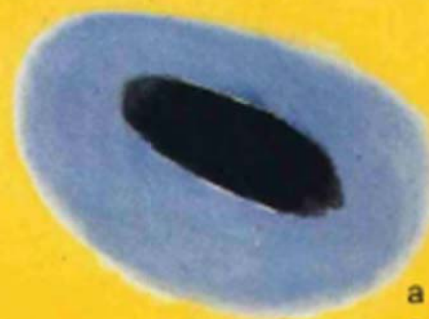


Quaderni di PsicoArt n.2

Arte e Arti Terapie

più di un confronto, più di un dialogo

Atti del convegno
Bologna, 25-26 maggio 2012



a cura di Stefano Ferrari, Cristina Principale
e Chiara Tartarini

isbn - 978-88-905224-1-3



collana diretta da
Stefano Ferrari

Sara Ugolini*

L'arte al di là della terapia.

Appunti sui laboratori creativi

Dedicandomi allo studio, e in parte anche alla promozione, dei lavori di artisti *irregolari*, mi sono imbattuta di frequente in opere realizzate nei laboratori creativi connessi a strutture psichiatriche. Penso all'esperienza dell'atelier dove ha lavorato Carlo Zinelli, aperto nel 1957 presso il manicomio di san Giacomo alla Tomba a Verona,

al laboratorio collegato al manicomio "Luigi Lolli" di Imola, inaugurato nel 1952 e condotto da un artista, Germano Sartelli, e anche alla "Scuola d'arte" esistente qui a Bologna presso l'Ospedale psichiatrico provinciale "Francesco Roncati", le cui opere, quelle rimaste, sono conservate oggi nel Fondo dell'Istituzione "Gian Franco Minguzzi". Se

*Dottore di ricerca in Storia dell'arte e studiosa di arti irregolari

di atelier ce ne sono stati in Italia, e si è trattato peraltro di realtà pionieristiche, il loro legame con la terapia, con l'idea dell'arte come terapia, non è altrettanto scontato.

Racconta Valeria Babini che l'avvio dell'attività creativa nell'istituto veronese si deve principalmente all'iniziativa di Michael Noble, uno scultore scozzese che dopo una serie di attività disparate, un tentativo mai realmente riuscito di imporsi come artista e l'imparentamento, attraverso il matrimonio, con una famiglia facoltosa, avvertì un profondo desiderio di lavorare con i malati di mente, prendendo accordi con il direttore dell'ospedale Cherubino Trabucchi.¹ Mentre a Imola, presso il Lolli, è stata soprattutto la teoria della psicopatologia dell'espressione, coltivata da Gastone Maccagnani, da quando, nel 1954 entrò in servizio nella struttura, ad alimentare l'attività dell'atelier. Dal momento che la produzione grafica e scultorea dei pazienti, cioè l'espressione plastica psicopatologica, era intesa come una forma di linguaggio alternativo a quello verbale e gli elementi che lo costituiscono analiz-

zati per avere indicazioni sulla malattia dell'autore e sul suo evolversi, l'attività svolta dai pazienti in atelier divenne un momento centrale.²

In generale viene da dire che si sono determinate delle circostanze favorevoli alla nascita di laboratori creativi all'interno dei manicomi e questa nascita non è sempre stata preceduta da specifiche teorizzazioni e indicazioni terapeutiche. Anzi, nel caso della "Scuola d'arte" Roncati, si parla esplicitamente di uno scollamento tra attività creativa e progettualità terapeutica dei servizi psichiatrici. E anche per quanto riguarda l'avvio dei pazienti alla pratica creativa, penso sempre all'atelier del Roncati, è stata soprattutto la sensibilità del conduttore, più che precisi riferimenti metodologici, a suggerirne i modi. Per cui per esempio le due fasi in cui è possibile suddividere l'attività della "Scuola d'arte" presentano caratteristiche distinte che si riflettono anche nel tipo di lavori prodotti. Nel primo periodo, a partire dal 1965, con la conduzione di Oliviero Bovi, che era a sua volta un degente del reparto,

prevale un certo accademismo, che si esprimeva per esempio in esercizi di copiatura di opere note con lo scopo di favorire l'apprendimento di una tecnica e in un intervento frequente sui lavori prodotti da parte dello stesso per renderli più appetibili nelle occasioni di vendita. Con Gildo Monaco, subentrato in un secondo tempo, intorno agli anni ottanta, il laboratorio è inteso fondamentalmente come spazio di libera espressione.³

Oggi questo rapporto tra pratiche atelieristiche e intento terapeutico, che abbiamo visto essere non obbligato, né particolarmente spontaneo, si è trasformato in una decisa presa di distanza dall'idea di terapia. Mi riferisco a una singola iniziativa che ha coinvolto un numero molto ampio di atelier – tra l'altro quelli da cui provengono gli autori più apprezzati oggi nel circuito dell'outsider art – e che quindi, se non descrive una situazione globale e indiscutibile, mette però a fuoco una tendenza piuttosto significativa.

L'iniziativa in questione è l'Exhibition #4, promossa dal

Museum of Everything di Londra. Questo museo, che non si presenta come specializzato in outsider art ma dichiara di aprire ad “ogni cosa” i confini del musealizzabile, ha avuto come sede stabile un ex caseificio a Primrose Hill, a nord di Londra e ora è principalmente un'entità itinerante che si appoggia di volta in volta a realtà diverse per natura e collocazione geografica.⁴ Tra settembre e ottobre 2011 il Museum ha scelto come scenario i grandi magazzini Selfridges in Oxford street per una mostra interamente dedicata alle produzioni creative realizzate dentro laboratori per utenti con disagio mentale. A partecipare all'iniziativa cinquanta importanti atelier, tra i quali anche alcuni italiani: Blu cammello di Livorno, Manolibera di Carpi, Adriano e Michele di San Colombano al Lambro, la Nuova Tinaia di Firenze, Asfodelo di Borgotaro, vicino a Parma. Per quanto riguarda l'allestimento della mostra all'interno di Selfridges, accanto alle opere e a didascalie sintetiche, non si è avvertita l'esigenza di fornire una contestualizzazione storica o un contributo che inquadrasse

criticamente il fenomeno; nel percorso espositivo infatti non è stato inserito alcun pannello che fungesse da cornice esplicativa. Piuttosto ampia visibilità è stata data al merchandising e al brand del museo, il cui nome appariva a caratteri cubitali fino a diventare un elemento di arredo e di suddivisione degli spazi.

Sul sito del museo in compenso c'è molto materiale su Exhibition #4 e un'esplicita dichiarazione d'intenti: a partecipare sono stati solo i *progressive art studios*: “né scuole, né ospedali ma spazi che producono arte, non terapia”.

Lo stesso sito permette una visita virtuale tra le opere esposte, schede concise ma dettagliate sugli atelier, interviste ai responsabili delle strutture. Comune l'obiettivo che viene indicato dagli atelier coinvolti: “incoraggiare ognuno a soddisfare la propria spinta creativa [...] fuori da idee preconcepite di cosa sia l'arte”, si legge nella pagina dell'atelier giapponese Hiko; “stimolare all'uso di tecniche e materiali che rispondano al gusto e allo stile di “ciascun



artista” (atelier Arte Down di Madrid); “[favorire] un'attività creativa non concepita come un hobby bensì come una giornata di impegno lavorativo” (Galerie Atelier de Kaai di Goes). Anche scorrendo le interviste ad alcuni dei conduttori emergono aspetti ricorrenti: la loro attività viene dichiarata “artistica” sia nelle modalità di organizza-

zione del lavoro sia nella gestione delle opere una volta che sono state prodotte. Nel caso per esempio dell'atelier Manolibera, a sottolineare l'apertura della struttura ma anche la consapevolezza dell'eccezionalità del talento artistico, viene fatto presente che quaranta persone lo frequentano ma solo cinque sono gli individui che partecipano a mostre.

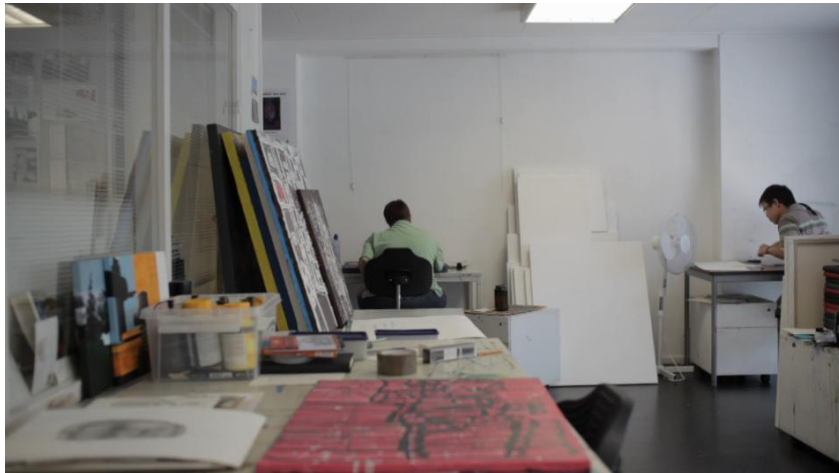
La presenza o meno di un interesse terapeutico è la domanda che ancora una volta suscita una reazione omogenea. Gli intervistati infatti rispondono tutti negativamente, riferendosi, tutt'al più, ad un valore genericamente terapeutico legato al fatto che gli utenti vengano introdotti in un contesto collettivo ed eventualmente riconosciuti per le proprie qualità artistiche. Johann Feilacher, che dirige il laboratorio di Gugging, osserva:

Quando si lavora con queste persone la cosa importante è che si raggiunga un'integrazione. In sé l'arte non è una Terapia, il riconoscimento lo è perché aiuta l'artista a in-

tegrarsi. Ma arte e integrazione raramente coincidono.

Completano il sito alcuni materiali visivi. Si tratta di brevi documentari su alcuni degli atelier che hanno partecipato ad Exhibition #4, di cui sono mostrati gli ambienti, esternamente e internamente, e gli artisti al lavoro. Tutti gli spazi appaiono confortevoli, attrezzati e disseminati di lavori da concludere, srotolati sui tavoli, appoggiati su cavalletti, oppure già incorniciati e appesi. Non sono spazi asettici, da padiglione sanitario, sembrano piuttosto studi grafici e di progettazione artistica. Gli utenti, invece, quando non colti in contemplazione, come alla ricerca dello stimolo giusto per immergersi nel lavoro, sono alle prese con il disegno e la pittura.

Nessuno spazio quindi è riservato alla vicenda individuale degli autori e neanche alla descrizione del loro quotidiano fuori dagli ambienti del laboratorio. Esplicito invece è il richiamo alla commercializzazione dei lavori: si parla del Sito come di "una piattaforma per vendere ai collezionisti,



gallerie e musei” e per ciascun atelier il rimando alla pagina acquisti è messo ben in evidenza.

A parte il rifiuto della dimensione terapeutica condiviso dagli atelier partecipanti, nel suo complesso Exhibition #4 non è esente da contraddizioni.

Uno spazio a parte di Selfridges è stato dedicato esclusivamente alle opere di Judith Scott. Le sculture dell'artista outsider americana ormai storicizzata pendono dal soffitto emergendo dalla penombra. Sul sito del Museum è po-

stato un video della personale di Scott girato per “The Culture Show”, un programma televisivo trasmesso dalla BBC2. Tom di Maria, responsabile del Creative Growth Art Center di Oakland, la struttura che ha ospitato Scott, ne descrive il modo di lavorare, il suo dar forma a bozzoli di filo che racchiudono i materiali più diversi, mentre la sorella racconta la sua storia familiare, dalla nascita di Judith con la sindrome di Down e completamente sorda, all'istituzionalizzazione ad appena sette anni, al trasferimento e all'esordio artistico nell'atelier californiano. Il documentario della BBC2, l'ennesimo di una serie di lavori televisivi e non che negli anni sono dedicati all'autrice, si chiude con la comparsa di James Brett. L'ideatore del Museum of Everything interviene sottolineando che il dato personale e biografico non è mai stato determinante nel caratterizzare gli artisti *mainstream* (“Ogni artista ha una storia alle spalle ma essa non viene per prima. Non diciamo Jackson Pollock il tossico; diciamo solo Jackson Pollock” dichiara Brett alla giornalista Miranda Sawyer)



e suggerisce che il modo migliore di avvicinarsi alle opere di Judith Scott è ignorando il vissuto e la storia dell'autrice.

Viene da chiedersi se la scelta di allestire una mostra che racchiude esclusivamente autori provenienti da laboratori specializzati sia conciliabile con l'idea di rapportarsi alle opere dimenticando le vicende personali degli artefici e

non sarebbe piuttosto più logico, volendo valorizzare l'aspetto artistico e allo stesso tempo evitare un'incursione nella biografia, selezionare e accostare gli artisti in base a un tema comune, facendoli dialogare con autori riconosciuti e interni al sistema dell'arte, come ha fatto per anni Bianca Tosatti⁵ e recentemente io e Cristina Calicelli a San Marino, nella mostra "Capogiro", in cui gli artisti, irregolari e non, sono stati chiamati a dire la loro sul motivo della testa e sue oscillazioni.

E non sono solo le scelte espositive che meritano di essere discusse ma anche la fase preliminare, l'iter creativo e il suo risultato, dunque le peculiarità delle opere che vengono realizzate in una struttura atelieristica. Nell'intervista a Anne-Françoise Rouche, direttrice dell'atelier belga La Hesse, che compare nel sito del Museum, leggiamo:

Dal punto di vista tecnico non si tratta di art brut perché il processo è influenzato dalla nostra partecipazione. Il

laboratorio, l'ambiente, lo stato d'animo, l'energia, questi elementi rendono l'opera diversa da quella che l'artista avrebbe realizzato in solitudine. Noi siamo gli allenatori, gli strumenti di produzione.

Se in questo caso il legame dell'opera con il contesto di creazione viene dichiarato, le forme di questo rapporto andrebbero considerate con attenzione.

Si sente ripetere per esempio che alla formula laboratoriale corrisponde una creatività guidata, o meglio "addomesticata". Certamente ci sono molteplici elementi – alcuni più inafferrabili e difficili da indagare perché collegati alle aspettative, alla poetica, all'inclinazione più o meno spiccata dei conduttori alla sperimentazione dei mezzi espressivi, altri più ovvi, come la dimensione e le risorse dello spazio atelieristico – che non sono da sottovalutare quando ci si confronta con l'arte prodotta in contesti protetti.

Anche a prescindere dalla questione dell'arte terapia, l'attività creativa in atelier sollecita quindi una serie di interrogativi che non solo non hanno trovato risposta ma che in parte sono ancora da formulare.

NOTE

¹ V. P. Babini, *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 167-168.

² Lo stesso Vittorino Andreoli, che nella nuova edizione de *Il linguaggio grafico della follia* (BUR, Milano 2009) dichiara la morte a cui si avviano gli atelier dopo la chiusura dei manicomi per la mancanza di una conservazione adeguata delle opere dei pazienti al fine di poter applicare loro una metodologia d'indagine, esprime anche, indirettamente, la sua posizione rispetto all'idea di una terapia che si avvale del mezzo artistico (Ivi, p. 11 e sgg.).

³ Informazioni più dettagliate sulla "Scuola d'arte" del manicomio Roncati sono reperibili all'indirizzo: <http://www.risme.provincia.bologna.it/mente-salute-mentale-percorsi/scuola-arte-roncati/scuola-arte-roncati.html>.

⁴ Sul Museum of Everything e in particolare sulla mostra organizzata a Torino si veda il testo di Eva di Stefano, *The Museum of Everything alla Pinacoteca Agnelli*, in "Rivista dell'Osservatorio Outsider Art", n. 1 ottobre 2010.

⁵ Mi riferisco alle mostre "Ritrarre l'invisibile" (2007), "Stupefatti di spazio" (2008) "Per turbamenti del potere" del 2009 e "Figure della

protezione" (2010), tutte avute luogo a Carpi per la Cooperativa sociale Nazareno