

REVIEWS & INTERVIEWS

Fiorella Bassan

Al di là della psichiatria e dell'estetica. Studio su Hans Prinzhorn

Lithos, Roma 2009

Il libro di Fiorella Bassan, docente di Ermeneutica artistica e ricercatrice presso l'Università «Sapienza» di Roma, si concentra sulla figura dello psichiatra e storico dell'arte tedesco Hans Prinzhorn, la cui opera, *Bildnerer der Geisteskranken* (1922), rappresenta uno dei capisaldi nella storia dello studio e della valorizzazione della produzione creativa di individui affetti da patologie psichiatriche. L'autrice prende in considerazione la ricchissima collezione di opere di malati di mente raccolta da Prinzhorn nella clinica psichiatrica di Heidelberg intorno agli anni Venti del Novecento. Le strategie di reperimento e i criteri di selezione delle opere, le caratteristiche formali e i soggetti

ricorrenti nei lavori più in evidenza all'interno di *Bildnerer der Geisteskranken*, la ricezione di questo testo e soprattutto del suo corredo visivo da parte delle avanguardie artistiche trovano ampia trattazione. Parallelamente l'autrice si sofferma sul pensiero dello stesso, trattandone, in due capitoli distinti, da un lato i presupposti teorici (l'influenza, in particolare, esercitata dalle idee di Ludwig Klages) e le tangenze con le dottrine artistiche, filosofiche e psicologiche a lui contemporanee, dall'altro il peso sul successivo dibattito psichiatrico riguardante l'arte e la malattia mentale.

Come sottolinea Bassan, di fronte ai lavori prodotti in condizio-

ne di disagio psichico lo psichiatra tedesco evita una lettura in chiave psicopatologica concentrandosi, invece, sul processo della loro creazione, quella “messa in forma” che già Klages chiamava *Gestaltung*. Per Prinzhorn il processo gestaltico – la cui spinta interna corrisponde al bisogno d’espressione e a pulsioni e tendenze correlate – non caratterizza soltanto gli artisti ma anche gli autori con patologie mentali. Attraverso le loro creazioni visive, questi ultimi mostrano un peculiare potere di *Gestaltung*, dunque una capacità generativa che smentisce l’idea della schizofrenia come processo totalmente annichilente. Pur riconoscendo inoltre particolari affinità tra gli autori della collezione di Heidelberg e i rappresentanti dell’arte del suo tempo, Prinzhorn evita di parlare di “arte” in relazione ai lavori visivi dei malati optando invece per “produzione plastica”.

Intervista

D – La difficoltà di dare una collocazione definitiva alle opere prodotte in situazioni di disagio mentale – questione che Prinzhorn affrontava dichiarandone l’appartenenza ad un territorio-limite, che è al di là della psichiatria e dell’estetica – si ripresenta anche oggi. Lei è dell’idea, come del resto molti sostengono, di considerare tali lavori come appartenenti a tutti gli effetti al più ampio territorio dell’arte contemporanea? Oppure ritiene che l’opera creativa di persone con problemi psichiatrici conservi caratteristiche e specificità che vanno riconosciute ed evidenziate, magari anche attraverso il ricorso ad una terminologia che le differenzi dalla produzione artistica cosiddetta “ufficiale”?

R – Le opere della collezione Prinzhorn sono ormai entrate nella storia dell’arte contemporanea, ne costituiscono un capitolo, a tutti gli effetti. Non ha senso parlare di “arte psicopatologica”, o di usare delle etichette psichiatriche per individuare questi lavori. Anche se, e questo è un dato di fatto, non tutte le

opere prodotte in situazione di disagio mentale sono paragonabili a quelle dei maestri schizofrenici di Prinzhorn, ammirati e imitati da molti grandi artisti del Novecento. Ma qui si apre il problema complesso di che cosa sia l'arte! Prinzhorn evita l'argomento, accennando solo brevemente nella premessa del suo lavoro a *Che cos'è l'arte?* di Tolstoj, che individuava come artistica ogni attività umana capace di trasmettere sentimenti, al di là della tecnica e della formazione professionale. Se noi spostiamo, sulla scia di Aby Warburg, il nostro interesse dall'arte all'immagine, interrogandoci sul suo significato e sulla sua funzione, si aprono nuove interessanti prospettive di ricerca.

D – Nel suo libro c'è spazio anche per la descrizione delle modalità di raccolta e acquisizione delle opere che costituirono le collezioni di Heidelberg. Non solo Prinzhorn si recò personalmente presso i manicomi ma assieme a Karl Wilmanns, direttore della clinica di Heidelberg, stabilì rapporti epistolari con asili fuori dall'Europa con l'intento di procurarsi opere. Sap-

priamo che i pazienti psichiatrici più talentuosi furono incoraggiati a creare opere, operando in un certo senso su commissione, in cambio di piccole remunerazioni e la promessa di venire inclusi nella collezione, quindi gratificando il loro orgoglio di artisti... Questi retroscena non contrastano con la definizione che all'interno di *Bildneri der Geisteskranken* Prinzhorn offre della produzione espressiva manicomiale come “istintiva, senza scopo [realizzata da individui che] non sanno quello che fanno”?

R – Sicuramente i documenti storici esaminati da Bettina Brand-Claussen nei suoi lavori degli anni Novanta gettano una luce nuova sulle modalità di queste creazioni, non così “spontanee” come Prinzhorn pretendeva. La premessa teorica del lavoro di Prinzhorn, che si tratti di “opere create spontaneamente da malati mentali senza formazione artistica”, è stata negli ultimi anni messa in discussione. Non solo per quanto riguarda la spontaneità, ma anche per la mancanza di formazione. Molti autori della collezione avevano frequentato in realtà una scuola d'arte, come documentato dall'interessante mo-

stra *Künstler in der Irre* allestita presso la collezione Prinzhorn a Heidelberg nel 2008.

D – In generale è legittimo parlare di alcune forzature nella teoria elaborata da Prinzhorn?

R – Sicuramente ci sono delle forzature, delle manipolazioni, nel libro di Prinzhorn. Potremmo anche decidere di prenderne le distanze, e di concentrarci solo sul materiale della collezione; ma sarebbe un errore. Non solo perché la teoria di Prinzhorn è strettamente connessa alla sua collezione, la quale non esisterebbe senza il bagaglio teorico di chi l’ha voluta e creata, ma soprattutto perché questo libro, con la sua scelta di immagini sapiente, ha avuto una sua storia importante, ha influenzato artisti, ha rinnovato la psichiatria. Per anni ha rappresentato una specie di museo portatile della follia. Nonostante i travisamenti e le contraddizioni, la teorizzazione di Prinzhorn è feconda, ha aperto una via.

D – Presenti nella collezione Prinzhorn sono anche diversi au-

toritratti, realizzati presumibilmente da individui in una fase avanzata della loro malattia. Come suggerisce Stefano Ferrari nel libro *Lo specchio dell’io. Autoritratto e psicologia*, autoritrarsi presuppone una certa “plasticità dell’io”, una coesione interna che assicura la capacità di sdoppiarsi, assecondando l’esigenza di osservarsi dall’esterno, come una sorta di oggetto autonomo e allo stesso tempo di rimanere se stessi, per registrare e dare forma a quanto si è visto. A suo parere questa “riserva” di integrità identitaria richiesta dalla dinamica autoritrattistica può essere ipotizzata nel caso degli autori selezionati da Prinzhorn?

R – Questo è un problema molto interessante. Per l’autoritratto di Franz Karl Bühler (“Pohl”), uno dei dieci maestri schizofrenici giunto alla “decadenza demente dello stadio terminale”, Prinzhorn propone un paragone con Van Gogh! Si tratta di un ritratto nel senso pieno del termine, della confessione plastica di un artista che da molo tempo non parla e non comunica più con nessuno. L’ipotesi di Prinzhorn è che nonostante il decadimento schizofrenico le capacità plastiche di un individuo

possano restare immutate, e in certi casi addirittura accrescersi, anche nello stadio terminale. Nelle modificazioni schizofreniche non abbiamo dunque a che fare solo con una degenerazione patologica, ma anche, a volte, con una componente produttiva.

D – Per quale motivo Prinzhorn escluse dal suo progetto gli artisti professionisti che avevano avuto trascorsi psichiatrici?

R – L'argomento lo interessava, tanto è vero che Prinzhorn aveva progettato un lavoro specifico su questo tema, che però non portò a termine. Il caso di artisti professionisti con trascorsi psichiatrici non poteva trovare una collocazione all'interno di *Bildnerer der Geisteskranken*, testo dedicato alle creazioni di malati mentali senza formazione artistica, e alla teoria della *Gestaltung* che queste creazioni implicano.

D – Dal 2001 le opere della collezione Prinzhorn sono visibili al pubblico nella loro sede originaria, presso la Clinica psichiatrica dell'Università di Heidelberg. Prima di questa data, ma an-

che in seguito, alcuni pezzi sono stati esposti, sia in Italia che all'estero, all'interno di mostre tematiche. In questi ultimi anni, c'è stata secondo lei una contestualizzazione particolarmente suggestiva dei lavori della collezione?

R – Una contestualizzazione esemplare mi è sembrata quella della mostra *Crime & châtiment*, curata da Jean Clair al Musée d'Orsay di Parigi nella primavera 2010. Nella penultima sala erano esposti dei lavori della collezione Prinzhorn, attinenti al tema della mostra. L'aspetto interessante è che queste opere erano mescolate alle altre, ai quadri famosi di Gustave Moreau, Pablo Picasso, o Francisco Goya, e alle riviste illustrate popolari, nel tema comune del delitto e della pena. La collezione Prinzhorn non costituiva più un capitolo nascosto dell'arte del XX secolo, ma un capitolo a tutti gli effetti, tra gli altri.

Recensione e intervista a cura di Sara Ugolini