

GIUSEPPE MACCAURO

**«AU PARADIS DES ARCHÉTYPES»:  
FOLLIA E MONDO PRIMITIVO *NELL'ART  
PSYCHOPATHOLOGIQUE* DI ROBERT VOLMAT**

**1. La scoperta dell'inconscio**

«Da Altamira in poi tutto è decadenza. Nessuno di noi è in grado di dipingere così bene». Pablo Picasso pronunciò queste parole in occasione della sua visita alle grotte di Altamira in Spagna. Quelle caverne, nel loro ventre profondo e oscuro, custodivano alcuni dei capolavori più suggestivi di un'umanità antichissima, che nell'artista moderno non potevano non suscitare – lo si intuisce dal giudizio di Picasso – profonda ammirazione, e la consapevolezza di trovarsi di fronte ad un modello di bellezza estetica forse irraggiungibile, ma anche molto familiare. La cultura novecentesca – quella artistica, certamente, ma non in modo esclusivo – ha avuto con il mondo del primitivo una innegabile consuetudine e l'aneddoto qui riferito, che non vuole avere carattere estemporaneo, permette di mettere molto bene in prospettiva le radici della moderna fascinazione per il continente sommerso delle origini. La curvatura primitivistica della cultura moderna, in apparenza così dissonante rispetto al ritmo vertiginoso del progresso tecnico, si sviluppa parallela ad una certa idea di civilizzazione (la civilizzazione occidentale) intesa come decadenza, impoverimento morale e prosciugamento della forza vitale, che inevitabilmente aumentano quanto più ci si allontana dal vigore delle origini.

Civilizzazione come malattia, dunque, e civiltà occidentale come organismo malato da curare e da rinnovare attraverso l'esperienza salutare dell'immersione nelle acque più profonde della storia, e non solo. Parallela alla corrente di rinnovato interesse per il mondo delle profondità del tempo, e molto spesso annodandosi con essa, è quella

che discende alle profondità della psiche umana, dove lo psicanalista – anch'egli, per certi versi, un esploratore di mondi sommersi – rinviene nel complesso rapporto fra la sfera del pensiero cosciente e la sfera delle pulsioni, il contrappunto individuale delle rigidità e delle tensioni che sul piano collettivo agitano la cultura europea. Il malato di mente e il primitivo divengono così elementi catalizzatori dell'attenzione di intere generazioni di studiosi e ricercatori che nell'epoca della *scoperta dell'inconscio* – come suggestivamente s'intitola un celebre volume dello storico della psicanalisi Henry Ellenberger – manifestano una sensibilità profonda, e non sempre priva di tratti morbosi, per la dimensione oscura e sotterranea dell'umano<sup>1</sup>.

Di questo ampio fenomeno, l'interesse molto diffuso per la produzione artistica dei malati psichici, costituisce un indicatore essenziale. Sono infatti numerosi gli studi che sul tema vengono pubblicati a partire dai primi anni del secolo scorso, fino a costituire un filone vero e proprio della ricerca in ambito psicologico, quasi dotato di tratti di autonomia. Esso è per noi però anche il prisma interpretativo attraverso cui si trovano unificate l'esigenza di ridiscendere alle origini del tempo umano, e quella di sondare i recessi più remoti della psiche. Un duplice scarto all'indietro, dunque, che illumina il carattere intenzionalmente regressivo di molta cultura contemporanea.

Il dottor Robert Volmat pubblica il suo volume *L'art psychopathologique* nel 1956. Dall'inizio del secolo le mostre dedicate alle produzioni artistiche dei malati di mente sono state molto numerose, e molte strutture ospedaliere, in tutto il mondo, si sono nel frattempo dotate di laboratori e piccoli musei in cui le opere degli internati sono periodicamente esposte. Volmat li censisce con grande precisione e fa altrettanto con gli studi dedicati al tema, anch'essi col tempo divenuti copiosi (Volmat 1956, 5-sgg). Considerato il progressivo affievolirsi dell'interesse per le opere d'arte dei malati di mente, già sensibile all'epoca in cui *l'Art psychopathologique* viene dato alle stampe, dobbiamo considerare l'opera di Volmat come un punto d'approdo ed un momento di sintesi nell'analisi di un fenomeno che trascende abbondantemente i confini della riflessione estetica e della critica artistica. Nell'opera di Volmat troviamo raccolti contributi di discipline come l'antropologia, o le scienze delle religioni, non affini alla psicopatolo-

---

<sup>1</sup> Si veda il lungo capitolo introduttivo di Ellenberger (1976).

gia, ma come questa attratte dalle profondità abissali dello spirito umano. *L'art psychopatologique* rappresenta dunque un punto molto alto da cui osservare quegli snodi decisivi della cultura europea della prima metà del '900, quando l'interesse "speleologico" per le profondità della storia e della psiche – intese come riserve di energia da mobilitare, ma anche come modello per comprendere i tratti inattuali dell'umanesimo contemporaneo – dà luogo ai sofisticati intrecci fra culto della tecnica e culto del primitivo, razionalismo e irrazionalismo, mito del progresso e fascinazione per l'arcaico, che sono alcuni dei tratti distintivi, e più enigmatici, del nostro tempo.

## 2. I malati e i primitivi

In una delle pagine introduttive dei *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, lo storico ungherese Károly Kerényi così definisce l'uomo primitivo nel suo rapporto con i miti fondativi della sua fede religiosa:

Prima di agire, l'uomo primitivo avrebbe fatto sempre un passo indietro, alla maniera del torero che si prepara al colpo mortale. Egli avrebbe cercato nel passato un modello in cui immergersi come in una campana da palombaro, per affrontare così, protetto e in pari tempo trasfigurato, il problema del presente. La sua vita ritrova in questo modo la propria espressione e il proprio senso. La mitologia del suo popolo non soltanto era per lui convincente, aveva cioè senso, ma era anche chiarificatrice, vale a dire dava senso (Kerényi, Jung 1941, 18).

È una immagine carica di elementi suggestivi, il cui potere evocativo non sfuggì a Mircea Eliade che volle riprenderla in uno dei suoi saggi più importanti, quello dedicato al *Mito dell'eterno ritorno*. Ed è infatti ai lavori di Eliade sulla religione e sul mito che guarda Volmat in una sezione del suo libro eloquentemente intitolata «Les arts et la pensée archaïque». Volmat prende spunto dalle tesi di Eliade in conclusione dell'analisi di un caso clinico molto particolare, quello di René Pe..., giovane uomo dichiarato affetto da psicosi paranoide. Il caso di René è interessante perché, dice Volmat, questi aveva in qualche modo provato ad interpretare e razionalizzare i propri deliri attraverso la formulazione di tre teorie (teoria microbica, teoria spirituale e teoria della degenerazione) da cui si era originata una copiosa produzione di disegni (Volmat 1956, 202).

I deliri di René riguardano in prevalenza l'assalto di microbi, che si infilano dovunque nel corpo e sotto la pelle, che cambiano aspetto per non essere riconosciuti e che nei picchi della malattia gli procurano dolori corporali acuti e vivide allucinazioni. I microbi sono descritti come forze della degenerazione e della decomposizione e la lotta infaticabile del malato contro il loro assalto è innanzitutto una lotta per conservare e ristabilire la propria «forma originale, perfetta, ideale, archetipica»<sup>2</sup> (Volmat 1956, 203). I disegni di René sono dunque strumenti (e non immagini) di questa lotta, perché è nei disegni che l'artista ha proiettato il proprio ideale di pulizia e perfezione, che i microbi minacciano di distruggere.

L'idea che i disegni possano in qualche modo possedere la funzione di ristabilire l'ordine contro il pericolo del disfacimento non è estranea, secondo Volmat, al pensiero cosiddetto "primitivo". Come l'etnologo Marcel Griaule ha sostenuto, presso alcune culture tradizionali l'opera d'arte ha soprattutto una funzione utilitaristica «e serve da una parte a difendere la società e l'individuo dal potere delle forze invisibili; dall'altra a lottare contro la decomposizione delle forme trasformando, in un oggetto durevole ed efficace, le forme mortali e passeggera» (Volmat 1956, 205). Alla stregua dei disegni rupestri, che gli uomini preistorici erano soliti realizzare nelle profondità della terra, anche i disegni di René sono ben custoditi in luoghi segreti, o meglio, in quei pochi spazi strettamente privati di cui un internato poteva disporre, cioè sotto il proprio cuscino, dal quale, ci informa Volmat, l'artista li traeva fuori solo di malavoglia, specialmente se per mostrarli al personale medico.

I disegni di René, visti da una prospettiva esclusivamente clinica, potrebbero essere liquidati come elementi di scarto prodotti da una mente malata e in quanto tali accantonati. Se invece considerati nella loro funzione di interpretazione del delirio, e come strumento di difesa dagli assalti della malattia, allora lasciano emergere una specifica intenzionalità che ha guidato l'autore nella loro realizzazione e una precisa volontà di entrare in comunicazione con le forze della disgregazione che lo tengono in ostaggio. «A questa produzione grafica di significato e di funzione arcaica – dice Volmat – corrisponde una concezione del mondo, un sistema del mondo primitivo che il malato ha costruito

---

<sup>2</sup> Tutte le traduzioni dal francese di Volmat (1956) sono dell'autore del saggio.

a proprio uso e dove ritroviamo i tratti delle idee della concezione pre-socratica del mondo» (Volmat 1956, 210). I tratti salienti di questa visione del mondo li ha delineati chiaramente Eliade nella sua opera:

M. Eliade nous montre comment l'homme des cultures traditionnelles et archaïques lutte contre la terreur de l'histoire par la répétition de l'acte cosmogonique et par la régénération périodique du temps. Par différents rituels, il arrive à abolir l'espace et le temps profane. L'histoire est ressentie comme péché par l'homme anhistorique et cette angoisse est bannie grâce au retour aux archétypes et à la répétition (Volmat 1956, 211)

Il rapporto conflittuale dell'uomo primitivo con il tempo storico, e quello del malato psicotico con il proprio passato individuale, si assomigliano nel comune desiderio di nascondere il fluire del tempo, nella costante rievocazione del tempo delle origini, e nella reiterazione di quello che René considerava «l'acte de la création du monde», o il momento del passaggio dal caos al cosmo (Volmat 1956, 211-212). Il disegno dell'ammalato, in ciò non differente da una cosmogonia religiosa, rappresenta il riscatto ideale di tutti i successivi passaggi critici della storia, intesa come declino, decadenza, decomposizione e perdita della purezza originaria. Volendo definire in maniera sintetica la polarità esistente, nel pensiero primitivo, fra purezza delle origini e decadenza dello sviluppo storico, potremmo richiamare con Eliade la contrapposizione fra *sacro* e *profano*, ovvero fra tempo mitico e tempo storico (Eliade 1949).

A conclusione della sua ricognizione e della sua invasione del campo della storia delle religioni, Volmat può riconoscere che, sebbene il confronto col mito non abbia risvolti terapeutici sull'attività delirante del malato, tuttavia «nous l'avons fait sortir de son isolement total» (Volmat 1950, 214), perché la produzione artistica psicopatologica di René è alla fine apparsa come una realtà spirituale coerente, certamente inattuale ed inquietante, ma comunque dotata di una forma di razionalità che in un tempo remoto è stata dominante e che forse non è mai tramontata, visto il fascino che esercita sulla cultura moderna. Una cultura che non di rado si è rivolta all'indietro – ai modelli estetici che meglio hanno saputo rievocare la dimensione perduta del mondo primitivo, quelli dell'«arte negra» – per recuperare il valore dell'arte come feticcio, o come arma di difesa individuale e collettiva, o

ancora come esorcismo. «La mia prima tela d'esorcismo» (Campione 2019, 64) è il modo in cui Picasso definiva *Les Demoiselles d'Avignon*, opera-manifesto del nuovo indirizzo cubista, certamente, ma anche della profonda affinità fra l'arte d'avanguardia e l'arte primitiva, un'affinità all'insegna della comune matrice "terapeutica" che diventa di nuovo osservabile nell'arte psicopatologica di René. Tre forme d'arte che guardano al passato, un passato dai connotati mitici, ancorché storici, per salvarsi dalla angoscia del presente. Esse lasciano intravedere un nodo che può dire molto dell'umanesimo contemporaneo, del suo rapporto spesso ambiguo con la storia e la storicità, e delle frequenti identificazioni fra storicità, civiltà e patologia.

### 3. Arte moderna e «regressione»

È molto ampia, negli stessi anni in cui fiorisce l'attenzione per l'arte psicopatologica, la letteratura scientifica che si interroga sul rapporto fra malattia mentale e mondo primitivo, e che intende perfino stabilire l'esistenza di un legame molto stretto fra le dimensioni spirituali della malattia mentale e quella degli strati arcaici di sviluppo storico. Lucien Lévy-Bruhl, nell'*Anima primitiva*, si dichiara convinto che la malattia mentale corrisponda a un riaffiorare, sulla superficie del mondo moderno, di stati psicologici tipici della condizione dell'uomo primitivo. Anche Carl Gustav Jung, in *La libido, trasformazioni e simboli*, riconduce alcune forme di comportamento psicotico al riproporsi di strutture mentali arcaiche. E inoltre dobbiamo citare il Freud di *Totem e tabù*, libro che già dal sottotitolo, *Concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, individua un programma di ricerca ben definito, e in cui si sottolinea più volte come alcuni stati psichici (non necessariamente patologici) possano riattivare processi mentali primordiali, riannodando, in modo immaginario, quel filo che collega l'uomo moderno al primitivo (Freud 1913, 123). Quelli citati sono soltanto i più autorevoli epigoni di una vasta costellazione di pensiero, con la quale Volmat mostra di avere completa familiarità.

Ad attirare maggiormente l'attenzione, tuttavia, è il modo in cui Volmat si serve dell'arte psicopatologica per compiere il percorso nella "direzione inversa" a quella della ricerca del primitivo. L'arte psicopatologica, le sue presunte affinità con la mentalità primitiva, le sue intrinseche proprietà stilistiche, possono infatti anche costituire un

punto di riferimento essenziale per la comprensione degli sviluppi dell'arte moderna, che è sempre anche legata in modo profondo «al movimento attuale del pensiero e agli sviluppi della nostra civiltà» (Volmat 1956, 219). Dunque analisi dell'espressione artistica come analisi della sensibilità – e delle convulsioni – del nostro tempo: è molto significativo che Volmat individui il suo carattere essenziale nel volersi collocare intenzionalmente sotto il segno della «régression» (Volmat 1956, 219).

Nel lungo excursus che apre l'importante capitolo intitolato *Position de l'art moderne*, Volmat inquadra il fenomeno in primo luogo nei termini di regressione dall'oggetto e di reazione anti-naturalistica, che rappresentano un tratto tipico delle avanguardie artistiche, dall'impressionismo in poi (Volmat 1956, 223-sgg). Una crisi dell'oggetto che per Volmat è, «en profondeur», una crisi dell'uomo (Volmat 1956, 223) o, per meglio dire, una crisi dell'uomo cartesiano e del razionalismo classico di estrazione cartesiana (Volmat 1956, 226). Sigmund Freud – è un passaggio che forse rende meglio idea dell'ampiezza del problema richiamato – amava ricordare ai numerosi studiosi, o semplici appassionati, che affollavano le sue lezioni all'Università di Vienna all'inizio del secolo XX, la storia delle tre grandi scoperte che avevano incrinato la fiducia dei moderni nel razionalismo classico e nel potere rischiaratore della conoscenza: la prima delle «grandi mortificazioni che la scienza aveva recato al suo ingenuo amore di sé» (Freud 1917, 261) l'aveva provocata la teoria eliocentrica di Niccolò Copernico; la seconda l'aveva prodotta la biologia di Charles Darwin, che aveva sottratto all'uomo la posizione di privilegio nel disegno della creazione. Sarebbe stata infine la psicanalisi a sbaragliare l'ultima resistenza del pensiero illuminista, e a guadagnare all'analisi la radice inconscia della psiche, riportando l'attenzione sulla preminenza della sfera pulsionale e istintiva dell'umano.

Affine a Freud, ma stavolta alle ipotesi formulate nella *Introduzione al narcisismo*, è anche la lettura che fa Volmat della crisi della rappresentazione nell'arte moderna, su cui adesso dobbiamo tornare. Essa si manifesta in primo luogo come «une libération de plus en plus complète de la tyrannie de l'objet» (Volmat 1956, 222), e poi come volontà di sostituire l'interesse per l'esplorazione della natura a «l'exploration de l'homme au contact de l'objet» (Volmat 1956, 224): dunque analisi del mondo interiore a discapito della resa naturalistica di quello

estriore, soggettività anziché oggettività. Un atteggiamento che, nei suoi lavori, Freud faceva coincidere con quello nevrotico derivante dai processi di inversione delle cariche libidiche dalla realtà esterna all'io, ovvero al ristabilirsi del narcisismo infantile, in seguito al deflagrare di un impulso traumatico nella psiche. L'ipotesi freudiana ha trovato però un'altra (e molto problematica) applicazione proprio nel lavoro intitolato *Totem e tabù*, in cui il fenomeno patologico della introversione narcisistica della libido, viene letto come una ridiscesa al livello di forme comportamentali arcaiche, al magismo delle origini, o alla cosiddetta «onnipotenza dei pensieri» (Freud 1913, 91): nella prospettiva psicanalitica, che vede strettamente collegati i processi ontogenetici individuali a quelli filogenetici della specie, la *regressione* si caratterizza come ritorno a modelli di condotta infantile, o a quelli coincidenti dei primitivi (Volmat 1956, 229-30). Dunque il fenomeno della «regressione» dell'arte moderna non come semplice fascinazione per il mondo primitivo, ma come «coazione a ripetere» la mentalità primitiva di fronte ad una realtà divenuta traumatica:

En ce siècle d'industrialisation, l'homme crée des êtres monstrueux, aux réactions aveugles et brutales, caricatures titanesques et multiples de lui-même. Les progrès physico-chimiques furent tels qu'ils envahirent le champ de la civilisation, reculant les limites «de l'humain». Ces crises de la civilisation se résolurent par des révolutions et des guerres. Cette déshumanisation, cette mécanisation de l'homme se reflètent aussi bien dans les multiples aspects de sa vie que dans son art (Volmat 1956, 233).

L'arte diventa *regressiva* perché la società moderna è traumatizzante e alla modernità intesa come scatenamento di forze titaniche e disumane, di forze "preistoriche", occorre un'arte in grado a sua volta di riportarsi alla preistoria. In una lettera inviata ad August Macke nel 1911, Franz Marc, che avrebbe poi affiancato Wassily Kandinsky nella creazione del *Blaue Reiter*, sosteneva la necessità di «rinunciare a tutto ciò che, a noi buoni vecchi mitteleuropei, fino a oggi è stato caro e indispensabile: le nostre idee e i nostri ideali devono indossare vesti di crine, dobbiamo nutrirli con cavallette e miele selvatico e non con la storia» (Campioni 2019, 67). È un passaggio per certi aspetti impressionante, ma anche molto indicativo della complessa configurazione dell'umanesimo contemporaneo, in cui macchinismo e primitivismo coincidono, e l'aspetto regressivo dell'arte d'avanguardia, ben lungi

dall'indicare la dimensione inattuale, ne costituisce il tratto più moderno.

#### 4. Dalla storia alla preistoria: verso il mondo degli archetipi

Un'arte che si vuole "preistorica" è anche un'arte che si vuole "antistorica", cioè capace di proiettarsi sul piano dell'interiorità pura, slegata e autonoma dalla realtà esterna. Il problema lo abbiamo intravisto dalla pagina freudiana sul *narcisismo*, cui Volmat ritorna molte volte. Lo troviamo formulato, su un piano differente, ma affine, anche nei riferimenti di Kandinsky alla «facoltà di cancellare l'esteriorità» (Kandinsky, Marc 1912, 145), che mostra di avere l'arte popolare, quella dei bambini, quella dei dilettanti – l'*outsider art* in senso lato – profondamente anti accademica. Ma proprio per questo più libera di avvicinare la sfera dell'inconscio senza filtri critici distortenti. Una possibilità evidentemente aperta anche all'arte psicopatologica.

È in tal senso ricca di spunti l'opera che Hans Prinzhorn pubblica nel 1922, *Bildnerei der Geisteskranken*, di capitale importanza per comprendere le connessioni fra arte d'avanguardia ed arte psicopatologica, puntualmente citata anche da Volmat. Prinzhorn, medico psichiatra che presso una clinica di Heidelberg, aveva raccolto circa 4500 opere plastiche di malati mentali di tutto il mondo, nella *Bildnerei der Geisteskranken* prova a rispondere alla domanda sulla opportunità di inserire, nel novero degli artisti, i maestri schizofrenici. Secondo Prinzhorn nei capolavori dell'arte degli alienati si realizzano e si manifestano una volontà e una intenzionalità di espressione che non sono in alcun modo legate alla malattia. Definisce *Gestaltung* questo principio, che è la fibra vegetale della creatività umana e che è talmente radicata nella psiche da precedere qualunque possibile distinzione fra salute e malattia mentale: la *Gestaltung* riguarda in modo indifferente tutti gli uomini, compresi dunque i maestri schizofrenici e costituisce l'impulso che sta dietro ogni manifestazione creativa, dagli scarabocchi infantili ai capolavori dell'arte di ogni tempo.

L'arte degli alienati, tuttavia, presenta alcuni tratti, che sono da leggere come collegati alla condizione di isolamento dell'ammalato. Condizione che qui non è da intendersi esclusivamente come separazione fisica dal corpo sociale, ma in senso esistenziale, come incapacità dell'ammalato di accordare il ritmo del proprio universo interiore a

quello del tempo storico in cui vive. Il mondo delirante dell'ammalato, come anche Volmat sostiene nel suo lavoro, non è in quanto tale un mondo irrazionale, ma è certamente un mondo autoreferenziale, autistico, chiuso in se stesso e non disponibile al confronto con la realtà e col senso comune. Bisogna allora riconoscere, come fa Prinzhorn, che l'arte degli alienati ha rappresentato un modello per l'arte d'avanguardia proprio per la capacità di frantumare l'orizzonte del tempo storico e proiettare sulla tela i contorni di un mondo interiore libero e spontaneo, prossimo alle sorgenti della *Gestaltung* e non contaminato da alcuna costrizione di natura storica e concreta. Si realizza, nell'arte degli alienati, forse il desiderio più profondo dell'artista moderno, ossia quello di regredire fino a recuperare la possibilità di un'espressione artistica autentica e assoluta, che è poi – per citare le parole dello stesso Prinzhorn – «il punto debole della nostra epoca, la sua tragedia e la sua contorsione» perché «questa esperienza primaria preesistente al sapere, e che è l'unica fonte di opere ispirate, sembra esserci rifiutata» (Bassan 2009, 130).

Tuttavia l'impossibilità di attingere alla dimensione originaria della creatività umana non sembra riguardare soltanto gli artisti. Anche i maestri dell'arte psicopatologica – Volmat in più parti del suo lavoro lo riconosce – sono ben lontani dal realizzare l'ideale di una espressione pura e antistorica perché «le fait même que l'aliéné s'exprime dans un langage, si étrange soit-il, est le signe qu'il n'est pas totalement aliéné et que dans son psychisme subsiste une part consciente, qui lui permet précisément d'exprimer sa folie» (Volmat 1956, 235). È un discorso che dovrebbe valere allora anche per l'arte dei cosiddetti primitivi, lontana quanto ogni altra forma di espressione dalle sorgenti creative più profonde.

Non esiste, dunque, un prodotto artistico primitivo e originario, che sia manifestazione diretta della sfera della *Gestaltung*, per riprendere Prinzhorn. Esiste però nell'arte, intesa in senso ampio, un impulso regressivo, che il laboratorio dell'arte degli alienati ci permette di osservare in azione, che è evidentemente proiettato alla ricerca di un contatto con l'inconscio e con la sfera prerazionale della psiche. È a questa altezza che la riflessione di Volmat assume caratteri estremamente problematici, sorprendenti, ma anche suggestivi. Quella sfera prerazionale – la sfera che l'arte psicopatologica, l'arte primitiva e quella moderna, tentano di rievocare – viene fatta risalire ad una

struttura tipica della psiche umana, il «dominio dell'Immaginario» (Volmat 1956, 236), la sfera comprensiva di quelle che Volmat definisce «les productions fantastiques de l'esprit humain»: il mito, la religione, il sogno, il delirio e, per l'appunto, l'arte (Volmat 1956, 236). Una struttura che è primitiva non già in senso cronologico, ma esistenziale e psicologico.

Antistorico, dunque, e non semplicemente preistorico, è il piano su cui si situa la ricerca estetica dell'arte moderna. Un piano che richiama la dimensione dell'inconscio collettivo, o – è un rimando tutt'altro che velato alla psicologia di Jung – la «région inférieure archétypique» (Volmat 1956, 236), che si cela a grandi profondità, molto al di sotto della sfera cosciente e più giù ancora di quella dell'inconscio individuale. Di questa realtà nebulosa, irrazionale e universalmente umana, l'arte d'avanguardia ha creduto di rintracciare il riflesso nei prodotti artistici degli alienati, dei primitivi e degli irregolari, genericamente accomunati dal fatto di praticare vie alternative al razionalismo classico. Ma questo non è forse un tratto tipico, e ben riconoscibile, dell'umanesimo contemporaneo? Il mondo della cultura, e quello della politica, non meno dell'arte figurata, hanno cercato di percorrere la strada che riconduce alla dimensione essenziale e originaria dello spirito umano, seguendo la traccia dell'arcaismo e del primitivo, non di rado allontanandosi in modo intenzionale dai ristretti confini del razionalismo. È sul piano attiguo a quello dell'inconscio prerazionale che nascono il concetto di razza, o quello di popolo come comunità di sangue, o che rifiorisce il culto – attualissimo, ma dai contorni marcatamente premoderni – del capo carismatico.

Ernesto De Martino, fra i pochi studiosi italiani che fanno cenno al lavoro di Volmat, non esitò a collocarlo nella schiera degli autori presso i quali metodo scientifico e fascinazione per il mondo dell'anti-razionale originavano pericolosi cortocircuiti (De Martino 1962, 92). Volmat tocca in effetti molto da vicino la materia incandescente delle derive primitivistiche dell'arte e della cultura del '900, ma è un giudizio – quello dell'antropologo napoletano – che non ci sentiamo di condividere. L'arte contemporanea, o almeno quella che cerca i suoi modelli nell'universo del primitivo e dello psicopatologico, con il suo procedere ostinato verso le profondità dello spirito partecipa certamente del carattere regressivo di tanta parte della cultura novecentesca. Ma non per forza vi sta dentro inerte come un tronco nella corrente della

storia. Essa non è solo sintomo, ma anche strumento diagnostico del “disagio” dell’umanesimo contemporaneo ed è in questa chiave, mi pare, che Volmat la vuole leggere.

Il suo impulso regressivo – l’indossare «vesti di crine», che non per forza coincide con la volontà di negazione e liberazione definitiva dalle catene del pensiero razionale – può anche essere visto come ricerca, certo molto problematica, di un umanesimo più ampio, o come tentativo di dialogo con gli strati rimossi della civilizzazione occidentale, che più volte nella storia del novecento riaffiorano nelle forme di una sinistra “barbarie ricorsa” in modo incontrollato. Il percorso a ritroso verso il mondo degli archetipi è dunque senza dubbio pericoloso e scivoloso, ma anche necessario per riconoscere, nascosto dietro il volto levigato della modernità e della tecnica, quello primitivo del “bestione vichiano”, col suo linguaggio arcaico, straniante, ma tutt’altro che inattuale.

### **Bibliografia**

Bassan F. 2009: *Al di là della psichiatria e dell'estetica*, Lithos, Roma.

Campione F.P. 2019: *Novecento primitivo*, Mondadori Electa, Milano.

De Martino E. 1962: *Furore, Simbolo, Valore*, Feltrinelli, Milano 1981.

Ellenberger H.F. 1970: *La scoperta dell'inconscio*, tr. it. di Bertola W., Cinato A., Mazzone F., Valla R., Bollati Boringhieri, Torino 1980.

Eliade M. 1949: *Il mito dell'eterno ritorno*, tr. it. di Cantoni G., Borla, Torino 1989.

Freud S. 1913: *Totem e tabù*, tr. it. di Giacometti M., Mondadori Milano 1989.

Freud S. 1917: *Introduzione al narcisismo*, tr. it. di Colorni R., Bollati Boringhieri Torino 2014.

Freud S. 1917: *Introduzione alla psicanalisi*, tr. it. di Colorni R., Bollati Boringhieri, Torino 2012.

Jaspers K. 1922: *Genio e follia*, tr. it. di Baumbusch B., Gandolfi M., Cortina, Milano 2001.

Jaspers K. 1953: *Psicopatologia generale*, tr. it. di Priori R., Il Pensiero Scientifico Editore, Roma 2009.

Jung C.G. 1912: *Trasformazioni e simboli della libido (Opere, V)*, a cura di Aurigemma L., Torino, Bollati Boringhieri 1970.

Jung C.G – Kerényi K. 1941: *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, tr. it. di Brelich A., Bollati Boringhieri Torino 2012.

Kandinsky W. – Marc F. 1912: *Il cavaliere azzurro*, tr. it. di Gozzini Calzecchi Onesti G., SE, Milano 1988.

Lévy-Bruhl L. 1927: *L'anima primitiva*, tr. it. di Macchioro A., Einaudi, Torino 1942.

Prinzhorn H. 1922: *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, tr. it. parziale di Di Carlo C., Mimesis, Milano 1991.

Prinzhorn H. 1929: *À propos de l'art des aliénés*, «Variétés», 1, pp. 577-581.

Volmat R. 1956: *L'art psychopathologique*, PUF, Paris 1956.