

**Ai margini dello sguardo:**  
**l'arte irregolare nella collezione Menozzi**

Bianca Tosatti

**La figura del collezionista**

Regalare una collezione di più di 2.000 carte al Comune della propria città appare come il *bel gesto* per antonomasia, tanto bello da risultare quasi incomprensibile in una società che, come la nostra, ha eletto il profitto a cardine dei rapporti sociali.

Bel gesto e forse anche un po' malinconico, se nel gesto si coglie la sfumatura di nostalgia per un tempo irrimediabilmente passato: quello in cui questo tipo di gesto sarebbe stato considerato meno straordinario, anzi quasi doveroso, e quello autobiografico della giovinezza e degli entusiasmi che hanno sostenuto la raccolta di queste opere.

Ma, dall'altro lato, donare la propria collezione potrebbe sembrare quasi un controsenso rispetto ai moventi che l'hanno generata e che si radicano nelle segrete profondità di una specie di *patologia del collezionista* molto nota agli esperti di psiche, che ne hanno tratto addirittura i lineamenti per definire alcune tipologie di base di questa figura.

Vediamo dunque i moventi principali:

- (1) L'importanza di poter toccare l'opera d'arte, di avere con essa una relazione tattile.  
L'idea che la vista sia il più evoluto dei sensi si è affermata a partire dal XVIII° secolo e ha imposto la fruizione dell'arte solo attraverso gli occhi: è proprio la distanza rispetto alla fonte dello stimolo (il gusto sarebbe il senso più primitivo, seguito dal tatto, dall'odorato e dall'udito) a indurre un comportamento percettivo più interpretativo, cognitivo, distaccato, appunto.  
“Vietato toccare”: l'insistenza con cui viene ribadito il tabù museale si riferisce quindi non solo alla evidente necessità di preservare le opere, ma all'attivazione di un processo di condizionamento culturale sul visitatore, a cui viene imposto un modo mentale di fruizione piuttosto che un modo schiettamente sensoriale.  
Questo primo tipo di collezionista invece tratta le opere come oggetti di desiderio, al pari di un cibo prelibato, di un buon sigaro in compagnia: non come un bene collettivo dunque, ma come oggetto di possesso individuale e di consumo.
- (2) L'importanza del contatto con l'artista stesso per giungere, attraverso di lui, alla conoscenza di un mondo diverso. Questo secondo collezionista, che si procura l'accesso al più vasto numero di informazioni e di esperienze possibile (libri, cataloghi, inaugurazioni, visite agli studi degli artisti), intende cercare la sua via per entrare in zone di esperienza precluse alla maggior parte della gente.  
In realtà questo collezionista cerca il contagio della creatività; dell'arte vuole condividere l'atmosfera, l'aura, il segreto e la promessa.
- (3) Ma su tutti primeggia un terzo tipo: colui che spende denaro in qualcosa che la maggior parte della gente non conosce o non è in grado di apprezzare tanto da acquistarla, pur se a prezzi spesso ridicoli. In questo senso il collezionista appare come un conoscitore che sa orientarsi con sicurezza nel labirinto dell'arte, che incute rispetto e ammirazione, tanto da essere considerato nella moderna società dei consumi come un soggetto ideale e virtuoso: colui che sa trovare qualcosa per cui spendere il proprio denaro in modo pienamente soddisfacente.

A questo punto si deve ammettere come nella storia moderna del collezionismo sia praticamente impossibile incontrare una tipologia “pura”, ma si deve convenire piuttosto su come l’atto del collezionare sia in se stesso anomalo, *irregolare* e poiché chiama in causa numerose considerazioni di ordine psicoanalitico e sociologico, oltre a quelle sopra elencate, si deve considerare esso stesso un valore aggiunto a quello delle opere: l’atto del collezionare, insomma, integra il *sé* del collezionista all’oggetto collezionato, in funzione creativa e comunicativa.

Nel caso di Menozzi c’è da chiedersi, per esempio, come mai il suo sguardo di collezionista si sia impuntato su prodotti estetici che fanno riferimento all’ingenuità, alla spontaneità, all’alterità; infatti, malgrado lo stesso collezionista nell’intervista rilasciata a Cristina Calicelli illustri una serie di contingenze fortunate, fra cui l’incontro determinante con Ligabue e Ghizzardi, le argomentazioni sopra riportate ci autorizzano a ipotizzare una sua personale inclinazione per questo genere di opere, marcata dal fatto che tutte, anche quelle più apparentemente candide e serene, ci spalancano allo sguardo abissi di insufficienza, isolamento, emarginazione e paura. E’ probabile che siano stati proprio questi caratteri, più che le occasioni favorevoli e i prezzi relativamente bassi, ad attrarre il collezionista verso ciò che è stato escluso non tanto dal sistema dell’arte, quanto dalla sua stessa personalità.

Inoltre, ben mimetizzata nelle annotazioni autobiografiche, si intravede la sua giovanile aspirazione ad essere un artista che, per lenire il dolore della rinuncia, si sarebbe trasformato in conoscitore e compagno di avventura intellettuale dei protagonisti di quel mondo; per non parlare della funzione di via di *fuga dal proprio sé* che il collezionare può aver rappresentato....

Infine il mondo piccolo borghese, quello della famiglia sua e della moglie, rispetto al quale il saper individuare nelle opere un valore sconosciuto ai più, ha rappresentato un sicuro segno di prestigio e di distinzione sugli altri: piccola, ma convincente affermazione della propria personalità che, nelle strette sociali imposte e accettate, trova una breccia per sfogare una vena individualistica e potenzialmente ribelle.

Se questi dati si riferiscono a una figura di collezionista nitidamente *maschile*, non bisogna peraltro dimenticare la complicità e il sostegno con cui la moglie Giuliana ha accompagnato l’impresa di Menozzi in una sorta di “*folie à deux*”, ma privilegiando dell’operazione aspetti più *femminili* rispetto al momento dello studio e della caccia: l’armonia della collezione nella sua interezza e la relazione affettiva con le opere.

Ma, per tornare a considerazioni di ordine generale: da un punto di vista culturale, formare una raccolta di opere è costruire un insieme organizzato partendo da elementi originariamente scollegati fra loro in modo che, grazie a questa nuova relazione, acquisiscano un nuovo e pieno significato simbolico di quel segmento di mondo da cui la scelta del collezionista li ha prelevati.

Insomma: è il discorso critico che produce le opere, non il contrario; è il lavoro del collezionista che si aggiunge al mondo, che gli impone il proprio segno; il dono di una collezione cioè trasmette ciò che è fiorito, che ha fruttificato; bisogna che l’oggetto sia stato raccolto, che si sia sviluppato e sia maturato prima che passi ad altri (1).

E torniamo quindi al *bel gesto* di Menozzi e al sottofondo malinconico che suggerivamo in apertura di discorso: qui non si tratta di quei buoni sentimenti regolati sulla circolarità per cui il beneficio ricade sul donatore, o in termini di ricompensa divina o in termini di riconoscimento e ammirazione da parte dei propri simili, non c’è infatti nessuna spettacolarità, nessun estetismo che renda il dono precario o sospetto.

Si tratta piuttosto del disincanto di chi sente la finitezza dell’io, il limite, il dubbio e la solitudine: contro il ripiegamento nostalgico nel passato, donare significa aprire all’oltranza e incoraggiare un’esperienza intersoggettiva, crescere e allargare ed esporsi al rischio— abbiamo visto quanto del *sé* del collezionista è contenuto in una collezione —fino a far vibrare la disuguaglianza e l’asimmetria per vivere una nuova forma di possesso: “Io ho soltanto quel che ho donato” (2)

## La storia, i luoghi

L'idea di un *uomo naturale*, non condizionato dalla cultura e dalla società, incorrotto nello spirito, innocente, libero nei suoi impulsi, è antica di secoli e, come un vero e proprio controcanto, ha accompagnato nel suo corso tutta la Storia dell'arte occidentale.

Ma, mentre dal tempo di Aristotele l'arte classica si è rivolta all'imitazione della natura, proprio l'arte prodotta dall'*uomo naturale* non ha mai aderito a questo fine, anzi l'arte preistorica, preclassica e primitiva ha da sempre mirato ad esprimere i contenuti di una profondissima sensibilità soggettiva.

Sono le tensioni anti-progressiste e tardo romantiche di fine Ottocento che accentuano l'interesse per questo tipo di opere e molti artisti naif che precedentemente erano stati ignorati dalla cultura ufficiale hanno perso in questo volgere d'anni il loro anonimato: nel 1879 il postino Cheval, nel 1886 il doganiere Rousseau, nel 1909 l'impiegato Louis Vivin, solo per citare i casi più famosi. Nella galassia dei primi eccitanti studi psicoanalitici, il Novecento lavora sui temi psicologici e percettivi, sull'intuizione e sulla creatività: oltre al pensiero estetico di Klee, di Kandinsky e di Breton che si intreccia a quello dei filosofi e dei grandi medici della mente, citeremo soltanto la collezione di opere della diversità psichiatrica formata all'Università di Heidelberg da Hans Prinzhorn.

Nel 1927 Wilhelm Uhde divenne famoso a Parigi per la sua "logica dei sentimenti" (la *ragione del cuore* di Pascal) illustrata da una mostra intitolata "Pittori del Sacro Cuore" che comprendeva Bouchant, Bombois, Séraphine e Vivin; finalmente - e siamo agli anni Trenta - questi ed altri vennero ammessi nelle più importanti gallerie e nei musei come il Louvre e il Museum of Modern Art di New York.

Poi venne Dubuffet e la sua teorizzazione provocatoria dell'Art Brut (ampliata successivamente dalla categoria estetica "Nuova Invenzione"). Ma già durante la formazione e la stabilizzazione della sua collezione, Dubuffet ebbe da contrastare la tendenza del Surrealismo (soprattutto nella persona di André Breton) a inglobare nella sua etichetta le opere outsider (3), mentre dall'altra parte il mondo psichiatrico metteva in concorrenza le opere dei malati mentali con l'arte contemporanea nelle famose mostre del Sant'Anna del 1946 e del 1950.

E siamo giunti al secondo dopoguerra, alla difficile ripresa della ricerca artistica che, nel tentativo di annullare il tragico intervallo, si riallacciava alle avanguardie e ne codificava le forme in nuovi manierismi. Letta in questo senso, la teorizzazione dubuffettiana dell'Art Brut appare schiettamente sovversiva: basti pensare alle ripetute espressioni di concetti oppositivi composte con il prefisso *anti*: anti-culturale, anti-stile, anti-estetico, anti-professionale, anti-istituzionale, ecc.

Ebbene, anche in Italia le generose intuizioni zavattiniane si ambientavano in questo solco populista e sovversivo: il Premio Suzzara, istituito nel 1948, si apre con una rassegna intitolata *Lavoro e Lavoratori nell'Arte* impostata sullo "scambio tra i prodotti della terra e del lavoro con quelli dell'arte e dell'ingegno" (nella giuria critici, giornalisti, intellettuali, un contadino, un operaio, un impiegato); e lo stesso Zavattini scriverà qualche anno più tardi, sintetizzando il carattere additivo del suo collezionismo e, allo stesso tempo, la sua funzione rivoluzionaria: "... a un certo punto la mania del collezionista indebolisce ogni altro sentimento, e ci si affanna, se ne vorrebbe un altro, un altro ancora, e solo quelli che mancano pare grandeggino. Non ho pertanto nessuna tenerezza verso i collezionisti ché dell'avarò c'è nei loro traffici. Confischerei tutte le collezioni, compresa forse la mia, e riempirei le strade di quadri santamente e robustamente incastrati nei muri." (4).

Se dunque la storia con i suoi modelli interpretativi lega e chiarisce questa pasta culturale postbellica, resta da spiegare il carattere ambientale - o meglio, paesaggistico - di questi fermenti: perché la Bassa padana, perché questo luogo scelto come "il suo posto nel mondo" da un'arte soggettiva e fieramente indipendente come quella che abbiamo chiamato irregolare.

Le conche, le anse, le sabbie di quel tratto sinuoso del corso medio del Po tra Piacenza, Parma e Reggio Emilia, e le nebbie e gli affioramenti di terra; il disegno ordinato e friabile degli argini e la voce di foglie stormite e di acque frusciate; la minaccia della piena sul paesaggio agrario e la

solitudine stregata... viene in mente Rina Nasi, e la sua casa di golena allagata dal fiume in cui viveva lunghe stagioni di isolamento; Menozzi andava a trovarla e nei suoi racconti si avverte ancora la fascinazione per quel silenzio che la disabitudine alla conversazione prolungava, si sente la reticenza della donna a far vedere i dipinti che considerava appartenenti alla sua intimità, l'immaginazione nutrita dai colori sfolgoranti del sogno, incoraggiata al delirio creativo che le permetteva di debordare, come il fiume, in dimensioni extravaganti e segrete.

D'altra parte anche Ligabue cercava in golena un altrove da trasformare in patria, un luogo intermedio dove confluissero la percezione corretta e le allucinazioni, la proibizione e la realizzazione del desiderio, l'adattamento completo al mondo e l'assoluta fuga da esso mentre Pietro Ghizzardi inseguiva sugli argini di Boretto immagini femminili di una sensualità crudele e fiera, scurite nelle brume di una visionarietà torbida, come le acque fangose di riva.

In questi stessi luoghi dunque Menozzi compiva le sue ricognizioni di lavoro, fornendo ai contadini consulenze sui sistemi di estrazione dell'acqua dal terreno per l'irrigazione dei campi e, in modo del tutto naturale, si ritrovava a vivere, rispetto agli artisti, analoghe esperienze emozionali suscitate dal paesaggio della Bassa, analoghe attitudini a sentire l'indicibile e l'invisibile, che sono l'altra parte della vita.

## **La struttura della mostra**

### **I naif**

Questa sezione appare come la più nutrita, per essere stata, di fatto, il primo motore della collezione.

Nel suo saggio, veramente utile ed esauriente per chi voglia orientarsi nella storia dell'arte irregolare, Menozzi chiarisce i riferimenti internazionali, le linee principali di teorizzazione del movimento naif, i caratteri generali, le differenze, lasciando a me il compito di illustrare i criteri curatoriali che hanno determinato la selezione delle opere da esporre.

Il denominatore estetico comune agli artisti di questa sezione è il disegno: nella prevalenza del bianco e nero delle incisioni, delle chine e degli inchiostri, degli schizzi a biro e a matita sarà possibile individuare "la mano che pensa", quella particolare immediatezza estetica che mette in crisi la ragione e le sue scienze dure.

Ci sono segnetti rigidi e segmentati che interpretano il ritmo del mondo, elementare e antico come il battito cardiaco amplificato sulle pelli di un tamburello (Ordavo, Benassi); ci sono segni filamentosi e regolari che legano e svolgono la pasta del visibile in una continuità armonica che allude all'infinito (Pau); ci sono segni forti, che premono e tagliano e incidono il supporto per consegnargli la memoria del corpo e delle sue esperienze (Serafini, Berlanda, Carozzi, Nerone).....

I temi sono pochi e sempre gli stessi, sia per gli italiani che per gli slavi: *il paesaggio*, sempre, che in qualche raro caso è visto come una romantica forza panica di alberi, distese e acque; ma il più delle volte si riferisce all'esperienza quotidiana del mondo domestico - i campi coltivati, il paese, il cortile e le piazze brulicanti, molto spesso la strada con la sua apertura all'altrove.....

Poi *la figura*: volti segnati come rocce da un'esistenza stratificata sul lavoro, impalcati sulla saldezza e persistenza delle tradizioni, scolpiti sui momenti cardinali della vita che ancora, in questo mondo, si svolge sui grandi temi naturali (il cibo e il sostentamento, la nascita, la morte).

Considero appartenente a questa stessa categoria tematica il ritratto di animali: *ritratto*, appunto, dal momento che galline e buoi, uccelli, cani e gatti sono veri e propri personaggi, spesso identificati nella loro singolarità anche se non antropomorfizzati - e questa caratteristica, quella cioè di non porre l'uomo come centro e misura della conoscenza, è forse la chiave stilistica che più di ogni altra ci testimonia la sostanziale estraneità di questi artisti alla Storia dell'arte.

Anzi, ciò che commuove in queste opere è proprio l'impostazione paratattica delle composizioni secondo la quale, il più delle volte, uomini e oggetti, case alberi e animali non si dispongono in un ordine oggettivo e gerarchico (come quello, per esempio, che la cultura visiva ha stabilito nel

sistema prospettico), ma secondo l'armonia soggettiva e spesso segreta che l'artista coglie nella realtà (valga per tutti l'esempio di Galeotti, con i suoi girali di petali e faraone, incoronati da festoni di frutta e rami intrecciati).

E, per esemplificare questo concetto in modo inequivocabile, basti considerare le opere di Ivan Rabuzin, artista molto noto in tutto il mondo per essere uno dei grandi protagonisti del naif jugoslavo: l'orchestrazione dei segni avviene nel suo lavoro davvero in modo musicale, secondo un sistema armonico talmente primario, soggettivo, pressante da scavalcare ogni intento referenziale del disegno nei confronti della realtà, fino al raggiungimento di risultati che possiamo considerare di astrazione lirica.

Infine, anche fra i naif, ci sono *i sognatori e i visionari*: questa è l'altra categoria tematica, meno frequentata per la difficoltà tecnica a registrare immagini mentali spesso evanescenti e indeterminate; proprio per questa difficoltà le immagini si vestono spesso con le forme della favola o della mitologia (Baruffaldi, Bolognesi, Savazzi, Pau...), anche se talvolta appaiono nel loro bulicame onirico – e sono i casi più interessanti come quelli di Pasotti e Carozzi.

Un cenno a parte, in questa stessa categoria, meritano i disegni che si riferiscono alle architetture: lo spazio costruito dall'uomo assume in queste opere il senso di una macchina dilemmatica e inquietante, in cui l'abitabilità è arrischiata e spesso interdetta (Bini); anche gli edifici familiari delle belle città emiliane appaiono straniati in una dimensione metafisica che li distanzia dal quotidiano eleggendoli piuttosto a contenitori di paure ancestrali e alienazione (Vasirani, Skurieny, Gagliano, Fereoli...).

### **Attorno alla Création Franche**

La Création Franche è un museo civico allestito in un padiglione al centro dei giardini pubblici di Bègles, una cittadina vicino a Bordeaux.

La fondazione del museo e la responsabilità artistica delle sue scelte, delle mostre, della rivista che vi viene editata fa capo a Gérard Sendrey, che da oltre quarant'anni si dedica a raccogliere tutte quelle opere che, libere dai condizionamenti della società dell'immagine, si inoltrano in spazi mentali ancora inesplorati.

Ma Gérard Sendrey è a sua volta un artista e, per l'impegno ininterrotto nonché per la vastità e la varietà della produzione, il suo lavoro si potrebbe definire "bulimia creativa".

Infatti il metodo della serie, che permette al suo lavoro di diversificarsi profondamente da un tema di ricerca all'altro, è determinato dal suo appetito insaziabile per ogni più piccola variante del processo creativo: in ogni serie, cioè, si tratta di lavorare all'interno del codice suggerito dallo strumento di lavoro, indagandone tutte le possibilità espressive. Nel caso dell'inchiostro, per esempio, centinaia e centinaia di disegni analizzeranno tutti i modi del tratteggio, da quelli a segmenti paralleli a quelli retinati o stellati ecc.; una volta saturata questa serie si passerà ad un'altra che si occuperà di sperimentare ogni genere di sgocciolatura, poi toccherà alla spanditura e così via, senza mai trascurare di implicare il caso, l'affioramento dell'incoscio, l'intuizione.

E' fatale che tutti gli artisti di quell'ambito che abbiamo definito "la sua cerchia" siano riconoscibili per una sorta di familiarità stilistica nei confronti del loro amico e maestro di riferimento: e questa aura, pur nelle differenze tecniche e tematiche talvolta abissali, si distingue in controtuce, come il pulviscolo atmosferico.

Basta pensare al troppo pieno di Boussion, il creatore di giardini segreti che barbagliano come paliotti di antica oreficeria barbarica, a come anche in questo caso il mezzo spinga l'artista a un lavoro invasato e ossessivo, compiuto prevalentemente di notte, quando gli spiriti trovano l'uomo più cedevole e permeabile alle loro influenze...

Oppure basta prestare attenzione all'eleganza inaudita della serie numerosa e bellissima di cartoncini di Albasser: si tratta del retro di confezioni Barilla o di altri marchi alimentari famosi, completamente ricoperti da sottili reticoli di segni, impalpabili tessuti trasparenti su cui si proiettano gli indocili prodotti della febbricitante immaginazione dell'artista, colti nel loro inesauribile processo trasformativo.

### **Irregolari, marginali, singuliers**

Questa è forse la sezione più variegata e complessa che comprende figure di artisti di grande rilievo nel panorama internazionale; sono proprio questi artisti che, non riconducibili a nessuna scuola territoriale o stilistica - o genere, o legame generazionale - hanno contribuito ad abbattere il tradizionale recinto etichettatorio. Artisti brut? Assolutamente no, se si tengono fermi i caratteri definiti da Dubuffet per connotare la sua collezione, tutti imperniati sul concetto dell'anti-cultura: artisti isolati se mai, incuranti del sistema dell'arte e delle sue strategie - di cui peraltro spesso risultano informati - ma artisti che talvolta hanno avuto una formazione specifica, o che se la sono procurata da autodidatti. Artisti con esperienza psichiatrica? Ancora una volta no, perché se anche qualcuno di loro ha conosciuto la cura psicoanalitica e talvolta la reclusione manicomiale, in ogni caso non è da quella tragica vicenda che è nata la loro arte; anzi in molti di questi casi la malattia mentale ha rappresentato un ostacolo e una pausa forzata.

Si consideri Nedjar, di cui una bellissima serie di Pupées è conservata nella collezione Cordier al Pompidou: quelle sculture di stracci usati, passate e ripassate nei ripetuti riti esorcistici e propiziatori, hanno fatto i conti con le migliaia di cadaveri sepolti nelle fosse comuni dei lager nazisti, hanno fatto i conti con la diversità religiosa e sessuale, con i terrori e le colpe di intere generazioni. Si pensi a Davide Raggio e alla sua amicizia con Claudio Costa, l'artista che aveva piegato l'antropologia alle ragioni dell'arte in una delle Documenta più interessanti della Storia dell'arte moderna: proprio grazie a questa amicizia Raggio trova la forza di vagabondare nel grande parco inselvatichito dell'Ospedale Psichiatrico di Quarto per ricercare le immagini della sua interiorità nelle radici, nei sassi e nelle pigne.

Ma moltissimi sono i nomi importanti conservati in questa sezione: il primitivo Vignali che condensa in un potente linguaggio simbolico la pasta tumultuosa dell'inconscio individuale e collettivo; la Ballabeni con i suoi volti lunari che, nella nostalgia per la sfera, indicano ciò che manca al mondo; la Grunenwald che con il suo colore piumato apre l'estetica ai vapori dell'indeterminabile e del continuo; Gordon e il suo autoritrarsi migliaia di volte sulla pelle del mondo; e poi la Peyovic e i suoi profili, impalcature sottili e trasparenti per gioielli e corone, connotati dell'eroismo, del lusso e della santità.....

Insomma: questa parte della collezione è la prova della dimensione alta e aperta del raggio di azione di Menozzi, delle relazioni di stima, di apprezzamento e di confronto, imbastite in tutta Europa soprattutto grazie al prestigio di cui godeva la rivista di cui fu l'editore per più di ventotto anni; annotiamo, a questo proposito, come si debba riconoscere a questa rivista il merito di aver diffuso la conoscenza degli artisti italiani all'estero e invitiamo alla riflessione sulle vicende conseguenti che, se pure hanno visto l'esportazione di numerosi capolavori nei musei e nelle grandi collezioni straniere, hanno comunque permesso la loro salvaguardia rispetto all'incuria che, qui da noi, ne avrebbe causato la fatale rovina.

### **Gli atelier psichiatrici: cenni fisionomici.**

La questione dell'arte nata negli atelier è annosa e sempre aperta: da una parte si sostiene che questa produzione, incoraggiata e in un certo senso aiutata dagli operatori terapeutici, non garantirebbe quelle condizioni di assoluta necessità individuale che spinge e preme il soggetto artista indipendentemente dai condizionamenti esterni – e i sostenitori di questa posizione adducono come prova che questi artisti, una volta fuori dall'istituzione, raramente continuano a lavorare.

Dall'altra si sottolinea che le condizioni di lavoro “facilitato” permetterebbero a una vocazione latente di manifestarsi, nei rari casi in cui ci sia, fermo restando il valore sociale e terapeutico dell'esercizio della creatività per tutti i frequentatori di atelier; da questo partito si obietta inoltre, a proposito delle difficoltà per gli artisti di continuare a lavorare anche all'esterno di questa condizione protetta, che è abbastanza evidente come le stesse difficoltà siano comuni a tutti coloro che si occupano di ricerca artistica, dal momento che la nostra società non promuove questo lavoro considerandolo sostanzialmente improduttivo.

Si intrecciano a queste note critiche altre importanti considerazioni: è corretta la definizione *arte-terapia*? Si può davvero guarire con l'arte? O perlomeno curarsi e curare?

E ancora: quale deve essere la figura del *conduttore* di atelier? Quella di uno psicoterapeuta o quella di un artista?

Riassunti i termini principali della complessa questione, si deve ammettere comunque che in Italia esistono molti atelier operanti a livello di eccellenza rispetto a quelli analoghi in altre parti del mondo (basti citare tra i più famosi quello di Gugging a Vienna, il Creham di Bruxelles, quello di Oakland in California) e alcuni di questi atelier italiani vengono citati dalla letteratura internazionale come modelli riabilitativi di grande efficienza.

Diamo dunque un'occhiata alle diverse fisionomie di questi atelier utilizzando i significativi materiali della collezione Menozzi.

La Tinaia (Firenze) è forse il più famoso atelier italiano, per la precocità della sua istituzione (1964) e per la qualità e l'abbondanza delle opere che vi sono state prodotte e che oggi vengono ammirate nelle più importanti collezioni private e museali (5). L'atmosfera “antipsichiatrica” degli anni della fondazione aveva determinato la struttura dell'atelier: alla Tinaia si viveva, si scherzava, si mangiava e si lavorava insieme e la natura della cooperazione e dell'impegno politico escludeva che qualcuno emergesse, si distinguesse come *artista solo*, almeno nella robusta conduzione di Massimo Mensi e Dana Simionescu: “ Il mondo della Tinaia è il mondo dei genitori, ma dei genitori veri, in un certo senso, o della verità di avere dei genitori naturali. E' questa, e non il restauro delle teorie sessuali infantili, la cura offerta dal laboratorio protetto alla psicosi” (6).

In realtà quelli che sono internazionalmente conosciuti come “gli artisti della Tinaia” sono delle straordinarie figure individuali che giganteggiano sugli altri e che si impongono per lo stile inconfondibile e potente: basti vedere la bella raccolta di opere nella collezione.

L'atelier di Castelnuovo Monti presenta una fisionomia esemplare, dal momento che tre dei quattro artisti raccolti da Menozzi manifestano alcuni caratteri comuni di elementarietà e primarietà, con una interessante inclinazione di tutti alla ripetizione del gesto o del modulo formale; ma il quarto (Stanescu) vola sulle ali dell'assoluta autonomia, consegnando alla collezione la prova di un lavoro di grande poesia e pienezza compositiva.

A.L.C.E. in r.o.s.s.o (Castiglione delle Stiviere) è uno degli atelier storici più interessanti e complessi per materiali umani, condizioni di lavoro e risultati artistici. L'istituto in cui è allestito è un Ospedale Psichiatrico Giudiziario i cui utenti, oltre alla malattia mentale, devono sostenere la contenzione nelle sue forme più dissuasive e tradizionali (alte recinzioni, separazioni dei reparti, sorveglianza, orario rigido, limitatissimi rapporti con il mondo esterno). Gli artisti presenti nella collezione Menozzi sono decisamente diversi tra loro, al punto da far passare in secondo piano l'esperienza, pur così importante, che hanno avuto in comune: la conduttrice è Silvana Crescini, un'artista di grande finezza psicologica che riesce infatti ad impostare con ognuno di loro una

relazione personale tanto stretta da potersi definire un vero e proprio “setting” artistico. E’ in uno di questi singoli contesti di ricerca che si è potuta riprendere, dopo un lungo periodo di dolorosissima crisi, la produzione artistica di Franca Settembrini, la grande protagonista dell’Art Brut che già si era distinta alla Tinaia per la potenza tumultuosa e “metereologica” del suo lavoro.

La manica lunga - Officina creativa (Sospiro) ha dato alla collezione Menozzi tre dei suoi artisti più noti per lo stile strettamente connesso ad una soggettività inflessibile. Anche in questo caso i risultati sono in gran parte dovuti a Paola Pontiggia, una conduttrice particolarmente sensibile alle diversità individuali che sono state addirittura valorizzate dalle dinamiche del lavoro in atelier: basti confrontare il gesto largo e scorrevole con cui Trebini afferma la sua conoscenza del mondo e il ritmo cromatico regolare e fittissimo con cui Boldori lo intesse.

Adriano e Michele (San Colombano al Lambro) è invece un atelier dove, fra gli artisti che vi operano ormai da molti anni, si avverte un fondo comune, un legame di colleganza affettiva con l’artista che ha contribuito alla sua fondazione, Michele Munno. Tutti questi artisti sono dei costruttori di spazio: c’è chi lo afferma in ogni opera inscrivendo il soggetto in un cerchio di colore (Bergamaschi), chi lo smonta e lo divide nei suoi segmenti fisici e psicologici (Di Giovanni), chi lo incorpora nel colore dei paesaggi dell’anima (Sciandra).

Blu cammello (Livorno) privilegia la sintesi, che potrebbe costituire il filo conduttore di molti lavori dei suoi artisti – basti pensare alla potenza elegante della Michelangelo e al primitivismo lirico di Sevieri -; ma c’è un carattere di femminilità ribelle e persistente in certi ritratti di donne della Parente o in certe acutissime note fisiognomiche della Martinelli che della sintesi costituiscono il controcanto analitico.

Nazareno (Carpi): le opere in collezione sono due bellissimi ritratti di Cesare Paltrinieri, un artista che con innate capacità raddomantiche avverte i moti più segreti e talvolta inconsapevoli dell’interiorità del soggetto, fino a tradurli in un linguaggio pittorico sensitivo e armonico.

Herenplaats (Rotterdam) è un atelier che presenta una dominante espressionista molto marcata. La tecnica dell’incisione a segno largo, pesante d’inchiostro tipografico, i colori primari e piatti, le forme nitidamente ritagliate dal disegno rimandano ad una tradizione culturale persistente, anche se inconsapevole, nel lavoro di atelier.

## **Conclusione**

Dunque, pur ammettendo che l’atelier si trova ad operare all’interno di un preciso scenario culturale da cui oggi è impossibile disancorarsi, le opere nella collezione Menozzi dimostrano che l’arte che chiamiamo irregolare o outsider permette di scendere a quelle profondità dell’anima antecedenti la convenzionale dialettica fra ragione e follia, a quell’universo agitato da forze senza nome in cui si intrecciano le immagini prima di ogni espressione.

D’altra parte, è proprio attraverso i sistemi interpretativi che ci vengono forniti dalla storia delle forme culturali che possiamo impostare la nostra indagine sulle radici della creatività e fissare volta per volta quella zona di margine oltre la quale l’indicibile viene chiamato arte.

- (1) Bruno Decharme, il collezionista francese di ABCD, annota che il collezionismo comincia quando diventa evidente l'intento costruttivo, non basta avere i quadri appesi al muro. Un vero collezionista non ha scelta fra collezionare o no: collezionare è in un certo senso una chiamata.
- (2) Seneca, *De beneficiis*, VI, III
- (3) In un'intervista a Mac Gregor Dubuffet dichiara: "Breton voleva convogliare me e l'Art Brut nel Surrealismo, e quando capì che non ci sarebbe riuscito divenne furioso"
- (4) lettera a C.L.Ragghianti, 1959.
- (5) Conviene forse ricordare in questa nota solo alcune delle più importanti collezioni europee: Collection de l'Art Brut, Losanna ; l'Aracine, Musée d'Art Moderne di Villeneuve-d'Ascq ; Outsider Art Collection di Monica Kinley, Irish Museum of Modern Art, Dublin ; Sammlung Dammann, Zurigo; Art en marge, Bruxelles; MAD Museum, Liegi; Museum Charlotte Zander, Schloss Bonningheim; ecc.
- (6) Sergio Finzi, Un'arte fuori del matrimonio, LANORMALITA' dell'arte, catalogo della mostra al Refettorio delle Stelline, a cura di B. Tosatti e G. Rovasino, Ed.UTET, Milano 1993.