

---

# STATI DI COSCIENZA

*Linguaggi artistici  
fra regressione consapevole e follia*



*F*

Provincia di Pisa  
Comune di Santa Croce sull'Arno  
Assessorato alla Cultura

#### STATI DI COSCIENZA

*Linguaggi artistici  
fra regressione consapevole e follia*

Centro Attività Espressive  
Villa Pacchiani  
27 maggio - 25 giugno 1995

*Ordinamento:* Nicola Miceli  
*Allestimento:* "Il Centro" di Villa Pacchiani  
*Coordinamento organizzativo:* Ufficio Cultura  
*Ufficio stampa:* Andrea Mancini  
*Catologo*  
Design: Romano Masoni  
Fotocomposizione: ConTesta, Fucecchio  
Stampa: Banderelli & Vivaldi, Pontedera

*Si ringraziamo per la sensibilità, l'attenzione e la disponibilità:*  
*La signora Lodi, direttrice della galleria "Centro Steccata" di Parma,*  
*proprietaria di tutte le opere di Antonio Ligabue e di due opere di*  
*Pietro Ghizzardi: "Ritratto di donna (Corinne)" e "Ritratto di donna a*  
*mezzo busto (la Senatrice)".*  
*Il signor Fernando Giamusi e la banca del Credito Valtellinese di*  
*Sondrio, proprietari delle opere de La Tinaia e di Bernard Damiano.*  
*La galleria "San Rocco" di Colarno (Parma), proprietaria delle opere*  
*di Pietro Ghizzardi: "Ritratto a seno nudo (la tabaccaia)" e "Ritratto*  
*(la tabaccaia)".*  
*La galleria "Miralli" di Alberto Miralli di Viterbo, proprietaria delle*  
*opere in cartolo di Carlo Vincenti.*  
*Infine ringraziamo il prof. Andrea Spini e il pittore Mauro Corbani.*

---

# STATI DI COSCIENZA

*Linguaggi artistici  
fra regressione consapevole e follia*

Laboratorio "La Timia" dell'ex O.P. di San Salvi,  
Narnetti (Nof. 4) dell'ex O.P. di Volterra.  
Laboratorio "Occasioni" dell'ex O.P. di Muggiano,  
Benazzi, Cecchi, Damiano, Glizzardi,  
Ligabue, Moreni, Nardini, Scali, Siozzi,  
Turrini, Vaccarezza, Vincenti.

*a cura di  
Nicola Miceli*



Villa Pacchiani

## STATI DI COSCIENZA

di Nicola Abbagnano

Le esperienze creative che proponiamo con la rassegna fuori di coscienza, si collocano in una zona non facilmente localizzabile dell'umana esperienza. È una dimensione ambigua, una sorta di confine tra lucidità e follia. In qualsiasi caso, si compie, in modo inintenzionale o con piena consapevolezza operativa ed estetica, una sorta di regressione del linguaggio a forme primarie di comunicazione visiva. Sostanzialmente privilegiati i contenuti psicologici, in specie emozionali, i fantasmi persecutori, ma non per questo sono da considerarsi elementi strutturali o addirittura influenti la struttura del codice e il grado di elaborazione formale del linguaggio. Il quale appare assai diversificato: dalla pura gestualità tracciante governata da ritmi fisiologici, alla più minuta e consapevole ripetizione di patterns dalla precisa definizione grafica.

Se questi regressivi, sofferti linguaggi posseggono un certo potere di seduzione: sono attenti come una voce che giunge da regioni oscure e arcane, aliena e allarmante, ma irresistibile per chi è atteso all'omologazione linguistica dei media, al loro educato esasperante. Nei linguaggi regressivi si coglie, al contrario, una barbara e prelogica vitalità, alimentata dall'urgenza esistenziale che induce la "scelta", più o meno occasionale e consapevole, della comunicazione artistica. Anche quando chi si pratica non abbia una qualche disposizione o vocazione artistica, il linguaggio

regressivo contiene comunque un gradiente estetico sorgivo che fa il suo fascino; e aggiunge senso e significazione il suo essere momento terminale di un processo psicologico in cui sedimenta un vissuto, questo sì - in ogni caso - singolare e irripetibile, segnato spesso dalla solitudine e dalla sofferenza. Tanto più interessante, dunque, e di incrementato potenziale estetico esso appare quando si sia in presenza di un artista dotato di talento, che si sarebbe comunque realizzato creativamente, a prescindere dalla malattia o dall'anomalia psicologica ed esistenziale che fa scattare il bisogno di esprimersi.

Il meccanismo creativo tipico dei linguaggi regressivi è il flusso continuo e in apparenza automatico dei segni e delle immagini, leggibili sia come simboli visionari di un "delirio" non privo di riferimenti critici alla società e alle sue aberrazioni, sia come sintomi di un disagio o di un'alterità che chiede udienza con parole scagliose e di forte accentuazione concreta, epperò denudato e pervaso da un'ineducata e talora tenerissima grazia poetica, che pone interrogativi scomodi circa la portata e la congruità dei codici della normalità.

Rappresentando linguaggi artistici sospesi tra regressione consapevole e follia o decisamente assegnabili all'uno o all'altro termine del binomio, e alle relative implicazioni concettuali e fenomenologiche, *Stati di coscienza* intende mettere a fuoco la valenza creativa dei

linguaggi regressivi, consapevoli o inconsapevoli che siano: la loro singolarità di esperienze artistiche irripetibili e autentiche di personalità comunque impegnate ad articolare novellamente la parola, a ripetere nel recinto della pittura l'atto originario della creazione.

Il presente itinerario in alcuni dei luoghi meno frequentati dell'espressione artistica non è un frutto di stagione. Esso non nasce sulla scia di un interesse oggi alquanto accentuato per i linguaggi della cosiddetta "difficoltà a vivere", ossia i prodotti creativi di quanti conoscono l'emarginamento e l'esclusione, e non possono comunicare sui normali canali le proprie idiosincrasie.<sup>1</sup> Neanche è un caso che la rassegna sia stata ordinata da Romano Masoni a Santa Croce sull'Arno, un luogo dove non da oggi si registrano iniziative di ricerca e di animazione culturale intorno ai temi del disagio esistenziale. Ricordo il lungo impegno della rivista "Il Grandevetro" e del "Circolo del Festival", cui si devono nello specifico la rassegna *Ratem, e altre storie* (1984), sul tema del topo-totem simbolo di alterità, e soprattutto *Aillofflu lingua rovescia* (1985), una serie di manifestazioni che costituiscono una solida premessa a *Stati di coscienza*.<sup>2</sup>

Con *Aillofflu lingua rovescia*, progetto di interventi sul tema della follia ideato e ordinato da Andrea Mancini e Romano Masoni, e segnatamente con le rassegne *Le mostre malate*, a cura di Dino Carlesi, e *Figurate alterità* a cura di chi scrive, si offriva un ricco repertorio di materiali artistici e qualche considerazione teorica sulle tangenze, le intersezioni, le divergenze tra arte e follia, sull'arte dei folli e l'arte sui folli, nonché sulla funzione per così dire sintomatica e rivelatoria, e dunque implicitamente "terapeutica" (ma non è questo l'aspetto del tema che qui più ci interessa), delle attività espressive nel trattamento delle malattie mentali.

I principi ispiratori di quella grande *kermesse* informano anche *Stati di coscienza*, salvo che all'attenzione in questa riservata ai linguaggi dell'alterità - ossia di un'identità trasgressiva non classificabile con i consueti canoni - corrispondeva in *Ailloff* l'intenzione di lanciare segnali d'allarme, di proporre materiali che

ponessero la questione sociale della follia e degli istituti di contenimento e di repressione. Nell'85 era ancora vivace il dibattito sulla 180. Occorreva porre la gente davanti a presenze inconsuete e divergenti, a sorprese che inducessero a pensare anche solo alla possibilità di una condizione *altra* da quella normativa: a un modo rovesciato, come la parola *folli-ailloff*, di percepire il mondo quotidiano, rivelato magari dalla presenza inusuale di un'opera d'arte, che costringe a leggere diversamente il contesto abituale.

Tra le altre animazioni, le proposte artistiche si inserivano con la loro autonomia di significazione. Voglio dire che non si ispiravano necessariamente a un nodo della tematica in oggetto. Anzi, talora avanzavano la sola flagranza della loro specificità linguistica, quali modelli di pensiero individuale e creativo da opporre al pensiero convenzionale. Esclusa la possibilità di una semplicistica equazione arte=follia, agli artisti si affidava il compito di testimoniare modalità diverse di esperienza del reale e di comunicazione non canonica delle personali visioni.

Su tale specificità insiste anche *Stati di coscienza*, ma qui l'osservatorio è interno ai linguaggi regressivi e si formula, sulla base del potenziale creativo implicato, la contiguità e l'osmosi delle dimensioni che diciamo della follia e della normalità. Quando si parla della follia in sede non specialistica, attivando l'immaginario e l'emozionalità e affidandosi al messaggio artistico, che è precipuamente comotativo e quanto mai ambiguo, i pericoli che si corrono sono molti. Primo fra tutti, quello di assumere un argomento di tanto spessore problematico e denso di rimandi umanitari, ai fini di un facile e cinico esibizionismo sociologico, che è pernicioso e mistificante. Un oggetto di tale portata non tollera approssimazioni né velleitarismi intellettualistici, tanto meno "mascherature" creative pretestuose e generiche.

In riferimento alla stretta equazione arte=follia si rischia: da una parte, di assumere la follia in chiave di sublimazione estetizzante, come segno distintivo e quasi investitura romantica di esistenze stravaganti bacciate dal genio,

tempo-independenti tanto da incarnare il progetto dell'eteronomia; dall'altra, di assimilare l'arte alla follia, sulla base di una presunta corrispondenza tra i rispettivi fattori motivanti, processi espressivi, persino comportamenti estetici. Questi elementi talora sembrano convergere in alcune grandi personalità di artisti compulsi e particolarmente creativi, nelle quali l'analisi potrebbe individuare inequivocanti sintomi psicopatologici. L'esempio di Van Gogh è tanto classico da risultare banale. Ma non sono il manicomio e il suicidio, il prezzo che il grande artista paga per aver sino all'ossessione perseguito, nell'epoca in cui rientrava a far parte della percezione, un'arte in stretta sintonia con la vita e le sue tensioni, costantemente espressiva delle lacerazioni cui sottopone l'animo scrivibile? Lascio aperta una domanda che si attiene a essere retorica.

Una seconda differenza tra l'arte dei folli, o dei demagoghi, sostiene un'alterazione dello stato di coscienza, e quella dei cosiddetti normali. Negare sarebbe stupido quanto disconoscere l'esistenza della malattia mentale. Utili osservazioni sull'argomento le faceva Carlesi nell'introduzione a *Le mostre malate*. Lo scrittore indagava, sullo sfondo di una sollecitazione originaria che scaturisce (nell'artista come nel malato di mente) dalla necessità di dare una risposta ai dilemmi esistenziali, tra creazione "artistica" e creazione "comportamentale". Ma si guardava bene dall'identificare il primo, e in modo meccanico, rispettivamente al sistema di normalità e di alienazione; come si tentava a discriminare i livelli di presenza dell'uno e/o dell'altra sulla base del diverso grado di "controllo" della coscienza, a verificare per confronti, analogie e distinzioni se, in determinati momenti unificanti - all'interno - del piano liberatorio di pulsioni e sistemi recessivi, o se quello della trasgressione dei codici dati - tuttavia differenziandosi - nei qualità di linguaggio, per motivazioni di eteronomia, per coscienza del valore dell'atto del "trasgredire".

Non si può in alcun modo generalizzare quando si collocano, nel sistema globale della creatività, sottosistemi certamente correlati, ma anche ricche di autonomi referenti, funzioni,

modalità linguistiche, finalità comunicative e codici che richiedono adeguate e pertinenti letture, mentre vengono spesso, e superficialmente, inglobati in una rozza topografia della primordialità espressiva che è fonte di gravi equivoci.

Cito le scorrette e schematiche assimilazioni di categorie espressive eteronome, quali il disegno infantile, che si sviluppa secondo modelli evolutivi e in stili cognitivi peculiari, e coerenti alla più generale storia evolutiva della personalità, e l'elementarismo dell'*art brut* dubuffettiano o del moderno graffitismo *underground*, nei quali l'artista è quanto mai consapevole del processo di riduzione linguistica, sino al punto da pilotarlo nella codificazione della cifra stilistica.

Ricordo inoltre l'indebita sovrapposizione tra la creatività primitiva, inscritta in un universo magico e apotropaico totalizzante, e quella *naïve*, dei moderni ingenui che figurano improbabili purezze originarie, arcaismi agresti, idilli rustici; tra l'arte suprema dei grandi novatori di linguaggio e di poesia, che consegnano alla follia il loro estremo messaggio di autentica, sofferta umanità, e quella egualmente autentica, ma meno mirata sul piano critico e formale, che dalla follia scaturisce come uno spiraglio di luce dalle regioni precluse, come un ponte visivo che consente uno spiraglio di comunicazione a coloro cui è negata la parola.

Altra cosa è l'analisi dell'arte applicata alla riabilitazione, e utilizzata direi quasi come una cartella clinica, altra l'indagine sulle lucide simulazioni visionarie, sulla follia dirompente che nel luogo estetico disgrega, in quanto metafora tagliente di un'identità *altra*, i pacifici e convenzionali orizzonti dell'alienazione quotidiana mascherata di normalità, al cui corredo simbolico si può anche accedere con gli strumenti della psicoanalisi freudiana e junghiana, magari nelle modalità applicative elaborate da Cesare Musatti.<sup>1</sup>

In tali equivoci non incorre la rassegna *Stati di coscienza*, la quale propone la creatività degli artisti che si muovono consapevolmente ai confini della regressione, dominandone i meccanismi linguistici, e quella dei folli che di

quei meccanismi si servono in modo automatico e preterintenzionale, tuttavia governandoli entro i limiti della loro soglia di attenzione. Delle diverse disposizioni la mostra dà conto, e rende possibile un confronto nel rispetto delle competenti attribuzioni psicologiche, diagnostico-terapeutiche, espressive, estetico-decorative. È stato semmai messo in evidenza, nelle diverse esperienze, forse l'unico motivo aggregante isolabile come una costante rivelatoria: il precipuo carattere di comunicazione che esse posseggono, a prescindere dal fatto che prevedano un qualche destinatario.

Una necessità di comunicazione che, nel caso dell'arte a prevalente carattere "comportamentale", si intuisce vitale, in quanto propositiva d'una presenza, assertiva d'un esserci nella quotidiana vicenda che si intravede nei risvolti delle monomanie, e di fatto viene proiettata oltre il recinto del solipsismo circolare quando a un supporto, con libera scelta, viene affidata per segni formanti: come scrittura, disegno, struttura plastica. Come linguaggio! Involuto e criptico, iterativo e frammentario, ma linguaggio: atto generativo e suggello di identità. L'applicazione creativa nella realtà della segregazione sottende sempre una speranza di comunicazione, un bisogno di dire che reclama uno spazio di identità, in quanto formula l'esserci irrecusabile del linguaggio, la concretezza denudante del segno, della parola aurale che possiede la bellezza e la verità sconvolgenti della metafora ossessiva.

Nella rassegna *Stati di coscienza* sono presenti i laboratori espressivi di due importanti ex Ospedali Psichiatrici toscani. Il primo, ormai notissimo, è "La Tinaia" di San Salvi, a Firenze, qui rappresentato da cinque artisti ospiti divenuti famosi per aver accumulato una nutrita attività espositiva ed essere inclusi in importanti musei e collezioni di *art brut*. Sono autori di inequivocabile identità cui si devono singolari mondi precisamente definiti come linguaggio e come stile, oltre che per le ricorrenze iconiche e le cifre grafiche distintive. **Guido Boni** possiede un precipuo senso quantitativo dello spazio, e dei relativi valori figura-sfondo che sono in un rapporto di com-

penrazione e di reciprocità. Sicché la figura umana che si profila in negativo chiaro sull'informità dello spazio, appare come una lama di luce incedente verso un altrove sconosciuto. La relazione tra la figura e lo sfondo in **Giordano Gelli** si rovescia, nel senso che lo spazio è un luogo fisico occupato dalla figura umana, o meglio dalla parte visibile del volto che tiene luogo dell'intero corpo, ed è una maschera ovulare schematica che localizza nella testa l'identità della persona. Anche **Francesco Motolese** raffigura la parte per il tutto, ma il suo *Militante del P.C.* è una testabusto che pare un grillo medioevale, una creatura bizzarra evocata da un'immaginazione leggendaria, e s'incendia d'un colore luminoso che squilla al contrasto con i fondali verdi.



Marco Rauegi, *Queste sono le scarpe*, 1993  
pennarello su carta, cm 50x70

**Marco Rauegi** si muove nella logica del *pattern* decorativo e della cifra grafica, ossia della ripetizione di un segno in cui si identifica un oggetto, che è anzi il rilievo topografico, direi la mappa dell'oggetto, quasi la riduzione visiva determinasse un distacco emotivo che è garanzia di conoscenza e di dominio della realtà quotidiana, incontrata peraltro in alcuni oggetti dell'attuale mitologia dei consumi: *Queste sono le brioscine Kinder*, *Questa è la caramella Golia*, e altro. **Gabriele Trinchera**, infine, occupa lo spazio con una figurazione totale, animandolo di presenze inquietanti che sembrano provenire dalle latebre della psiche, e sono la visualizzazione di una mitografia ctónica in cui non sono estranee memorie classiche che paiono rivissute attraverso il leggendario medioevale.

Fa gli "onori di casa" per questo gruppo il pittore **Stefano Turrini**, attualmente uno dei

coordinatori di "La Tinta", qui presente con una documentazione essenziale della sua ricerca che si muove nell'ambito delle forme primarie a vaga qualificazione totemica, e tenta un'integrazione organica tra pittura e spazio-ambiente. Quanto a presupposti estetici ed ideali formali, il lavoro di Turrini è ovviamente autonomo rispetto a quello svolto in laboratorio, ma non è del tutto estraneo ovvero privo di risentimenti, allorché recupera un linguaggio per così dire destrutturato, inteso a rappresentare per simboli extrafigurativi i principi vitali che governano la natura.

Non altrettanto noto è "Occasioni", il laboratorio attivo a Maggiano di Lucca, nome reso celebre da libri (*Le libere donne di Magliano sulle antiche scorie*) di Mario Tobino, che ne fu il direttore. In questa mostra il laboratorio è presentato con ben 17 artisti ospiti e un certo numero di opere eseguite collettivamente. Questa attenzione vuol essere un riconoscimento del lavoro sin qui svolto oltre che un contributo alla sua divulgazione. Le uscite pubbliche di "Occasioni" sono state, difatti, numerose. Si segnala la prima - e unica, sino alla presente - mostra di gruppo a Palazzo Strozzi di Firenze, nell'88.<sup>6</sup> Ossia a un anno dall'apertura del laboratorio per iniziativa di Giancarlo Vanzanetti, pittore fiorentino da tempo impegnato sulle tematiche della follia e delle deviazioni, rese con una pittura compendiosa e sintetica, erede per un verso della lezione accademica e popolare, intrinsecamente comprensibile di Lorenzo Viani, per un altro conseguenza della scomposizione formale massiccia della figura in telai lineari pluriplanari.

Il momento a Vanzanetti si affiancò lo scultore Romano Nardini, che introdusse la modellazione in ceramica e la successiva decorazione ornamentale, con risultati considerevoli ascrivibili non alla cultura *tout court* quanto all'oggettività d'arte applicata. Non v'è dubbio che alla sensibilità plastica e formale di Nardini, e all'aver con i fantasmi, si deve l'individuazione di sensazioni creative latenti che si traducono in mute e mute invenzioni plastiche, molte nella ceramica con straordi-

naria proprietà e pertinenza tecnica, dalle maschere zoo e antropomorfe alle parti anatomiche ipertrofiche, dai cani esageratamente oblungi agli aeroplani molli, dai grattacieli acuminati ai fari che si ergono su isolette minuscole ove fanno naufragio le navi.

Non sto ipotizzando una priorità o comunque una sovrintendenza creativa del coordinatore sugli artisti del laboratorio, anche se la presenza attiva e creativa di un maestro, pur discreto e anzi con un ruolo di guida e più di maieuta che aiuta a dare alla luce la creatura concepita e gestata nel profondo, costituisce un problema che non può essere ignorato. E se lo pongono gli operatori quando considerano, quasi increduli, la spontaneità e l'autonomia dei valori espressivi che gli artisti ospiti trovano senza averli cercati, nella concretezza del gesto tracciante e nella manipolazione del materiale, nelle strutture informali e nucleari e nelle epifanie della visione, nelle figure larvali che paiono scaturire da un'immaginazione senza progetto, e che pure compongono un mondo identificabile nell'iterazione delle cifre espressive.<sup>7</sup>

Intendo dire che a Nardini, come agli altri coordinatori, si deve la capacità di riconoscere e debitamente stimolare l'altrui intuizione di un nucleo plastico suscettibile di fissarsi in una forma poetica, e di precisarsi entro apprezzabili limiti di linguaggio, per cui l'esperienza strettamente privata di ricerca di un canale comunicativo che sostituisce o integra la parola impedita, diviene una conquista e, dunque, un patrimonio collettivo.

Alle due "occasioni" esterne di rappresentazione del lavoro compiuto a Maggiano, vanno aggiunte le quattro rassegne<sup>8</sup> curate da chi scrive e allestite all'interno del laboratorio, invitando artisti di diversa provenienza geografica e appartenenza linguistica a esporre accanto o comunque in ideale contiguità con gli artisti ospiti. Il riconoscimento di una reciprocità di esperienza e di conoscenza ha costituito la giustificazione delle "occasioni" di incontro, a Maggiano, tra un'arte segnata dalla stigmata della follia e un'arte inscrivibile nei normali parametri linguistici e culturali. Il piccolo laboratorio espressivo assume la funzione



della scuola di vita, dove si apprende che il problema centrale dell'esistenza umana è quello dell'identità, fuori e dentro i manicomi, e che sul piano dell'identificazione possiamo utilmente affrontare i guasti di una civiltà che tende a fare dell'esistenza di ognuno un'isola di solitudine.

La prima mostra, intitolata *Gioco dell'occasione*, prendeva lo spunto, con molta ironia, dal classico gioco dell'oca, ovviamente adattato alla situazione manicomiale e, in pratica, risolto come impossibilità a sottrarsi alle maglie dell'istituzione, una volta entrati nel circuito. Non si trattava certo di una provocazione. Era solo il tentativo ludico di esorcizzare l'immagine del manicomio come luogo della deprivazione sensoriale ed esistenziale, della negazione della volontà individuale, un'idea ancora vigente dopo la dibattito, e tradita, legge 180, con la quale si tentava un più ampio coinvolgimento sociale nell'opera di recupero dei folli. L'evento espositivo si traduceva in un incontro di libere personalità artistiche chiamate a testimoniare il senso della propria necessità creativa e dell'autonomia di linguaggio e di mondo poetico, non già a intervenire nella questione spinosa della malattia mentale come sintomo di un disagio psicologico dalle importanti ricadute sociali, tanto meno nell'aspetto neurologico e psicopatologico del problema. Non venivano attuati, insomma, indebiti sconfinamenti di campo o equivoche contaminazioni tra funzioni espressive diverse per motivazione e finalità. Con l'intervento degli artisti in un contesto assai delicato per ovvie implicazioni umane, si proponeva un'occasione per superare, insieme alla visione chiusa del manicomio, la nostra stessa reticenza a riconoscere nella diversità degli *altri* l'immagine del nostro disagio, offrendo agli artisti stessi, per il fatto di esporre all'interno di un laboratorio espressivo così singolare, un'occasione inconsueta di conoscenza e di confronto con esperienze creative diversamente motivate e segnate, ma certo autentiche.

Accolti nelle camerate già luoghi di separazione e di dolore, dipinti, sculture e installazioni suggerivano l'idea che dal labirinto del mani-

comio, in quanto metafora del mondo e del destino, come dall'irrisolvibile gioco dell'oca, non si può uscire che interiorizzando il percorso improbabile e rendendolo sotto le spoglie menzognere dell'arte, che è segno inequivocabile della nostra verità.

Quale l'impatto di queste presenze sugli artisti ospiti del laboratorio? Di certo vi è stato un incremento delle frequentazioni e un più fervido concorso creativo. Il clima generale è divenuto più vivace e partecipe, e se ne vedono i risultati scorrendo le opere qui riprodotte, delle quali non si potrà parlare partitamente, salvo cogliere qua e là una nota di smarrimento e insieme di recuperato infantilismo nelle *Bamboline* di **Anita Biagini**, nelle *Figure di Renato Ricciotti*, nella scena *Aspettando il caffè* di **Mariella Salvadori**, che dipingono con una scrittura diretta e rapida; e al contrario un senso di nitida e sognante visione magica nella *Motocicletta* che **Felice Biancalana** dipinge come un balocco smaltato e nel *Fiore* in ceramica di **Francesco Vatteroni**. Di **Umberto Bigongiari** signaleremo le ceramiche, i *Grattacielo*, i *Fari*, gli *Aeroplani* modellati con il gusto di un moderno primitivo che racconti favole del nostro tempo, e sono luoghi evasivi di intenso candore poetico. Altra connotazione hanno le ceramiche di **Giorgio Morsetti**, catene dall'evidente riferimento esistenziale, ma qui leggibili come ripetizione di un modulo circolare. Le parole assumono un'evidenza grafica nel dipinto di **Enrico Gabrielli**, e sostituiscono l'oggetto designato evocandolo nella festa versicolore delle cifre. Non sembra testimoniare una qualche disarmonia, il *Pappagallo* dipinto da **Carla Giusti** con spiegata pienezza di tinte e densità di materia. Del resto non prefigurano incubi e lobbie i *Topi* che **Mario Leccetti** compone con ordinata stratificazione in uno spazio di sapore architettonico, anche se d'istinto la nostra predilezione va alla straordinaria sintesi pittorica *Casa, cuore, ciliegia* di **Maria Martini**, che è un racconto per simboli di un desiderio primitivo, analogo a quello che ispira il dipinto *Casa mia* di **Marcello Piconcelli**, il cui linguaggio è d'un sintetismo ancor più intimo e primordiale. La gestualità informale di **Enrico**

Nannetti, marcata persino nella sobrietà delle tinte, sarà compiutamente apprezzata quando si sappia che questo artista, il quale muoveva anche garbatissime tartarughe con cappello e maschere leonine di incredibile efficienza fisiologica, è pressoché cieco sin da tenerissima età. **Giovanni Pezzini** fissa una scena fulminante di movimento nel suo *Cicli di lontano*, cui contrapporremmo da una parte il liberarsi delle *Barche a vela* di **Sergio Zacchini** verso una prospettiva di mare aperto, essendo lo spazio visivo precluso a destra da una barriera scura; dall'altra le nervose indeterminate composizioni astratte che **Anna Tarabella** dipinge con un'evidente sensibilità tattile, quasi a significare il desiderio di quotidianità in quella ovattata massa pittorica.

Se nell'esordio, tra gli altri artisti ospiti asside al laboratorio "Occasioni", per continuità di applicazione e fecondità creativa, nella mostra dell'88 a Palazzo Paolina appariva l'arrivo di un vero e proprio talento l'allora ventottenne **Giuseppe Da Valle**, internato sin dall'età di 18 anni. Da Valle si è confermato, nel disegno, artista considerevole e altamente creativo, tanto che l'USL 2 organizzava lo stesso teatro una sua ampia personale, a Villa Guicciardini. Nella dinamica del gesto, quasi animato da un ordine segreto che vorrei dire biologico prima che culturale, e che si libera con la determinazione inconsapevole del gesto che suggella la materia e imprime alla forma un ritmo agile e serrato, non da altro momento che dal potenziale di energia accumulata. Da Valle ha tuttavia trovato le condizioni creative del linguaggio. Non vi è stata alcuna mediazione di codici formali né una qualche subordinazione, sia pure indiretta a un gusto in qualche modo riferibile a modelli esterni, anche se nelle sue opere potremmo individuare non poche consonanze con talune soluzioni linguistiche o addirittura certe situazioni, nei casi di movimenti della cultura visiva del nostro secolo, soprattutto informale. Il titolo più opportuno di Da Valle è la trascrizione schematica di un'urgenza interiore, una verità spirituale dominata irrefrenabile, come un mulino che ruota ai vertici dell'ebbrezza,

ovviamente esprimendo un impulso vitale che si sublima nella forma, ma che tuttavia lascia sul terreno le scorie del suo fulmineo consumarsi.

Un documento che fa da filo di Arianna nel labirinto delle illuminazioni visive, unico nella sua cadenza poetica di epopea murale, è la sequenza fotografica del lungo graffito che Nannetti Oreste Fernando (NOF. 4) realizzò, durante molti anni di degenza, in un cortile del manicomio di Volterra.<sup>11</sup>

Nannetti è condannato al manicomio sin dalla nascita. Con il cartellino anagrafico riceve il viatico per l'ingresso al regno dell'emarginazione e dell'annullamento. L'incubazione e lo sviluppo della malattia mentale procedono in sintonia con le tappe dell'esistenza: di stazione in stazione, nel circuito alieno si consuma un viaggio senza destinazione, perfettamente orizzontale e lineare, nel suo itinerario esterno. Non incidenti di percorso né scarti. Nessun annuncio di partenza, nessun incontro, nessun arrivo. Soprattutto nessuna voce o presenza, in questo viaggio nelle regioni del silenzio e della solitudine.

Nannetti non si è mai ribellato al suo destino di astronauta robotizzato nell'universo della diversità. Ma ha tenuto un diario di bordo che ha l'estensione del poema epico, la scansione del ciclo pittorico parietale medioevale, il fascino ermetico della scrittura iniziatica. Si tratta di un grande libro murale: una striscia graffita lunga 180 metri, alta in media 120 centimetri, incisa con strumenti di fortuna, impresa ciclopica quanto a sviluppo quantitativo, sublime per i valori umani che vi han trovato suggello. Su un muro della casa-prigione, spazio ossessivo che lo esclude dal mondo, Nannetti trova i modi indiretti della propria liberazione: il segno, il simbolo, l'icona, la scrittura, il racconto, la proiezione dell'immagine interiorizzata, il monologo psicologico, la drammatizzazione, la memoria. Insomma, il linguaggio.

"Nannettaicus mechanicus santo con cellula fotoelettrica",<sup>12</sup> uomo negato, nega il buio degli occhi e l'afasia della parola, inventando un codice complesso, di ardua decifrazione sul

piano filologico, straordinariamente chiaro e anzi rivelatore all'approccio simpatetico. Il luogo della scrittura è luogo della rinascita: sacro recinto di verità rivelata con la pienezza e il mistero della poesia.

Ai materiali che diremmo interni all'istituzione psichiatrica, seguono opere di artisti italiani che si collocano ai confini dell'alterità, in un'area che diremmo primaria, pur se a diversi livelli o registri di destrutturazione del linguaggio, dall'*art brut* all'espressionismo, dal realismo popolare al simbolismo visionario. Si tratta di mondi in cui si compie una *regressione consapevole*, per dirla con un'espressione cara a Mattia Moreni. Sono *Altre alterità*, mirate nei fini espressivi, nelle scelte di campo, talune defluite nella follia a compimento del loro destino. E dunque su questi autori, alcuni già notissimi e acquisiti alla storia dell'arte contemporanea, altri da segnalare a un'attenzione adeguata al loro valore, pare interessante verificare la contiguità e le distinzioni delle accezioni possibili dei linguaggi regressivi che contrassegnano i diversi "stati di coscienza".

L'universo di **Giovanni Benazzi** è agitato da inquietanti e indecifrabili presenze. Sono simboli grafici più che iconografici, segnali bituminosi che evocano croci e patiboli, luoghi di una passione non sublimata nel sacrificio, di una elevazione che non si libera in luce e non si scioglie in canto, anzi rifluisce alla terra e si sfalda, ricaricandosi di tensione lugubre. Un grido si strozza, un volo s'impania, ma irrefrenabile è il desiderio di ricucire lo strappo, di rilanciare il segno al suo destino di frustrazione. È come una coazione a ripetere, un'ossessione che si alimenta dell'energia sorda e compressa di un magma denso e viscerale, vitalmente feroce per il simbolismo ferino che disegna nei suoi percorsi informali.

**Stefano Cecchi**<sup>17</sup> dipinge da pochissimi anni e possiede già un repertorio davvero straripante di invenzioni, capricci figurati, paradossi, funambolismi visivi, ibridazioni e mostruosità, maschere grottesche e stereotipi antropologici; e poi una tal quantità di possibili situazioni

narrative da apparecchiarsi un brechtiano teatro delle marionette dove trionfano il ghigno e lo sberleffo, un artaudiano teatro della crudeltà in cui la profusione sadomasochistica è tale da tradursi in irreali metafora visionaria. La composizione è serratissima: un'interna articolazione, un ritmo raccorciato, una pulsazione mantengono organicità alla scena, mai riducendola a vuoto contenitore di simulacri inerti, poiché nei *monstra* che vi circolano sono le maschere dell'uomo raccontate come in una sorta di *trance*, con una fulmineità esecutiva che assomiglia a un delirio immaginativo.

La materia in **Bernard Damiano** ha la qualità dell'organismo percorso da un'energia che la modula e le imprime configurazione plastica senza irrigidirla in schema formale. Già sul piano della pura matericità Damiano rivela una visione orfica della pittura, intesa come tramite al vitalismo degli elementi, luogo di sensazioni che predispongono a comunioni paniche i corpi esausti per una ridda consumata. Un senso di disfacimento domina la scena. Le figure si dilatano in ipertrofie elefantache, il segno che le contiene si estenua e si rilascia, la materia che le compone si allenta e si sfalda, il colore che le nutre si atossica e si intorbida: una sensualità affocata prelude al totale dissolvimento della forma nel caos originario.

In ogni immagine di donna **Pietro Ghizzardi**<sup>18</sup> dipingeva una persona concreta, della quale si dà un ritratto attento non già alla fisionomia, sibbene al carattere, al dato del volto o del corpo in cui pare consistere fisicamente la personalità, o anche il senso intimo e vagheggiato della presenza femminile, e quello per così dire pagano e feticistico dei suoi attributi. Ghizzardi dipingeva attingendo alla memoria modelli reali, cavandone figure grandiose e semplici come divinità rustiche, candide e domestiche come muse contadine. Hanno l'incombenza, la maestosità delle fatrici, queste donne protettive e insieme minacciose, agli occhi di un fanciullo cui ancora non sembrano essere stati totalmente svelati i misteri del corpo e della vita.

Intorno alla vicenda di **Antonio Ligabue**<sup>19</sup> è cresciuta una leggenda *naïve*, mal si adattano le linde immagini *naïves* alla ferinità di un pri-



Ligabue, *Il castello maledetto*, 1961

Archivio Ligabue - C&G

mondo che aveva imprimerne al segno la determinazione degli atti stessi della natura. Nei disegni, nelle incisioni e nelle sculture, qui ben documentate, si ha la rivelazione di un temperamento che si traduce in un segno asciutto, dinamico e di imperiosa proprietà spaziale, in una rivelazione scabra e nervosa, sensibile alla luce che si frange con begli effetti sulle superfici. Ligabue ha lavorato la terra, il fango, che impastava salivandola direttamente in bocca. Faceva asciugare al sole le sue sculture, che hanno per questo subito ossidazioni e liscivazioni. Il suo bestiario è perciò mutilo. Da ciò che rimane, tradotto in bronzo, si ha l'immagine superba dell'amore di un'artista per gli animali, che paiono impavidi quanto di più vitale pulsava nelle vene di un primitivo del nostro secolo. Feroci o innocenti che siano, gli animali di Ligabue mal sopportano il giogo. Si sente che l'artista li ha modellati calandosi nell'istintualità dei loro atti rispondenti alla logica elementare della natura.

La regressione del bilico è un dato costante nella pittura di **Mattia Moreni**<sup>19</sup>. Il bilico è il tempo presente, che sprofonda tanto nella direzione del passato che del futuro. Nel campo della pittura si consumano la passione e la ragione umane. Le sigle "regressione consapevole" e "regressione decadente" tornano ossessivamente in Moreni. Sono la riduzione di un alto, composto e comprensivo ragionamento all'elemento delirante, ma della qualità visionaria di una profezia. Esse significano la regressione del mutamento antropologico in atto, dalla civiltà della meccanica alla civiltà dell'elettronica e della telematica, anticipatrice

del futuro nel nostro tempo ancora in molta parte rivolto al passato, a quell'orizzonte di aspettative e di misteri che riguardano il palottoliere dei millenni trascorsi e sedimentati nella coscienza collettiva che ci porta il dono dei primordiali, archetipali alfabeti.

Per giungere alla chiave di volta dell'opera di **Luigi Scali**,<sup>20</sup> occorre travalicare l'osceno e il grottesco per individuare in sezione la complessità di una posizione esistenziale dominata dall'angoscia. Un'angoscia integrale, mai confortata da un approdo, neanche in quei paesaggi primordiali dove favolosi animali conducono esistenze cruenti; o in quelle aperture di cieli costellati di pianeti e di astronavi che pure potrebbero essere veicoli di fuga verso la libertà del cosmo, per l'uomo dominato, sulla terra, da un destino di passione e di morte. Ma gli animali di Scali sono simboli delle tenebre: creature sotterranee e striscianti e demoni antropomorfi. I cieli sono preferibilmente notturni e stravolti, i prati sono lande desolate dove hanno luogo i sabba demoniaci. Ovunque compare la donna, simbolo dell'ambivalenza vita-morte: donna-caverna che protegge per divorare, donna-terra che nasconde la potenza generativa e distruttiva del fuoco.

Quello di **Nando Snozzi** è un mondo dichiaratamente grottesco e osceno di figure esagitte come marionette, ispide e spigolose, incupite e incapaci di sottrarsi al meccanismo che le vuole portatrici e vittime della crudeltà. Invero le figure sono sostanzialmente corpi, nudi corpi esibiti senza compiacimento alcuno, incapaci di prendere e dare piacere, impegnati in un perenne contrasto che lascia annichiliti. Non c'è umanità in essi, perché sono stati svuotati di ogni sentimento e privati della sensibilità, parte di un apparato eterodiretto, che li governa perché padrone della loro volontà. La regressione riguarda qui il contesto antropologico. Il segno di Snozzi si leva come una spada, a stigmatizzare una condizione di servitù che nel mercimonio del corpo congela lo spirito, rendendolo incapace di riconoscere l'angelo devastatore della nuova barbarie.

Con le parole e i segni tragici di **Carlo Vincenti**<sup>21</sup> si conclude il nostro viaggio nei linguaggi regressivi. La casualità alfabetica non

poteva essere più pertinente. Vincenti ha scelto di chiudere con il suicidio il proprio viaggio, e aveva disseminato il percorso sino alla soglia del tempo che gli era dato, con graffiti e simboli iconici, con sigle e parole come stazioni di un laico calvario, come tappe di un itinerario purgatorio, come sedute di un'autoinquinazione che non era un fatto privato; che coinvolgeva l'epoca sua e i miti o le utopie, le mistificazioni o i tradimenti in essa perpetrati. La regressione aveva in lui una radicalità profetica: era la condizione per attingere alla lucidità della visione, di cui le parole sapevano farsi non simboli ma carnale manifestazione, e i segni incisi ne erano le stigmate. Le parole, i segni, le immagini, i frammenti erano le spoglie doloranti di una lacerata umanità, in cui l'amore e l'odio egualmente si urtavano producendo bagliori di spietata poesia.

#### NOTE

1. *Segnala solo la rassegna L'eterogeneità dell'arte* presso la Galleria del Circolo Valbellinese, Milano 1953, nel catalogo (Ed. UTET) saggio di N. Andreatti, G. Cini, J. Frelbach, S. Fissi, J.J. Label, P. Paschini, S. Piro, A. Raimo, G. Rotundo, A. Schwarz, G.L. Simonetti, P. Thévenaz, B. Tosati e la rassegna *Assistenza, Legame e altre Piazze europee del XX secolo* a cura di Tommaso Palosca, Sala d'Arme, Firenze, 1993 (catalogo Electa). Una serie di iniziative annuncia Renato Caruso, vicepresidente della "della ditta a venire", vedi: Mario Scialoja, *Questo pezzo picco amato*, L'Espresso, 10 marzo 1995.

2. *Ritmi e altre carte*, a cura di Nicola Miceli, prefazione di Andrea Mancini e Dino Carlesi, catalogo della rassegna, Ed. del Circolo del Festival, Santa Croce sull'Arno 1984.

Per il ciclo *Allegri*, sono incisi, nelle Ed. del Circolo del Festival 1985, i seguenti volumi: *Allegri lungo i sentieri - Altre parole e qualche verso nella salita*, a cura di Andrea Mancini / *Le nostre parole*, a cura di Dino Carlesi / *Espressioni di ribellione*, a cura di Andrea Mancini / *Gianni Toti, Carlesi alle origini*, disegni di Simmetta Meloni / *Nico e Miceli*, *I giornali alterati*.

3. *Le nostre parole*, cit.

4. *ESAVI: MOSTRE*, Farnedi, Editori Riuniti, 1985.

5. *Colori del buio*, testi di Gianni Scaili, Achille Bonito Oliva, Nicola Spreni, Ed. Vallecchi, 1981, catalogo della mostra, Chiostro Grande di Santa Croce, Firenze.

6. *Oscure per sempre*, Biaggio, presentazione di Giancarlo Vaccarella, catalogo della mostra, Palazzo Padina, Viareggio, 1988.

7. *Disegni recedenti*, di Vaccarella e del suo impegno, le mostre documentano: *Gli esposti - Incontro in manicomio - La macchina delle normalità*, presentate in ospedali psichiatrici, gallerie e sedi comunali. *Vece Vaccarella: dal manicomio al margine della città*, testi di Vallecchi, Pirella, Salvi, Nocentini, Carlesi, De Grada, Miceli, Peroni, Palosca, Mercati, Arrighini, catalogo della mostra alla Villa dei Peruzzi, Firenze 1987.

8. *Vece Vaccarella: ESPOSE*, *Figure diverse*, in: *Mela - Parole & Immagini*, Ed. Mulino, Firenze, luglio-dicembre 1991.

9. *Vece* i cataloghi, a cura di Nicola Miceli, *Genesi dell'Occidente*, 1991 / *Occasioni di Jolia*, 1992 / *Occasioni d'incendio*, 1993, con la collaborazione di Tommaso Palosca / *Occasioni sovranità*, 1994.

10. *Giuseppe De Valle - Occasioni in bianco*, a cura di Nicola Miceli, catalogo della mostra, Villa Gori, Siena 1995.

11. *Vece: NOÛ*, 1, a cura di Mito Trufelli, prefazione di Giuliano Scabia, foto di Pier Nello Manoni, Ed. Picini, Pisa, 1985.

12. *Idem*.

13. *Alcuno Cecece: Zoltero immaginario*, a cura di Nicola Miceli, testimonianze di Jolanda Pietrobelli, Giorgio Sersico, Gianni De, Ed. B&V, Pontedera, 1995, catalogo della mostra, Loggia della Pietra, Volterra.

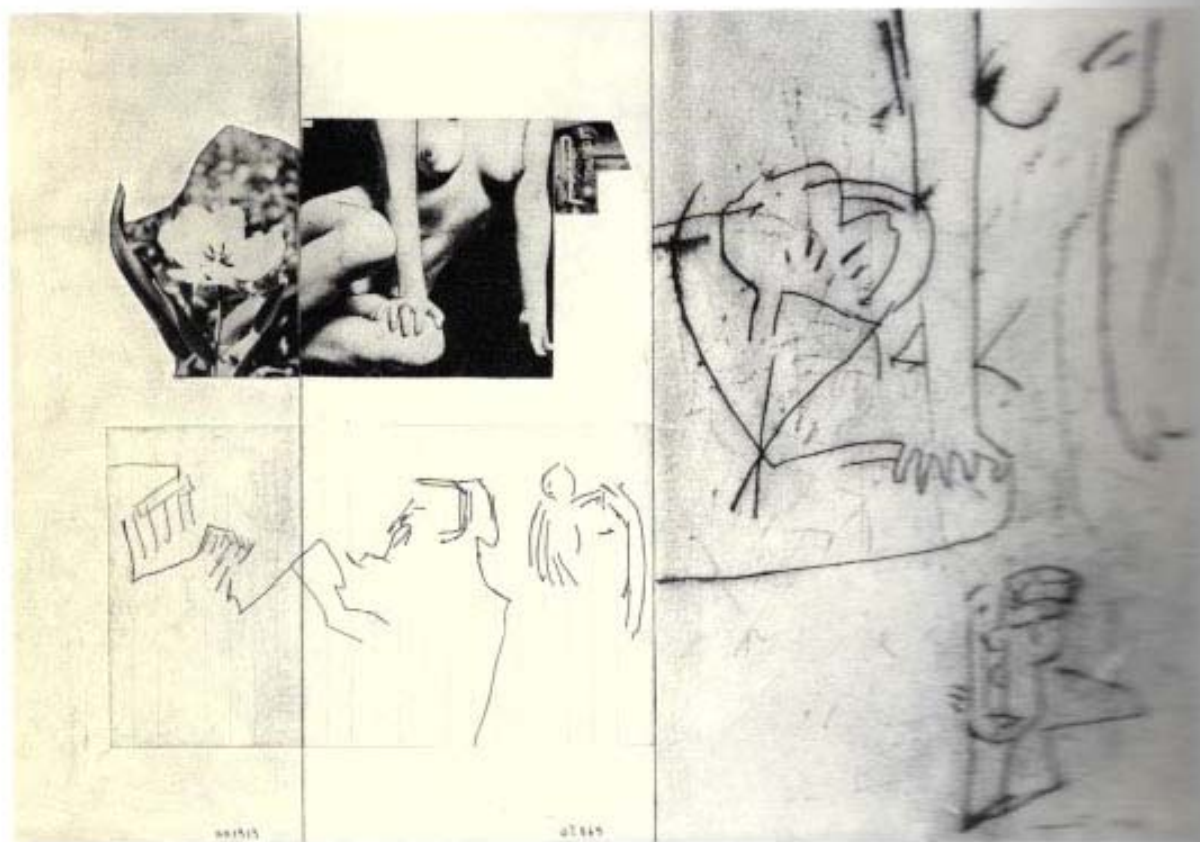
14. *Primo Gibbonardi*, testi di Massimo Dell'Acqua, Vittorio Erfindo, Franco Solina, Ed. Piccini, 1986, catalogo della mostra, Centro Polivalente, Mondole.

15. *Masso De Miraco, Il Bernami di Leghine scabore*, Ed. Galleria Stuccata, Parma, 1970.

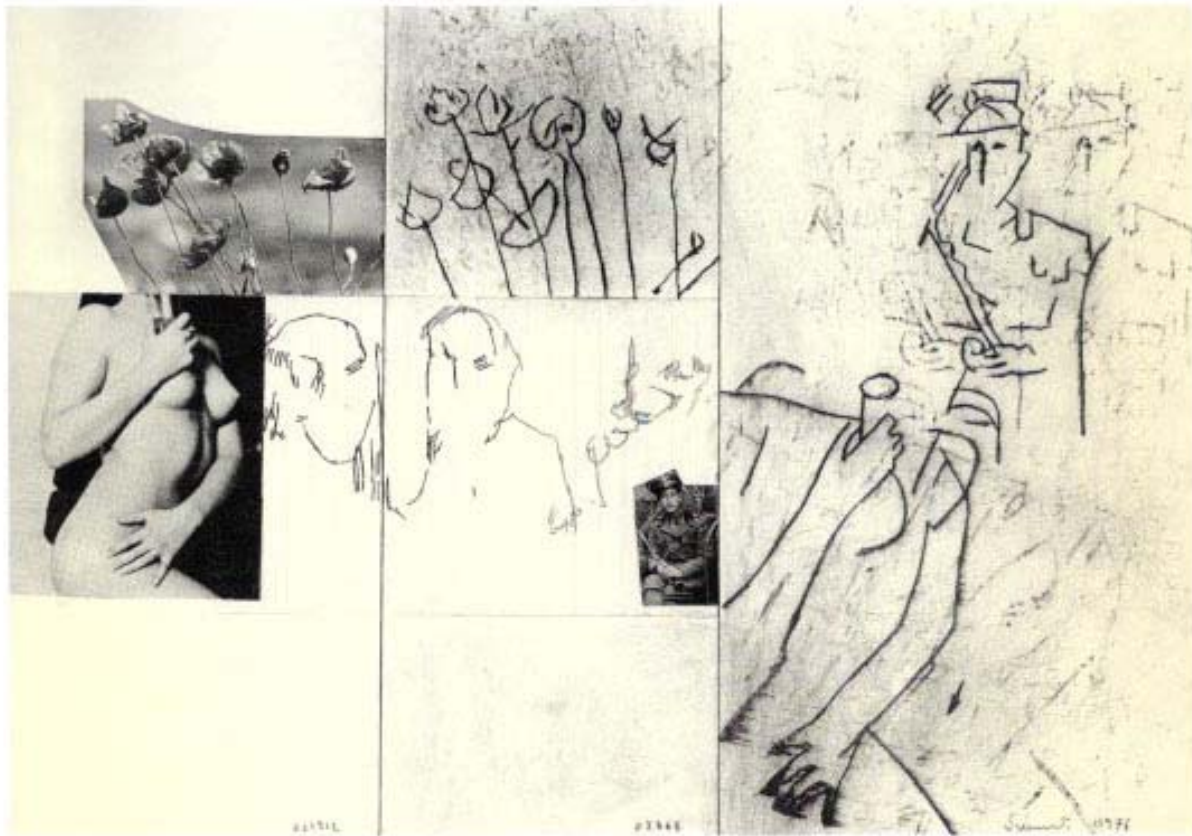
16. *Maria Moreni, Abitanti, identità del proibito*, presentazione di Nicola Miceli, Ed. Il Vicolo, Cesena, catalogo della mostra itinerante a Cesena, Santa Croce sull'Arno e Milano.

17. *Lara Scotti*, presentazione di Nicola Miceli, catalogo della mostra, *Album di San Zeno*, Pisa 1981.

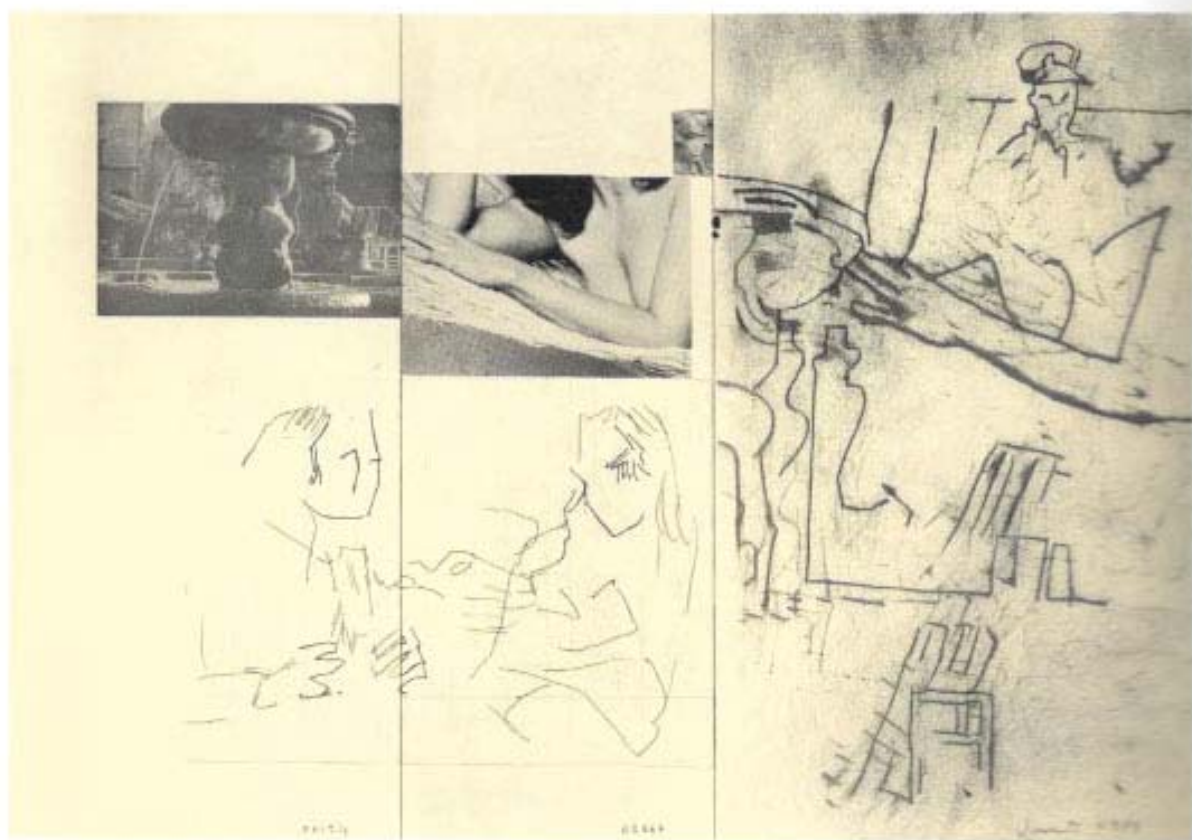
18. *Carlo Vincenti, Le parole magiche*, testi di Italo Massa, catalogo della mostra, Galleria Mirali, Varese 1984 / *Carlo Vincenti (Vece & M)*, 1985 - *Le occasioni di Roma*, testi di Mario Franciosi, Giancarlo De Luca e Giannina Poni.



*Musicante di Brema, anni '60, Repertorio uno, collage e tecnica mista su cartoncino, cm 27x28*



*Musicante di Brema*, anni '60, Repertorio uno, collage e tecnica mista su cartoncino, cm 35x50



*Musicante di Brema*, anni '60, Repertorio uno, collage e tecnica mista su cartoncino, cm 25x30



**1986** Galleria Ca' dal Portic Locarno, **1986** Galerie Le Manor La Chaux de Fonds, **1987** Galleria Rialto Locarno, **1937** Galleria Led Line Lugano, **1990** Museo Cantonale di Lugano, **1990** Galleria La Cornice Bellinzona / Galerie c/o Suti Berna, **1991** UNIL, Unité d'art contemporain Université Losanna / Galerie Stummer Zurigo / Galerie c/o Suti Berna / installazione Stazione Centrale Zurigo vetrina Landesmuseum Zurigo, **1994** Galleria Stummer Zurigo, **1995** Galleria la Cornice Bellinzona.

#### *Esposizioni collettive:*

**1976** Sala Patriziale Carasso (Paris, Marcionelli, Pratt, Martignoni), **1977** Galleria Matassi Tenero, **1979** Sala Patriziale Carasso (Marcionelli, Hoffmann, Maggionetti, Martignoni), **1981** Salon Jeune Peinture Paris, **1984** "Fuoco di patria" Städtische Galerie zum Straubhof Zurigo (Beltrametti, Brocco, Marotti, Mazzucchelli, Paolucci), **1985** Kunsthalle in Hammer Oken (Marotti, Paolucci, Mazzucchelli, Beltrametti), **1987** Shedhalle Zurigo (Beretta, Rigassi), **1987-88** Collezione Banca del Gottardo Cercle Municipal Luxembourg, Kunstmuseum t. Gallen, **1989** Borsa Federale Belle Arti Kunstmuseum Lucerna, **1991** Borsa Federale Belle Arti Basilea / Kunstmuseum Soletta / Musée des Beaux Arts La Chaux de Fonds (TPM), **1993** Stadthaus Oten, Museo Cantonale Lugano.

#### *Performances e teatro:*

**1984-85** tournée con "Hamlet" del Theatre pour le Moment Berna, dipinti e azione su scena, **1986** "Omaggio a Pirandello" teatro Abellano Bari, performance di pittura, **1987-89** "Che ora non è" spettacolo di musica e pittura con Ivano Torre, **1990** "Sadipe Hamica e Berta" un atto con testi di Fabrizio Scaravaggi, **1991** costumi dipinti per AMÉ, si l'an 2000 tombe un dimanche, je reste au lit", di Dominique Bourquin, Theatre pour le Moment Berna, **1992** Azione in un atto del Riccio Svizzero, performance con 2 attori e un musicista (Patrice de Montmollin, Christiane Margritner e Ivano Torre).

#### *Film:*

**1985** Roht-video-bilder, di Claudio Tettamanzi e Francesca Sneider, **1986** "A

nous le petits" Performance, Television Svizzera Romanda, **1987** "Che ora non è" di Graziano Terrani, TSI, 6 Minuti, **1990** "Per Alice" con Ivano Torre, di Luciano Rigolini TSI, 7 min.

*Mie opere sono presenti oltre che in collezioni private:*

Banca del Gottardo, Museo Cantonale di Lugano, Confederazione Svizzera, UBS Lugano, Museo della Villa dei Cedri Bellinzona, Teatro Abellano Bari, Mc Donald's Bellinzona, Credito Svizzero.

**Carlo Vincenti** poeta ed artista, primogenito di due figli maschi nasce a Viterbo il 25 Novembre 1946 da Margherita Calbi maestra elementare e da Umberto Vincenti isarmonicista.

Fin dall'età di due anni disegna e colora con grande passione a tal punto che i giornali locali gli dedicano articoli descrivendolo come un bambino di capacità straordinarie per la sua età.

Nel 1956 frequenta la Scuola Media Puzi di Viterbo.

nel 1959 muore il padre dopo lunga malattia.

S'iscrive nel 1960 al Liceo Scientifico Paolo Ruffini di Viterbo e conduce regolarmente gli studi fino al 1965 anno della maturità, in cui fa conoscenza di una giovane donna che morirà nel giorno di quell'anno in un tragico incidente stradale all'isola d'Elba.

Questa morte segna profondamente la vita dell'artista provocando un arresto degli studi per l'esame di maturità e successivamente ingravescenti crisi psichiche ed esistenziali.

Nel 1965 s'iscrive alla Facoltà di Architettura di Roma e frequenta per pochi mesi il Seminario Diocesano de La Quercia (VT).

Segue i corsi della Facoltà per due anni, e la continua frequentazione di musei e gallerie gli permette una notevole crescita artistica.

Nel 1969 conseguentemente ad una crisi psichica viene ricoverato per la prima volta in clinica psichiatrica.

Nel 1972 tenta di suicidarsi all'isola d'Elba.

Nel 1974 il Gallerista Alberto Miralli gli fa un contratto di lavoro valorizzando l'opera e la ricerca espressiva.

Dal 1975 al 1978 ha una serie mimer-totta di ricoveri presso l'Ospedale Psichiatrico di Siena ed in cliniche per malattie mentali da dove mantiene un

fitto rapporto epistolare con i parenti e gli amici e continuando la produzione artistica. Muore suicida a Viterbo il 6 Giugno del 1978 all'età di 32 anni.