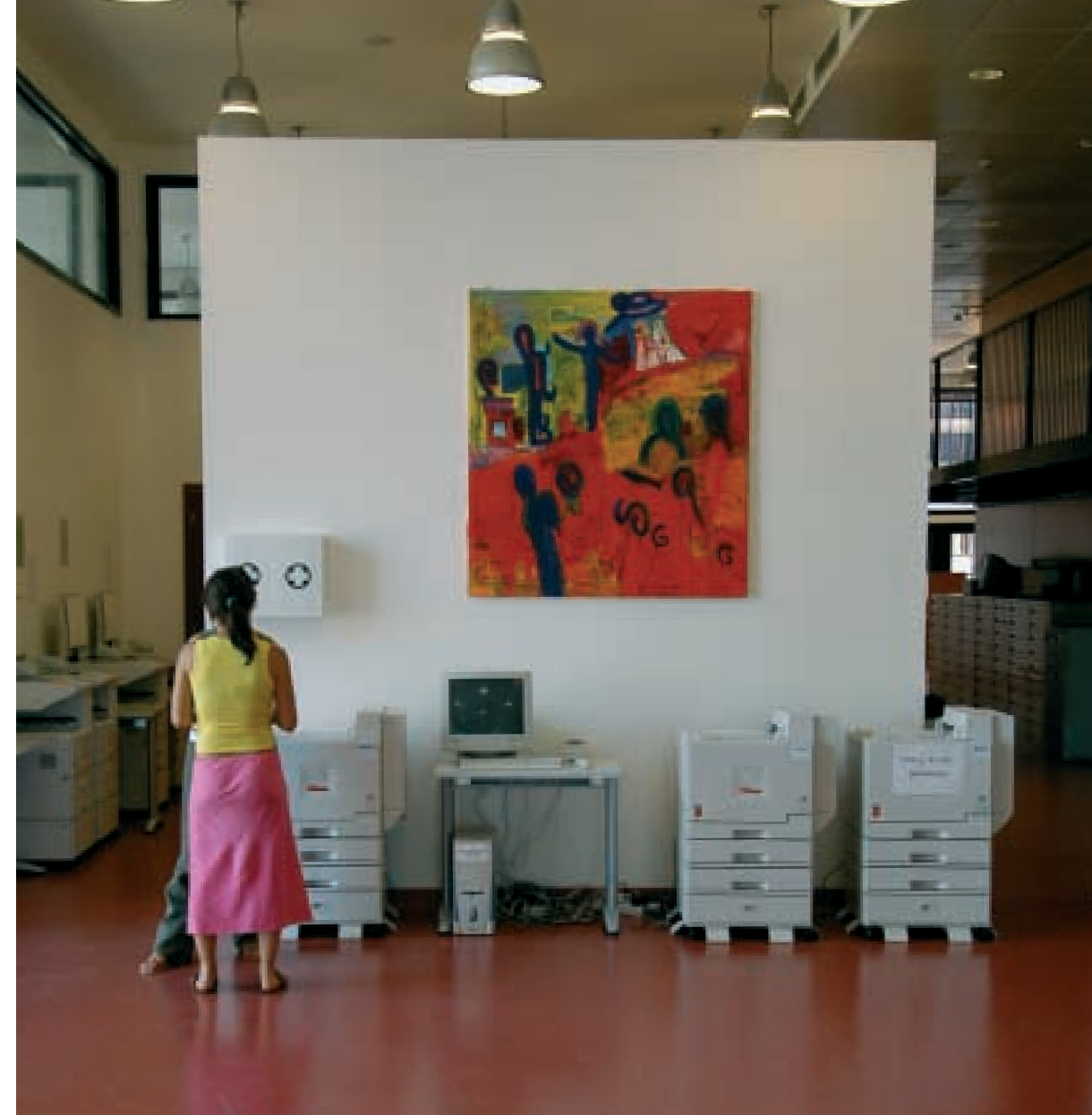
▶ **7**
Antonio Brizzolari
Scena del delitto
1997
acrilico
cm 124x210





◀ *area fotocopie*
primo piano

▶ **8**
Fioretto Musio
senza titolo
1989
tecnica mista
cm 128x129





◀ *scaffali*
primo piano

► **9**
Vittorio Carlesi
Ritratti in Tinaia
1984
acrilico
cm 267x147





◀ *area uffici*
primo piano

► **10**
Guido Boni
Autoritratto con terapeuta
tecnica mista
cm 140x93
199





◀ *sala di lettura sud*
secondo piano

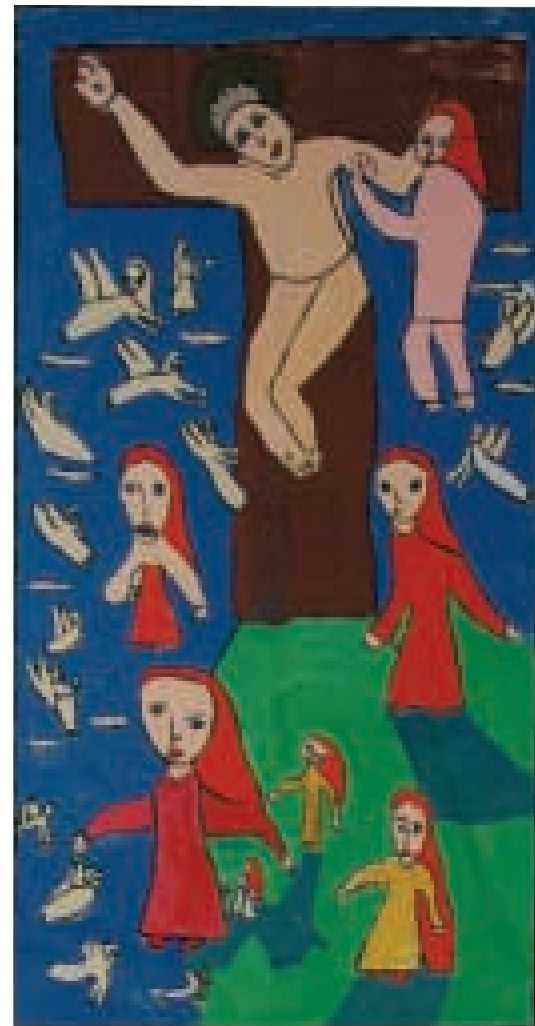
► **11**
Giordano Gelli
Bombardamento
1995
acrilico
cm 121x205
1/95





◀ *sala di lettura sud*
secondo piano

► **12**
Angela Fidilio
Crocifissione
senza data
acrilico
cm 108x205
2/87-90





◀ *scaffali*
secondo piano

► **13**
Guido Boni
*Panorama cittadino con case
arancio*
senza data
acrilico
cm 210x127

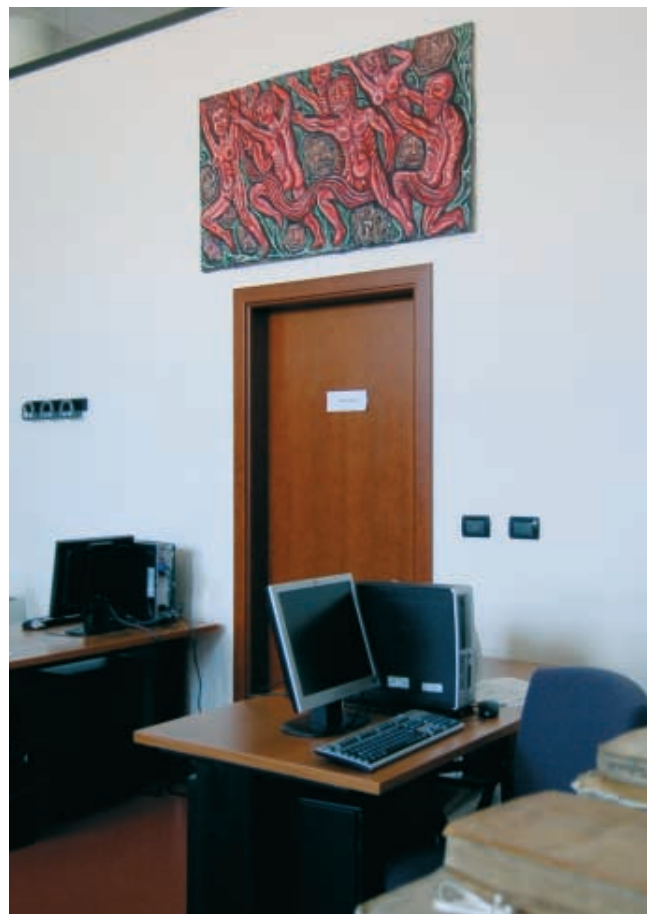




◀ *area uffici*
secondo piano

► **14**
Guido Boni
Interno con sfondo giallo
tecnica mista
cm 142x154
1/75-90





◀ *sala collezioni storiche*
secondo piano

► **15**
Gabriele Trinchera
senza titolo
senza data
acrilico
cm 141x77
14 febb.





◀ *aula didattica*
M. Rosaria Corrado
piano terra

▶ **16**
Antonio Brizzolari
senza titolo
senza data
tecnica mista
cm 218x127





◀ *sala riunioni*
piano terra

► **17**
Giordano Gelli
Fondo bianco
senza data
acrilico
cm 124x136





◀ *direzione*
piano terra

► **18**
Giordano Gelli
Fondo blu
1993
acrilico
cm 101x122





◀ **19**
Margherita Cinque
Teste con case
senza data
acrilico
cm 21x205
1/95

▶ **20**
Franca Settembrini
Un bambino
senza data
tecnica mista
cm 59x64





◀ **21**
Giuseppina Pastore
senza titolo
senza data
acrilico
cm 140x164
46/91-97

Elenco delle opere

- 1** Irene Grandi, *Forme colorate*, senza data, tecnica mista, cm 254x139
- 2** Margherita Cinque, *Figure femminili con vaso*, senza data, tecnica mista, cm 268x149, 62
- 3** Paolo Rafanelli, *senza titolo*, senza data, acrilico, cm 259x141, 47-PT
- 4** Vittorio Carlesi, *Interno Tinaia con travi*, senza data, acrilico, cm 276x143
- 5** Giuseppina Pastore, *senza titolo*, 1993, acrilico, cm 192x146
- 6** Vittorio Carlesi, *San Giorgio*, senza data, tecnica mista, cm 140x164, 17
- 7** Antonio Brizzolari, *Scena del delitto*, 1997, acrilico, cm 124x210
- 8** Fioretto Musio, *senza titolo*, 1989, tecnica mista, cm 128x129
- 9** Vittorio Carlesi, *Ritratti in Tinaia*, 1984, acrilico, cm 267x147
- 10** Guido Boni, *Autoritratto con terapeuta*, tecnica mista, cm 140x93, 1999
- 11** Giordano Gelli, *Bombardamento*, 1995, acrilico, cm 121x205, 1/95
- 12** Angela Fidilio, *Crocifissione*, senza data, acrilico, cm 108x205, 2/87-90
- 13** Guido Boni, *Panorama cittadino con case arancio*, senza data, acrilico, cm 210x127
- 14** Guido Boni, *Interno con sfondo giallo*, tecnica mista, cm 142x154, 1/75-90
- 15** Gabriele Trinchera, *senza titolo*, senza data, acrilico, cm 141x77, 14 febbr.
- 16** Antonio Brizzolari, *senza titolo*, senza data, tecnica mista, cm 218x127
- 17** Giordano Gelli, *Fondo bianco*, senza data, acrilico, cm 124x136
- 18** Giordano Gelli, *Fondo blu*, 1993, acrilico, cm 101x122
- 19** Margherita Cinque, *Teste con case*, senza data, acrilico, cm 85x86, 49
- 20** Franca Settembrini, *Un bambino*, senza data, tecnica mista, cm 59x64
- 21** Giuseppina Pastore, *senza titolo*, senza data, acrilico, cm 140x164, 46/91-97

Indice

<i>Presentazione</i> , di Lucilla Conigliello	pag.	5
<i>La Tinaia e l'Art brut</i> , di Maria A. Azzola	»	7
<i>Art brut, Arte in generale e Psichiatria: verso un nuovo Umanesimo?</i> , di Maria A. Azzola	»	15
Catalogo delle opere	»	37
Elenco delle opere	»	75



Finito di stampare presso la tipografia editrice Polistampa - Firenze nel Giugno 2004

