



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Economia e Gestione delle
Arti e delle Attività culturali

Tesi di Laurea

**“Dare forma ai sogni”:
il rapporto tra arte e disabilità analizzato
attraverso l’opera di Felice Tagliaferri**

Relatore

Ch. Prof. Diego Mantoan

Correlatore

Ch. Prof. Walter Quattrociochi

Laureanda

Ilaria Gazzoni

Matricola 866135

Anno Accademico

2018 / 2019

INDICE

Ringraziamenti.....	3
Introduzione.....	5
CAPITOLO I – ARTE E DISABILITÀ: UN RAPPORTO CONTROVERSO.....	7
1.1 Premessa.....	9
1.2 Approccio alla ricerca sul tema.....	10
1.3 Rapporto arte – disabilità.....	11
1.4 Arte e disabilità: un legame che esiste da sempre.....	19
1.5 Arte dei “pazzi” o libertà espressiva?.....	29
1.5.1 L’arte irregolare.....	38
1.6 Un’evoluzione concreta.....	42
1.6.1 Una normativa in evoluzione.....	44
1.6.2 Il Collettivo S.P.A.M.....	49
1.6.3 Un Mondo di iniziative.....	52
1.7 Conclusioni.....	56
CAPITOLO II – LA SFIDA DELL’ACCESSIBILITÀ CULTURALE.....	61
2.1 Premessa.....	63
2.2 La strada verso l’accessibilità culturale.....	64
2.2.1 Cambiamenti nel ruolo del museo.....	65
2.2.2 Cultura dell’accessibilità e accessibilità culturale.....	68
2.2.3 Principi di Universal Design.....	72
2.3 Barriere non solo architettoniche.....	74
2.4 Accessibilità in Italia e all’estero: sviluppi a confronto.....	78
2.4.1 La situazione italiana.....	82
2.5 Normativa in ambito di accessibilità.....	85
2.6 Per una cultura italiana accessibile.....	90
2.6.1 Il Museo Omero.....	91
2.6.2 Esempi di progetti accessibili.....	94

2.7 Conclusioni.....	98
CAPITOLO III – FELICE TAGLIAFERRI: “DARE FORMA AI SOGNI”.....	101
3.1 Premessa.....	103
3.2 Excursus biografico.....	105
3.2.1 La formazione presso Nicola Zamboni.....	108
3.3 Principali opere di Felice Tagliaferri.....	110
3.3.1 Il Cristo RiVelato.....	110
3.3.2 Carta dei Diritti delle Persone con Disabilità.....	113
3.3.3 “Sculpture di cose che nessuno ha mai toccato”.....	113
3.3.4 La Vita.....	114
3.3.5 La Pietà Ribaltata.....	115
3.3.6 Opere secondarie.....	116
3.4 Un’arte da toccare.....	118
3.5 L’importanza della condivisione.....	121
3.5.1 La passione per l’insegnamento.....	123
3.5.2 La Chiesa dell’Arte.....	124
3.5.3 In Onda con Sante e Felice.....	125
3.5.4 Silvio Soldini e Giorgio Garini.....	126
3.5.5 Il Cieco di Gambassi.....	128
3.5.6 Doppiosenso.....	129
3.6 Le risposte di pubblico e mercato al lavoro di Felice Tagliaferri.....	132
 Conclusioni.....	 137
 Appendice iconografica.....	 141
 Bibliografia.....	 151
Sitografia.....	155

RINGRAZIAMENTI

Desidero spendere qualche parola per ringraziare chi mi ha supportato nella stesura del presente elaborato, primo su tutti lo scultore Felice Tagliaferri, il quale si è sempre dimostrato disponibile nel consigliarmi ed indirizzarmi nel corso della mia ricerca. Allo stesso modo ringrazio Valeria Bottalico, la quale si è posta nei miei confronti come una “sorella maggiore”.

Ringrazio inoltre il professore Diego Mantoan, fin da subito entusiasta dell’argomento di ricerca e sempre pronto a motivarmi e fornire i giusti consigli.

Ringrazio poi la mia famiglia, che anche da lontano riesce sempre a trasmettermi il giusto supporto; così come tutti gli amici, le coinquiline e i colleghi incontrati nel corso degli anni veneziani, con i quali ho passato anni indimenticabili e che hanno contribuito a rendere Venezia “casa mia”.

A questo proposito, ringrazio Venezia stessa, che in questi anni “mi ha dato tutto quello che poteva dare”. Infine, il ringraziamento più grande va a Daniela, senza bisogno di spiegare il perché.

INTRODUZIONE

Il presente lavoro nasce da un incontro totalmente casuale, come spesso accade con ciò che suscita un particolare interesse: una sera, nel corso di uno spettacolo teatrale, avviene l'incontro con l'opera di un artista piuttosto particolare, che farà nascere in me il desiderio di indagare più a fondo la vicenda di questo personaggio. L'artista in questione si chiama Felice Tagliaferri, ed è uno scultore non vedente molto attivo in ambito artistico, al punto da riuscire a mantenersi semplicemente grazie alla propria arte. Da qui la decisione di approfondire l'esperienza artistica di Tagliaferri, per capire prima di tutto come uno scultore di questo tipo operi nel mondo dell'arte. Ci si è chiesti come Tagliaferri sia riuscito ad affermarsi, analizzando a tal proposito il metodo di lavoro dell'artista per scoprire se esistano differenze con il lavoro di uno scultore convenzionalmente definito "normale". Una domanda di questo tipo, in realtà, si caratterizza già da sé come discriminatoria, in relazione allo stupore suscitato dal fatto che opere così precise siano state realizzate da un non vedente. Si è deciso quindi di indagare il complesso rapporto esistente tra il mondo dell'arte e della disabilità, due ambiti che nell'opinione comune potrebbero con fatica entrare in contatto, ma che si stanno invece fondendo sempre più tra loro e che in realtà si contaminano a vicenda da sempre: l'intenzione è stata quella di comprendere quanto la vicenda di Tagliaferri si caratterizzi come isolata, o se piuttosto sia un esempio iconico da inserire però in una più ampia cornice. Nel primo capitolo, a tal proposito, si indagheranno i concetti di disabilità ed arte, analizzando in che modo questi due campi vengano in contatto tra loro. Saranno inoltre studiati esempi di gruppi o singoli artisti, dal passato all'epoca attuale, al fine di chiarire quanto in realtà i mondi di arte e disabilità siano indissolubilmente legati.

Un ulteriore tema scottante quando si tratta di disabilità legata al mondo dell'arte è di certo quello dell'accessibilità culturale. Un concetto sempre più discusso con il passare degli anni, ma che sembra essere allo stesso tempo difficile da raggiungere effettivamente, nel concreto. È evidente l'evoluzione in corso nel ruolo delle strutture culturali, indirizzate sempre più verso un ruolo sociale che vuole porre al centro il visitatore e l'esperienza di fruizione: viene da sé come questa esperienza debba quindi essere aperta a qualsiasi tipo di utente, indipendentemente dalle caratteristiche personali presentate. Sono diversi, in realtà, i tentativi in corso per riuscire a raggiungere questa tanto desiderata accessibilità, sia a livello di normativa che progettuale; tentativi che però, a detta dello stesso Tagliaferri, non portano

nella pratica ad altrettanti risultati. Lo scultore è piuttosto attivo per quanto riguarda la battaglia per l'accessibilità culturale, ponendola come uno dei fondamenti del proprio operare: l'artista sostiene che l'arte venga presentata come patrimonio dell'umanità, ma allo stesso tempo preclusa ad una parte di essa. Il secondo capitolo dell'elaborato sarà quindi finalizzato ad inquadrare la questione dell'accessibilità culturale, in Italia e all'estero, analizzando come questo si sia evoluto nel tempo e come ci si stia muovendo a riguardo.

I primi due capitoli citati, i quali quindi trattano rispettivamente del rapporto arte-disabilità e della questione accessibilità, si configurano come introduttivi, al fine di inquadrare in quale contesto sociale e culturale si trovi ad operare oggi un artista come Felice Tagliaferri, chiarendo che tipo di evoluzione abbia portato alla situazione attuale. La metodologia utilizzata per il primo ed il secondo capitolo si configura come metodologia classica basata su una ricerca bibliografica, integrata da ricerche sul web per quanto riguarda temi di interesse piuttosto recente. Il terzo ed ultimo capitolo si sviluppa invece attorno ad una serie di conversazioni avute con lo stesso Felice Tagliaferri, dal settembre del 2019 ad ora. L'artista si è fin da subito mostrato disponibile a collaborare con la ricerca, senza esitare mai quando si è trattato di fornire spunti o consigli. L'ultimo capitolo è quindi incentrato interamente sulla vicenda dell'artista, analizzandone prima di tutto la vicenda biografica e le opere principali, per passare infine ad uno studio della poetica artistica e della risposta di pubblico e mercato al lavoro di Felice Tagliaferri. Un lavoro che, come l'incontro che ha dato vita a questa tesi, è nato per caso per quanto riguarda Tagliaferri, e che prima di tutto si configura come una passione ed un sogno, tant'è che lo scultore sintetizza la propria esperienza e la propria arte nella frase "Dare forma ai sogni": una storia che dimostra quanto non esistano davvero limiti quando sono presenti forza di volontà e voglia di fare, e come l'arte si configuri ancora una volta come linguaggio di comunicazione universale, capace di abbattere le barriere.

CAPITOLO I

ARTE E DISABILITÀ: UN RAPPORTO CONTROVERSO

1.1 Premessa

L'associazione tra i termini "arte" e "disabilità" può suscitare, a primo impatto, la sensazione di trovarsi di fronte ad un vero e proprio paradosso. Questo emerge chiaramente svolgendo una prima analisi a livello semantico. Le due parole, infatti, esprimono significati in antitesi tra loro: l'"arte" è comunemente associata al bello, all'estetica. È un termine che genera un'idea di armonia, facendo riferimento ad attività che esaltano particolari talenti o capacità espressive di un individuo. "Disabile" è invece generalmente considerato come un concetto opposto: nell'ottica maggiormente diffusa, la disabilità è connessa a un deficit. Si tratta di abilità che mancano, al contrario di ciò che è stato detto per l'arte. Un individuo disabile è il più delle volte visto come inferiore, con delle capacità espressive che di certo non emergono, ma sono anzi presenti in grado minore.¹ Eppure si tratta di due mondi molto più vicini di ciò che si potrebbe immaginare.

Sono recentemente venuta a conoscenza dell'opera di Felice Tagliaferri, uno scultore non vedente che riesce però ad essere particolarmente attivo in campo artistico nonostante la propria disabilità, al punto da mantenersi semplicemente attraverso la propria arte: la sua vicenda è di certo un esempio della bellezza che può scaturire dall'incontro tra i due mondi apparentemente inconciliabili di arte e disabilità. Nel presente elaborato si vuole quindi portare alla luce la vicenda di questo artista, per dimostrare che non esiste disabilità nell'arte: non sono necessarie abilità particolari, chiunque può essere artista quando si desidera dare forma alle proprie idee e sensazioni. La storia e l'opera di Tagliaferri si inseriscono però in una più ampia panoramica di due mondi che stanno venendo sempre più in contatto, contaminandosi a vicenda. In questo primo capitolo è quindi doveroso fare un'analisi preliminare del controverso rapporto tra arte e disabilità, per capire che tipo di attenzione venga posta al tema. Dopo una breve spiegazione di quale approccio è stato utilizzato per la ricerca di informazioni sul tema, si vedrà anche come la disabilità sia effettivamente presente nell'arte praticamente da sempre: sono numerosi i casi di artisti famosi del passato afflitti da qualche forma di disabilità, fisica o mentale. Infine seguirà un'analisi della situazione attuale, presentando come si è evoluta la situazione al giorno d'oggi e in che direzione ci si sta muovendo.

¹ F. Rovatti, *Oltre le frontiere della disabilità*, Armando Editore (2014), p. 85-86

1.2 Approccio alla ricerca sul tema

Quando si viene a conoscenza della storia di Felice Tagliaferri ci si rende conto di trovarsi davanti a qualcosa di straordinario. Allo stesso tempo, però, sorgono spontanei alcuni quesiti. Viene da interrogarsi prima di tutto sulla tipologia particolare di caso di studio, al fine di capire se si tratti di un caso isolato, o se faccia invece parte di un fenomeno più ampio. Si desidera inoltre capire che tipo di attenzione venga rivolta al rapporto tra arte e disabilità, e se ci si renda conto di come i due campi possono entrare in contatto.

La ricerca è partita allora da una prima inchiesta a livello bibliografico, con lo scopo di analizzare la tipologia di letteratura esistente dedicata al tema. Sfortunatamente non sono numerose le pubblicazioni che trattano del binomio arte disabilità. La maggior parte di queste, inoltre, è incentrata su un approccio prevalentemente pedagogico al tema: pare infatti che l'arte sia uno strumento di particolare efficacia nell'educazione e nello sviluppo di individui che presentano un qualche tipo di disabilità, e questo già dai primi anni di vita. Risulta invece essere più fruttuosa una ricerca online. Numerosi giornali online presentano articoli che trattano il tema dell'arte associato alla disabilità: si parla di artisti che stanno emergendo, di collaborazioni, o manifestazioni. Ciò su cui si discute maggiormente, anche a livello normativo, sembra essere il concetto dell'accessibilità, un argomento che sta facendo discutere sempre più. L'accessibilità è fondamentale quando si tratta di arte e disabilità, perché è legata al desiderio di rendere possibile a tutti l'accesso all'arte e ai luoghi in cui essa viene conservata, senza fare distinzioni. Non mancano articoli e locandine di eventi culturali legati ad un tipo di arte che sembra finalmente acquisire importanza. Sono sempre più numerose le mostre che esibiscono lavori artistici realizzati da persone con disabilità, sia all'interno di laboratori sia come artisti indipendenti.

Dai risultati di queste prime ricerche emerge come l'attenzione legata al tema sia relativamente recente: ciò spiega la quasi totale assenza di pubblicazioni o ricerche in questo campo a livello bibliografico. Di certo, è recente l'atteggiamento positivo ed inclusivo in campo artistico anche verso gli individui che presentano disabilità. Non mancano in realtà nella storia dell'arte casi di artisti che si sono distinti per un particolare talento, ma che si suppone soffrissero di qualche tipo di deficit fisico o psicologico: da Michelangelo, a Goya, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Frida Kahlo ed altri grandi nomi affermati da tempo. Non dovrebbe quindi sorprendere l'idea che chiunque possa fare arte. Non si tratta di un privilegio

destinato a pochi individui che possiedono capacità “straordinarie” o “superiori”; la capacità di fare arte è presente in qualsiasi persona, è legata al desiderio di voler comunicare delle sensazioni che si provano, o voler esprimere la propria personalità.²

L’arte riesce a dare voce a chi vuole esprimersi, ed ognuno può trovare il proprio modo di comunicare grazie al linguaggio artistico, che è un linguaggio di comunicazione appartenente a tutti gli individui, senza alcuna distinzione. Indicativo sotto questo punto di vista è sicuramente il caso dell’Art Brut, una tipologia di arte spesso associata ai “pazzi”. Definita anche Outsider Art, è una forma d’arte che vuole uscire dagli schemi culturali da sempre presenti, vuole distaccarsi dalla concezione tradizionale di “arte” ed “artista”. Vero è che Jean Dubuffet, il promotore di questa corrente artistica, ha recuperato la maggior parte delle opere appartenenti alla collezione in manicomi od ospedali psichiatrici; ma come Art Brut Dubuffet classifica anche l’arte dei bambini, delle popolazioni indigene o degli Spiritualisti: Art Brut è tutta quell’arte che viene considerata “pura”, che non si sottomette alle convenzioni artistiche e che non imita nient’altro. Non è una copia, è un’arte che scaturisce dalla voglia di chi diventa poi artista di esprimere sé stesso, quasi sempre senza lo scopo di voler mostrare ad un pubblico i lavori che ne derivano.³ Sono esempi questi che supportano quindi l’idea dell’arte come un luogo inclusivo in cui chiunque possa avere un proprio spazio: non deve esistere un’”arte dei disabili” distinta da un’arte “normale” o tradizionale.

1.3 Rapporto arte – disabilità

Come è stato detto finora, l’associazione tra arte e disabilità può sorprendere. Non è immediato il collegamento tra le due, e questo prima di tutto a causa dell’idea che si ha di questi due concetti: il primo viene visto sotto un’ottica positiva, mentre il secondo assume spesso un’accezione negativa. I due mondi, però, sono estremamente collegati, e si influenzano a vicenda. Questo avviene da sempre, anche in società lontane nel tempo all’interno delle quali gli individui disabili erano considerati qualcosa di estraneo perfino al

² A.G. Malafarina, *Nella storia dell’arte il protagonista che non ti aspetti*, 19 dicembre 2015, Il Corriere della Sera; consultato su www.ilcorriere.it

³ The Solomon R. Guggenheim Foundation, *Jean Dubuffet e Art Brut*, Arnoldo Mondadori Editore (1986); p. 12 - 13

genere umano. Fortunatamente, da qualche tempo si presta sempre più attenzione al legame tra i due campi, dando ad esso il giusto spazio e la giusta dignità, lavorando per farlo emergere. Si nota un'evoluzione nella visione generale.⁴ A dimostrazione di questo troviamo il lavoro in corso di svolgimento con l'obiettivo di rendere i musei sempre più accessibili: se in precedenza il disabile veniva praticamente ignorato in campo artistico, ora il desiderio è quello di includerlo. Si lavora alla ricerca di modalità che permettano a tutti l'accesso ai luoghi dell'arte. La mentalità si sta aprendo in senso inclusivo, si desidera dare spazio a tutti. Anche chi è afflitto da disabilità deve poter godere dell'arte o deve poter esprimere sé stesso attraverso l'arte. Non mancano quindi ai giorni nostri studi ed eventi mirati alla sensibilizzazione sempre maggiore verso questo tema.⁵

Per comprendere meglio l'evoluzione che sta subendo il rapporto tra arte e disabilità è necessario conoscere come viene considerato ciò di cui si sta parlando. Quando si parla di "disabilità" ci si riferisce generalmente ad una menomazione fisica o mentale, che può portare ad una condizione caratterizzata dalla difficoltà (o in certi casi dalla totale incapacità) di svolgere anche semplici attività quotidiane nei modi ritenuti convenzionalmente "normali", come può essere un normale spostamento per coloro che hanno disabilità motorie. Per questo motivo, quando si tratta di questo argomento il rischio è quello di lasciarsi impietosire. Gli stereotipi legati a questa condizione sono infatti numerosi, e spesso portano a trattare colui che presenta un handicap come un individuo incompleto⁶. L'impressione che si ha è che la maggior parte delle persone finiscano per vedere solamente la malattia, rivolgendosi ad essa quando ci si rapporta con individui disabili. Non si interagisce davvero con l'uomo che ci si trova davanti, che è invece qualcuno di distinto dalla malattia che porta: questo impedisce ai portatori di handicap di costruire davvero una propria identità. È fondamentale quindi, confrontandosi con una disabilità, non guardarla solamente come una menomazione. Queste persone non sono inferiori o incomplete, ma possiedono effettivamente delle capacità, e a queste si deve dare spazio: gli individui che presentano disabilità possono e devono essere inclusi nella società, nell'educazione, o nella cultura: sono una risorsa preziosa di intelligenza,

⁴ F. Minutoli, *La metodologia dell'Universal Design: un percorso nell'arte, nell'architettura e nella città per passare dal concetto di diverso a quello di utenza ampliata*, Aracne Editrice (2013); p. 3

⁵ Dal Convegno del 29 e 30 novembre 2018 *Arte accessibile Musei e inclusione Secondo convegno internazionale*; consultato su www.palazzostrozzi.org

⁶ O. Osio, P. Braibanti, *Il diritto ai diritti*, Edizioni FrancoAngeli (2012); p. 61 - 64

che può mostrarci nuovi punti di vista.⁷ È importante quindi che gli individui disabili riescano a trovare un ambiente idoneo dove poter ridimensionare la propria disabilità, e dove vengano loro forniti gli strumenti per poter vivere come tutti. Spesso infatti la disabilità è una condizione creata in buona percentuale dall'ambiente che ci circonda: si finge che questi individui non esistano e questo porta a non considerarli nelle fasi progettuali di eventi o luoghi.⁸

Da queste considerazioni emerge quindi una visione limitata e che tende a collocare su un piano inferiore gli individui affetti da disabilità. È proprio per questo che può lasciare disorientati lo scorgere invece talenti o potenzialità particolari in chi viene definito "disabile". È chiaro però che anche questi individui possiedono sensibilità uniche e particolari, e questo lo dimostrano i sempre più numerosi eventi artistici in cui vengono esposte opere realizzate da portatori di handicap. Anche loro ragionano, possiedono proprie consapevolezza così come un'idea del mondo, e hanno soprattutto la capacità di esprimerla. Il pregiudizio forse più diffuso è proprio quello legato all'impossibilità da parte dei disabili di poter raggiungere il mondo dell'arte: da sempre il "bello" viene ritenuto accessibile solo da un'élite ristretta; ma l'arte esiste in realtà per qualsiasi individuo, senza considerare le capacità che si possiedono. In particolare, pare che nel mondo del teatro la discriminazione verso gli attori disabili sia evidente e piuttosto sviluppata: in questa disciplina è prevalente l'influenza del lato visivo, ragion per cui si prediligono corpi senza apparenti "imperfezioni". Anche in questo caso però troviamo chi si batte per uscire dagli schemi ed eliminare questi ideali: esempio è Chiara Bersani, una ragazza classe di trentacinque anni affetta da osteogenesi imperfetta, malattia genetica che causa gravissimi problemi alle ossa (Chiara ad esempio è alta meno di un metro). Ha però dedicato tutta la sua vita al teatro, con influenze di danza contemporanea e performing art. Vanta varie collaborazioni con importanti realtà della scena contemporanea europea, fino ad arrivare a una serie di opere che la vedono come autrice. Chiara ha dedicato quindi tutta la sua vita al teatro nonostante la malattia; sostiene inoltre la scuola di pensiero secondo la quale un corpo disabile possiede una forza rappresentativa persino maggiore, poiché riesce a trasmettere maggiore emotività.⁹

⁷ R. Belli, *Libertà inviolabili e persone con disabilità*, Edizioni FrancoAngeli (2000); p. 109 - 110

⁸ Redazione Ability Channel, *Centro protesi INAIL, il laboratorio di scultura*; consultato su www.abilitychannel.tv

⁹ Dal sito ufficiale dell'attrice Chiara Bersani; consultato su www.chiarabersani.it

Questo tipo di pregiudizi limitanti sono vere e proprie barriere, e fanno emergere il fatto che ad impedire ai disabili la piena partecipazione sociale e culturale non siano solo le barriere architettoniche. Ma qualsiasi tipo di barriera o pregiudizio dovrebbe cadere davanti alla consapevolezza del talento e delle capacità che gli individui disabili possiedono.¹⁰ Quando arte e disabilità entrano in contatto riescono allora a mostrarci qualcosa di molto forte: la straordinarietà di chi riesce comunque ad esprimere un'abilità artistica nonostante un limite psichico o fisico. La stessa storia dell'arte, infatti, porta esempi di personalità che hanno segnato la cultura (arte, musica, letteratura...) nonostante delle lacune. Un handicap può limitare alcune capacità o alcuni sensi, certo, ma ne stimola altri, portando a una condizione favorevole per la realizzazione personale.

Avendo preso coscienza di questo punto di vista, può essere ora analizzato come intendere il concetto di arte. Si è visto che, prima di tutto, è necessaria l'eliminazione dell'idea di un'arte elitaria, appartenente a pochi privilegiati e che può essere realizzata solo da individui eletti che possiedono abilità "speciali". Ci si focalizza invece su una tipologia di arte inclusiva, che caratterizza ognuno di noi senza distinzione. È importante ricordare che l'abilità di creare appartiene a tutti: si deve imparare ad ammirare ed ascoltare un'opera, senza focalizzarsi sull'artista. Giudicare solo l'autore porta a una perdita di concentrazione su ciò che è il risultato finale, e spesso anche a una valutazione limitata, influenzata da ciò che pensiamo di chi l'ha realizzata. Qualsiasi artista, a dire il vero, non ammetterebbe la parola "normalità": è un concetto che perde di importanza in campo artistico, viene stravolto. Questo perché arte è esaltazione del talento presente dentro ciascun individuo, a prescindere da una ipotetica "normalità" o "anormalità". Per questo motivo si deve prestare attenzione a non classificare la categoria di "arte dei disabili" come se ci si trovasse davanti ad una tipologia di arte diversa. Le opere create da individui che presentano disabilità non devono essere considerate come passatempi, qualcosa che si fa loro creare per occupare il tempo libero e per tenerli impegnati.¹¹ Non possiede di certo meno valore, e sono numerosissimi gli esempi che possono provare ciò. Basti pensare a Ludwig Van Beethoven, il famoso compositore che già attorno ai trent'anni iniziò ad accusare sintomi di sordità, per poi perdere completamente

¹⁰ O. Osio, P. Braibanti, *Il diritto ai diritti*, Edizioni FrancoAngeli (2012); p. 128 - 130

¹¹ A. Arenghi, I. Garofalo, O. Sormoen, *Accessibility as a key enabling knowledge for enhancement of cultural heritage*, Edizioni FrancoAngeli (2016); p. 51 - 52

l'udito nel 1819. Continuò però a comporre, e l'handicap non impedì al musicista di creare capolavori: la celebre sinfonia con l'Inno alla Gioia fu infatti composta nel 1824.¹²

L'esempio del celebre musicista appena citato mostra come la disabilità non impedisca la creazione di arte in qualunque campo culturale. A livello di arte figurativa la lista di personalità affette da qualche tipologia di handicap che sono riuscite comunque ad affermarsi è lunga, e merita un focus nel paragrafo seguente. Persino nell'arte grafica attuale troviamo svariati esempi di pittori che dipingono sostenendo il pennello con la bocca o con i piedi. È quindi importante non contribuire a creare la differenza tra una cosiddetta "arte dei disabili" e "arte dei normali": fare arte è un impulso intimo e personale, prescinde dalle distinzioni e le supera classificandosi come abilità universale. Piuttosto si possono intendere la "normalità" e la "disabilità" come due punti di partenza differenti, che portano a creazioni artistiche di pari valore: il punto finale e fondamentale è in entrambi i casi ciò che l'artista desidera trasmettere con la sua opera. Il metodo stesso con cui l'opera viene realizzata assume un valore secondario; non ci si deve infatti lasciare distrarre dal fatto che alcune opere possano essere realizzate con i piedi o con la bocca, ma è importante comprendere e giudicare ogni opera allo stesso modo, evitando di applicare criteri di giudizio diversi. Qualsiasi artista attraverso le proprie opere si mette a nudo, abbatte le barriere aprendosi all'altro, cercando di instaurare una relazione e un dialogo profondi.¹³ È importante incontrare le opere di questi artisti per raggiungere nuove consapevolezze e visioni. Sono lavori questi che arrivano allo spettatore, obbligandolo a fermarsi a riflettere. Si può dire che assumono quasi la dignità di un manifesto, un simbolo di rivolta contro l'esclusione di coloro che trovano difficoltà a comunicare con i mezzi convenzionali, ma riescono comunque ad esprimersi attraverso l'arte.

L'arte si caratterizza quindi come mezzo fondamentale per abbattere gli stereotipi esistenti nei confronti dei disabili: riesce a creare autonomia, e allo stesso modo prova come la disabilità possa generare creatività. Oltre a ciò, aiuta a comprendere come anche una persona disabile riesca ad apprezzare e comprendere un'opera d'arte. Per questi motivi è importante che le strutture culturali lavorino per aprire le proprie porte: acquisterebbe grande valore garantire ad ogni soggetto la possibilità di usufruire anche fisicamente del patrimonio culturale; facilitare

¹² Articolo tratto dalla rivista Focus, *È vero che Beethoven era sordo?*, 29 ottobre 2002; consultato su www.focus.it

¹³ *La disabilità nell'arte assume un significato del tutto diverso*, 14 agosto 2017, Arezzo Oggi; consultato su www.aretzoooggi.net

l'accesso ai disabili in questi luoghi significa infatti contribuire alla crescita della loro sensibilità, e come si è visto l'arte è quel luogo che nel tempo ha cercato di sottrarsi ai pregiudizi, dando piena accoglienza ed espressione a tutte le diversità psichiche e fisiche.¹⁴ Al museo spetterebbe quindi il compito di abbattere le barriere architettoniche così come quelle culturali, contribuendo attraverso l'arte ad avviare un processo di integrazione sociale. Fortunatamente, come verrà approfondito nel capitolo seguente, la cultura sta cercando di caricarsi progressivamente di questo senso inclusivo: il museo da spazio di conservazione si sta mano a mano trasformando in un luogo di aggregazione sociale attento al visitatore e alla sua personale esperienza con l'arte. Deve diventare una sede di incontro, in cui possano verificarsi la crescita dei visitatori e la creazione di relazioni. Un esempio virtuoso del lavoro verso l'accessibilità si può trovare alla Fondazione Palazzo Strozzi: da anni il museo offre percorsi specifici dedicati a persone con autismo, Alzheimer ed altre forme di disabilità fisiche e intellettive. Dal 2018 è stato inoltre aggiunto un percorso dedicato all'inclusione di individui con Parkinson.¹⁵

Si nota quindi fortunatamente come nel campo della cultura venga dedicata un'attenzione sempre maggiore al rapporto tra arte e disabilità. È sempre più frequente l'organizzazione di mostre e manifestazioni, con l'obiettivo di sensibilizzare al tema. L'arte esplora la bellezza generata dall'apparente fragilità, raggiungendo un valore estetico che supera il convenzionale valore terapeutico che emerge solitamente in questi casi. A questo proposito vale la pena citare l'arte terapia: è una tecnica derivata da pratiche di psicoanalisi e consiste in percorsi d'appoggio alla terapia tradizionale. Sembra essere nata intorno agli anni Quaranta del ventesimo secolo. L'arte terapia non si concentra sul lato estetico del lavoro, bensì si focalizza sul versante comunicativo e significativo: spesso il paziente ha difficoltà nella comunicazione verbale, mentre risulta più immediata l'espressione con forme d'arte. È una tecnica quindi che aiuta nello sviluppare modalità relazionali e comunicative adeguate alle capacità di ognuno.¹⁶ Interessante è l'esempio del MAPP, il Museo d'Arte Paolo Pini, situato a Milano. La storia di questo museo nasce nel 1993 all'interno dell'ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini: qui le dottoresse Teresa Melorio ed Enza Baccei invitano (grazie alla mediazione di alcune gallerie

¹⁴ Dal Comunicato Stampa della mostra *La disabilità come risorsa creativa* (Roma 21 giugno – 21 luglio 2012), Artribune; consultato su www.artribune.com

¹⁵ Dal Convegno del 29 e 30 novembre 2018 *Arte accessibile Musei e inclusione Secondo convegno internazionale*; consultato su www.palazzostrozzi.org

¹⁶ A. Arenghi, I. Garofalo, O. Sormoen, *Accessibility as a key enabling knowledge for enhancement of cultural heritage*, Edizioni FrancoAngeli (2016); p. 51

milanesi) artisti a lavorare nella struttura, insieme agli ospiti affetti da disagio mentale. La collaborazione nata allora prosegue attualmente, dando per di più vita ad una collezione permanente degna di un vero e proprio museo: sono centoquaranta gli artisti che in più di vent'anni hanno collaborato al progetto. Attualmente il MAPP, oltre alla funzione espositiva, assume quella di centro diurno che accoglie ospiti per laboratori di arte terapia, definiti "le Botteghe del MAPP". Nel corso di questi workshop artisti ed ospiti hanno l'occasione di lavorare insieme, nel tentativo di abbattere la distanza tra "sani" e "malati", uno dei pregiudizi più diffusi. In questo modo, un luogo visto convenzionalmente come simbolo di dolore, incomunicabilità e solitudine (il manicomio) diventa invece luogo di incontro in cui gli strumenti terapeutici sono colori e bellezza.¹⁷

Come ricordato sopra, l'arte terapia si interessa al lato sociale e comunicativo dell'espressione artistica. Resta però confinata ad uno scopo terapeutico e di occupazione del tempo: assume un senso pedagogico nella visione di molti studiosi, come ad esempio l'inglese Adrian Hill, secondo il quale anche solo l'atto del creare fine a sé stesso permette al malato di sfogare le proprie angosce e dolori. Una visione più vicina a ciò che interessa analizzare in questo paragrafo è forse quella dell'americana Margaret Naumburg, interessata all'arte come mezzo di riconoscimento dei sentimenti umani, non sempre facilmente esprimibili in altro modo.¹⁸ Ciò che vale la pena conservare dell'arte terapia però, e che si collega al discorso precedente, è proprio il senso di inclusione che viene dato al processo artistico: la volontà di costruire spazi inclusivi in una società che tende ad escludere ciò che viene considerato diverso. Il processo artistico diventa perciò importante in questo senso, poiché permette all'individuo di sperimentare sé stesso e mettersi alla prova. È la testimonianza del fatto che è possibile superare le barriere imposte dalla società, anche per coloro che presentano difficoltà nel comunicare: le opere d'arte arrivano al cuore e non necessitano di parole.

L'arte inizia quindi a rappresentare un luogo in cui sperimentare l'incontro tra persone al di là delle differenze. Consente di migliorare le competenze relazionali di ognuno, favorendo scambio e confronto. Permette inoltre di formare ed esprimere un proprio punto di vista.¹⁹ Un esempio interessante è il progetto VIVA, realizzato a Castiglion Fiorentino: l'obiettivo è

¹⁷Redazione, *Il potere terapeutico dell'arte in 20 anni di collaborazioni tra autori e pazienti del Paolo Pini di Milano*, 17 gennaio 2016, Artribune; consultato su www.artribune.com

¹⁸B. Balestri, *Arte (e) terapia. Breve storia di un rapporto difficile*, 26 aprile 2015, Artribune; consultato su www.artribune.com

¹⁹F. S., *Arte e disabilità. Un mondo di colori per comunicare*, 10 febbraio 2019, L'Arena; consultato su www.larena.it

formare ragazzi con fragilità ad essere guide museali. Non si classifica come semplice laboratorio, bensì come attività che mira a rendere autonome le persone. E il progetto ha avuto successo: i partecipanti in seguito si sono dimostrati ottime guida per gruppi di alunni delle scuole elementari.²⁰

La chiave di tutto quindi, come già ricordato, è il bisogno di comunicare. Ed il primo beneficio creato dall'arte è proprio questo: essa può infatti essere intesa come atto di comunicazione che sostituisce il linguaggio comune. Il linguaggio artistico si classifica come mezzo di comunicazione universale e di apertura verso il mondo, dando questi stessi valori alle produzioni artistiche dei soggetti che attraverso di esse cercano appunto un modo per esprimere sé stessi e ciò che provano. Ed è un linguaggio questo che lascia spazio alla libertà di ognuno. La scelta di una forma specifica, di un colore piuttosto che un altro: sono queste le forme di linguaggio che permettono agli appartenenti allo spettro autistico di esprimersi. Essi desiderano farsi capire anche quando non riescono a comunicare con le parole, e grazie all'arte possono raccontare la propria visione del mondo, grazie a un linguaggio fatto di colori, forme, e gesti che offre un'ampissima gamma di espressioni alternative.²¹ Lo stesso vale per il corpo, come ricordato con l'esempio di Chiara Bersani: pur non essendo "perfetto", il corpo umano è un ottimo mezzo per esprimersi grazie alla danza, al teatro, alla performance o qualsiasi forma di comunicazione artistica. L'arte, insomma, permette a chi di solito viene ignorato di riacquistare la propria voce. Il punto fondamentale è riuscire a trovare il proprio e personale modo di esprimersi. In questo modo nessuno viene escluso, e lo spettatore viene trasportato in un mondo che spesso finge di non vedere.

Un altro importante beneficio che l'arte apporta a chi si relaziona con essa e con la creazione è la comprensione delle proprie emozioni, è un "fare ordine dentro sé stessi". Attraverso il linguaggio dell'arte si entra in contatto con nuove forme di relazione e si impara ad esprimere più facilmente ciò che si vive e si prova. E anche i problemi che ci si trova ad affrontare. Si prende insomma coscienza delle proprie capacità e dei propri limiti, agendo in uno spazio in cui a tutti è possibile realizzarsi a livello personale. Nell'arte è la persona ad essere al centro, con i punti deboli e quelli di forza; eppure nemmeno le fragilità sono classificate come limite

²⁰ Dal sito del Comune di Castiglion Fiorentino, articolo *L'arte strumento di autonomia e indipendenza Il 29 e il 30 ottobre, ad Arezzo e a Castiglion Fiorentino il convegno "Vivere è un'arte, arte è vivere"* del 21 ottobre 2019; consultato su www.comune.castiglionfiorentino.ar.it

²¹ G. Ronchi, *L'arte come metodo per comunicare con l'autismo. Un libro lo racconta. Intervista a Paola Binetti*, 20 ottobre 2019, Artribune; consultato su www.artribune.com

quando si parla di arte, bensì possono diventare risorse preziose ancora inesprese.²² Si infrangono così pregiudizi e senso di inferiorità: fare arte e riuscire a comunicare sono strettamente legati, come fossero sinonimi, affermando allo stesso tempo sé stessi e le proprie sensazioni.

L'obiettivo è quindi promuovere una vera integrazione sociale, attraverso l'esperienza artistica e laboratori od eventi che pongono al centro il mondo della cultura e dell'arte, basata sulla diversità di espressione e quindi sulla possibilità di sentirsi liberi dai condizionamenti culturali imposti dalla società. È un mondo che favorisce incontri e conoscenze tra persone, che sperimentano situazioni in cui ognuno può appunto sentirsi sé stesso.

A un primo impatto quindi arte e disabilità sembrano un paradosso, sembrano estremamente distanti tra loro. In realtà però, come abbiamo visto, sono molto legati: l'arte è proprio ciò che spesso permette di superare il deficit che la società spesso non fa che accentuare. Modelli di intervento per aiutare gli individui disabili basati sull'arte consentono di migliorare le proprie competenze relazionali, favorendo un confronto alla pari. È vero inoltre che artisti di epoche diverse (oltre a sperimentare sul proprio corpo disabilità di qualche tipo) hanno raffigurato nelle proprie opere diversi tipi di deformità del corpo o della mente. Questo mostra ancora una volta come la disabilità sia semplicemente una delle tante forme con cui l'uomo può convivere, e la vera inferiorità è solo nello sguardo di chi si rapporta con questo. Allo stesso modo infatti, spesso è proprio l'ambiente o la società che rende una disabilità così evidente: è chiaro che spendendosi per abbattere il più possibile le barriere fisiche e culturali e trattando queste persone al pari di qualsiasi altro individuo, non ci sarebbe nulla di diverso in una persona con disabilità, che anzi spesso possiede proprio delle capacità di adattamento sorprendenti.²³

1.4 Arte e disabilità: un legame che esiste da sempre

“Disabilità” è un termine di certo limitante, e quando un limite viene imposto ad un artista spesso questo riesce a trasformarlo a suo favore, generando un'opportunità. Tant'è vero che,

²² F. Rovatti, *Oltre le frontiere della disabilità*, Armando Editore (2014), p. 85-86

²³ O. Osio, P. Braibanti, *Il diritto ai diritti*, Edizioni FrancoAngeli (2012); p. 51 - 60

come ricordato anche in precedenza, nella storia gli artisti con forme di disabilità non si classificano come casi rari; allo stesso modo non sono rare personalità di spicco in tanti altri campi, dalla musica alla politica. Ciò avviene da sempre. È lunga la lista degli artisti affetti dai deficit più vari: si parla di malattie mentali, autismo, schizofrenia; fino ad includere a malattie più rare e complesse. Ma anche le disabilità fisiche hanno spesso portato alla nascita di artisti di talento, che spesso iniziavano ad interessarsi a disegno o pittura proprio per combattere la noia dei periodi trascorsi a letto o per affrontare il dolore trasformandolo in qualcos'altro. Eppure le difficoltà incontrate non hanno impedito a questi personaggi la creazione di opere straordinarie, rendendoli maestri e modelli per le generazioni successive. Anzi, sembra proprio che senza la propria disabilità molti artisti non sarebbero diventati ciò che sono riusciti poi ad essere. Questo proprio perché lo svantaggio che subivano diventava spesso una forza, permettendo loro di creare opere ancora più di impatto. Un'opera nasce infatti dall'esperienza di un artista e da come questo artista interpreta ciò che gli succede: si capisce quindi che malattie di tipo fisico e (soprattutto) mentale possono portare ad un'alterazione delle percezioni dell'artista così come delle sue emozioni, influenzando quindi come conseguenza la produzione artistica. Un esempio di questo è la schizofrenia: sembra infatti che chi viene colpito da questa malattia tende a rappresentare nelle opere volti umani somiglianti a mostri, con bocca aperta, denti sporgenti, tratti come il naso e gli occhi ingigantiti.. poiché è una malattia che distorce le percezioni.²⁴

In questo paragrafo si intende quindi presentare un excursus di personalità che sono riuscite ad affermarsi oltre ai limiti che il proprio handicap ha cercato di imporre. Artisti che hanno raggiunto la propria realizzazione personale grazie a quella potente valvola di sfogo e libertà di espressione che l'arte costituisce: permise loro di comunicare finalmente con il mondo e dare vita a capolavori impressionanti.

Il primo personaggio di cui vale la pena parlare ha una grossa affinità con lo scultore a cui si è ispirata questa tesi di laurea. Come il contemporaneo Felice Tagliaferri, infatti, Giovanni Gonnelli fu uno scultore cieco: Tagliaferri, inoltre, ha recentemente svolto un laboratorio didattico dedicato proprio a questo personaggio, nel suo paese di origine (Gambassi). Conosciuto anche come Il Cieco di Gambassi, Gonnelli nasce appunto nell'omonimo paesino

²⁴ Dall'articolo della Dr.ssa A. Saito, *L'arte terapia non risulterebbe efficace nella schizofrenia*, 29 febbraio 2012, Italia Salute; consultato su www.italiasalute.it

della Toscana nel 1603. Pare possedere fin da subito una propensione artistica, presto notata dal padre che lo porta a trasferirsi a soli undici anni a Firenze. Nel capoluogo toscano Gonnelli ha modo di formarsi lavorando nelle botteghe di scultori, il più importante dei quali è forse Pietro Tacca. Grazie a questo apprendistato viene notato dalle famiglie facoltose dell'epoca, e ciò porta ad una convocazione direttamente come scultore di corte presso i Gonzaga. Nel periodo trascorso presso la corte dei Gonzaga, sfortunatamente, contrae una malattia agli occhi che in poco tempo lo rende completamente cieco. Siamo ora nel 1630, e forse per colpa della malattia non viene più ritenuto all'altezza del compito dai propri signori, fatto che obbliga lo scultore a tornare a Gambassi, il paese natale. Gonnelli però da sempre si era distinto per la grande manualità posseduta: grazie ad una forte sensibilità tattile acquisita durante la formazione unita a una grande memoria visiva, riesce comunque a sviluppare la capacità di modellare l'argilla per realizzare statue e busti, nonostante la mancanza della vista. Gran parte della sua produzione, infatti, consiste proprio in figure in terracotta. Le sue abilità non passano inosservate, tant'è che questo scultore viene richiamato poi a Firenze per lavorare presso la corte dei Medici. La sua fama cresce sempre di più: impressionava l'alto livello delle opere realizzate senza la possibilità di vedere il modello originale. Pare che toccasse il volto della persona che avrebbe dovuto ritrarre, e poi ne riproducesse i tratti attraverso un modello realizzato in cera, con una precisione sorprendente. Il talento di Gambassi lo porta infine a Roma: viene invitato nella capitale direttamente da Papa Urbano VIII, con lo scopo di lavorare presso la famiglia Barberini. Qui realizza persino un busto del papa stesso (nel 1637), conservato attualmente ai musei vaticani.²⁵

Qualche anno dopo Gonnelli troviamo un altro artista che pare soffrisse di un difetto di vista: nel 1606, nella città di Leida, nasce il famoso pittore ed incisore olandese Rembrandt. Su Rembrandt ha condotto uno studio la neurobiologa Margaret Livingston, dell'università di Harvard. La Livingston ha analizzato trentasei dipinti del grande maestro, un campione composto da ventiquattro dipinti ad olio e dodici incisioni realizzati nel corso dell'intera carriera. Un'analisi di queste opere fa supporre alla studiosa che Rembrandt soffrisse di strabismo, con l'occhio disallineato che puntava verso l'esterno. Spesso per questi grandi artisti ciò che può sembrare uno svantaggio riesce a rivelarsi un vantaggio: la malattia

²⁵ Da un articolo pubblicato sulla rivista IPOVISIONE (organo ufficiale della Low Vision Accademy), n. 38, luglio 2011

permetteva probabilmente al pittore di percepire le immagini più schiacciate, come se vedesse con un occhio solo, e ciò consentì al pittore di rendere più facilmente la realtà tridimensionale nella versione bidimensionale sulla tela. Ai pittori, infatti, spesso vengono insegnati “trucchetti” per una resa migliore nella composizione delle immagini, e tra questi figura proprio il tenere un occhio chiuso. A sostegno di questa ipotesi, comunque, la Livingston ha utilizzato misurazioni scientifiche, osservando come in ventitré dipinti su ventiquattro l’occhio sul lato destro tende a guardare dritto, mentre il sinistro tende a deviare. Nelle dodici aquaforte, invece, la simmetria appena descritta si ritrova invertita: questo avviene di certo perché essendo l’aquaforte una stampa, il risultato finale è invertito rispetto al disegno iniziale. Nel ventiquattresimo dipinto analizzato questa particolarità appare comunque, ma gli occhi sembrano invertiti: si è ipotizzato che quest’ultimo ritratto venne realizzato da uno studente che guardava quindi direttamente il maestro, senza l’ausilio di uno specchio.²⁶

Facendo un salto temporale nel secolo successivo, in Spagna, ci imbattiamo in un altro pittore nella cui opera emerge chiaramente l’effetto causato da una malattia. Si sta parlando del 1746, anno di nascita del pittore Francisco Goya y Lucientes. La vicenda di Goya è interessante, poiché spesso i biografi tendono a suddividere la sua opera in prima e dopo la malattia. A Siviglia, infatti, l’artista contrae la malattia in questione (forse a causa delle sostanze tossiche contenute al tempo nei colori), che lo porta nel 1792 alla sordità, con un conseguente senso di solitudine ed isolamento dal mondo. Questo però ha l’effetto di rendere la sua arte ancora più particolare: è proprio da questo periodo in poi che Goya creerà alcune delle opere più rivoluzionarie, compreso *Il sonno della ragione genera mostri*, realizzato nel 1797. I dipinti del primo periodo di Goya sono maggiormente realistici, si nota una certa spensieratezza negli episodi di vita mondana raffigurati. Col progredire della malattia invece la pittura diventa sempre più drammatica e immaginativa. Le scene si fanno più cupe, popolate da incubi, mostri e crude verità; fino alla perdita totale dell’udito che porterà poi al ritiro nella casa in campagna di Madrid, in cui i suoi demoni verranno sfogati definitivamente con delle pitture sulle pareti, conosciute come “le Pitture Nere”. Troviamo quindi con la storia di Goya un esempio di come il subentro di un handicap non limiti le capacità di un artista. Francisco

²⁶ M. S. Livingston, *Was Rembrandt stereoblind?*, 16 settembre 2004, New England Journal of Medicine, www.nejm.org

Goya non ha smesso di dipingere, semplicemente si è verificato un cambio di sensibilità, che ha dato però vita ad altrettanti capolavori.²⁷

La produzione artistica di un altro pittore, di nuovo cento anni più tardi, sarà influenzata da una malattia. Pare infatti che il più famoso degli impressionisti, Claude Monet (nato nel 1840) avesse iniziato a soffrire di cataratta intorno ai sessant'anni. In questo periodo, infatti, inizia a verificarsi un cambiamento nello stile pittorico di Monet: i contorni delle figure si fanno più confusi, quasi nebbiosi; scompaiono contemporaneamente i colori più freddi come i verdi e gli azzurri, per fare spazio a tinte calde sui toni del giallo, arancio e marrone. Questo cambiamento è stato spiegato dagli studiosi diagnosticando al pittore una cataratta, contratta probabilmente nel 1912.²⁸ È una malattia piuttosto comune, la quale però comporta perdita di trasparenza nella vista associata ad un ingiallimento dei colori percepiti: si spiega così il farsi più vago e sfocato da parte dei contorni, e il fatto che tutti i colori fossero virati verso una tonalità giallastra. Si evince anche in questo caso quindi come la produzione caratteristica di un famoso artista è probabilmente dovuta ad uno stato di “handicap”.²⁹

Nell'ambito impressionista si colloca anche Pierre-Auguste Renoir, nato nel 1841. Come il collega Monet, anche Renoir soffre a causa di una malattia: si tratta in questo caso di artrite reumatoide, che ai tempi non veniva ancora curata. Sembra che Renoir abbia sofferto per più di vent'anni di una grave forma di questa malattia, la quale porta a una deformazione degli arti, portando perfino le dita a ripiegarsi su sé stesse. Questo problema portò il pittore ad impugnare e muovere il pennello a scatti, caratterizzando quindi lo stile pittorico basato su macchie di colore stese attraverso rapidi colpi di piccole dimensioni.³⁰

L'artista malato per eccellenza è però certamente Vincent Van Gogh. Il famoso pittore nasce nel 1853 a Zundert, in Olanda, conducendo una vita contrassegnata dalla malattia mentale ma anche dalla realizzazione di innumerevoli capolavori. La malattia per Van Gogh si manifesta prima dei trent'anni; morirà infatti poi molto giovane, a soli trentasette anni.³¹ Sono tanti gli

²⁷ A. Perez-Sanchez, *Goya*, Fabbri Editori (1990); p. 66 - 70

²⁸ P. Bonafoux, *Monet 1840 – 1926*, Editions Perrin (2007); p. 421 - 425

²⁹ D. Bonetti, *Il genio di Monet? Dovuto a guai alla vista*, 21 maggio 2007, Il Corriere della Sera; consultato su www.corriere.it

³⁰ Dall'articolo *Pierre-Auguste Renoir. Così dipingeva vincendo la malattia che gli torceva le mani*, 8 novembre 2017, *StileArte – Quotidiano di cultura online dal 1995*; consultato su www.stilearte.it

³¹ S. Naifeh, G. White Smith, *Van Gogh The Life*, Profile Books LTD (2012); p. 748 - 749

studi che hanno avuto come oggetto la malattia di questo famoso artista, che tanto viene raccontata anche nelle lettere inviate dal pittore stesso al fratello Theo. Dai sintomi descritti si è ipotizzato potesse soffrire di epilessia o schizofrenia, nonostante nessuna delle due opzioni appaia del tutto soddisfacente. Ciò che è certo, però, sono gli alti e bassi che hanno caratterizzato l'intera carriera di Van Gogh: alternava infatti periodi di grande e frenetica produttività, a fasi di profonda depressione caratterizzate da allucinazioni, malessere, ansie e confusione mentale, diventando improvvisamente poco o per nulla produttivo. A ciò si aggiunge il frequente uso di assenzio da parte dei pittori dell'epoca: questa bevanda non fece che aggravare le condizioni mentali del pittore, poiché pare essere fortemente alcolica e tossica, producendo anche effetti dannosi nel sistema nervoso, come allucinazioni ed attacchi epilettici.³²

Si è verificato anche un caso in cui un pittore ad una sindrome ha prestato addirittura il proprio nome. È la vicenda del francese Henry de Toulouse-Lautrec (1864), affetto da una malattia che viene definita proprio anche “sindrome di Toulouse-Lautrec”. Si tratta di una malattia genetica, la picnodistosi³³, la quale porta ad una deformazione che rende le ossa particolarmente fragili, e provoca forti dolori. La causa della malattia è probabilmente il matrimonio tra consanguinei: i genitori di Toulouse-Lautrec erano infatti cugini di primo grado e questo portò a gravi conseguenze a livello di salute per i figli. Non fu raro che nella famiglia nascessero figli malati, deformi o addirittura da subito in fin di vita. Deforme fu considerato anche l'artista in questione, spesso additato come un nano dalle forme sgraziate. Toulouse-Lautrec restò sempre infatti alto non più di un metro e mezzo, poiché da giovane riportò una serie di fratture che però impiegarono un tempo più lungo del normale a guarire. Questa lunga guarigione causò un'interruzione nella crescita delle gambe, mentre il resto del corpo continuava a crescere normalmente. A questo si aggiunsero frequenti attacchi di febbre alta e dolori ossei.³⁴ Fu però proprio nei lunghi periodi di convalescenza che Toulouse-Lautrec approfondì la passione per la pittura, coltivandola sempre di più, un po' anche per ingannare la noia portata dalla condizione di ricovero.

³² Redazione, “Una mostra, un simposio e un libro per tornare ad indagare sulla follia di Van Gogh”, 23 luglio 2016, Artribune; consultato su www.artribune.com

³³ A. Arengi, I. Garofalo, O. Sormoen, *Accessibility as a key enabling knowledge for enhancement of cultural heritage*, Edizioni FrancoAngeli (2016); p. 22

³⁴ E. Crispino, *Toulouse-Lautrec*, Art e Dossier Giunti Editore (2014)

Altrettanto grave e dolorosa è la malattia che affligge Paul Klee (1879), il pittore svizzero che si classifica come uno degli esponenti di punta dell'astrattismo. Attorno al 1935, nel culmine di una carriera dedicata alla pittura e all'insegnamento, Klee inizia a manifestare i sintomi di una malattia allora misteriosa, la quale provocava problemi a livello cutaneo e agli organi interni. In soli 5 anni questa complessa malattia provocò la morte del pittore: si tratta di sclerodermia, una malattia che indurisce gravemente i tessuti interni. Molti studiosi ritengono che lo stile e i temi trattati dall'artista nelle ultime opere siano stati fortemente influenzati dallo stato di salute. Nel periodo finale della carriera, infatti, i temi maggiormente affrontati da Klee sono il dolore, la morte, l'ignoto.³⁵ Interessante è un quadro del 1935, il primo realizzato dopo la diagnosi: intitolato "L'uomo segnato", è l'autoritratto di un uomo che deve affrontare una rara e dolorosa malattia. Gli occhi sono profondi, il volto spaesato, segnato da due linee nere che formano una X, come a volerlo cancellare. Perfino i colori si fanno più drammatici. In questa situazione di difficoltà, però, Klee si rifugiò ancora di più nella pittura, ed è sicuramente interessante come riuscì a portare avanti la propria attività convivendo con il grave disturbo di cui, all'epoca, non si conosceva nemmeno il nome.³⁶

Nel 1899, poi, troviamo Antonio Ligabue. L'esistenza di questo artista è altrettanto segnata dalla malattia, tant'è che viene spesso paragonato a Van Gogh sotto questo punto di vista. È un uomo spesso emarginato poiché considerato folle. Oltre ai problemi mentali sembra fosse affetto poi da malformazioni fisiche, forse a causa di una malnutrizione in età infantile, che portò a rachitismo e gozzo. Nel 1913 trascorre un periodo in un collegio per ragazzi disabili, dove si distingue per le abilità nel disegno. Allo stesso tempo però di lui spicca anche la cattiva condotta, che porterà all'espulsione. Dal periodo della Grande Guerra in poi sarà ricoverato più volte in clinica psichiatrica, alternando i ricoveri a periodi di vita come vagabondo, trascorsi anche in Italia. Attorno al 1918 l'arte di Ligabue viene scoperta dal pittore e scultore Marino Mazzacurati: l'incontro fortunato con il maestro migliorerà l'arte del pittore, portando anche l'arrivo della fama. Nonostante questo, nel 1937 finirà però nuovamente in manicomio, con la diagnosi di stato depressivo. Come è emerso in diversi casi precedenti, sono notevoli i risultati che si ottengono quando si riesce a trasformare la sofferenza in arte. E nella pittura di Ligabue si trova proprio questo: esprime l'interiorità e le

³⁵ *Paul Klee nelle collezioni private*, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta s.r.l. (1986); p. 190 -192

³⁶ E. Meli, *Paul Klee, quando la malattia ispira nuovi capolavori*, 8 marzo 2011, Il Corriere della Sera, consultato su www.corriere.it/salute

emozioni che lo attanagliano; la sua arte nasce per placare l'animo sofferente di un uomo condannato ad una vita segnata da angoscia e disagio. Ciò emerge anche attraverso un uso di colori dalle tonalità aggressive, strumenti visivo che traducono le sensazioni in maniera immediata.³⁷ Ligabue è un ulteriore esempio di un artista che riesce a trasformare i propri dolori e le proprie agitazioni in dipinti magistrali.

Parlando di artisti che sono riusciti grazie all'arte a superare una vita segnata da sofferenze, il caso maggiormente iconico è sicuramente quello di Frida Kahlo, importante pittrice messicana del ventesimo secolo. La sua opera in particolare è la rappresentazione di una vita scandita dal dolore, sia fisico che morale; ed è allo stesso tempo esempio della forza di una donna capace di trasformare le proprie sofferenze in opere artistiche. I dolori di Frida Kahlo cominciano a soli sei anni, quando viene colpita da poliomielite. Questa malattia causò il mancato sviluppo di una gamba (mentre l'altra cresceva normalmente), rendendo la pittrice inferma. Era forse affetta inoltre da una lieve forma di spina bifida. La vera svolta nella vita di Frida Kahlo si verifica però con il grave incidente in bus, in seguito al quale riporta numerosi e gravi traumi che devastano il corpo della donna, trafitto dal corrimano del bus. All'incidente segue un lungo periodo di immobilità a letto: è proprio durante la convalescenza che Frida si interessa alla pittura, un aiuto anche per scacciare la noia e per tentare di distrarsi dai dolori che non le davano tregua. L'artista riesce a dipingere anche restando stesa a letto, grazie ad un'invenzione della madre con la quale veniva appesa al letto una tavola di legno (sulla quale veniva posizionato il foglio da disegno), insieme ad uno specchio attraverso il quale la donna poteva utilizzare sé stessa come modello.³⁸ Si capisce quindi come Frida Kahlo riesce a trasformare una condizione sfavorevole di immobilità obbligata in un'opportunità artista. Trasforma la sofferenza in arte, trovando in essa la forza per affrontare la sua difficile condizione.

Le storie appena raccontate sono forse tra le più iconiche quando si vuole parlare di grandi artisti segnati da qualche tipo di disabilità. E dall'exkursus temporale si evince appunto come casi di questo tipo non siano isolati, ma si collochino lungo diversi secoli di storia. A questo proposito vale la pena citare inoltre gli artisti che lottano e riescono ad affermarsi nonostante

³⁷ G. Serafini, *Ligabue*, Art e Dossier Giunti Editore (2005)

³⁸ A. Bonito Oliva, M. Zamora, *Frida Kahlo*, Art e Dossier Giunti Editore (2005)

la propria disabilità anche nell'era contemporanea. Non sono pochi nemmeno questi: sono d'esempio le storie di tutti quei pittori che dipingono utilizzando la bocca o i piedi; come Michael Monaco: vittima di un incidente d'auto a soli sedici anni che lo priva di tutti gli arti, dipinge reggendo il pennello con la bocca ed espone attualmente in tutto il mondo opere caratterizzate da una grande attenzione per il dettaglio. Un'altra artista incredibile è Lisa Fittipaldi: la carriera artistica inizia nel 1995, due anni dopo aver perso la vista completamente. I dipinti che realizza spiccano per la vivacità dei colori utilizzati. E proprio ai colori è legata la particolarità della Fittipaldi, poiché la donna riesce a distinguere e poi scegliere i diversi colori in base all'odore e alla consistenza. Le figure sono ispirate ai ricordi visivi della pittrice, che parla della sua arte come ciò che le ha donato la possibilità di trovare il proprio posto.³⁹

Arrivano poi dal Giappone due grandi donne che possono rientrare nell'exkursus di artisti qui presentato. La prima ad essere citata è Yayoi Kusama, una delle donne artista sicuramente più influenti e retribuite dell'era contemporanea. La Kusama attualmente vive a Tokyo, in un ospedale psichiatrico (per scelta), con il proprio studio pittorico collocato a due isolati dall'ospedale: qui si reca ogni giorno a dipingere. È un'artista colorata e visionaria, che presenta un'arte fortemente introspettiva e, anche in questo caso, basata sulla concretizzazione di problemi psicologici. Il motivo principale che ricorre nelle opere della Kusama è il pois: migliaia di puntini dai colori e forme più svariate si moltiplicano sulla tela; sono frutto delle allucinazioni che tormentano la pittrice fin dall'infanzia. La donna soffre infatti di disturbi emotivi già dall'età di sette anni (periodo in cui inizia a dipingere), uniti alle allucinazioni che subentrano pochi anni dopo. La pittura è quindi il mezzo che permette all'artista di esternare il complesso mondo interiore con cui deve convivere ogni giorno: le emozioni nei suoi dipinti provengono dal subconscio, e raccontano di una nevrosi ossessivo compulsiva.⁴⁰

La seconda artista di cui vale la pena parlare, sempre giapponese, è la giovanissima Mari Katayama. Poco più che trentenne, Katayama nasce con una malformazione congenita che colpisce solitamente le gambe, l'emimelia tibiale: patologia che impedisce alle ossa della parte inferiore degli arti di svilupparsi completamente. Nel caso di Mari Katayama però la malattia provoca un difetto perfino alla mano sinistra, che si sviluppa con una forma simile a quella della chela di un granchio: il motivo del granchio è per questo molto caro all'artista,

³⁹ Consultato su www.wentworthgallery.com

⁴⁰ L. Berti, "Chi è Yayoi Kusama, l'artista che vive (per scelta) in manicomio", 17 maggio 2017, AGI Agenzia Giornalistica Italia; consultato su www.agi.it/cultura

nata oltretutto sotto il segno del cancro, ed appare spesso nelle sue opere. A soli nove anni Katayama prende una decisione impegnativa, cioè procedere con l'amputazione delle gambe. L'artista racconta degli anni difficili che seguirono l'operazione, in cui nessuno voleva avere a che fare con lei. Questi momenti di solitudine però permettono alla giovane Katayama di raggiungere consapevolezza importanti, come il fatto che possono esistere modi diversi di comunicare, i quali possono andare oltre a gesti e parole. In Giappone è diffusa la pratica del Kintsugi, che significa riparare con l'oro. Grazie a questa pratica le fratture degli oggetti rotti non vengono nascoste, bensì vengono valorizzate riempiendole appunto con dell'oro. Ed è come se Mari Katayama utilizzasse la stessa pratica sul proprio corpo, che trasforma in opera d'arte nonostante questo sia stato segnato dalla rara malattia genetica. Ciò che fa questa artista, infatti, è un lavoro con il proprio corpo, che si trasforma in una scultura vivente. È importante sottolineare però che non vuole considerare la disabilità come protagonista dell'opera. Un motivo ricorrente è ad esempio la sagoma in controluce della mano con due dita, ripresa in questo modo appositamente per evidenziarne la silhouette particolare. Le protesi delle gambe, oggetti solitamente considerati vergognosi e quindi nascosti, sono nelle sue opere sempre al centro della scena: l'intenzione della Katayama è quella di non occultare nulla, facendo in modo di rendere l'imperfezione armonia, proprio come avviene nel Kintsugi.

La vicenda di Mari Katayama, così come quella di numerosi personaggi citati in precedenza, è una storia basata sulla trasformazione e riappropriazione di sé. Perché è importante non fermarsi di fronte alle sofferenze, e il riscatto della Katayama è basato proprio sulla rielaborazione delle sue mancanze, senza nasconderle, facendole diventare il centro della sua riflessione artistica. Si tratta di un superamento creativo dell'handicap nato dall'esigenza di affrontarlo e vincerlo.⁴¹ Queste personalità, dalla prima all'ultima, insegnano quanto il bisogno di cultura sia una caratteristica comune di qualsiasi individuo, che si voglia definirlo "disabile" o meno. E dimostra come non esista una convinzione più sbagliata di quella che dipinge le persone con disabilità come inferiori: alcuni dei più grandi della storia sono stati, appunto, "diversi".

⁴¹ E. Jacobacci, *Fotosintesi. Oltre i limiti del corpo: la bellezza imperfetta di Mari Katayama*, 19 dicembre 2019, *Artribune*, consultato su www.artribune.com

1.5 Arte dei “pazzi” o libertà espressiva?

Nel paragrafo precedente sono stati nominati svariati artisti che si sono trovati ad affrontare un qualche tipo di disabilità. Nella storia dell'arte emerge però una vicenda in particolare che, se analizzata, presenta caratteri di forte somiglianza con ciò che si era detto più in generale riguardo al rapporto tra arte e disabilità. Ritengo quindi che sia interessante soffermarsi nel presente paragrafo sull'analisi di questa vicenda, per capire come le considerazioni fatte in precedenza in qualche modo ritornino ciclicamente nella storia dell'arte. Si parlerà qui infatti di una tipologia di arte che più che una vera corrente si identificò come un'ideologia: un'arte che servì da lezione sulla libertà artistica. Emerge da questa vicenda il concetto di arte accessibile a chiunque, che si distacca dalla concezione dell'artista come un individuo speciale e privilegiato in possesso di un dono non dato a chiunque: l'arte può essere realizzata da chiunque senta il desiderio di esprimersi. Inoltre l'artista prediletto da colui che si dedicò a diffondere questa “nuova arte” è proprio l'uomo “comune”, colui che si potrebbe incontrare per strada. Gli artisti appartenenti a questa “corrente” vivono spesso un'esclusione sociale, e si vuole con la collezione dedicata dare valore all'unicità di questi personaggi, visti come individui oltre alla semplice malattia. E si parla ancora una volta di malattia poiché l'argomento viene spesso, sfortunatamente, visto come semplicemente associato alla psichiatria e alla malattia mentale: stiamo parlando dell'Art Brut di Dubuffet, ricercata negli anni Quaranta del Novecento soprattutto negli ospedali psichiatrici. Ma l'arte di Dubuffet fu maggiormente legata, appunto, a una questione ideologica: dare spazio a tutti coloro che si esprimono attraverso l'arte, e attraverso di essa riescono a comunicare ciò che provano dentro di sé, senza bisogno di dover ricorrere alle parole.

L'Art Brut nasce ufficialmente grazie alla ricerca di Jean Dubuffet, artista e collezionista in cerca di una tipologia di arte vera, “pura”. Considerava l'arte convenzionale come una serie di imitazioni di motivi già visti e ripetuti, attaccava la pittura “ufficiale” descrivendola come mera esecuzione. Sosteneva che nelle capitali ormai tutti realizzassero lo stesso tipo di pittura. Dubuffet ricercava invece originalità. Inseguendo questo ideale viaggiò in numerosi paesi esotici. Inizialmente faceva infatti riferimento all'arte delle società primitive, poiché riteneva possedessero un approccio alla creazione basato su una totale libertà: fattore importante per la nuova tipologia di arte di cui stava andando alla ricerca. Eppure nemmeno in questi viaggi

sembrò trovare davvero ciò che stava cercando. Solo nel 1945 darà finalmente un nome (e una forma) a questa arte che stava cercando: Art Brut. È difficile individuare esempi di lavori simili precedenti a questo periodo, nonostante si noti l'esistenza di opere con una parvenza di similarità: è il caso dei Giardini Mostruosi di Bomarzo, o le teste realizzate dal pittore Arcimboldo... così come i lavori di Goya in preda al delirio. Intorno al 1800, inoltre, nacque il circolo Barbous (un gruppo di giovani provenienti dallo studio del pittore Jacques-Louis David): gli artisti appartenenti a questo gruppo adottarono uno stile di vita eccentrico e marginale; nello stesso periodo emerge anche il gruppo degli Incohérents guidati da Jules Levy, arrivato sulla scena presentando "un'esibizione di disegni realizzati da persone che non sanno disegnare". Il loro motto era "morte ai principi!". Si trova quindi in questi movimenti qualche riferimento agli ideali dell'Art Brut, ma la nozione vera e propria di questa arte rivoluzionaria è comunque collegata prevalentemente all'inizio del 1900, derivata inizialmente dall'interesse sempre crescente per il Primitivismo, il quale modificò il pensiero intellettuale ed estetico portando con sé il desiderio di liberarsi dalle tradizioni, ricercando nuovi valori. Intorno al 1920 si diffuse sempre più l'interesse verso l'arte primitiva e tribale, con la conseguente apertura di numerosi musei etnografici.⁴²

Similarmente a ciò che accade quando si parla di arte primitiva, anche le forme artistiche che Dubuffet stava cercando si situavano effettivamente a grande distanza dai tradizionali modelli culturali: lavori prodotti in luoghi remoti, di esclusione e confinamento. I primi lavori che raccolse furono infatti prelevati da Ospedali Psichiatrici. Le prime ricerche svolte e le prime amicizie strette si collocano nel 1945 in Svizzera (anno importante per la definizione della nuova Art Brut); nel settembre dello stesso anno visiterà poi la Francia, ampliando la sua cerchia. Nello stesso periodo inoltre, anche se in rare occasioni, si nota la presenza nei musei di collezioni composte da dipinti realizzati da malati mentali. Durante le sue ricerche Dubuffet scoprì infatti le collezioni di dottori come Marie, Ladame o Steck, che vennero poi incorporate nella propria collezione Art Brut grazie a donazioni dei dottori stessi. La maggior parte dei lavori contenuti nella collezione di Dubuffet erano, in effetti, realizzati ad opera di malati mentali e donati al collezionista. Alcune opere furono inoltre acquistati da venditori di seconda mano o da parenti degli artisti.⁴³

⁴² L. Danchin, *Art Brut. L'instinct createur*, Gallimard Arts (2006); p. 35 - 36

⁴³ The Solomon R. Guggenheim Foundation, *Jean Dubuffet e Art Brut*, Arnoldo Mondadori Editore (1986); p. 32 - 33

È importante però sottolineare il fatto che l'Art Brut non fosse delimitata semplicemente ai malati mentali: ciò che accomunava i lavori della collezione artistica di Dubuffet era la realizzazione di opere da parte di persone estranee all'ordinario mondo dell'arte. Il concetto di "pazzia" nell'ottica di Dubuffet veniva associato alla creazione genuina, e visto in ottica positiva. Vengono quindi inclusi nella categoria di Art Brut opere tribali o folcloristiche, così come disegni realizzati da bambini. Il collezionista definiva questi lavori come vivi e passionali, in misura decisamente maggiore rispetto alla "noiosa arte" ufficialmente catalogata. Ciò che Dubuffet stava cercando erano quindi opere realizzate da persone "ordinarie", portatori di un'inventiva spontanea e libera dalle convenzioni culturali.⁴⁴

Dopo le iniziali scoperte in Svizzera e Francia, intorno al 1950 Dubuffet partì alla volta dell'America. Intraprese questo nuovo viaggio insieme alla moglie, sulla scia del fotografo Alfonso Ossorio, conosciuto qualche mese prima: Ossorio aveva assicurato a Dubuffet la realizzazione di esposizioni della collezione Art Brut in America, così da diffondere ulteriormente il nuovo tipo di arte. Fu in realtà poi solo negli anni seguenti che Ossorio iniziò ad esporre l'Art Brut, quando Dubuffet era ormai già ritornato in Europa. Inizialmente inoltre questa arte non ebbe grande impatto nel continente americano, forse a causa della rapida diffusione di altre correnti nello stesso periodo, che scatenarono più interesse: erano infatti gli anni della Pop Art, dell'Espressionismo, o del Minimalismo. In più, l'Art Brut non venne considerata propriamente una corrente artistica ma più una forma d'espressione. Questa visione fu di certo giusta, ma allo stesso tempo venne interpretata in modo sbagliato poiché vista semplicemente come "arte di bambini o di primitivi".⁴⁵

Si è visto come gli ospedali psichiatrici fossero stati per lungo tempo la fonte primaria di lavori per la collezione dell'Art Brut. Con il passare del tempo, però, questa relazione con gli ospedali divenne per Dubuffet sempre più complicata. La causa fu la diffusione sempre maggiore di casi di arte terapia, una tecnica di recupero con cui si incoraggiavano le espressioni artistiche nei pazienti, guidandoli e mettendo a loro disposizione aiuti o materiali... questo portò certamente ad un'arte organizzata e supervisionata, che aveva lo scopo di aiutare i pazienti a districare la propria confusione mentale. Il risultato fu una rarefazione della spontanea creazione di Art Brut negli ospedali psichiatrici, perché la supervisione terapeutica neutralizzava appunto la spontaneità. L'obiettivo dell'arte terapia è

⁴⁴ L. Peiry, *Art Brut: the origins of Outsider Art*, Flammarion (2006), p. 57

⁴⁵ L. Danchin, *Art Brut. L'instinct createur*, Gallimard Arts (2006); p. 46 - 47

proprio quello di portare il malato a una guarigione con un conseguente riadattamento alle convenzioni sociali generalmente accettate, e ciò infrange completamente i principi dell'Art Brut, che implica invece un rifiuto dei principi socialmente accettati, affondando le sue radici in ribellione e rivolta. In seguito a questo progressivo distacco dagli ospedali psichiatrici, dagli anni sessanta Dubuffet si avvicinò maggiormente a Spiritualismo ed anche a manicomi. Contemporaneamente negli stessi anni, l'Art Brut (quasi sconosciuta all'inizio del secolo) suscitò sempre maggiore interesse, in uno spirito di ribellione sociale ed intellettuale. Evento importante è ad esempio la mostra "Outsider" della Galleria Hayward a Londra nel 1979, con opere provenienti da collezioni sia europee che americane.⁴⁶

Dal 1976 Losanna ospita il Museo Collection de l'Art Brut, che ospita pitture, sculture e disegni raccolti da Dubuffet durante i viaggi in America ed Europa. Oggi la collezione conta trentamila pezzi e si classifica come un "antimuseo", con lo scopo di scuotere l'inerzia dell'arte istituzionale attraverso una nuova arte sciolta dai vincoli della tradizione e prodotta da individui ai margini della società, estranei al sistema dell'arte. L'idea che porta alla creazione della collezione è infatti estremamente originale, poiché nasce proprio per celebrare artisti esclusi dalla vita culturale, che non lavoravano certo in ambiti tradizionali. Forse, paradossalmente, esibendo l'Art Brut si diventava responsabili dello stesso tipo di promozione ufficiale a cui si stava cercando di resistere. Creare un museo che la ospitasse sembrò però comunque la scelta più intelligente rispetto all'alternativa di silenzio ed occultamento. Ci si rese conto che per esistere anche queste creazioni necessitavano occhi che le guardassero. Si cercò comunque di creare uno sconvolgimento culturale attraverso l'antimuseo di Losanna: i lavori esposti sono oggetti della più alta e paradossale poetica, non possono essere assimilati al tradizionale sistema di belle arti. Nell'esposizione, accanto all'opera non sono presenti le informazioni convenzionalmente diffuse come il titolo o le dimensioni: si desiderava dare precedenza all'oggetto in sé, senza perdere nel contempo la natura segreta che lo contraddistingue.⁴⁷

Dal 1960 Dubuffet decise quindi di abbandonare l'anonimato e la segretezza in cui aveva sempre operato per dare voce agli artisti che avevano realizzato queste creazioni. Oltre al museo di Losanna si dedicò alla scrittura di una serie di monografie dedicate agli autori, all'interno delle quali sono presenti informazioni molto precise sul carattere degli artisti:

⁴⁶ L. Peiry, *Art Brut: the origins of Outsider Art*, Flammarion (2006), p. 225

⁴⁷ The Solomon R. Guggenheim Foundation, *Jean Dubuffet e Art Brut*, Arnoldo Mondadori Editore (1986); p. 17

l'interesse era dare valore all'unicità di queste persone come individui, andando oltre la semplice malattia. Ne risulta una serie di nove libri intitolata "Art Brut".⁴⁸

Vale la pena ora approfondire brevemente le caratteristiche di questo movimento, accennate in precedenza. Sono infatti fondamentali per capire come la vicenda dell'Art Brut e degli artisti ad essa collegati possa essere in qualche modo un'anticipazione dello spazio sempre maggiore che si sta oggi fortunatamente conferendo agli individui che presentano disabilità.

È difficile spiegare ciò che sia davvero Art Brut: sfugge ai canoni convenzionali della cultura, è una modalità di espressione totalmente nuova e soggettiva. In francese viene definita Art Brut, in inglese Outsider Art e in italiano Arte Irregolare. Tutte queste nomenclature concorrono ad indicare una tipologia di arte definita "grezza", contrapposta all'arte "colta" e convenzionale dell'epoca. È un'arte primordiale che include i lavori sia di primitivi che bambini, così come malati psichiatrici: ciò che accomuna questi individui è una visione libera da vincoli culturali. Sono artisti inconsapevoli che vivono spesso un'esclusione sociale. Le opere di cui Dubuffet era alla ricerca erano realizzate da personalità a volte oscure; sorgevano da impulsi spontanei, spesso animate da fantasia e deliri. Non ricordavano nulla di tutto ciò che era stato realizzato fino a quel momento: e Dubuffet cercava proprio un'arte legata direttamente alle origini dell'uomo. Un'arte spontanea derivata da impulsi, senza interesse per le regole. La campagna di Dubuffet fu indirizzata a dare un nome a questa arte marginale, che per rivelarsi necessitava proprio di un terzo individuo che la portasse alla luce.⁴⁹

Più che una corrente possiamo quindi classificarla come un fenomeno ideologico; tant'è che l'unico vero testo teorico che riguarda l'Art Brut risale al 1959, ed espone gli stessi criteri che poi definiranno i suoi esponenti: mancanza di istruzione artistica, inadeguatezza sociale, espressione "pura", creazione solitaria e clandestina, disinteresse commerciale; è molto più che un'"arte dei pazzi". Gli artisti che danno vita all'Art Brut quindi, come anticipato, si differenziano fortemente dagli artisti conosciuti e convenzionali. Prima di tutto Dubuffet sceglie di distaccarsi a livello semantico dall'arte tradizionale, utilizzando vocaboli diversi per parlare di questo tipo di arte: le opere erano semplicemente "lavori" (mai definite capolavori), e gli artisti "persone". L'artista per Dubuffet doveva infatti essere un "uomo comune", che portasse dentro sé stesso maggiore genuinità. Il fatto che questi personaggi non fossero

⁴⁸ L. Peiry, *Art Brut: the origins of Outsider Art*, Flammarion (2006), p. 153

⁴⁹ L. Danchin, *Art Brut. L'instinct createur*, Gallimard Arts (2006); p. 58 – 59

informati sulla cultura artistica permetteva loro di non avere condizionamenti, e di certo i lavori di una persona “normale” comportano la possibilità di essere più facilmente compresi da qualsiasi tipo di pubblico. Persino il rapporto tra un artista Art Brut e il proprio lavoro si differenzia da quello degli artisti tradizionali: la maggior parte di essi non firmava nemmeno i propri lavori, e perdeva interesse verso di essi una volta completati. Era frequente che venissero accantonati o distrutti. Veniva evitato qualsiasi atto di appropriazione, questo perché per loro l’atto della realizzazione, quello creativo risultava predominante rispetto al risultato, assumeva maggior importanza rispetto alla conservazione dell’opera. Dubuffet supportava l’idea dell’arte come accessibile a chiunque. Non appartiene a individui privilegiati che possiedono doni speciali, bensì chiunque abbia voglia di esprimersi (anche solo per il proprio piacere) può fare arte. Questo ideale presenta somiglianze con ciò che è stato detto in precedenza riguardo il rapporto tra arte e disabilità. Inoltre, la creazione per sé stessi e la desacralizzazione dell’arte sono alcuni principi basilari dell’Art Brut. Gli esponenti di questo tipo di arte non hanno mai svolto studi formali e non sono interessati a conoscere la tradizionale cultura artistica. Ciò che li caratterizza è la capacità di reinventare il processo artistico, lavorando nell’anonimato e nella completa indipendenza. Per questi motivi Dubuffet inizialmente cercò sempre di dissuadere gli artisti Art Brut dal vendere le proprie opere, sostenendo che il valore di questi lavori stesse proprio nella creazione solitaria e per piacere personale. Se fossero stati realizzati per compiacere qualcun altro, e quindi per essere venduti, il valore caratterizzante sarebbe andato perduto. Professava il fatto che fare arte ed essere visto come un artista fossero due concetti che si escludevano a vicenda. Da qui derivano altri due criteri fondamentali dell’Art Brut: l’indipendenza commerciale, e di nuovo la mancanza di qualsiasi tipo di relazione con l’arte convenzionale.⁵⁰ La specificità di questi lavori provò quindi l’esistenza effettiva di ciò che venne chiamato Art Brut: questi autodidatti emarginati svilupparono nuove tematiche e nuovi stili, testimoniando prima di tutto indipendenza. Ognuno di loro lavorava in solitudine, senza avere a mente aspirazioni particolari. Si può dire che nemmeno si rendevano conto di essere attivi nel campo della creazione artistica.

*“La vera arte è sempre dove meno te lo aspetti”.*⁵¹

⁵⁰ The Solomon R. Guggenheim Foundation, *Jean Dubuffet e Art Brut*, Arnoldo Mondadori Editore (1986); p. 28 - 30

⁵¹ L. Peiry, *Art Brut: the origins of Outsider Art*, Flammarion (2006), p. 191

Numerosi studiosi si interessarono inoltre a questo tipo di arte. Un esempio è Rodolphe Topffer: illustratore e scrittore svizzero, si interessò notevolmente ai disegni dei bambini, poiché li considerava come la prima vera nascita dell'arte. Il bambino è infatti portatore di un disegno privo di imitazioni, non dipende da alcun modello. È guidato semplicemente dall'idea e dal pensiero. Ai disegni dei bambini si interessarono agli inizi del Novecento anche i pittori avanguardisti, sempre perché trovavano in questi espressioni originali e autentiche, innocenti. Lo stesso valse per i lavori tribali delle popolazioni primitive. Ed è vero infatti che diversi circoli artistici adottarono in seguito lo stesso stile caratterizzato da forme semplificate, assenza di rilievi, colori brillanti e prospettive distorte: basti pensare ai Fauves, al Die Brücke, al circolo di Monaco. L'artista maggiormente interessato a questo stile fu però forse Paul Klee. Realizzò ad esempio un catalogo in cui erano inclusi venti disegni realizzati da bambino: elogiava quest'arte come quella dei malati mentali. Non denigrava quest'arte ma la elogiava, seguendo un interesse nell'esplorazione dei sentimenti repressi. Come poi avverrà per l'Art Brut, Klee includeva e collegava tre tipologie di "artisti" all'interno di questa tipologia di arte pura e incontaminata, più ricca di inventiva: i bambini, le popolazioni tribali e i malati mentali. Tutti e tre erano caratterizzati da una spontaneità artistica priva di influenze e quindi "corruzioni", riuscendo in questo modo a raggiungere la massima forza espressiva. In seguito a queste considerazioni, lo stesso Klee esplorò ed implementò uno stile lineare basato su ripetizione di motivi e distorsioni anatomiche.⁵²

Per quanto riguarda invece nello specifico la malattia mentale, diversi dottori attribuirono una dimensione estetica ai lavori realizzati da pazienti di ospedali psichiatrici. Tra questi, i più famosi sono forse Walter Morgenthaler e Hans Prinzhorn. Il primo lavorò in un ospedale psichiatrico, interessandosi alle creazioni dei pazienti; pubblicò un libro intitolato "Madness and Art: the life and works of Adolf Wolfli". Prinzhorn pubblicò negli stessi anni "The Artistry of the Mentally Ill", raccogliendo più di cinquemila opere realizzate da pazienti.⁵³ Furono numerosi gli studiosi che seguirono le loro orme. Tra gli artisti interessati a queste pubblicazioni troviamo poi nuovamente Paul Klee, che trovò somiglianze tra la propria arte e quella descritta nei libri: il pittore attribuiva enorme importanza alla creazione spontanea ed originale. Non solo: anche Max Ernst si interessò ai lavori dei malati mentali, includendoli in una mostra Dadaista insieme a lavori tribali e di bambini. Lo stesso fecero i Surrealisti,

⁵² The Solomon R. Guggenheim Foundation, *Jean Dubuffet e Art Brut*, Arnoldo Mondadori Editore (1986); p. 34 -35

⁵³ L. Danchin, *Art Brut. L'instinct createur*, Gallimard Arts (2006); p. 26

convinti che il processo artistico potesse migliorare grazie al potere dell'inconscio. Attorno alla metà del diciannovesimo secolo inizia poi a prendere piede lo Spiritualismo, soprattutto nella zona nord dell'Europa. Questa corrente nasce dal desiderio di rinnovare i legami con i propri antenati, e si diffonde presto in campo artistico: numerosi artisti dichiararono di affidarsi all'aiuto di spiriti che li guidavano nella realizzazione dei lavori; altri lavoravano invece sotto effetto di allucinazioni. Il risultato finale presentava somiglianze con le tecniche di molti artisti Art Brut. Collegati allo Spiritualismo sono poi studi scientifici del tempo trattanti isteria, sonnambulismo, ipnosi. Ciò che accomuna tutte queste forme è la liberazione del subconscio nell'atto creativo: Dubuffet vide quindi l'arte degli Spiritualisti come espressione del proprio io, lavori non premeditati e intrisi di libertà. Includere quindi nella propria collezione opere di questo tipo. L'arte degli Spiritualisti, unita a quella dei bambini e dei "pazzi" furono oggetto di interesse crescente nella prima parte del ventesimo secolo. Furono fonte di ispirazioni per le avanguardie europee in cerca di purezza e freschezza. L'influenza dell'Art Brut fu infatti soprattutto di natura filosofica: si trattò di una lezione sulla libertà artistica e sull'indipendenza culturale. Ciò che colpì fu l'autenticità di questi lavori in cui il sentimento veniva espresso in maniera fortissima.⁵⁴

In conclusione, l'isolamento fu proprio ciò che permise a questi artisti di non essere esposti ai condizionamenti della cultura dominante, generando la libertà e imprevedibilità dell'Art Brut. È un tipo di arte che ha fatto sorgere domande sullo stato dell'artista nel nuovo secolo, così come ha portato ad interrogarsi riguardo la relazione tra arte e società. Ha cercato di mitigare l'ideale di arte elitaria; Dubuffet era infatti convinto che "in ogni essere umano è presente una vasta riserva di creazione mentale". Allo stesso tempo, però, una volta portate via dall'anonimato queste creazioni hanno iniziato ad essere considerate vere e proprie opere d'arte: fatto che ha parzialmente distorto l'originario carattere di ribellione. Ma non c'è da preoccuparsi riguardo a questo, poiché come detto sopra l'importanza dell'Art Brut fu prevalentemente di carattere ideologico.⁵⁵

Sulla scia dei personaggi storici elencati in questo paragrafo nacquero poi luoghi istituiti appositamente per conservare ed esporre i lavori degli artisti irregolari. I più noti sono forse il Kolk Art Museum di New York e l'Intuit di Chicago: in America la cultura dell'arte

⁵⁴ L. Peiry, *Art Brut: the origins of Outsider Art*, Flammarion (2006), p. 251

⁵⁵The Solomon R. Guggenheim Foundation, *Jean Dubuffet e Art Brut*, Arnoldo Mondadori Editore (1986); p. 14

irregolare si è infatti poi radicata con più forza che in Europa. Anche nel nostro continente però non scarseggiano i musei dedicati all'Art Brut: se ne trovano numerosi in Francia (come l'Halle Saint-Pier di Parigi), in Austria e Germania. Ne è presente perfino uno in Estonia (Kondas Centre). Senza dimenticare il Russian Museum of Outsider Art di Mosca. Ciò che unisce queste strutture è l'approccio interdisciplinare, spesso in collaborazione con luoghi di cura. A livello italiano è importante ricordare l'inaugurazione, nel dicembre 2013, del primo ed unico museo dedicato al tema nel nostro paese: si tratta del MAI (Museo di Arte Irregolare), situato a Sospiro, in provincia di Cremona. Il museo, oggi sfortunatamente già chiuso, sorgeva all'interno di un istituto di riabilitazione psichiatrica, accogliendo quindi sia le opere che gli autori, ed offrendo spazio inoltre ad opere provenienti da altri luoghi di cura e da collezioni Art Brut europee. Venivano organizzati periodicamente workshop e conferenze sul tema, con lo scopo di rendere la struttura sempre diversa da un museo tradizionale.⁵⁶

L'ideatrice del MAI è Bianca Tosatti, attiva nel campo dell'Outsider Art da almeno trent'anni: desiderava dare vita ad una struttura di confronto e comunicazione legata al tema. La Tosatti ritiene infatti che la risposta del pubblico e delle istituzioni italiane nei confronti di questa tipologia di arte sia più rallentata rispetto ai paesi esteri. Probabilmente è una questione di ignoranza, derivata da una visione che associa l'argomento direttamente e semplicemente alla psichiatria ed alla malattia mentale, facendolo passare spesso in secondo piano. Questo emerge pure dal fatto che all'estero sia presente un più diffuso interesse legato anche al collezionismo dell'Art Brut.⁵⁷ Questo collegamento tra arte irregolare e pazzia (o malattia mentale) crea dispiacere, poiché, come analizzato in precedenza, la ricerca di Dubuffet non fu solo artistica, ma soprattutto antropologica e legata ad una questione ideologica. Dubuffet diede spazio a tutti coloro che si esprimono attraverso l'arte a prescindere dalle mode culturali, permettendo a questi artisti alienati di riscattarsi sia con sé stessi che con la società. L'Art Brut è ricerca di un luogo in cui sia possibile esprimere la propria libertà, creando lontano dai canoni convenzionali. È trovare il modo di comunicare i propri tormenti o le pulsioni più recondite.

⁵⁶ S. Boggio, *Sulle tracce dell'arte irregolare*, 1 febbraio 2015, Artribune, consultato su www.artribune.com

⁵⁷ S. Boggio, *Inchiesta Art Brut. Intervista con Bianca Tosatti del MAI di Cremona*, 4 febbraio 2015, Artribune, consultato su www.artribune.com

1.5.1 L'arte irregolare

Partendo dall'esempio del Museo MAI di Cremona esposto in precedenza, si ritiene giusto dare spazio all' "eredità" italiana dell'Art Brut, un'arte che viene definita Irregolare: le ricerche e l'interesse dedicato dagli studiosi a questo tipo di arte si inseriscono bene nello studio che si desidera svolgere in questo capitolo, volto a comprendere come viene considerato e trattato attualmente il complesso rapporto tra il mondo dell'arte e quello della disabilità. La definizione Arte Irregolare viene coniata dalla storica dell'arte Bianca Tosatti, che da sempre lavora nell'ambito del rapporto tra arte e disagio mentale. Secondo la Tosatti, per i pazienti psichiatrici l'arte si caratterizza come unico mezzo per affermare la propria identità: le forme d'arte create in luoghi come gli ospedali vengono spesso sottovalutate, perché associate semplicemente alla malattia mentale. Con Arte Irregolare invece la studiosa vuole fare riferimento ad un concetto aperto, che non indica una corrente o un movimento preciso, riconducibile ad altri modelli.⁵⁸ Indica un distacco dalle regole istituzionali: gli artisti di Arte Irregolare sono infatti coloro che producono seguendo una propria indipendenza, senza badare alle regole e alle mode culturali, allontanandosi nel contempo da ambizioni a livello di mercato. Come avvenne per l'Art Brut di Dubuffet. Si vuole quindi intendere un'irregolarità proprio nei confronti del sistema. Il maggior pregio di questi artisti è proprio quello di riuscire ad ignorare i condizionamenti del sistema artistico tradizionale; si caratterizzano come autodidatti o persone con disabilità psichica o fisica. Ovviamente è bene tenere sempre a mente che non tutti lavori realizzati dalle tipologie di persone appena elencate devono considerarsi arte.

Oggi si fanno risalire al genere delle Arti Irregolari sia i prodotti nati spontaneamente negli ex manicomii e in Ospedali Psichiatrici (quindi derivanti da istinti creativi autonomi), sia prodotti sorti all'interno di laboratori organizzati in centri di recupero ed istituzioni simili, coordinate quindi da un personale specifico e addetto. Le strutture appartenenti al secondo caso vengono definite Atelier. Dovendo seguire le teorie di Dubuffet, si potrebbe parlare di Art Brut solo nel primo caso: oggi, però, le terapie di recupero basate sull'arte sono enormemente diffuse, fatto che rende difficile la distinzione tra le due tipologie di creazione artistica.⁵⁹ La stessa Bianca Tosatti pone l'accento sulla concezione sfortunatamente diffusa in Italia dell'Arte Irregolare

⁵⁸ B. Tosatti, S. Ferrari; *"Inquietudine delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte irregolare"*, PsicoArt (2015), p. 34

⁵⁹ B. Tosatti, S. Ferrari; *"Inquietudine delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte irregolare"*, PsicoArt (2015), p. 39 - 40

come attività ricreativa per malati. Per la studiosa invece il punto centrale è la “vena artistica” del soggetto: è necessario prima valutare quanto un lavoro abbia rilevanza artistica, e poi in seguito capire quanto questo sia stato influenzato dall’esperienza della malattia o dalla solitudine di chi ha creato quel lavoro. Al centro deve esserci la persona, non la malattia. Il lavoro della Tosatti è infatti incentrato in grande misura sulla situazione italiana, proliferante di artisti ma caratterizzata da un sistema che fatica ad organizzare e promuovere questa arte spesso ignorata.

Esempio iconico della sua dedizione alla causa è il sopra citato Museo MAI di Cremona, il primo ed unico vero museo in Italia dedicata all’Arte Irregolare. Lo scopo del museo era quello di conservare opere appartenenti a collezioni importanti sia europee che italiane, unendole a lavori inediti ed attuali realizzati nei luoghi di cura o riabilitazione. Oltre ad essere una struttura di conservazione e tutela, quindi, il MAI desiderava assumere il ruolo di tavolo di confronto per colmare il vuoto culturale italiano legato a questo tipo di arte. Per ospitare il Museo era stata riqualificata un’ala di Villa Cattaneo (a Sospiro, provincia di Cremona), istituto da sempre legato alla cura mentale: qui erano ospitate la collezione permanente, esposizioni temporanee e le cosiddette “Officine”, cantieri di sperimentazione e formazione. Il più importante era l’atelier Manica Lunga Officina Creativa, curato da Paola Pontiggia. In questi atelier venivano messi a disposizione materiali e spazi per poter coltivare l’espressività di ognuno.⁶⁰ Inaugurato nel dicembre 2013, però, il Museo veniva chiuso dopo solo quindici mesi, agli inizi del 2015. Bianca Tosatti lamenta una generale incapacità di investimento in progetti a lungo termine, concedendo sempre le preferenze e i finanziamenti del sistema ai cosiddetti eventi “blockbuster”, spesso ripetitivi e privi di veri contenuti. Nel caso del MAI infatti (come per molti altri musei) il processo di raccoglimento opere, con annessi selezione e studio di queste e la conseguente conservazione, avrebbe implicato un carico di lavoro e denaro molto alto, e considerato probabilmente non essenziale date le entrate. La Tosatti parla di come il museo viene oggi spesso paragonato ai modelli aziendali, che però non sono adatti alla descrizione di questo tipo di istituzioni culturali, caratterizzate da tempi di sviluppo estremamente lenti rispetto a quelli di un’azienda. Il problema cruciale è che con il passare degli anni il sistema dell’arte si sta trasformando sempre più in un sistema finanziario, nel quale il prezzo di un’opera diventa più importante del valore culturale: l’arte di conseguenza

⁶⁰ T. Taramino, “MAI Museo: opera aperta”, 10 febbraio 2014, Il Giornale delle Fondazioni, consultato su www.ilgiornaledellefondazioni.com

diventa un prodotto di mercato, ma collocata in un settore poco redditizio di per sé, che tende ad essere assimilato a livello economico al settore turistico. Essendo quindi una delle prime voci del budget che viene tagliata, ecco spiegato il perché spesso mancano i finanziamenti per realizzare progetti e mostre, o istituire musei. Il desiderio di Bianca Tosatti nell'ideazione del MAI era proprio quello di riportare l'arte sotto una visione più globale, svincolando il prodotto artistico dal mero valore finanziario. Il MAI era un museo caratterizzato dalla sinergia tra l'Istituto Ospedaliero di Villa Cattaneo, la parte museale vera e propria, e gli Atelier dedicati alla ricerca artistica (all'interno dello stesso Istituto) ma anche alla formazione di nuove figure nel campo degli atelier stessi: modello esemplare di lavoro, che non ha però purtroppo incontrato il sostegno economico necessario a consolidarsi nel tempo.⁶¹ Da vicende come quella del MAI si evince quindi come la caratteristica principale delle produzioni di Arte Irregolare (il suo distaccarsi prepotentemente dal sistema), diventa al tempo stesso il suo punto debole, portando ad un mancato riconoscimento che ne rende difficile la conservazione e divulgazione.

A partire da questo concetto si sviluppa un altro interessante progetto, nato a Torino da un'idea di Tea Taramino. L'iniziativa prende il nome di "Mai Visti e Altre Storie", e consiste nella creazione di un archivio virtuale all'interno del quale catalogare e valorizzare le opere di Arte Irregolare sparse per il territorio piemontese: un patrimonio consistente, con opere realizzate dall'Ottocento ad oggi, che resta però purtroppo spesso nell'ombra. Lo scopo del progetto è ricostruire l'identità degli autori e le collezioni, per conferire nuova dignità all'Arte Irregolare. Le opere appartenenti al progetto provengono da fondi pubblici e privati sparsi per il territorio regionale, insieme alla collezione comunale e opere provenienti dal museo universitario: le varie collezioni verranno poi schedate e pubblicate su un archivio on-line. A livello di finanziamenti il progetto è sostenuto dalla città di Torino, attraverso la messa a disposizione di personale, attrezzature e locali; ha inoltre il Patrocinio della Regione Piemonte e il sostegno della Cassa di Risparmio di Torino. Sono state poi consolidate collaborazioni già attive, come quella con Opera Barolo, che fornisce un ulteriore contributo in termini di spazi e personale. La realizzazione concreta del progetto si unisce a un percorso di formazione basato su una serie di mostre ed eventi inclusivi, favorito dall'attività del laboratorio e galleria *InGenio*: situato nei pressi della Mole Antonelliana, è uno spazio dedicato al confronto e

⁶¹ E. Campanella, "Arte Irregolare in Italia: storia di un amore mai nato", 15 marzo 2015, Il Giornale delle Fondazioni, consultato su www.ilgiornaledellefondazioni.com

scambio di esperienze (dalla presentazione di progetti alla scoperta di produzioni inedite). Attivo dal 2001, nel 2011 è stata aperta la sezione *InGenio Arte Contemporanea*, uno spazio adibito a galleria e a sperimentazioni artistiche: dà vita ad esperienze organizzate insieme ad artisti contemporanei e di Arte Irregolare, interagendo con scuole, musei e altre gallerie. Un'ulteriore interessante iniziativa curata nuovamente da Tea Taramino è la rassegna *Arte Plurale*: nasce nel 1992 da un'idea di Giuseppe Campra. All'epoca l'iniziativa era intitolata "L'ho dipinto con...", e vedeva la realizzazione di un'opera attraverso l'unione delle forze di un artista professionista e un allievo con disabilità. Nel 1993 interviene l'artista Giustino Caposciutti, estendendo l'idea a laboratori per persone con disabilità nella Provincia di Torino, trasformandosi ufficialmente in Arte Plurale. Il progetto si è poi evoluto fino a raggiungere l'attuale rete internazionale, coinvolgendo diverse istituzioni sociali e culturali. All'interno di Arte Plurale ciò che conta è il processo: si tratta di arte relazionale, che porta a confrontarsi sul piano espressivo con uno o più persone al di fuori di noi stessi, portandoci a compiere uno sforzo di ascolto e attenzione, unito alla necessità di calarsi nei panni altrui, uscendo dagli schemi e dalle convinzioni.⁶²

Vale la pena, infine, citare brevemente il progetto bolognese Arte IRregolare, nato da una collaborazione tra il Nuovo Comitato Nobel per i Disabili Onlus e il Dipartimento di Salute Mentale di Bologna. Qui, il 14 ottobre 2014 alcuni artisti dipingono un affresco per celebrare la giornata della salute mentale: nasce in questa occasione il Collettivo Artisti Bolognesi. Il progetto Arte IRregolare coinvolge attualmente circa quaranta artisti con centinaia di opere. Questi partecipano ad incontri mensili per confrontarsi sui percorsi e programmare iniziative da promuovere. Proprio come le tradizioni di Art Brut ed Arte Irregolare richiedono, la maggior parte di questi artisti è autodidatta: il progetto intende creare un percorso culturale che dia valore a queste forme di creatività che non trovano spazio nelle classiche esposizioni. Vengono progettate numerose mostre ed eventi aperti a tutti, con lo scopo di vendere opere (rendendo autonomi economicamente gli artisti partecipanti) e sensibilizzare la cittadinanza; ma anche trovare e creare relazioni con altri soggetti che si dedicano all'Arte Irregolare.

⁶² S. Boggi, "Inchiesta Art Brut. Intervista con Tea Taramino", 18 giugno 2015, Artribune, consultato su www.artribune.com

1.6 Un'evoluzione concreta

Si è analizzato fin'ora quali sono le caratteristiche fondanti del rapporto che lega i mondi dell'arte e della disabilità a livello teorico, approfondendo le vicende di alcuni personaggi e alcuni gruppi artistici che in tempi più o meno remoti sono riusciti con le proprie forze ad affermarsi nonostante una società che spesso ha ripudiato gli individui non considerati "perfettamente normali". L'interesse verrà ora rivolto ad un'analisi di come invece questa società si stia adoperando per cambiare la situazione discriminante che da sempre esiste. Vale la pena, per iniziare, dare uno sguardo a come si è evoluta la concezione del concetto di disabilità nel corso della storia, poiché se si vuole parlare di come questo mondo entra in contatto con quello dell'arte, è importante capire cosa stiamo trattando e come si sia scatenata questa continua evoluzione a livello di pensiero sociale.

Studi realmente incentrati sulla disabilità si sviluppano a partire dagli anni Sessanta, in particolar modo nel mondo anglosassone. Le tracce storiche a riguardo non sono mai state numerose, dal momento che gli individui con disabilità sono sempre rientrati in quelle categorie di popolazione confinate ai margini, lasciando quindi poche tracce dietro di sé. Gli stessi concetti di "disabile" e "disabilità" sono quindi recenti. Vengono utilizzati per descrivere persone che possiedono certe caratteristiche, e ad esse si associano una serie di questioni legate al diritto, alle politiche sociali e alla vita stessa. Ciò che questo termine indica è una condizione sociale e biologica in realtà sempre esistita nella storia dell'umanità, una condizione che è stata purtroppo sempre caratterizzata da un atteggiamento di esclusione.⁶³ Già Lévi-Strauss (antropologo) sosteneva come la menomazione fosse un elemento presente fin dall'origine della cultura occidentale, e insieme ad essa ciò che veniva definito anormalità. Non solo, nel mito greco sono spesso presenti tracce di personaggi con qualche "anomalia"⁶⁴: il primo personaggio disabile della letteratura occidentale compare nel secondo libro dell'Iliade di Omero, un autore tra l'altro che viene ritenuto cieco dalla letteratura. Il personaggio in questione è zoppo e storpio, e queste caratteristiche fisiche portano ad una concezione negativa di esso. Si nota in effetti una ricorrenza di questa dinamica, per la quale veniva attribuite caratteristiche negative a soggetti considerati "diversi". All'interno del mito

⁶³ M. Schianchi, *"Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare"*, Carocci Editore (2012), p. 11 - 18

⁶⁴ A. Arenghi, I. Garofalo, O. Sormoen, *Accessibility as a key enabling knowledge for enhancement of cultural heritage*, Edizioni FrancoAngeli (2016); p. 20 - 21

greco un altro famoso personaggio, in questo caso cieco, è l'indovino Tiresia. La causa della sua cecità è una punizione della dea Era, Zeus però cercò di mitigare la pena donando a Tiresia la possibilità di vedere il futuro. Questo mito presenta quindi una particolare condizione di disabilità come conseguenza di una punizione divina. Non è una condizione ripugnante, e inoltre viene rappresentata come una diminuzione (in questo caso del senso della vista) che viene però compensata dall'aumento di un'altra abilità (vedere ciò che con la vista non si può osservare). Questo è sostanzialmente ciò che accade a qualsiasi persona disabile: pur possedendo un qualche tipo di mancanza o un senso meno sviluppato degli altri, riesce però a compensare l'apparente svantaggio grazie a uno sviluppo più accentuato di altri sensi. Nella mitologia romana, poi, figura un disabile "importante", appartenente alla stirpe dei fondatori di Roma. Si tratta di Anchise, il padre di Enea, reso zoppo da Zeus per essersi vantato del suo amore con la dea Afrodite: si nota quindi un ripetersi di questa concezione dei primi casi di disabilità come conseguenza di punizioni divine o rituali.

Nell'arte figurativa, inoltre, da sempre sono stati ritratti personaggi infermi o non completamente "perfetti". Per quanto visto come caratteristica negativa, non era però quindi un tabù, ma un tema che veniva affrontato. In seguito, con l'arrivo del Medioevo le persone con disabilità vengono tendenzialmente associate alle categorie dei poveri o dei mendicanti. Negli stessi anni si sviluppa inoltre il concetto di mostro: è il deforme, l'anomalo, colui che inquieta ed angoscia⁶⁵. Questo, un po' come l'idea di disabilità, è un concetto che nasce all'interno di una costruzione sociale e culturale. Secondo concetti di questo tipo, infatti, un essere è percepito come mostruoso o "diverso" quando lo si mette in relazione con un altro concetto considerato invece come una norma o qualcosa di ordinario: purché un mostro esista, deve esistere necessariamente un "non – mostro".

Con la rivoluzione industriale dell'Ottocento sono numerose le concezioni che iniziano a cambiare. In questo periodo si aprono nuove prospettive anche nel campo della disabilità: si inizia infatti a parlare di pubblica assistenza, istituzioni specializzate e ospedali. Ciò si sviluppa in seguito alla nuova questione degli infortuni sul lavoro, sorta all'interno del mondo industriale. La presenza di individui disabili è in continuo aumento e questo porta a riformulare il concetto stesso della disabilità come un prodotto della società: non più una punizione o un destino avverso come nei miti antichi, ma un danno causato da meccanismi

⁶⁵ F. Minutoli, *La metodologia dell'Universal Design: un percorso nell'arte, nell'architettura e nella città per passare dal concetto di diverso a quello di utenza ampliata*, Aracne Editrice (2013); p. 3 - 5

sociali. Un ulteriore passo avanti si compie con la Prima Guerra Mondiale⁶⁶. Il conflitto lascia un altissimo numero di mutilati di guerra, gettando con ancora più prepotenza la disabilità nello scenario sociale. In seguito a ciò si verifica inoltre un avanzamento nella progettazione di ausili per queste individui: ad esempio, il cane guida per persone cieche è una pratica che risale agli anni che seguono la guerra.⁶⁷ Una volta superata anche la seconda guerra mondiale, lo scenario si modifica ulteriormente: si assiste ora allo sviluppo di politiche dello Stato legate anche a questo tema, così come un sempre maggiore attivismo di persone disabili riunite in associazioni con la voglia di dare una spinta alla realizzazione di politiche inclusive. Si sviluppano inoltre strutture di cura dedicate, così come vengono sviluppate professioni e saperi legati al campo (medicina e tecnologia esercitano grande impatto). Si sviluppano attività di partecipazione ricreativa o sportiva; infine le forme d'arte trattano spesso e volentieri il tema. L'interesse maggiore si lega, dal lato negativo, al fatto che negli stessi anni si diffondono nuove cause di disabilità mai esistite prima, come nuovi tumori o gli incidenti automobilistici. È uno scenario questo che impone quindi sempre più il pensiero della disabilità come fenomeno sociale. Si nota comunque in generale un'evoluzione nel pensiero della società per cui le forme di disabilità iniziano ad essere percepite come delle possibili dimensioni dell'essere umano. In passato, l'individuo che presentava disabilità o anomalie veniva visto come separato dalla comunità umana. Ora l'accezione è comunque quella di un qualcosa che separa dagli altri, ma questa volta da un punto di vista interno all'umanità.⁶⁸

1.6.1 Una normativa in evoluzione

Dopo l'analisi di come la concezione della disabilità si è evoluta nel corso degli anni, ritengo importante dedicare un'analisi anche alla normativa connessa a questo tema. Lo studio della normativa connessa ad uno specifico ambito è infatti fondamentale per capire come la società si rapporti nei confronti di quel determinato tema. Si vedrà che l'evoluzione viene rispecchiata anche a livello normativo, muovendosi verso un'apertura e un'inclusione sempre maggiori. Partendo sempre dal passato, troviamo citazioni sul tema già nel lontano 529 d.C.: all'interno del Codice di Giustiniano, infatti, sono elencate alcune restrizioni di diritti per le persone sordomute, in relazione ad alcune loro capacità specifiche. Di nuovo all'interno della

⁶⁶ G. Di Ruocco, *Il piano di eliminazione delle barriere architettoniche. Un approccio integrato alla progettazione*, Edizioni FrancoAngeli – Serie Architettura e Design (2018); p. 13

⁶⁷ M. Barbuto, *La tua zampa, la mia mano... la nostra Storia!*, Giornale online dell'Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti; consultato su giornale.uici.it

⁶⁸ O. Osio, P. Braibanti, *Il diritto ai diritti*, Edizioni FrancoAngeli; p. 245

legislazione di Giustiniano compare una differenziazione all'interno del mondo dei poveri, suddivisi in "idonei al lavoro" ed "inabili".⁶⁹

Per raggiungere una maggiore apertura mentale si deve attendere anche in questo caso il Novecento. Evento fondamentale in Italia è di certo l'entrata in vigore della Costituzione il 1 gennaio 1948: con essa si intende stabilire i principi fondanti della Repubblica italiana, e la sua caratteristica di Stato Sociale (fondato sulla riduzione delle disuguaglianze sociali. Il principio di uguaglianza di cui si sta parlando è esposto all'art. 3, che recita:

*"Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali. E' compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e l'eguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese."*⁷⁰

Citando questo articolo le "condizioni personali", viene da pensare che con questo si intenda anche qualsiasi condizioni di disabilità. All'interno della stessa costituzione, però, figura l'art. 38 dedicato al diritto al mantenimento e all'assistenza sociale. Questo articolo, enunciando un tale tema, porta all'istituzione di due categorie separate di persone: i lavoratori e i cittadini inabili. Si crea così un confine tra coloro che possono partecipare alla "normale" vita della comunità, e coloro invece che non possono provvedere per sé e devono usufruire di misure di assistenza. È come se si ponesse la popolazione su due piani diversi, andando a minare quell'uguaglianza invocata nell'articolo sopra citato. Alla luce di questa distinzione, risulta controversa l'interpretazione dell'art. 3.⁷¹

Uno dei primi provvedimenti davvero mirati è probabilmente la legge n. 1463 del 26 ottobre 1952. Questa prevede infatti la statalizzazione di scuole elementari per ciechi. Un provvedimento ancora discriminante che sancisce una divisione, che possiede però un tentativo di inclusione di una categoria di persone con disabilità, nonostante in strutture apposite e distinte da quelle convenzionali. Sulla stessa scia dieci anni dopo, nel 1962, con la circolare ministeriale n. 103 vengono previste "*istituzioni scolastiche destinate all'educazione e istruzione degli alunni affetti da minorazioni fisiche e psichiche*". Nello stesso anno viene emanata anche la legge n. 66, che tratta del potenziamento delle attività finalizzate al

⁶⁹ M. Schianchi, "*Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare*", Carocci Editore (2012), p. 94

⁷⁰ *Costituzione della Repubblica Italiana*, 1 gennaio 1948, art. 3

⁷¹ R. Belli, *Libertà inviolabili e persone con disabilità*, Edizioni FrancoAngeli (2000); p. 70 - 71

reperimento, orientamento e riqualificazione personale per i ciechi civili. Qualche anno più tardi, nel 1968, viene invece approvata la legge n. 482 destinata all'assunzione obbligatoria nel pubblico e nel privato di invalidi di guerra, militare e civili; così come invalidi del lavoro, civili, ciechi, sordomuti. Si tratta purtroppo di una legge non molto rispettata.

Una fase più inclusiva si apre nel 1971: con la legge n. 118 (anche detta legge quadro sulla disabilità) viene avviato un processo mirato all'istituzione di un unico percorso scolastico per tutti gli alunni. Non più quindi istituti per individui con disabilità distinti da istituti per individui senza disabilità. Un ulteriore passo avanti è la norma per l'abbattimento delle barriere architettoniche del 1978. L'art. 27 di questa norma introduce per la prima volta il principio di abbattimento delle barriere per *“gli edifici pubblici o aperti al pubblico e le istituzioni scolastiche o di interesse sociale”*, così come *“in tutti i luoghi dove si svolgono pubbliche manifestazioni o spettacoli, che saranno in futuro edificati, dovrà essere previsto e riservato uno spazio agli invalidi in carrozzella”*.⁷² La questione dell'istruzione più volte affrontata dalle normative precedenti viene risolta definitivamente pochi anni dopo: nel 1988 con la circolare n. 262, che finalmente sancisce il diritto per tutti gli alunni disabili *“indipendentemente dal grado di minorazione o deficit, di frequentare la scuola comune di ogni ordine e grado, e di fruire di cure e sostegni adeguati per un concreto inserimento della classe”*.⁷³

Nel 1989 vengono emanati il decreto ministero Lavori pubblici n. 236 e la legge 13, entrambi dedicati all'accessibilità. Enunciano, rispettivamente, le *“prescrizioni tecniche necessarie a garantire l'accessibilità, l'adattabilità e la viabilità degli edifici privati e di edilizia residenziale pubblica, ai fini del superamento e dell'eliminazione delle barriere architettoniche”* e le *“disposizioni per favorire il superamento e l'eliminazione delle barriere architettoniche negli edifici”*. Nel 1996 sarà emanata un'ulteriore disposizione sull'eliminazione delle barriere architettoniche (D.P.R. 503); lo stesso tema sarà trattato nuovamente nel 2001 (D.P.R. 380) e nel 2006 (legge 67). Il tema delle barriere architettoniche e dell'accessibilità, soprattutto nei luoghi culturali, è un tema centrale, che verrà infatti approfondito con maggiore attenzione nel seguente capitolo.

Fondamentale sarà poi la legge n. 104 del 5 febbraio 1992. Con questa legge si realizza un grande passo avanti nel campo della disabilità, prendendo spunto dai concetti enunciati

⁷² D.P.R. 27 aprile 1978, n.384 – Regolamento di attuazione dell'art. 27 della L. 30 marzo 1971

⁷³ M. Schianchi, *“Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare”*, Carocci Editore (2012), p. 155 - 160

dall'Organizzazione Mondiale della Sanità riguardo al tema, incentrati maggiormente sulla persona piuttosto che sulla menomazione che porta con sé. Qui si parla della *“necessità di prevenire e rimuovere le condizioni invalidanti che impediscono lo sviluppo della persona umana, il raggiungimento della massima autonomia possibile e la partecipazione della persona handicappata alla vita della collettività, nonché la realizzazione dei diritti civili, politici e patrimoniali”*. In generale, la legge n. 104 punta alla promozione dell'autonomia e all'integrazione sociale. L'art. 1, in particolare, è mirato alla predisposizione di interventi con lo scopo di superare qualsiasi stato di emarginazione ed esclusione sociale della persona portatrice di handicap. Emerge quindi come questa nuova e fondamentale legge cerchi di mettere al centro la persona e il suo sviluppo, indipendentemente dalla menomazione: si desidera porre fine al meccanismo per cui una condizione invalidante debba diventare causa di emarginazione a causa non del deficit in sé ma per colpa della mancanza di condizioni adeguate.⁷⁴

Nel dicembre del 2000, inoltre, l'Unione Europea approva la Carta dei diritti fondamentali. All'art. 21 di essa si vieta qualsiasi forma di discriminazione basata su numerosi fattori, come sesso, razza, religione e tanti altri: tra i vari fattori elencati figura anche l'handicap. A questa disposizione, in particolare, si ispirerà la legge italiana n. 67 (2006) contro la discriminazione diretta o indiretta delle persone con disabilità.

Il 3 maggio 2008, infine, entra in vigore la Convenzione dell'ONU sui diritti delle persone con disabilità⁷⁵. Si tratta di un documento fondamentale, che verrà ratificato all'unanimità dal Parlamento italiano poco meno di un anno dopo, il 3 marzo 2009, diventando così legge dello Stato. La Convenzione è importante perché riprende direttamente la Dichiarazione universale dei diritti umani, riconoscendo l'alta discriminazione subita dagli individui con disabilità a causa dei pregiudizi e delle barriere, situazione che va a minare i diritti fondamentali dell'individuo. Il soggetto centrale di questo testo è quindi la persona, insieme ai suoi diritti. Lo stesso concetto di disabilità non è del tutto definita, se non come concetto in evoluzione. Per quanto riguarda propriamente le persone con disabilità, vengono definite come:

*“coloro che presentano una duratura e sostanziale alterazione fisica, psichica, intellettuale o sensoriale la cui interazione con varie barriere può costituire un impedimento alla loro piena ed effettiva partecipazione nella società, sulla base dell'uguaglianza con gli altri”*⁷⁶

⁷⁴ R. Belli, *Libertà inviolabili e persone con disabilità*, Edizioni FrancoAngeli (2000); p. 53 - 54

⁷⁵ O. Osio, P. Braibanti, *Il diritto ai diritti*, Edizioni FrancoAngeli (2012); p. 242

⁷⁶ *Convenzione ONU sui diritti delle persone con disabilità*, 3 maggio 2008, art. 1

Ma per la Convenzione le persone così descritte sono comunque “parte della diversità umana”. All’interno dell’evoluzione di mentalità che si sta analizzando, risulta fondamentale come con questa Convenzione l’attenzione centrale venga spostata dalla disabilità di questi individui al loro essere a tutti gli effetti persone titolari di diritti. Per questo motivo, gli Stati si impegnano a:

“garantire e promuovere la piena realizzazione di tutti i diritti umani e delle libertà fondamentali per tutte le persone con disabilità, senza discriminazioni di alcun tipo sulla base della disabilità”⁷⁷

Vale la pena nominare brevemente l’art. 2, interessante poiché vuole individuare alcune tipologie di soluzione contro le discriminazioni. Particolarmente interessante è il concetto definito come progettazione universale, cioè:

“progettazione di prodotti, strutture, programmi e servizi utilizzabili da tutte le persone, nella misura più estesa possibile, senza il bisogno di adattamenti o di progettazioni specializzate”⁷⁸

Senza escludere in questa lista dispositivi di sostegno per particolari gruppi con disabilità, se e dove risultino necessari.

Come premesso all’inizio del presente paragrafo, si nota quindi un’evoluzione in positivo della normativa legata al tema della disabilità, che fortunatamente cerca di muoversi in un senso sempre più inclusivo a livello nazionale così come dal punto di vista internazionale. Da una netta separazione degli individui con disabilità nel lontano passato, ci si è mossi sempre più verso una maggiore considerazione di essi. Dopo vari provvedimenti mirati a programmare istituzioni e modalità di assistenza apposite (in particolare, si è visto, nell’ambito dell’istruzione), si è capito che l’istituzione ad esempio di scuole speciali dedicate era sì un modo di includere, ma ancora fondato su discriminazioni. La vera svolta si ottiene con quei provvedimenti che permettono a chiunque di accedere ad uno stesso tipo di scuola e allo stesso tipo di istruzione: i provvedimenti precedenti sono esempio lampante di come spesso le divisioni e le diversità siano create proprio dalla società e dalle sue azioni, che invece di includere per fare sentire tutti parte di uno stesso sistema creano sistemi diversificati accentuando i confini tra di essi.⁷⁹

⁷⁷ Convenzione ONU sui diritti delle persone con disabilità, 3 maggio 2008, art. 4

⁷⁸ Convenzione ONU sui diritti delle persone con disabilità, 3 maggio 2008, art. 2

⁷⁹ R. Belli, *Libertà inviolabili e persone con disabilità*, Edizioni FrancoAngeli (2000); p. 111

1.6.2 Il Collettivo S.P.A.M.

Anche a chi non è particolarmente informato sul tema della disabilità potrebbe essere capitato di notare da qualche parte il nome di Simona Atzori. Priva di braccia dalla nascita, la malattia non ha impedito all'Atzori di realizzarsi personalmente. È infatti una famosa ballerina, che si dedica inoltre alla pittura fin da bambina (ha frequentato persino un corso di Arti Visive in Canada). Per dipingere, Simona regge il pennello con le dita dei piedi; si interessa soprattutto alla realizzazione di acquerelli, ma si occupa anche di decorazione su ceramica. Trovandosi di fronte alle opere di Simona, stupiscono di certo la cura e la precisione che vi si può trovare. Lo scrittore Candido Cannavò ha dedicato un capitolo del libro "E li chiamano disabili" proprio a Simona: anche dalle pagine di Cannavò emerge l'immagine di una ragazza animata da forza e passione, che non ha nulla di meno rispetto a chi viene considerato "normale". Simona è priva di braccia dalla nascita, ma ha presto imparato ad utilizzare i piedi per compiere praticamente qualsiasi azione. Oltre a dipingere e danzare, guida la macchina, ha frequentato un'Accademia d'arte in Canada. Descritta così, la vita di Simona sembra una vita perfettamente normale: a riprova del fatto che ciò che conta è la volontà, e la disabilità è solo negli occhi di chi guarda e nell'atteggiamento di chi esclude.⁸⁰

Simona Atzori però non è la sola che si dedica a questo mestiere. È una degli artisti appartenenti al Collettivo S.P.A.M.: la vicenda di questo gruppo è importante all'interno della ricerca che si sta svolgendo, perché come vedremo non punta ad attirare l'attenzione del pubblico impietosendolo con le storie a volte difficili degli artisti che lo compongono. Il messaggio che questa Associazione diffonde è semplicemente come sia possibile vivere in maniera "normale" anche per quegli individui che la società non considera come tali. Come si vedrà a breve, infatti, il Collettivo diventa una vera e propria azienda, permettendo a chi ne fa parte di vivere del proprio lavoro, senza focalizzarsi sulle caratteristiche dell'artista, ma semplicemente sulle opere realizzate, commercializzate attualmente anche on-line.

L'acronimo S.P.A.M significa Solo Pittori e Artisti Mutilati. L'aggettivo "mutilati" compare perché quando il Collettivo si formò non era passato molto tempo dalla fine della guerra, e proprio per questo motivo molte delle persone che vi aderirono inizialmente avevano una disabilità causata dal conflitto bellico (ad esempio la perdita dell'uso delle braccia). Al tempo della fondazione ci troviamo nel 1956 a Verona. S.P.A.M. unisce artisti italiani che dipingono

⁸⁰ C. Cannavò, "E li chiamano disabili. Storie di vite difficili coraggiose stupende", BUR (2007), cap. II – La libellula

con bocca o piedi, e ha la particolarità di essere una vera e propria ditta commerciale. Non ci si trova infatti davanti a un'associazione legata a qualche ente benefico, ma a un'"azienda" creata con appositi fini commerciali (che diventano però comunque importanti in un'ottica umana, sociale e artistica). L'organizzazione, infatti, si occupa della vendita e diffusione delle opere dei pittori aderenti, in forma di calendari, biglietti di auguri, cartoline... ed altri oggetti, realizzati con le riproduzioni dei quadri di questi pittori. La valorizzazione e la commercializzazione di queste opere è fondamentale, perché concede agli artisti un'opportunità di realizzazione, e in molti casi permette di vivere del proprio lavoro.

Fin dalla sua fondazione, l'Associazione si pone come scopo la crescita degli artisti partecipanti, così da creare un circuito di vendita e sviluppare nel contempo le proprie capacità. Inizialmente, infatti, la produzione era molto limitata: era difficile credere che persone mutilate potessero dipingere sorreggendo il pennello con la bocca o con il piedi. Per dimostrare ciò, il pittore Arnulf Stegmann organizzò una collettiva a Verona, invitando le autorità del tempo, per poi ritrarre il vescovo di Verona in diretta, dipingendo con la bocca: di fronte a questa dimostrazione non si poteva più negare che una pittura di questo tipo fosse possibile. L'Associazione si è infatti poi espansa in maniera esponenziale: oggi i prodotti sono decisamente più diffusi, grazie anche al portale on-line AbilityArt, la nuova identità digitale di S.P.A.M. Se infatti in passato le opere venivano consegnate per posta, oggi esiste questa vetrina online dedicata interamente alle opere di questi pittori che utilizzano i piedi o la bocca, all'interno della quale si possono consultare le opere in catalogo, acquistarle o regalarle. Sono presenti inoltre le storie degli artisti parte di S.P.A.M., e un blog in cui vengono raccontate le vicende del Collettivo. Dipingere è diventato per questi artisti un lavoro a tempo pieno e una fonte di reddito, aprendo nel contempo gli occhi della società riguardo al fatto che l'arte non è accessibile solo a chi viene considerato "abile" dalla società.⁸¹

S.P.A.M. fa inoltre parte di un'organizzazione a livello internazionale, simile nelle intenzioni. Si tratta dell'associazione tedesca VDMKF, con sede in Liechtenstein. L'acronimo, in italiano, significa Associazione internazionale degli artisti che dipingono con la bocca e con i piedi. L'associazione è nata sempre nel 1956, e come si evince dal nome ha lo scopo di sostenere e diffondere la stessa arte di cui si occupa S.P.A.M. Attualmente sono più di ottocento gli artisti membri, appartenenti a settantasei paesi, accumulati dalla passione per la bellezza e da una passione che riesce a sconfiggere un apparente handicap. L'Associazione si

⁸¹ Lettera di G. Iacchelli (amministratore unico S.P.A.M. e AbilityArt), consultato su www.abilityart.it

prodiga per sostenere gli artisti durante l'intero percorso, a partire dall'assegnazione di borse di studio fino all'organizzazione di incontri con artisti internazionali o visite guidate a mostre e città in giro per il mondo. L'ideatore di VDMKF è proprio quell'Arnulf Erich Stegmann nominato in precedenza. Stegmann nasce in Germania nel 1912, ammalandosi a soli due anni di poliomielite spinale, che gli causa la perdita dell'uso di braccia e mani. Nonostante ciò, nel corso dell'intero percorso scolastico gli insegnanti riconobbero l'evidente talento artistico di Arnulf, che dipingeva utilizzando la bocca. Stegmann desiderava essere considerato un vero e proprio artista a tutti gli effetti, e non un "artista disabile": sosteneva infatti come in alcuni periodi storici venisse considerato bellissimo qualsiasi oggetto artistico realizzato da persone con disabilità. Ma l'arte non deve subire divisioni tra un'"arte disabile", magari considerata bella proprio perché realizzate in condizioni di difficoltà, e un'arte "abile" o "normale": l'arte è sempre arte, ed esistono persone considerate "normali" che non riusciranno mai a realizzare un'opera, come individui "disabili" che possono creare capolavori. Ciò dipende dalla passione che si possiede, non dalle caratteristiche fisiche: per questo è fondamentale che al centro venga sempre messa la persona, e non la malattia.

Il pittore si dedicò allora alla frequentazione di scuole di arti grafiche, e studiò presso diversi atelier di artisti, viaggiando spesso all'estero. Condusse poi svariati soggiorni studio in Italia. Nel 1932 ebbe l'idea di riprodurre le opere realizzate sotto forma di cartoline, per poi pubblicarle e distribuirle personalmente. L'idea fu geniale, e portò alla fondazione di una personale casa editrice dopo la Seconda Guerra Mondiale, che prese il nome di Eppure. In quegli anni la persona disabile veniva considerata ancora un oggetto da assistere, non un soggetto in grado di realizzare attivamente qualcosa. Con il coraggio di lottare in anni caratterizzati ancora da grossi pregiudizi, però, Stegmann rifletté su come far fruttare il proprio talento imprenditoriale e artistico, favorendo al contempo persone che si sentivano come lui: nel 1947 prese la decisione di collaborare con tutti i pittori che utilizzavano il suo stesso metodo per dipingere. Dieci anni dopo, nel 1957, si svolse la prima Assemblea generale, raccogliendo artisti da ogni parte di Europa. Al tempo parteciparono diciassette artisti, unita dalla voglia di realizzare l'ambizioso progetto di Stegmann: fondare un'organizzazione dedita al sostegno degli artisti disabili, che riuscisse finalmente a fornire ad essi un posto nella società e un'indipendenza economica attraverso ciò che amavano fare, dipingere. L'associazione, come ricordato, prese il nome di VDMFK. Partendo da quei diciassette artisti iniziali del 1957, si contano ora più di mille adesioni, provenienti da

settantotto paesi. Stegmann morì nel 1978, ma i futuri presidenti lavorarono in collaborazione con artisti ed editori per non fermare l'evoluzione continua dell'associazione.⁸²

1.6.3 Un Mondo di iniziative

Il Collettivo S.P.A.M., di cui si è appena parlato, è un esempio iconico di associazione che si prodiga per permettere agli individui con disabilità di poter condurre una vita priva di discriminazioni ed esclusione. Non è però la sola: negli ultimi anni, fortunatamente, sono diverse le associazioni che si sono mobilitate intorno a questi temi, organizzando diverse iniziative ed eventi, come laboratori, festival o mostre itineranti. Interessante è notare come queste associazioni ed iniziative siano presenti in diverse parti del mondo, e come quindi si stia muovendo anche a livello internazionale l'interesse sul tema. Nel presente paragrafo si intende quindi portare come esempio alcune di queste iniziative, non solo italiane, ma anche organizzate in paesi stranieri.

Nel precedente paragrafo si era parlato di Arte Irregolare. Quattro artisti del Collettivo bolognese dedicato proprio a quest'arte, provenienti dal Centro Salute Mentale di Bologna, hanno partecipato nel febbraio del 2019 ad un evento internazionale di grande portata. Si tratta della ParaArt Exhibition di Tokyo, un evento collaterale dei giochi paraolimpici ospitati nella capitale giapponese nel 2020. L'edizione del 2019 si configura come un'anteprima della rassegna vera e propria che verrà ospitata durante i giochi paraolimpici, che vedrà la partecipazione di oltre settecento opere provenienti da paesi appartenenti a tutto il mondo. L'evento è dedicato all'arte creata da individui che presentano disabilità, ed è organizzato dalla Nippon Charity Kyokai, una fondazione pubblica che dal 1966 si occupa di cultura e disabilità: la prima edizione di ParaArt era stata organizzata nel 2009 (con lavori provenienti da sedici nazioni); lo scopo è da sempre quello di promuovere l'inclusione. Gli artisti bolognesi che avranno il piacere di rappresentare l'Italia nell'evento internazionale sono MacKenzie, Augustine Noula, Francesco Valgimigli e Andrea Giordani: sono stati selezionati da Npo Tokyo Soteria, una cooperativa giapponese che ha scelto gli artisti per conto della Nippon Charity. Questo particolare rapporto tra artisti bolognesi e il Giappone proviene da una collaborazione internazionale, un progetto all'interno del quale educatori giapponesi hanno potuto conoscere le iniziative del Dipartimento di Salute Mentale dell'AUSL di

⁸² *Lettera di S. Portelli* (artista parte del collettivo S.P.A.M.), consultato su www.abilityart.it

Bologna, tra i quali figura il progetto del Collettivo Artisti Irregolari. Artisti giapponesi hanno quindi in seguito esposto alcuni lavori nella libera Università di Alcatraz (creata da Jacopo Fo), così come in una collettiva di arte irregolare ospitata a Bologna all'interno di Palazzo d'Accursio (in Piazza Maggiore). Il cerchio si chiude quindi con l'esposizione contraria: le opere degli artisti bolognesi ospitate questa volta in Giappone.⁸³

Un altro interessante progetto, questa volta tutto italiano, è la mostra *Abili Oltre...inViaggio*, ideata dalla Onlus Abili Oltre insieme a Ferrovie dello Stato. Abili Oltre è un'associazione no profit che punta alla costruzione di modelli lavorativi inclusivi, all'interno dei quali ogni individuo possa esprimere al massimo le proprie potenzialità e la propria produttività: il desiderio è garantire massima dignità lavorativa ad ognuno. Un ideale importante e ambizioso questo, che ha sicuramente bisogno di essere diffuso. Qui entra in gioco la collaborazione con Ferrovie dello Stato, che permette di esporre le opere nelle maggiori stazioni italiane, a partire dalla stazione di Milano Centrale. Il risultato è quindi una mostra itinerante che raccoglie opere realizzate da ragazzi con e senza disabilità: si compone di dodici opere grafiche realizzate con la tecnica Street Art su pannelli di grande formato, ispirate a dodici importanti personaggi affetti da disabilità che hanno però ottenuto riconoscimenti importanti in diversi campi culturali, nello sport, o nella scienza. Queste opere si caricano della forza di un manifesto contro l'esclusione, per parlare di un'integrazione che è effettivamente possibile: vuole far riflettere sull'apporto positivo alla cultura e sull'intelligenza che anche gli individui con disabilità possiedono (facendo riferimento alle dodici personalità famose). Per dimostrare che si può orientare la produttività economica anche all'inclusione di coloro che sono normalmente considerati "diversi", e le stazioni diventano un'utile luogo di incontro e diffusione di questi messaggi.⁸⁴

Il carattere itinerante della mostra di Abili Oltre è fondamentale quando lo scopo è appunto diffondere un messaggio ad un pubblico più ampio possibile. Sono svariate, infatti, le mostre realizzate con opere di artisti con disabilità che si caratterizzano per questa caratteristica. Vale la pena nominare in questo senso anche *Esthetica – mostra del diversamente bello*, un'esposizione a cura dell'associazione Instant Love. Il carattere interessante di *Esthetica* è la

⁸³ F. Mascagni, *Arte irregolare, non chiamatela terapia. La disabilità mentale attraverso i colori*, 14 febbraio 2009, Il Fatto Quotidiano; consultato su www.ilfattoquotidiano.it

⁸⁴ M. Marcelli, *Arte e disabilità. Abili Oltre In Viaggio: una mostra nelle stazioni italiane*, 26 febbraio 2018, L'Avvenire; consultato su www.avvenire.it

sua sede espositiva: le opere vengono infatti ospitate all'interno di un truck, un camion di grandi dimensioni solitamente usato per il trasporto merci. I truck hanno la particolarità di essere a volte personalizzati con arredi speciali, e in questo caso diventa una vera e propria sede espositiva che accoglie un evento artistico. Con la scelta di una location così particolare si intende raggiungere la massima visibilità possibile, attraversando le strade e le città di tutta Italia, dopo essere partiti da Torino. È un altro esempio di evento che punta al conferire dignità agli artisti, offrendogli un'opportunità per trasformare l'arte in un reddito che permetta di vivere facendo ciò che si ama.⁸⁵

Non solo Giappone e Italia si dedicano alla realizzazione di eventi legati al tema: anche in Sud America troviamo associazioni dedite alla causa. Si sta parlando dell'Argentina, in particolare della città di Bariloche, sede dell'associazione Cre-Arte. Quest'associazione nasce nel 1995, dedicandosi ad offrire corsi artistici (che vanno dalle arti plastiche a quelle performative) per giovani e adulti con diversi tipi di disabilità. Da sempre lotta per garantire agli individui con disabilità in Argentina, ancor di più in condizione di povertà, il riconoscimento dei diritti e una vita autonoma, all'interno della quale possa essere riconosciuto in particolare un valore artistico a chi lo merita. L'arte diventa in questo caso, come ricordato più volte, uno strumento che permette di lasciare una traccia nella società; diventa voce, capacità di critica ed espressione per chi viene solitamente relegato in un angolo e messo a tacere. Dal 2008, in particolare, Cre-Arte organizza nella città di Bariloche il festival *Arte X Igual*, un festival internazionale di arte e disabilità che vuole indossare anche le vesti di luogo di dibattito e confronto tra persone disabili, artisti, enti di promozione e integrazione... si mira anche questa volta a promuovere professionalmente gli artisti partecipanti, generando circuiti culturali di portata internazionale in modo da ampliare le possibilità di inclusione sociale e nel mondo del lavoro. L'associazione e il festival ricevono periodicamente numerosi finanziamenti da fonti diverse, anche internazionali: a questi si aggiungono i fondi raccolti con l'organizzazione degli eventi, le donazioni, le tasse di iscrizione, i contributi della municipalità. Come per il caso di ParaArt, anche qui associazioni italiane hanno avuto l'onore di partecipare all'edizione del festival tenutasi nel 2017. Si tratta di tre associazioni che hanno contribuito al festival con concerti e spettacoli nei teatri della

⁸⁵ Redazione Ability Channel, *Arte e disabilità: Esthetica, mostra del diversamente bello*; consultato su www.abilitychannel.tv

città. All'interno del festival vengono però organizzati anche workshop, convegni e incontri attraverso cui scambiare idee su esperienze e metodologie legate all'ambito dell'arte legata alla disabilità. La prima associazione italiana presente è l'Orchestra AllegroModerato, un gruppo nato a Milano (da un'idea della cooperativa che porta lo stesso nome dell'orchestra), la quale oltre a realizzare concerti ha collaborato con la realizzazione di workshop e laboratori musicali. Le altre due associazioni partecipanti sono invece compagnie teatrali: l'Accademia Arte della Diversità (proveniente da Bolzano), un'accademia professionista composta da individui con e senza disabilità; e Babilonia Teatri, una compagnia di Reggio-Emilia che collabora tra l'altro da tempo con AllegroModerato per la realizzazione di spettacoli musicali.⁸⁶

Un'ultima realtà italiana particolarmente attiva che può essere citata è la Comunità di S. Egidio di Roma. Si tratta di una comunità essenzialmente religiosa, che ha però inaugurato nel 1985 una serie di laboratori artistici con l'obiettivo di garantire una formazione artistica a persone con disabilità che non hanno mai avuto occasione di approfondire l'interesse per l'arte. Il lavoro svolto all'interno di questi laboratori vuole prima di tutto permettere ai partecipanti di sviluppare un proprio metodo artistico ed espressivo, con il fine di trovare un personale modo di comunicare anche per coloro a cui la comunicazione verbale risulta complessa, così da infrangere i pregiudizi e il senso di esclusione. I laboratori sono gratuiti e aperti a tutti, nell'ottica di costituire un luogo di aggregazione e di riferimento culturale. I centri di lavoro non si collocano solamente a Roma, ma anche in altre città italiane, dando vita a un circuito connesso soprattutto nella realizzazione di eventi espositivi. Dagli anni Novanta, infatti, vengono periodicamente organizzate mostre espositive, grazie alle quali le opere realizzate nei laboratori vengono anche presentate al pubblico. In particolare, nel 2008 è stato aperto a Roma il Laboratorio Museo di Arte Sperimentale, un laboratorio artistico che diventa anche museo e si apre al territorio. Nelle strutture artistiche di S. Egidio si trovano libri e cataloghi artistici consultabili, e vengono inoltre organizzate visite culturali a mostre e città.⁸⁷ Con gli anni, inoltre, i laboratori hanno aperto le porte a svariati artisti contemporanei, per una collaborazione artistica e un'organizzazione di incontri che hanno portato S. Egidio ad essere presente anche nell'ambito di un evento della Biennale di Venezia. Le mostre e gli eventi

⁸⁶ Dalla pagina ufficiale dell'Associazione, consultato su www.cre-arte.org.ar

⁸⁷ Dalla sezione "Arte e disabilità" consultato su www.santegidio.org

organizzati dalla Comunità di S. Egidio in ambito culturale sono quindi numerose. Come esempio possiamo citare la mostra *Inclusion/Exclusion – inclusione vs esclusione*, ospitata al Vittoriano di Roma da dicembre 2018 a febbraio 2019. La mostra è una collettiva di cinquantadue artisti, composta da dipinti, documenti, video e fotografie, testi e perfino installazioni, come quella che presenta una serie di barchette di carta con l'intenzione di ricordare i naufragi dei migranti nel Mediterraneo. Le opere trattano infatti di temi attuali che toccano la sensibilità di ognuno, con un accento particolare sul tema dell'accoglienza di chi viene ritenuto "diverso". Il messaggio è anche questa volta quello di un'inclusione che deve diventare possibile, e gli eventi di questo tipo si configurano come tentativi di rivolta contro l'esclusione, come fossero una serie di manifesti.

Le opere di questa mostra in particolare sono state realizzate nell'ambito di laboratori guidati dall'artista italo brasiliano César Meneghetti, il quale lavora insieme alla Comunità di S. Egidio da anni ed incrocia spesso la strada con gli artisti dei laboratori. Ed è proprio una collaborazione con Meneghetti che ha portato S. Egidio fino alla Biennale di Venezia, con la realizzazione di un'opera-progetto presentata il 14 ottobre 2011 all'ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia) durante una Biennale Session della cinquantaquattresima edizione, un'attività educativa svolta parallelamente alla Biennale vera e propria. In particolare, la Biennale Session dedicata alla presentazione del progetto di Meneghetti prende il nome di *Arte e Alterità in Progress*, un titolo che si addice perfettamente alla ricerca dell'artista italo brasiliano. César Meneghetti è infatti da sempre un appassionato della ricerca sui confini tra realtà diverse, che siano confini politici, geografici, mentali o in ambito di comunicazione. E il laboratorio che avvia questa volta (a Trastevere) è dedicato alla ricerca sui "confini della normalità", indagando il contesto artistico e il mondo delle persone con disabilità. È un esperimento che si basa su comunicazione, espressione e linguaggio. Il progetto prende il via nel 2009, in seguito ad una proposta di Simonetta Lux, professoressa di storia dell'arte contemporanea della Sapienza, che lotta per l'inclusione dell'"altro" in tutte le sfaccettature dell'educazione e della società. Insieme al collega Alessandro Zuccari, Lux segue da tempo laboratori in cui artisti contemporanei incontrano ragazzi con disabilità: i risultati di questi incontri sono stati spesso esposti in un Museo laboratorio di arte contemporanea all'interno della stessa Sapienza. Dopo la proposta, nel marzo 2010 Meneghetti coinvolge vari collaboratori e professionisti nel campo della fotografia e dei video, insieme ad esperti in campo di disabilità. Insieme a loro prende forma questo progetto

in collaborazione con individui disabili della Comunità di S. Egidio, basato sul desiderio di cercare nuovi punti di vista che coloro che si considerano “normali” non riescono a vedere a causa dei propri pregiudizi. Il laboratorio che realizza si compone di una serie di incontri, dividendo in nove gruppi centoventi persone con disabilità mentale che frequentano i Laboratori d’arte della Comunità di S. Egidio. Dopo più di un anno di dialogo e interazioni prende finalmente forma il progetto, intitolato *I/O_IO È UN ALTRO*: l’artista si immerge in un mondo considerato solitamente “altro”, caratterizzato da una forte discriminazione e dall’idea che al suo interno non si possa trovare nulla di buono. Ma attraverso l’arte si riesce sempre a mettere in atto un cambiamento, sperimentando l’inclusione, tant’è che anche in questo caso il gruppo di lavoro è riuscito a sviluppare un linguaggio più naturale delle parole, uscendo dagli stereotipi. A detta di Meneghetti, questo progetto si distacca da tutto ciò che l’artista abbia mai realizzato in precedenza: è una sfida che unisce produzione cinematografica, lavoro di introspezione e workshop. Le opere realizzate nel concreto sono videoinstallazioni, fotografie ed installazioni sonore: si parte da *I/O_OPERA*, il lavoro cardine che ritrae gli artisti, Meneghetti e la curatrice in un dialogo che coinvolge anche lo spettatore. Ci si trova di fronte ad una galleria di persone che si presentano su quello che sono, esprimendo il proprio parere su temi universali che accomunano ogni individuo (come felicità, amore, morte, normalità o diversità, per citarne alcuni). Attraverso la ricerca che porta alla realizzazione del progetto viene creato un linguaggio che viene poi mostrato con l’opera. L’artista, quindi, non è più solo Meneghetti ma diventano artisti tutte le persone coinvolte; César Meneghetti diventa un complice che ascolta ciò che altri hanno da dire: proprio da qui nasce l’idea di “Io è un altro”.⁸⁸

1.7 Conclusioni

Questo primo capitolo si era posto come obiettivo il condurre un’analisi riferita al rapporto esistente tra il mondo di arte e quello della disabilità poiché, come si è visto, sono due mondi che nella visione comune entrano difficilmente in contatto. Ciò però non stupisce, anche in

⁸⁸ Per approfondimenti consultare il catalogo della mostra a cura di S. Lux, *César Meneghetti: I/O_IO È UN ALTRO*, Silvana Editoriale (2015)

base alla ricerca fatta. Si è visto infatti come sia gli studi che l'interesse riguardo il campo della disabilità si siano mossi in tempi recenti, insieme ad una normativa che fortunatamente ha continuato progressivamente ad aggiornarsi, non soffermandosi sull'iniziale accezione discriminante legata al tema. Da un passato in cui gli individui con disabilità erano considerati addirittura esseri quasi non appartenenti al genere umano, ci si è aperti verso una sempre maggiore inclusione, arrivando oggi allo sviluppo di diverse associazioni e movimenti che combattono per dimostrare come può e deve essere possibile che tutti gli individui conducano lo stesso tipo di vita, senza discriminazioni.

Il processo è stato lungo. Nel particolare caso dell'ambito artistico, l'apertura mentale si è raggiunta passando attraverso una serie di forti personalità che sono riuscite ad affermarsi e realizzare capolavori nonostante presentassero qualche tipo di handicap (sia fisico che mentale), dimostrando ad una società esclusiva che una "disabilità" non è qualcosa che rende diversi o inferiori, ma semplicemente una delle numerosissime condizioni umane. L'inferiorità è stata attribuita a questa condizione semplicemente dall'esterno, proprio a causa di una mentalità comune diffusa piena di pregiudizi. Viene da sé, quindi, che l'arte e la disabilità possono essere legate semplicemente perché l'arte non deve essere un campo esclusivo, ma deve porsi come principale luogo di scambio di idee e conoscenze, un luogo dove anche chi ha difficoltà comunicative deve avere la possibilità di esprimersi e di essere ascoltato. Oggi, fortunatamente, sono numerose le associazioni che si adoperano per rendere questi concetti delle realtà concrete.

Grazie anche all'evoluzione in senso inclusivo della normativa promossa soprattutto da grandi organizzazioni internazionali come ONU ed OMS, si è diffusa maggiormente l'idea che quando si tratta di questo argomento l'importante è focalizzarsi sulla persona che ci si trova davanti, a cui appartengono determinate caratteristiche (in un'accezione neutra). Non è la malattia la questione centrale, e non è la malattia che deve portare a pensare che tutto ciò che viene realizzato da una persona con disabilità sia un capolavoro artistico. Ciò che si dovrebbe applicare è una maggiore oggettività, riconoscendo ad ogni individuo la dignità e i meriti artistici che gli spettano, senza che il pensiero comune venga influenzato da pregiudizio e discriminazione da un lato, ma nemmeno da un'eccessiva pietà dall'altro.

Quest'ultimo concetto è quello che ha portato alla riflessione più profonda nel corso della stesura di questo primo capitolo. Per trattare dell'argomento, infatti, si deve ricorrere continuamente ai termini "disabilità", "handicap", "mancanza", più o meno "normalità". Ciò

porta a pensare ancora di più come la differenza tra un “noi” e un “voi” sia ormai profondamente radicata in questo ambito e che risulti difficile parlarne senza uscire dal percorso di quella sottile linea di oggettività che invece dovrebbe iniziare a qualificarsi come un atteggiamento naturale.

CAPITOLO II

LA SFIDA DELL'ACCESSIBILITÀ CULTURALE

2.1 Premessa

Nel capitolo precedente è stato trattato il rapporto che esiste tra il mondo dell'arte e il mondo della disabilità. Si è visto inoltre come il concetto stesso di disabilità negli anni si sia evoluto, assumendo un'accezione non concentrata totalmente sulla malattia, ma definito piuttosto come una condizione svantaggiosa causata in buona parte dall'ambiente e dalle risposte più o meno adeguate che esso riesce a dare alle esigenze di specifiche categorie di persone.

A questi concetti è fortemente legato il tema dell'accessibilità, particolarmente scottante quando si tratta di arte e disabilità che entrano in contatto. Si vedrà infatti come una grossa fascia di pubblico che non visita i musei è composta da persone che non riescono effettivamente ad accedervi a causa di barriere o limitazioni di qualche tipo: il museo dovrebbe oggi invece assumere un ruolo sociale, incentrato sempre più sull'inclusione del maggior numero possibile di visitatori. Per fare ciò, ovviamente, ciò che deve essere posto al centro è proprio l'ascolto dei bisogni del pubblico, composto da numerosissime tipologie di utenti ai quali corrispondono sempre nuove e diverse esigenze. Tenendo presente che non esiste un'unica soluzione che riesca ad accontentare tutti, ciò che i luoghi della cultura dovrebbero fare è studiare soluzioni che permettano l'accesso e la fruizione alla maggior parte di persone possibile. L'accessibilità, infatti, ha molto a che fare con il mondo della disabilità, ma non è legata semplicemente a questo e porta con sé un significato e delle problematiche molto più ampie, legate ai diversi tipi di barriere che possono presentarsi quando ci si avvicina ad un'istituzione culturale.

In questo capitolo si vuole quindi analizzare la questione dell'accessibilità, per capire quale sia realmente il significato di questo termine e cosa si intenda con esso. Si vedrà come il ruolo del museo si è evoluto nel tempo, portando alla necessità di rendere la cultura sempre più accessibile, anche in relazione al concetto moderno di disabilità. Saranno analizzati i tipi di barriere principali in associazione alle fasce di pubblico che risultano più problematiche, suggerendo alcune soluzioni che vengono considerate opportune. A questo proposito verranno analizzati a titolo esemplificativo alcune istituzioni che lavorano per rendere la cultura accessibile, così come progetti realizzati tenendo presente che eliminare le barriere che impediscono l'accesso ad un museo è realmente possibile. Sarà inoltre analizzata anche in questo capitolo la normativa legata al tema, a livello sia internazionale che italiano,

osservando poi come in Italia e all'estero il modo di rapportarsi con il tema dell'accessibilità si è evoluto in modo diverso negli anni.

2.2 La strada verso l'accessibilità culturale

Le stime dell'INPS portano alla luce alcuni dati sul mondo della disabilità: pare che, in Italia, i ciechi siano circa centotrentamila, mentre gli ipovedenti più o meno un milione. Allo stesso modo sono elevati anche i dati che riguardano i sordi: la quota è stimata poco sopra agli ottocentomila, mentre le persone affette da sordità non totale sono quattro milioni. Dati che non possono essere ignorati, quindi. Allo stesso tempo, presentano un forte collegamento con un altro dato importante: la percentuale di cittadini che, durante l'anno, non visita nemmeno un museo o una mostra (in Italia) è circa il 68% dell'intera popolazione. Questo 68% è formato da tante tipologie diverse di pubblico, in cui sono compresi anche cittadini non interessati alle visite culturali, eppure ciò che rattrista è scoprire che buona parte di questa popolazione lontana dal mondo culturale dichiara di non prenderne parte proprio a causa della presenza di barriere fisiche, sensoriali o culturali che rendono difficile l'accesso al mondo dell'arte.⁸⁹ Ciò che rattrista nel leggere questi dati è come il diritto alla cultura sembri quindi una conquista ancora lontana per le persone che presentano disabilità, nonostante a livello giuridico dovrebbe essere garantito già dagli anni Settanta. Fortunatamente, nonostante questi dati, si nota allo stesso tempo un interesse in via di sviluppo nell'ambito dell'accessibilità. A questo contribuisce di certo un fattore economico: l'ampliamento del mercato è ormai un obiettivo generale in molti ambiti, fatto che implica quindi la necessità di ampliare il proprio pubblico. Questo porta a rendersi conto di come il mondo della disabilità sia spesso ignorato ed escluso dalla fruizione del patrimonio artistico (i dati riportati sopra costituiscono circa il 10/15% della popolazione), portando ad una situazione all'interno della quale sia il mondo economico che quello sociale lavorano per lo stesso scopo.⁹⁰ L'accessibilità al mondo

⁸⁹ A. M. Miglietta, *Il museo accessibile: barriere, azioni e riflessioni*, Museologia Scientifica (nuova serie) ANMS 2017, p. 11 - 13

⁹⁰ A. Grassini, *L'accessibilità: la via maestra verso un'arte nuova*, in *Il patrimonio culturale per tutti. Fruibilità, riconoscibilità, accessibilità*, Quaderni della valorizzazione MiBACT, p. 75 - 82

culturale si classifica infatti anche come un diritto umano fondamentale, come riportato all'art. 27 della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani.⁹¹

2.2.1 Cambiamenti nel ruolo del museo

In base alla Dichiarazione dei Diritti Umani e alle considerazioni appena fatte, il patrimonio artistico assume quindi un valore comunitario, di cui tutti dovrebbero poter fruire. Ciò che serve ora è abbandonare l'idea di museo come luogo custode di un sapere elitario, spostandosi verso una museologia che riesca ad assicurare le stesse esperienze a qualsiasi tipo di visitatore. La fruizione è infatti sempre il fine ultimo di qualsiasi attività dell'ambito culturale, comprese la tutela e la valorizzazione. L'obiettivo è l'istituzione di una struttura museale che sia accessibile, adattandosi ad ogni esigenza e permettendo a tutti di visitarla nella sua totalità. A questo proposito, il Museo Archeologico Nazionale di Cagliari ha presentato nel luglio del 2016 un progetto intitolato *Museo Liquido*⁹², un concetto che riprende bene la nuova visione del museo: con il termine liquido infatti si vuole indicare una struttura che sappia sempre riconsiderare sé stessa e ciò che contiene, insieme alle modalità di fruizione. La società odierna è soggetta a rapidi cambiamenti, e questi fattori culturali devono essere allo stesso modo pronti a modificarsi ed adattarsi a sempre nuove esigenze.⁹³

E il museo oggi vuole essere proprio uno spazio più aperto, non più insegnante posto ad un livello superiore, ma luogo che educa attraverso il dialogo con i fruitori e il territorio, progettando nuovi metodi di fruizione maggiormente inclusivi. In base a questo cambiamento nella funzione museale verso un ruolo sociale, viene da sé che l'attenzione principale debba concentrarsi sul visitatore, la cui fruizione si classifica come fine ultimo dell'istituzione: è necessario coinvolgere quindi il pubblico attivamente, tenendo conto di opinioni e suggerimenti (che possono venire raccolti ad esempio posizionando dei moduli all'ingresso del museo). Il miglioramento delle condizioni di accessibilità diventa allora una diretta conseguenza del ruolo centrale assunto dal visitatore.⁹⁴

⁹¹ *Dichiarazione Universale dei Diritti Umani*, proclamata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 10 dicembre 1948

⁹² Progetto vincitrice della consultazione online *Cultura senza ostacoli*, promossa dalla Direzione Generale Musei per finanziare un luogo della cultura statale individuato tra le eccellenze italiane.

⁹³ *Museo Liquido*, pubblicato il 14 luglio 2016 sul sito ufficiale della Direzione Generale Musei; consultabile su www.musei.beniculturali.it

⁹⁴ M. Mandosi, *Musei accessibili, musei possibili*, in *Il patrimonio culturale per tutti. Fruibilità, riconoscibilità, accessibilità*, Quaderni della valorizzazione MiBACT, p. 47 - 52

Prendendo in considerazione i diversi tipi di barriere, la prima che deve essere abbattuta è proprio quella che porta una persona a decidere se entrare o meno all'interno di un'istituzione culturale. I musei spesso sono tarati per un target composto mediamente da adulti, fattore che emerge fin dall'arredamento, spesso collocato ad una certa altezza e finalizzato ad una fruizione meramente visiva. Questi elementi rendono la struttura poco accogliente per un pubblico composto ad esempio da bambini, che si avvicinano a questi luoghi solitamente solo grazie ad iniziative scolastiche. Sarebbe invece ideale includere dei percorsi strutturati in un'ottica maggiormente informale, per permettere ad un pubblico più giovane di prendere familiarità con il museo fin da bambini, portando sicuramente a ricadute positive nel futuro. Ciò che necessita un pubblico di bambini è sicuramente un approccio basato sulla sperimentazione di percezioni diverse, includendo ad esempio l'utilizzo del tatto. Un'altra categoria di pubblico che rischia di venire escluso è quella degli anziani, che, oltre a barriere fisiche che possono rendere difficoltoso il movimento all'interno della struttura, possono incorrere in barriere di tipo economico. La categoria degli anziani è ovviamente poco omogenea, ma si possono individuare esigenze comuni come ad esempio visite guidate in gruppi organizzati, oppure la presenza di zone di sosta lungo il percorso. Per loro inoltre, così come per visitatori affetti da disabilità, può risultare utile il coinvolgimento di associazioni con ruolo assistenziale, di certo più consapevoli delle esigenze di questi utenti: in questo modo si potranno elaborare offerte certamente più mirate.⁹⁵

Dagli esempi appena fatti si evince come l'accessibilità non sia un discorso legato semplicemente al mondo della disabilità, pensiero che risulta essere invece molto comune. Un ambiente realmente accessibile, infatti, porta qualsiasi tipo di visitatore a sentirsi a proprio agio sperimentando un'esperienza di fruizione autonoma. È perciò importante adottare soluzioni che possano adattarsi alle esigenze del maggior numero di utenti: l'esempio del tatto fatto per un pubblico di bambini è pertinente, poiché una visita basata sull'esperienza tattile coinvolge questo tipo di pubblico e permette ai visitatori con disabilità di fruire della cultura, ma può rendere più ricca e particolare la visita persino di un utente qualsiasi.⁹⁶

Questa visione dell'accessibilità in senso ampio si è sviluppata anche grazie alla nuova visione del concetto di disabilità che sposta l'attenzione dalla malattia all'ambiente esterno,

⁹⁵ A. M. Miglietta, *Il museo accessibile: barriere, azioni e riflessioni*, Museologia Scientifica (nuova serie) ANMS 2017, p. 22 - 24

⁹⁶ E. Gasca, *Musei per tutti. Musei accessibili verso l'audience engagement*, 14 gennaio 2015, Il Giornale delle Fondazioni; consultabile su www.ilgiornaledellefondazioni.com

classificandola quindi come conseguenza di una mancanza della società nel fornire un servizio adeguato alle diverse esigenze. Sotto il concetto di disabilità vengono infatti inclusi anche stati transitori come le gravidanze, o la convalescenza. Anche un semplice trasportatore che si trova a dover spostare un oggetto particolarmente pesante o ingombrante può trovarsi in una condizione svantaggiata a causa della conformazione dell'ambiente architettonico. Si capisce allora che investire in una struttura accessibile porta a una condizione per cui vengono soddisfatte le esigenze del maggior numero possibile di fruitori: ogni individuo, indipendentemente dalle proprie caratteristiche, ha infatti delle esigenze specifiche e una progettazione svolta sotto un'ottica inclusiva può portare quindi ad un aumento di visitatori, favorendo allo stesso tempo lo sviluppo economico e turistico nei territori.⁹⁷

Anche la normativa sta cercando di muoversi nella direzione di un'accessibilità in senso ampio. Sono diverse le norme che riportano il concetto del diritto di accessibilità alla cultura da parte di persone con disabilità, prima fra tutte la Convenzione ONU sui Diritti delle Persone con Disabilità del 2006, dove l'art. 9 in particolare pone una serie di obblighi mirati all'eliminazione di ostacoli, come ad esempio l'utilizzo di una segnaletica corretta, la presenza di adeguata assistenza al pubblico o una corretta diffusione dell'informazione.⁹⁸ Si trovano poi anche all'interno della normativa italiana atti volti all'abbattimento delle barriere architettoniche. Lo strumento principale di cui si parla è di certo il Piano per l'Eliminazione delle Barriere Architettoniche (P.E.B.A., art. 32 della legge n. 41 del 28 febbraio 1986, poi integrato con art. 24 legge n. 104 del 5 febbraio 1992), il quale dovrebbe essere utilizzato in maniera obbligatoria da coloro che gestiscono luoghi pubblici. Anche in documenti come il Codice dei Beni Culturali, inoltre, si parla di accessibilità, poiché la fruizione viene considerata il fine di tutte le attività.⁹⁹

⁹⁷ F. Forzan, *Italia, paese di musei e beni culturali. Ma quanto accessibili?*, 18 maggio 2017, Il Bo Live – Università di Padova; consultabile su www.ilbolive.unipd.it

⁹⁸ *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, adottata il 13 dicembre 2006 dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite

⁹⁹ *Fruizione e accessibilità: profili giuridici e strumenti di attuazione* (p. 4 – 11); in Allegato 2 delle Linee guida per la redazione del Piano di eliminazione delle barriere architettoniche nei musei, complessi museali, aree e parchi archeologici, pubblicate con circolare interna il 6 luglio 2018 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali

2.2.2 Cultura dell'accessibilità e accessibilità della cultura

“L'accessibilità, quando c'è, non si vede”¹⁰⁰

Come viene esposto nei documenti legislativi, quindi, l'arte è un bene che deve poter essere accessibile a tutti. Da questo deriva un concetto di accessibilità che, tra le altre cose, si caratterizza come una delle tante forme di discriminazione della società odierna. Fortunatamente ci si rende sempre più conto del fatto che l'arte non può restare un concetto appartenente solo ad un élite, e che si deve lavorare per concedere a tutti il diritto fondamentale di accesso alla cultura. In Italia sono presenti fin dal 1971 disposizioni normative sul tema. Con l'emanazione della Legge n. 13 del 1989, il tema dell'accessibilità inizia a farsi sentire anche all'interno dell'ambito del restauro, in collegamento al rapporto che esiste tra conservazione e successiva fruizione del patrimonio. Come si è detto, il concetto di accessibilità viene tendenzialmente messo in relazione con il concetto di disabilità, oggi forte di un'accezione più ampia che comprende anche stati temporanei: questa sfaccettatura non viene spesso presa in considerazione, portando ad una visione dell'accessibilità in ottica negativa, come un semplice obbligo normativo spesso “pesante” da portare a termine. Oppure viene associata alla mera realizzazione di servizi igienici per disabili o di rampe. Si tratta in realtà di molto più di questo. Nel dominio dell'accessibilità sono comprese tutte le caratteristiche spaziali di un ambiente, con le attrezzature in esso presenti, che devono avere l'obiettivo di rendere la fruizione agevole e autonoma. Per realizzare un ambiente di questo tipo, l'idea dell'accessibilità dovrebbe permeare tutti gli aspetti di un progetto, fin dalla fase iniziale¹⁰¹: i costi per abbattere le barriere non sono un'aggiunta, bensì un fattore di cui si dovrebbe tener conto già nella fase della progettazione. Ovviamente escludendo i casi in cui qualche tipo di intervento possa costituire una condizione dannosa per un sito: in questo caso si possono comunque escogitare dei sistemi di fruizione (ad esempio modellini tridimensionali o telecamere).¹⁰²

¹⁰⁰ In Introduzione de *Il patrimonio culturale per tutti. Fruibilità, riconoscibilità, accessibilità*, Quaderni della valorizzazione MiBACT, p. 13

¹⁰¹ A. Arengi, I. Garofalo, O. Sormoen, *Accessibility as a key enabling knowledge for enhancement of cultural heritage*, Edizioni FrancoAngeli (2016); p. 58 - 59

¹⁰² Introduzione (p. 1 – 6) alle *Linee guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale*, formalizzate con Decreto Ministeriale del 28 marzo 2008 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Un luogo accessibile, quindi, garantisce una maggiore sensazione di comodità a qualsiasi visitatore, e permette di vivere un'esperienza più ricca e accattivante: tra le conseguenze di questo può esserci un aumento di pubblico che porta ad una ricaduta economica positiva. In quest'ottica, sarebbe bene che anche il campo del turismo lavorasse per rendersi il più accessibile possibile, in modo da poter garantire vacanze confortevoli anche a famiglie con bambini, anziani, infortunati o persone con disabilità. Lo scopo generale dell'accessibilità deve quindi essere l'abbattimento di qualsiasi tipo di barriera che impedisce di accedere ad un luogo di interesse, sia a livello fisicamente concreto, sia per quanto riguarda barriere meno concrete come quelle causate dalla differenza di cultura, lingua, o a livello sensoriale.¹⁰³ È importante che un luogo si configuri come accessibile sotto diversi aspetti: in primo luogo è necessario che sia agevole fisicamente, facilmente raggiungibile e privo di ostacoli; ma è fondamentale anche un'accessibilità dal punto di vista cognitivo e sensoriale, a partire dalla modalità di diffusione delle informazioni, le quali dovrebbero essere facilmente reperibili e assimilabili. Il percorso verso questa totale accessibilità non è rapido, certo, ma il cammino è stato iniziato: una menzione particolare va fatta al lavoro del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, che dal 2008 ha iniziato ad elaborare delle Linee guida mirate a rendere la cultura fruibile a tutti, e continua negli anni ad aggiornare periodicamente questi documenti.

Una condizione imprescindibile per raggiungere questi obiettivi è la presenza di un personale correttamente formato, in tutti gli ambiti dell'organizzazione e della vita culturale.¹⁰⁴ Una buona accessibilità, infatti, parte dall'accoglienza del visitatore, il quale deve sentirsi ascoltato e a proprio agio. Un personale preparato a relazionarsi con qualsiasi tipo di utente potrà garantire un'assistenza adeguata alle visite, all'interno delle quali è fondamentale garantire una fruizione autonoma indipendentemente dalle caratteristiche, in modo da favorire l'inclusione. Una buona accortezza può essere l'inserimento nello staff di progettazione di persone con disabilità, in modo da riuscire a definire fin da subito in maniera effettiva quali siano le esigenze reali. Ciò che oggi manca è una visione d'insieme; si tende ad affidare la responsabilità dell'ideazione e progettazione di eventi ed iniziative ad esperti solo di storia dell'arte o esperti in campo tecnico (come ad esempio ingegneri). Sarebbe invece necessaria una visione che riesca ad unire capacità riferite a più ambiti, per articolare poi un'offerta

¹⁰³ A.Arenghi, I. Garofalo, O. Sormoen, *Accessibility as a key enabling knowledge for enhancement of cultural heritage*, Edizioni FrancoAngeli (2016)

¹⁰⁴ A.Lascioli, M. Nalli, *Tutti uguali, tutti diversi. Convegno sulle disabilità sensoriali*, QuiEdit (2009); p. 84 - 85

formativa che poggia su approcci differenti, in modo da permettere a tutti di sentirsi incluso in ciò che va a visitare o sperimentare.¹⁰⁵

Un accorgimento interessante in questo senso può essere lavorare sulle esperienze multisensoriali. Il tatto, per esempio, è un senso che viene spesso considerato secondario rispetto alla vista, ma se si analizzano bene le due esperienze si comprende come il tatto in realtà permetta di cogliere qualità che la vista non percepisce, come possono essere le sensazioni date dal caldo o dal freddo, o dall'incontro con una superficie liscia o ruvida. Ovviamente, alla vista ci si rende conto di come sia un oggetto in questo senso, ma la sensazione trasmessa può essere colta solo, appunto, toccando fisicamente quell'oggetto specifico. Un'esperienza multisensoriale di questo tipo permetterebbe quindi a tutti di essere inclusi nella fruizione, poiché coinvolgere più sensi non preclude l'esperienza nemmeno a chi è carente nell'uso di uno di questi sensi. Allo stesso tempo, anche chi potrebbe condurre una visita in senso tradizionale uscirebbe arricchito da un'esperienza integrata ad esempio da una fruizione tattile: già nel 1921 Filippo Tommaso Marinetti aveva intuito concetti simili, esplicitandoli nel suo Manifesto del Tattilismo. In un'ottica multisensoriale si potrebbero poi utilizzare particolari impianti sonori o che emanino profumi, andando così a stimolare davvero tutti i sensi dell'utente. Senza dimenticare il fatto che al giorno d'oggi in molti eventi di arte contemporanea sono presentate installazioni che per essere fruite implicano fisicamente un vero e proprio ingresso del visitatore all'interno dell'opera: si capisce quindi come la definizione "arte viva" possa ormai risultare riduttiva. Un ulteriore ed utile stratagemma è inoltre l'utilizzo della tecnologia che, se usata bene, può consentire ad un maggior numero di persone di visitare luoghi di interesse culturale, creando ad esempio opere multimediali o di realtà virtuale.¹⁰⁶

Proprio per promuovere una progettazione mirata all'accessibilità in quest'ottica, la Direzione Generale Musei del Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha creato nel 2017 un gruppo di lavoro, con lo scopo di stilare delle Linee guida per la redazione del Piano di Eliminazione delle Barriere Architettoniche nei musei, complessi museali, aree e parchi archeologici. Le Linee guida si compongono poi di una serie di allegati, in particolare all'Allegato 1 viene esplicitato come sia auspicabile adottare un approccio interdisciplinare ed integrato dalla

¹⁰⁵ Dall'incontro con Valeria Bottalico (professionista nel campo dell'accessibilità culturale) e Felice Tagliaferri (scultore non vedente) del 18 gennaio 2020

¹⁰⁶ A. Grassini, *L'accessibilità: la via maestra verso un'arte nuova*, in *Il patrimonio culturale per tutti. Fruibilità, riconoscibilità, accessibilità*, Quaderni della valorizzazione MiBACT, p. 75 - 82

progettazione alla realizzazione degli interventi, includendo la manutenzione. Viene ricordato come l'accessibilità non è qualcosa che inizia a finisce all'ingresso del museo, non si tratta di: se si può entrare agevolmente in un luogo, allora questo è accessibile. Sono presentati allora svariati esempi di ambiti e azioni su cui lavorare per rendere un luogo culturale maggiormente accessibile, a partire dall'esterno, prevedendo ad esempio parcheggi adatti situati non lontano dal luogo. Devono inoltre essere diffuse correttamente le informazioni utili al raggiungimento della struttura, così come quelle relative al suo funzionamento; è importante in questo senso sfruttare la tecnologia mantenendo un sito web completo ed aggiornato. L'ingresso del museo sopra citato comunque è importante, poiché deve essere un luogo confortevole in cui sia facile orientarsi e muoversi anche per chi porta passeggini o sedie a rotelle. Si ribadisce l'importanza della formazione del personale, che deve essere mirata e in costante aggiornamento: è fondamentale creare uno staff in grado di comunicare adeguatamente con tutti i fruitori. L'orientamento all'interno della struttura è un fattore altrettanto importante, sarebbe perciò buona norma prevedere la distribuzione di mappe tattili o con caratteri ad alta leggibilità; allo stesso modo la segnaletica deve essere ben visibile e facilmente comprensibile. Per quanto riguarda poi l'ambito dell'esperienza museale, per consentire una piena fruizione a tutti è corretto prevedere esperienze basate sulla multisensorialità, come ricordato il precedenza, così come l'inserimento di riproduzioni tattili e la fornitura di video ed audio guide. Per supportare chi ha difficoltà motorie si possono mettere a disposizione ausili come golf car o elettro scooter, oppure fornire sedie a rotelle o passeggini gratuiti. Importante è poi la disposizione degli arredi espositivi, che non andrebbero collocati ad altezze troppo elevate (per permettere la fruizione anche a bambini o persone in carrozzella).¹⁰⁷

¹⁰⁷ Allegato 1 delle Linee guida per la redazione del Piano di eliminazione delle barriere architettoniche nei musei, complessi museali, aree e parchi archeologici, pubblicate con circolare interna il 6 luglio 2018 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali

2.2.3 Principi di Universal Design

*“Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente
alla vita culturale della comunità, di godere delle arti
e di partecipare al progresso scientifico ed ai suoi benefici”¹⁰⁸*

La citazione qui presente è tratta dall'art. 27 della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani: l'accessibilità della vita culturale è quindi fondamentale anche per soddisfare uno dei diritti basilari dell'uomo. A questo proposito, nel 1985 l'architetto Ronald Mace conia il termine Universal Design (conosciuto anche come Design For All)¹⁰⁹: esprime un concetto legato alla progettazione di prodotti ed ambienti utilizzabili dal maggior numero di persone possibile, senza bisogno di includere in seguito adattamenti appositi. È un concetto promosso anche dall'ONU con la sua Convenzione del 2006 sui diritti delle persone con disabilità: qui si parla di Progettazione Universale, che viene descritta praticamente nello stesso modo. La Progettazione Universale è ripresa nella normativa italiana, esattamente grazie alla legge n. 18 del 3 marzo 2009, con la quale il paese si prende l'impegno di ideare programmi basati sulla diffusione e sull'utilizzo di questo tipo di progettazione.¹¹⁰

La pratica del design consta sostanzialmente dell'ideazione di un progetto concepito fin dall'inizio per una concreta esecuzione. In particolare, l'Universal Design applicato alla cultura può risultare uno strumento davvero utile, perché mira a considerare le specifiche necessità di tutto il pubblico già dalla fase della progettazione. L'aggiunta successiva di qualsiasi struttura in qualsiasi ambiente, infatti, comporta costi aggiuntivi che solitamente chi gestisce vuole evitare, mentre includere soluzioni anche semplici fin dall'inizio porta ad ammortizzare i costi nell'iniziale progetto di budget, senza successive aggiunte fastidiose. Il concetto di pubblico che viene preso in considerazione per ragionare in questo modo è un gruppo unitario composto però da diversi fruitori con esigenze specifiche: tenendo comunque conto del fatto che la soluzione perfetta per tutti non esiste (basti pensare ai diversi tipi di

¹⁰⁸ *Dichiarazione Universale dei Diritti Umani*, proclamata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 10 dicembre 1948, art. 27.1

¹⁰⁹ G. Di Ruocco, *Il piano di eliminazione delle barriere architettoniche. Un approccio integrato alla progettazione*, Edizioni FrancoAngeli – Serie Architettura e Design (2018); p. 15

¹¹⁰ *Progettazione Universale (Universal Design)*, p. 11 – 13; in Allegato 2 delle Linee guida per la redazione del Piano di eliminazione delle barriere architettoniche nei musei, complessi museali, aree e parchi archeologici, pubblicate con circolare interna il 6 luglio 2018 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali

disabilità esistenti), ogni progetto nell'ottica dell'Universal Design viene ideato prendendo in considerazione le esigenze del numero più ampio possibile di utenti, cercando di distaccarsi da soluzioni standardizzate come l'installazione di rampe o l'istituzione di servizi igienici per disabili. È un buon metodo di approccio questo, nel suo intento di dare vita a spazi inclusivi e accoglienti, poiché si è riscontrato che soluzioni apposite per un pubblico con disabilità possono portare al risultato opposto: esiste il rischio che vengano interpretate come discriminazione poiché segnanti di una certa condizione, causando un umore negativo generale. L'Universal Design applica invece il concetto di utenza ampliata, ponendo al centro l'individuo con le sue esigenze e permettendo allo stesso tempo che spazi ed oggetti possano essere utilizzati da un ampio numero di persone. Un esempio è quello della semplice rampa, che se ben integrata nell'ambiente e progettata adeguatamente può risultare un'alternativa comoda per chiunque; allo stesso modo delle indicazioni chiare non risultano utili solo a certi utenti ma facilitano la visita a tutto il pubblico.¹¹¹

Dopo l'ideazione di Mace, la logica qui esposta dell'Universal Design viene esplicitata da un gruppo formato da ricercatori, designer ed architetti nel 1997. Si compone principalmente di sette principi di base: i primi tre fanno riferimento all'uso dell'oggetto, che deve essere equo (quindi utilizzabile da persone con abilità differenti), flessibile (sa adattarsi a diverse preferenze ed abilità), semplice e intuitivo (che si capisca quindi facilmente indipendentemente dalla conoscenza del fruitore). L'uso del prodotto deve essere inoltre efficace, ma realizzato attraverso il minor sforzo possibile. Queste prime caratteristiche hanno appunto lo scopo di evitare che qualche tipo di visitatore venga isolato, rendendo nel contempo l'esperienza attraente per tutti, fornendo una scelta nei metodi di fruizione. Viene poi presentata la necessità di disporre di informazioni comunicate in modo chiaro e veritiero, senza troppi fronzoli e diffuse attraverso diversi canali di comunicazione, così da raggiungere le diverse tipologie di utenza. Infine, gli elementi fondamentali dell'esperienza o del progetto devono essere visibili da qualsiasi angolazione: lo scopo è rendere confortevole per ogni utilizzatore l'approccio con tutti i componenti, minimizzando nel contempo i rischi e le conseguenze negative.¹¹²

¹¹¹ L. Baracco, *Barriere percettive e progettazione inclusiva. Accessibilità ambientale per persone con difficoltà visive*, Edizioni Centro Studi Erickson (2016); p. 40 - 41

¹¹² F. Minutoli, *La metodologia dell'Universal Design: un percorso nell'arte, nell'architettura e nella città per passare dal concetto di diverso a quello di utenza ampliata*, Aracne Editrice (2013); p. 141 - 142

2.3 Barriere non solo architettoniche

“Ogni museo affianca al dovere della conservazione del proprio patrimonio la missione, rivolta a varie e diversificate fasce di utenti, di renderne possibile la fruizione a scopo educativo, culturale, ricreativo e altro ancora. Interpretare il suo patrimonio e renderlo fruibile da parte dei visitatori, specialmente esponendolo, è dunque parte integrante della sua ragion d’essere”¹¹³

Si è visto quindi l’affermarsi di un concetto di museo che deve essere più aperto ad ogni tipo di pubblico, così come un concetto di disabilità e allo stesso tempo di accessibilità che vengono ampliati nei rispettivi sensi, portando a vedere la non accessibilità ad un luogo di interesse culturale come conseguenza di una società che non rispetta l’obbligo di garantire l’accesso al patrimonio. È l’ambiente, quindi, che crea barriere o facilitatori che a loro volta rendono difficoltosa o favoriscono la partecipazione di alcune tipologie di utenti. Date queste premesse, la progettazione museale deve indirizzarsi al riconoscimento delle esigenze del pubblico, adottando un approccio multidisciplinare incentrato sul visitatore: la prima barriera da abbattere è certamente quella che impedisce una reale interazione tra il museo e il suo pubblico. La realtà è che ogni utente è diverso, a partire da bisogni ed aspettative, fino ad arrivare alle difficoltà cui si va incontro durante una visita museale.

Allo stesso modo, sono diverse le tipologie di barriere che si possono incontrare. Esistono barriere che magari non vengono considerate ad un primo sguardo, come possono essere quelle tecnologiche¹¹⁴: è vero che sempre più musei adottano strategie espositive che si basano su un ausilio tecnologico come tablet, QR code, touch screen, o apparati multimediali di vario tipo. Questi strumenti sono di certo invitanti per un pubblico giovane, e bisogna riconoscere che offrono diversi vantaggi, come ad esempio il poter conoscere le caratteristiche e l’offerta di un luogo culturale anche a distanza, attraverso il sito web o i social. Allo stesso

¹¹³ Si veda la Premessa all’Ambito VII dell’*Atto di Indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* ad opera del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, emanato con Decreto Legislativo n. 112/98 art. 150 comma 6.

¹¹⁴ L. Baracco, *Barriere percettive e progettazione inclusiva. Accessibilità ambientale per persone con difficoltà visive*, Edizioni Centro Studi Erickson (2016); p. 162 - 163

tempo, però, una strumentazione del genere risulta limitante per una fascia di utenti non abituata ad utilizzare tale tipo di tecnologia, e può quindi causare difficoltà nella fruizione a queste fasce di pubblico. Oltre alla preparazione tecnologica, anche la formazione generale di un visitatore può portarlo ad incorrere in un'ulteriore tipologia di barriera. Si intende qui una barriera di tipo culturale, che porta a considerare il museo un luogo di livello troppo alto, fuori dalla propria portata: preconetto che porta a sentirsi non adatti alla comprensione dei contenuti esposti. Forse questa è una delle barriere più difficili da abbattere, perché non immediatamente individuabile. Non sono da dimenticare nemmeno le barriere di tipo economico, tant'è vero che il costo di ingresso è stato spesso visto come un ostacolo nella fruizione da coloro che si trovano in difficoltà economica. All'estero questa problematica è presa maggiormente in considerazione. Un esempio è l'Inghilterra, dove l'accesso ai musei nazionali è gratuito ma viene lasciata comunque la possibilità di un'offerta libera all'uscita. Anche in Francia l'ingresso è gratuito, per i giovani dell'Unione Europea fino ai ventisei anni; inoltre i musei coinvolti in questa iniziativa ricevono una retribuzione di tipo economico. In Italia, invece, le politiche tariffarie non sono state particolarmente approfondite, escludendo la presenza di fasce diverse di prezzo del biglietto per alcune categorie (come bambini, anziani o gruppi), una misura però molto basilare. Un'iniziativa interessante del Ministero per i Beni e le Attività Culturali è però quella che si svolge attualmente ogni prima domenica del mese, in occasione della quale i musei statali sono gratis: ciò ha portato ad aumento di più di due milioni di visitatori dal 2015 al 2016, con l'ulteriore effetto positivo di attirare l'attenzione dei media sul campo della cultura.¹¹⁵

La problematica più diffusa, infine, è di certo quella legata alle barriere architettoniche.¹¹⁶ Per quanto riguarda questo tipo di barriere, però, la normativa si sta muovendo per migliorare la situazione, come si è visto con gli esempi delle Linee Guida della Direzione Generale Musei e il Piano per l'Eliminazione delle Barriere Architettoniche, uniti alla numerose norme che promuovono il superamento delle barriere volto all'accessibilità culturale per tutti. Quindi, nonostante le barriere fisiche siano le più diffuse, almeno sotto al punto di vista legislativo chi ha difficoltà motorie è tutelato. Nonostante ciò, comunque, l'ambito delle barriere architettoniche è piuttosto ampio, perché possono intendersi con questa definizione ostacoli

¹¹⁵ Iniziativa "Domenica al museo"; consultabile sul sito ufficiale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo su www.beniculturali.it

¹¹⁶ F. Minutoli, *La metodologia dell'Universal Design: un percorso nell'arte, nell'architettura e nella città per passare dal concetto di diverso a quello di utenza ampliata*, Aracne Editrice (2013); p. 80 - 81

fisici che creano disagio nella mobilità, così come quelli che limitano un uso sicuro e comodo delle attrezzature o degli spazi. Barriere architettonica è poi anche la mancanza di indicazioni chiare che permettono di orientarsi: essere consapevoli di dove ci si trova è una sensazione determinante per sentirsi a proprio agio. Ci sono alcune strategie principali per favorire l'orientamento dei visitatori, come l'adozione di una segnaletica adeguata, che riesca ad essere decifrata dal maggior numero di persone a partire dalla segnaletica informativa posta all'ingresso fino a quella direzionale che indica il percorso da seguire. È importante individuare punti di riferimento, così come mettere a disposizione mappe, sia in modalità fissa che portatile (sotto forma di depliant), con simboli che possano essere compresi da chiunque. Sarebbe bene includere anche delle mappe tattili.¹¹⁷

Tra le barriere architettoniche sono incluse anche le distanze e i dislivelli, che possono provocare affaticamento e disagi per alcuni visitatori con ridotta capacità motoria o anziani. Può essere utile quindi disporre numerose aree di riposo lungo il percorso, cercando di renderlo inoltre il più lineare possibile eliminando ostacoli superflui. Per quanto riguarda distanze particolarmente lunghe è una buona idea mettere a disposizione mezzi che possano essere di ausilio alla mobilità come navette o anche semplici mini car come quelle utilizzate nei campi da golf. Per i dislivelli si possono adottare diversi sistemi risolutivi, come l'installazione di rampe (che se disposte correttamente risultano utili per tutti) oppure ascensori e piattaforme elevatrici. Questi ultimi due strumenti possono risultare però invasivi a livello di struttura dell'edificio, nonostante abbiano il vantaggio di essere utilizzabili da qualunque tipo di utenza. Garantire l'accessibilità ad un edificio, inoltre, significa rendere accessibile ogni sua singola parte, dall'ingresso ad ogni tipo di arredo, per il quale si dovrebbe preferire la comodità all'estetica. Un buon accorgimento è diversificare i percorsi, includendo magari varianti brevi ma mirate ad esempio seguendo delle linee tematiche.¹¹⁸

Le questioni però si complicano quando si entra nel campo dei non vedenti o di persone con disabilità psichica, poiché ci si trova a rapportarsi con barriere di tipo sensoriale. Quello della cecità è il problema che viene posto più frequentemente, d'altro canto la frequentazione di persone non vedenti all'interno dei musei non era nemmeno tenuta in considerazione fino a qualche tempo fa: sono un tipo di visitatore che può effettivamente spostarsi ovunque

¹¹⁷ Si vedano i suggerimenti presentati in L. Baracco, *Barriere percettive e progettazione inclusiva. Accessibilità ambientale per persone con difficoltà visive*, Edizioni Centro Studi Erickson (2016)

¹¹⁸ *Linee guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale*, formalizzate con Decreto Ministeriale del 28 marzo 2008 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali

all'interno della struttura, ma la fruizione effettiva del patrimonio pone numerosi problemi. Questo perché, ovviamente, la maggior parte dei musei richiede una fruizione attraverso il senso della vista, tant'è che tendenzialmente si parla di "arte visive": ciò che spesso viene dimenticato è come anche il tatto permetta di cogliere le forme, allo stesso modo della vista. Sfruttare l'uso del tatto potrebbe inoltre apportare nuovi stimoli nelle visite di tutti gli utenti, arricchendo l'esperienza convenzionale. Il problema che si pone è però la filosofia del non toccare che sussiste praticamente all'interno di ogni museo. Questo viene spesso supportato dal concetto di tutela dei beni esposti, senza considerare mai piccoli accorgimenti che potrebbero invece cambiare le cose, ad esempio indossare guanti speciali.¹¹⁹ Accorgimenti andrebbero presi in considerazione anche nel realizzare riproduzioni tattili o modellini tridimensionali: spesso chi progetta pensa che il solo fatto di realizzare una riproduzione risulti d'aiuto a una persona non vedente, ma non è così. Un non vedente ha bisogno di controllare tutto nell'ampiezza delle mani per poter comporre una visione d'insieme, parte dai dettagli per formare un'immagine mentale complessiva, difficile da realizzare se un modellino possiede un'area ad esempio di tre metri.¹²⁰

Non esistono in realtà specifiche forme di tutela, anche a livello normativo, per quanto riguarda la disabilità visiva, però come si è visto è un tema che inizia ad essere trattato sempre più frequentemente. Ciò che viene posto spesso in secondo piano è l'ambito della disabilità uditiva¹²¹: una persona sorda non ha accesso alle audio guide o a contenuti multimediali contenenti file audio, e nemmeno a visite guidate a meno che la struttura non possieda nel proprio personale un esperto in Lingua dei Segni (LIS). Senza contare il fatto che anche una visita guidata in Lingua dei Segni può risultare lunga e difficoltosa, poiché ci si deve concentrare o sull'interprete che sta parlando, o sull'opera, senza una visione d'insieme. Svolgendo una visita autonoma, inoltre, una persona sorda avrebbe bisogno di didascalie presentate su pannelli o all'interno di filmati esplicativi: in questi casi si deve tener conto della differenza tra chi diventa sordo durante l'arco della vita, e chi invece lo è dalla nascita. Nel secondo caso, infatti, alcuni soggetti non riescono a sviluppare completamente la comprensione della lingua italiana; bisognerà quindi prendere in considerazione questo fattore realizzando didascalie composte da frasi chiare e semplici. Il problema delle persone con

¹¹⁹ A. Grassini, *L'accessibilità: la via maestra verso un'arte nuova*, in *Il patrimonio culturale per tutti. Fruibilità, riconoscibilità, accessibilità*, Quaderni della valorizzazione MiBACT, p. 75 - 82

¹²⁰ Dall'incontro con Valeria Bottalico (professionista nel campo dell'accessibilità culturale) e Felice Tagliaferri (scultore non vedente) del 18 gennaio 2020

¹²¹ O. Osio, P. Braibanti, *Il diritto ai diritti*, Edizioni FrancoAngeli (2012); p. 143

sordità è proprio legato alla comunicazione e all'interpretazione, ciò che può fare la differenza in un'esperienza di fruizione è quindi proprio un lavoro su questi ambiti.¹²² Inoltre, un'attenzione particolare va posta anche all'accoglienza, poiché la sordità non è visibile ad una prima occhiata e può portare a forme di accoglienza non adeguata. Considerate queste difficoltà, l'Ente Nazionale Sordi (ENS) ha lanciato un interessante progetto, che prende il nome di MAPS (Museo Accessibile per le Persone Sorde): lo scopo è eseguire una mappatura a livello italiano delle risorse accessibili dedicate proprio alle persone con disabilità uditiva (disponibile gratuitamente online). All'interno del progetto si desidera inoltre realizzare dei corsi di formazione dedicati a persone sorde nell'ambito culturale e dell'accessibilità, a livello perfino regionale, così da sensibilizzare le realtà museali al tema e lanciare degli input per abbattere le barriere in questo senso.¹²³

Ci si può trovare, infine, di fronte a disabilità cognitive. Le tipologie di disabilità che rientrano in questa categoria sono numerose e non omogenee, fattore da cui deriva una complessità anche a livello di organizzazione ad esempio nelle attività educative o laboratori. È basilare in questo caso la presenza di uno staff preparato che sappia offrire una giusta accoglienza e che stimoli la partecipazione ad attività progettate ad hoc di volta in volta, poiché per questo tipo di utenza l'esperienza museale può diventare importante anche semplicemente come momento di confronto con una realtà e un'esperienza tutta nuova, all'interno della quale è importante sentirsi coinvolti. In Italia, in particolare, le iniziative volte ad unire l'attività museale con l'ambito della salute e del benessere non sono particolarmente diffuse, mentre all'estero si nota una maggiore attenzione su questo punto: ad esempio un gruppo di musei inglesi ha dato vita all'iniziativa Museums, Health and Wellbeing, dedito proprio allo scopo di contribuire alla salute delle comunità territoriali.

2.4 Accessibilità in Italia e all'estero: sviluppi a confronto

Si è visto fin'ora come il superamento delle barriere architettoniche e sensoriali sia una delle sfide più importanti nel mondo della cultura. In questo ambito, però, si nota una differenza

¹²² A.Lascioli, M. Nalli, *Tutti uguali, tutti diversi. Convegno sulle disabilità sensoriali*, QuiEdit (2009); p. 217

¹²³ Consultabile sul sito ufficiale www.progettomaps.it

riguardo l'approccio italiano e quello straniero. All'estero emerge una maggiore apertura a partire dalla visione del concetto di disabilità in generale, e quindi del concetto di "normalità" ad esso associato. Ne deriva una spinta maggiore verso il raggiungimento della tanto richiesta accessibilità culturale. Si è già parlato, in collegamento al discorso delle barriere finanziarie, come in paesi stranieri (ad esempio Francia e Gran Bretagna) siano state prese chiare decisioni riguardo le politiche tariffarie di ingresso ai luoghi culturali, situazione che come si è detto in Italia non è invece allo stesso modo chiara, classificandosi come tema ancora in discussione. Un altro paese al lavoro per l'accessibilità è la Spagna, di cui si può citare un'iniziativa di grande successo attuata nei mesi da marzo a giugno del 2015, *Hoy toca el Prado*. Nell'ambito dell'evento sono state realizzate copie di sei famose opere appartenenti alla collezione del Museo del Prado di Madrid (Da Goya a Da Vinci, da Correggio a Velázquez) grazie all'utilizzo di una stampante 3D. La stampa tridimensionale ha preso avvio da foto ad alta risoluzione delle opere, dando vita attraverso un inchiostro speciale a delle riproduzioni in rilievo: le immagini possedevano uno spessore di sei millimetri, ed erano posizionate su dei ripiani reclinati così da poter essere lette attraverso il tocco della mano, permettendo la fruizione anche ai non vedenti. Nell'ottica di questa fruizione globale, sono state realizzate didascalie in Braille e messe a disposizione audio guide con spiegazioni sui quadri, inclusi consigli su dove toccare per comprendere meglio l'opera. Alla realizzazione della mostra ha collaborato un'associazione spagnola che realizza iniziative per non vedenti, l'Organización Nacional Ciegos Espanoles. Una mostra simile, in precedenza, era stata realizzata a Bilbao: sono episodi positivi di inclusione che mostrano un interesse verso l'apertura della cultura verso coloro che ne sono stati spesso esclusi.¹²⁴

Tra i vari stati che si prodigano per una cultura accessibile, è l'America che si distingue per un'attenzione particolare nei riguardi del tema, che nasce probabilmente dalla forte accezione educativa che viene assegnata al ruolo del museo. Nel continente americano, infatti, il lavoro museale è molto sentito, portando a configurare le strutture culturali come organizzazioni no profit che lavorano secondo obiettivi di sviluppo di reti con organizzazioni di diverso tipo, dagli ospedali alle università, ricevendo in questo modo sostanziosi finanziamenti che permettono loro di perpetuare la propria opera. Diventano in questo modo punti di riferimento importanti per la comunità, lavorando proprio per essa analizzandone i bisogni. Ogni anno inoltre nella città di Chicago si svolge la LEAD (Leadership Exchange in Arts and Disability

¹²⁴ Consultato sul sito ufficiale del Museo del Prado, al link www.museodelprado.es

Conference), un convegno organizzato dal Kennedy Center di Washington incentrato sull'accessibilità culturale. Nel corso di queste conferenze si discutono temi condivisi un po' tutto il mondo, a partire dalla legislazione. In America, a questo proposito, nel 1990 è stato redatto un importante atto giuridico, l'ADA, che sta per Americans with Disabilities Act.¹²⁵ Questa legge storica nasce con l'obiettivo di eliminare le discriminazioni e garantire pari opportunità anche alle persone con disabilità nel campo del lavoro ma anche dei trasporti, del tempo libero e in tutto ciò che è connesso a servizi statali e pubblici. Nel 1999 alcune sentenze della Corte Suprema avevano ridotto il raggio d'azione del provvedimento, per fortuna riportato alla luce con una proposta amministrativa nel 2008 che aggiorna gli standard per l'applicazione della legge del 1990. Questa decisione deriva anche dall'incremento di persone con disabilità a causa del fenomeno dei veterani di guerra. Non solo, viene ricordato come provvedimenti di questo tipo possano risultare utili anche a coloro che raggiungeranno un'età avanzata, collocandosi in quell'ottica di Progettazione Universale per cui le decisioni prese dovrebbero soddisfare le esigenze del maggior numero di persone possibile. Le norme contenute nell'ADA vogliono promuovere requisiti di progettazione applicabili a spazi pubblici di ogni tipo, negozi, ma anche nell'ambito di strutture di svago come parchi giochi, piscine o impianti sportivi: l'intenzione è includere più ambiti possibile, definendo del dettaglio norme persino legate al posizionamento degli interruttori della luce.¹²⁶

Nel corso della LEAD di Chicago poi, oltre ai temi legislativi, vengono affrontati temi sociali come quello dell'analisi del fruitore e della concezione della disabilità, così come i principi di Universal Design. Nel dibattito americano su questi temi internazionali assume particolare importanza la formazione del personale per garantire una piena inclusione, nell'ambito di un contesto professionale più aggiornato rispetto a quello italiano. Basti pensare che i maggiori musei americani possiedono all'interno del proprio staff un gruppo di lavoro che si occupa prevalentemente dei pubblici con disabilità, in un'ottica di coinvolgimento dell'intera comunità. Questo pensiero ha un nome preciso in America: viene chiamato Advocacy, termine che indica la pratica di promozione degli interessi delle persone, assicurandosi che le istituzioni rispettino le esigenze e i diritti di tutti. Tutto ciò viene reso possibile dalla condivisione di idee e pratiche tra associazioni di diverso tipo, nella consapevolezza che nel settore culturale la collaborazione risulta la strategia decisamente più efficace. Grande

¹²⁵ Per approfondimenti è possibile consultare il sito ufficiale, al link www.ada.gov

¹²⁶ G. Di Ruocco, *Il piano di eliminazione delle barriere architettoniche. Un approccio integrato alla progettazione*, Edizioni FrancoAngeli – Serie Architettura e Design (2018); p. 14

attenzione viene poi riposta nel creare attività adatte a tutti i pubblici di riferimento, trattando qualsiasi utente con la giusta dignità. Sono presenti inoltre numerose proposte ideate appositamente per un pubblico di bambini in quasi tutti i musei, interesse di cui in Italia si avverte la mancanza. Esempi di strutture dedicate sono il Please Touch Museum di Philadelphia, o il Children Museum di Boston. Dal lavoro fatto in America emerge quindi la volontà di porre al centro dell'attenzione la struttura museale, ripensata in un'ottica all'interno della quale il museo si carica di significati educativi e sociali.¹²⁷

Sono diversi i musei che possono vantare il primato di capofila nell'accessibilità museale rivolta al mondo della disabilità. I primi percorsi dedicati a ciechi ed ipovedenti sono stati istituiti ben più di quarant'anni fa presso il Philadelphia Museum of Art, seguito a ruota dal Fine Arts Museum di Boston, dove esistono da poco più di trentacinque. Altre due istituzioni che non possono essere dimenticate sono il MoMA di New York, con progetti di grande risonanza come il Meet Me at the MoMA (evento in cui il museo viene messo totalmente a disposizione di visitatori con Alzheimer e rispettivi accompagnatori), insieme al Metropolitan Museum, ubicato nella stessa città. I numerosi progetti presenti in queste grandi città americane cercano sempre di basarsi su un ascolto attivo delle necessità del visitatore, in tutte le fasi di progettazione e realizzazione, ricorrendo non di rado all'aiuto di associazioni che lavorano nel mondo della disabilità. Un fattore importante per gli americani è poter garantire un'ampia possibilità di scelta degli utenti attraverso la diversificazione delle iniziative: infatti, permettere a un visitatore di scegliere di volta in volta l'esperienza di fruizione che più lo attira è un buon metodo per portarlo a sentirsi incluso e per mostrare come i suoi bisogni vengano effettivamente presi in considerazione.

Queste linee d'azione sono ben condivise da Rebecca McGinnis, che si occupa di programmi per l'accessibilità al Metropolitan Museum di New York. Il MET è uno dei musei più avanzati per quanto riguarda il lavoro in questo ambito, si pensi che esistono documenti risalenti al 1908 in cui appare la possibilità di ricevere in prestito una sedia a rotelle per visitare il museo. Si parla anche di lezioni dedicate a non vedenti e sordi già nei primi anni del 1900, fino ad arrivare alla realizzazione di una collezione tattile negli anni Settanta. I programmi più interessanti e conosciuti svolti attualmente sono ad esempio *Discoveries*, dedicato a persone con disabilità cognitive; *Picture This!* incentrato su un'esperienza per

¹²⁷ M. C. Ciaccheri, *Stati Uniti. Storie di musei e disabilità – parte 1*, 10 giugno 2015, Artribune; consultato su www.artribune.com

ciechi ed ipovedenti; o Met Escape, realizzato infine per persone con Alzheimer e rispettivi accompagnatori. Tutte le iniziative realizzate all'interno del MET sono ideate da un piccolo gruppo di lavoro formato da tre componenti dello staff aiutati da volontari ed educatori sociali. Si cerca di fornire una gamma di scelta più ampia possibile, diversificando a cadenza mensile gli eventi che vengono inoltre sempre pensati in un'ottica di accessibilità. L'unione di competenze diverse è particolarmente tenuta in considerazione in America, come già detto, poiché di certo uno staff diversificato consente di dare una risposta più pertinente a bisogni diversificati, favorendo la creatività che sempre nasce dall'incontro di esperienze diverse.¹²⁸

2.4.1 La situazione italiana

È emersa quindi una mentalità tipica dei paesi stranieri, in particolare in America, che include l'accessibilità fin dalla fase di progettazione iniziale. In Italia invece sembra che su questo cammino si frappongano molti ostacoli, a partire da una mentalità ancora arretrata di certi musei che continuano a collocarsi in una posizione di superiorità nell'insegnamento al visitatore, come se fossero proprietari di una conoscenza che viene fruita in maniera passiva dal pubblico. Sono concetti questi che faticano ad adattarsi al cambiamento, in una società culturale che, come si è visto, dovrebbe invece porre adesso il visitatore al centro, come utente attivo che ha il diritto di esprimere i propri desideri e necessità, di cui si dovrebbe tenere conto nella progettazione delle esperienze museali. Si è vista a questo proposito l'alta percentuale di popolazione che non visita musei in Italia, situazione derivante anche dalla presenza di barriere. Un altro dato importante che dimostra la difficoltà del museo pubblico italiano ad adattarsi alle nuove esigenze del pubblico è come su circa quattromila musei pubblici sono solo un centinaio quelli che utilizzano il Braille.¹²⁹ Fortunatamente la situazione non è totalmente disastrosa, ma anzi esistono istituzioni che portano avanti un lavoro importante nel campo dell'accessibilità culturale. In Italia la più attiva ed importante è sicuramente il Museo Statale Tattile Omero, che si trova ad Ancona, ma anche la Fondazione toscana di Palazzo Strozzi o il Museo Anteros di Bologna sono esempi di strutture che si adoperano in questo ambito. Ciò che dispiace è come siano ancora poche le situazioni che

¹²⁸ M. C. Ciaccheri, *Storie di musei e disabilità – parte III. Metropolitan Museum of Art*, 7 luglio 2015, Artribune; consultabile su www.artribune.com

¹²⁹ T. Lepri, *L'arte accessibile ai disabili*, 6 novembre 2016, Il Giornale dell'arte; consultabile su www.ilgiornaledellarte.com

offrono queste offerte accessibili e articolate per tutti, sia dal punto di vista della fruizione espositiva così come le attività didattiche.

Nella fase di ricerca per la realizzazione del presente elaborato è stato possibile incontrare Valeria Bottalico, specializzata proprio nel campo dell'accessibilità, la quale lavora a diversi progetti in musei italiani, insegnando perfino in master universitari a tema accessibilità culturale. Valeria ha confermato come la tradizione museale italiana legata all'accessibilità si sia sviluppata circa vent'anni fa proprio grazie al Museo Omero di Ancona. Prima della fine degli anni Settanta esistevano delle strutture chiamate Istituti Speciali che si occupavano di questo, ma non erano esattamente legati al mondo dei musei. Sulla scia del Museo Omero ha iniziato a svilupparsi l'attenzione per la cultura accessibile, che esiste in modo vero e proprio da poco meno di una decina di anni, con un boom evidente nell'ultimo paio. È di certo positivo l'espandersi dell'interessamento, con il lato negativo però che quella dell'accessibilità sembra ormai essere una moda, che porta a realizzare il minimo indispensabile per poter apparire come museo accessibile, senza preoccuparsi di realizzare soluzioni che abbiano senso e che possano rendere una visita realmente fruibile dalle differenti tipologie di utente culturale.¹³⁰ Il problema principale, quindi, che differenzia l'Italia dall'America è la presenza di una situazione meno omogenea. Ciò che pesa è in particolare l'assenza di una vera formazione solida per ottenere figure specializzate a riguardo: per anni è esistito solo un corso con diploma a Siena presso la struttura del LAU, il Laboratorio per l'Accessibilità Universale: questa struttura è stata inaugurata nel 2008 a Buonconvento (provincia di Siena). Il LAU fa riferimento all'Università di Siena, e vuole configurarsi come un luogo di lavoro condiviso da parte di diversi professionisti di ambito scientifico, artistico e tecnico, perseguendo l'ideale che diffondere tematiche di accessibilità sia un dovere civile.¹³¹ In Italia sono sì presenti attualmente numerose iniziative sperimentali, ma manca ancora una vera cultura della condivisione di metodologie volte a raggiungere insieme lo stesso obiettivo di una cultura accessibile. Un altro motivo di questa situazione italiana poco omogenea sembra quindi essere l'approccio museale non spesso orientato al coinvolgimento delle comunità e dei diversi pubblici in maniera attiva.

¹³⁰ Dall'incontro con Valeria Bottalico (professionista nel campo dell'accessibilità culturale) e Felice Tagliaferri (scultore non vedente) del 18 gennaio 2020

¹³¹ F. Iemmi, *Estetica della materia e accessibilità universale: progetti e realizzazione*, in Il patrimonio culturale per tutti. Fruibilità, riconoscibilità, accessibilità, Quaderni della valorizzazione MiBACT, p. 113 - 120

Parlando di realtà italiane che si adoperano per rendere la cultura accessibile, però, una menzione speciale merita la regione del Piemonte. Già nel capitolo precedente erano state presentate una serie di iniziative incentrate sul rapporto tra l'arte e la disabilità messe a punto nel capoluogo torinese, e anche quando si parla di accessibilità museale Torino non si fa trovare impreparata. Si parla in questo caso di una startup torinese, la New Planet 3D, la quale è riuscita a realizzare uno strumento molto interessante di ausilio alla fruizione per molti tipi di disabilità. Il progetto prende il nome di Espositore For All, ed è il risultato di una lunga fase di creazione supportata da istituzioni italiane che lavorano con la disabilità. Ne deriva una struttura semplice, che si assembla facilmente andando a costituire un ripiano su cui verrà posto l'oggetto riprodotto, il quale può essere toccato dagli utenti. La riproduzione viene eseguita grazie all'utilizzo della tecnologia 3D, che permette di realizzare copie perfette di qualsiasi oggetto, nelle dimensioni reali o in scala, così da poter fornire oggetti che possono venire toccati senza temere possibili danni all'originale. Si compone poi di un sistema audio per permettere alle persone con disabilità visiva di ascoltare informazioni sull'oggetto che stanno toccando e sperimentare una visita tattile guidata, insieme ad un sistema video utile per coloro che soffrono di disabilità uditive, grazie a filmati in Lingua dei Segni, e sottotitoli ad alta leggibilità. Oltre a ciò, i filmati e le descrizioni sono presenti in nove lingue diverse. Questo perché il progetto parte dal capoluogo italiano (in vendita dal 2018) con lo scopo però di essere venduto in tutto il mondo. Un'informazione interessante è il rispetto delle disposizioni dell'ONU riguardo l'accessibilità, che hanno permesso ad Espositore For All di ottenere il logo per l'accessibilità universale dell'ONU.¹³²

Sempre da Torino, inoltre, proviene un documento veramente interessante. Nel 2010 il capoluogo piemontese ospita la quinta edizione di ArtLab, evento che dal 2006 si configura come occasione di dialogo e confronto per chi lavora nella cultura, in un'ottica di ripensamento costruttivo delle strutture culturali. Tra i vari temi dell'edizione 2010 si è discusso proprio il tema del diritto alla cultura, legato ovviamente all'accessibilità, con l'obiettivo di delineare delle linee guida per rendere maggiormente fruibili i musei italiani. È stato istituito un gruppo di lavoro che, grazie all'aiuto dell'UICI torinese (Unione Italiana Ciechi e Ipovedenti) ha prodotto poi nel settembre del 2011 un *Manifesto per la cultura accessibile*. Interessante è come per la creazione del manifesto si sia ritenuta importante la collaborazione di diverse

¹³² C. Giraud, *Una startup torinese inventa un espositore 3D per abbattere le barriere architettoniche nei musei*, 12 novembre 2017, Artribune; consultabile su www.artribune.com

realtà, unite dall'obiettivo di evidenziare la funzione sociale del museo così da rendere la cultura accessibile a chiunque. Nel Manifesto, infatti, si parla proprio del ruolo del museo nella società contemporanea, spinto sempre più verso una funzione educativa che dovrebbe incentrarsi su un lavoro per e con il pubblico. Deve essere garantita una certa qualità all'esperienza del visitatore, fornendo diversi strumenti ed opportunità così da permettere a chiunque di prendere parte alla fruizione indipendentemente dalle specifiche esigenze o abilità. Vengono quindi esposti dieci principi fondamentali, che partono da questa necessità di considerare il fruitore in un'accezione più ampia e completa possibile: l'accessibilità promossa con questo documento vuole essere infatti a tutto campo, a partire dalla possibilità di accedere facilmente all'informazione, la quale deve essere aggiornata e garantita rispetto ad ogni esigenza, così da poter valutare autonomamente l'offerta culturale di una struttura. È necessario modificare i modelli gestionali spingendoli verso un'ottica di inclusione totale, valorizzando la relazione col pubblico, dall'accoglienza all'educazione: importante la promozione di attività e percorsi strutturati secondo diverse forme di comunicazione, come ad esempio visite interattive o multisensoriali. Fondamentale per il Manifesto è la formazione, con le tematiche legate all'accessibilità che dovrebbero venire incluse nel bagaglio formativo di coloro che partecipano alla realizzazione di un evento culturale, a tutti i livelli. Il Manifesto invita infatti anche gli artisti a tener conto di questi suggerimenti nella progettazione delle proprie opere. Infine, si consiglia di sostenere e diffondere mostre e iniziative volte alla valorizzazione di artisti con disabilità, utili strumenti di sensibilizzazione. In conclusione, ci si augura che ciò che viene esposto nel documento non resti circoscritto al semplice ambito museale, ma riesca ad ampliarsi per raggiungere una maggiore diffusione a tutto il settore culturale con le diverse professionalità che ne fanno parte.¹³³

2.5 Normativa in ambito di accessibilità

Il Manifesto per la cultura accessibile di cui si è parlato è un documento interessante che dimostra l'interesse che si sta pian piano sviluppando nei confronti del tema. Non è però,

¹³³ *Per un manifesto dell'accesso alla cultura per tutti - il contributo dei musei* - In attuazione dell'art. 30 della Convenzione Onu sui diritti delle persone con disabilità ratificata con Legge n. 18 del 24/02/2009

ovviamente, una legge vincolante. Le norme a riguardo vengono spesso ignorate, eppure è importante la loro conoscenza così da poter progettare interventi con un più alto grado di esattezza. Come già si è detto, la Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo del 1948 espone il diritto alla cultura. In seguito a questo e ad altre disposizioni internazionali di associazioni come OMS e ONU, in Italia è stata istituita nel 2009 una Direzione Generale all'interno del MiBACT con l'obiettivo di valorizzare il patrimonio concentrando l'attenzione sul ruolo della fruizione. Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha dimostrato interesse nell'abbattimento delle barriere architettoniche, istituendo inoltre una Commissione Ministeriale apposita, che nel 2008 ha portato alla pubblicazione di *Linee Guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale* (adottate con Decreto Ministeriale 28 marzo 2008). È interessante la carrellata di normative presentata all'interno del paragrafo introduttivo di queste linee guida, che dimostra inoltre come il documento sia stato redatto tenendo ben presente le disposizioni in materia, volendo classificarsi come utile strumento di lavoro per muoversi verso una cultura accessibile. Le leggi in materia vengono spesso considerate come un fastidioso vincolo e quindi ignorate, quando dovrebbero invece porsi come spunti positivi per raggiungere un benessere comune: non si tratta di “norme per disabili”, ma linee guida per un ambiente più confortevole per tutti. L'origine della legge italiana legata alle barriere architettoniche risale al 1971. Già nel gennaio del 1947, in realtà, è presente un documento che si occupa dell'argomento, ma si tratta di una Circolare Ministeriale, quindi la sua natura non è vincolante. Nel 1971, invece, il 30 marzo viene emanata la legge n. 118, la quale si classifica come primo vero provvedimento legislativo in materia, sancendo di fatto il diritto alla fruizione culturale anche per i non deambulanti: la legge si occupa di barriere architettoniche e trasporti. La legge n. 118 però fa riferimento ad un ambito ancora solamente pubblico; questo cambierà nel febbraio del 1989 con la legge n. 62, con la quale l'obbligo di superamento delle barriere architettoniche verrà esteso anche agli edifici privati. Correlata a queste è la legge n. 41 del 1986, che all'art. 32 indica la mancata approvazione e finanziamento che subiranno progetti di costruzione di opere pubbliche non conformi alle norme: presenta quindi l'obbligo di redigere un piano per l'eliminazione di possibili barriere architettoniche. Utile in questo senso è un Decreto Ministeriale del 1989 (Lavori Pubblici n. 236), che oltre a presentare obblighi o prescrizioni fornisce indicazioni progettuali per poter attuare davvero l'eliminazione delle barriere. Interessante è poi il Decreto del Presidente della Repubblica n. 360, risalente al

giugno 2001: essendo un Testo Unico, riunisce in un unico provvedimento le principali norme in materia. In questo caso, il Decreto accorpa le norme legate al campo dell'edilizia, includendo quindi al suo interno tutte le leggi riguardanti le barriere architettoniche. Esistono poi svariate norme regionali che presentano indicazioni integrative sul tema.

Esistono inoltre norme che regolano gli interventi su edifici di carattere storico artistico o particolarmente antichi: il rischio è provocare danni alle strutture pregiudicandone la tutela. A riguardo, la legge implica una negata autorizzazione nell'unico caso in cui non sia davvero possibile realizzare interventi senza pregiudicare il bene; si tende in generale a proporre azioni che siano "reversibili", ad esempio utilizzando buoni materiali che non danneggino in modo permanente il bene.¹³⁴ Infine, emerge come prescrizioni legate al superamento di barriere architettoniche siano presenti perfino nelle normative di altre discipline: un caso indicativo è quello delle norme antincendio o di sicurezza, perché l'accessibilità è parecchio legata all'ambito della sicurezza. In queste norme specifiche vengono fornite informazioni a livello progettuale o gestionale per semplificare l'orientamento e gli spostamenti in casi di emergenza.¹³⁵ Persino nel Codice dei Beni Culturali ci si concentra in alcuni articoli sul tema dell'accessibilità, come conseguenza diretta della fruizione, anche se non vengono esplicitamente nominate le barriere architettoniche. Fin dall'art. 1 viene espresso l'intento di favorire la fruizione pubblica del patrimonio culturale, che si intende conservare. All'art. 6 poi, incentrato sulla valorizzazione, viene specificato come una buona valorizzazione consiste anche nel diffondere la conoscenza del patrimonio, assicurandone le condizioni di fruizione migliori. Il concetto di un patrimonio culturale che ha come il fine ultimo la fruizione è esposto anche nell'art. 101.¹³⁶

Alla precedente Direzione Generale per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale (presso il MiBACT) succede dal 2014 quella che è l'attuale Direzione Generale Musei, che riprende gli obiettivi della precedente Direzione, impegnandosi nel promuovere progetti e interventi legati all'accessibilità nei luoghi della cultura statali. La Direzione Generale Musei è molto attiva nell'ideazione di servizi e attività, tenendo non poco in considerazione le Linee guida per il

¹³⁴ G. Di Ruocco, *Il piano di eliminazione delle barriere architettoniche. Un approccio integrato alla progettazione*, Edizioni FrancoAngeli – Serie Architettura e Design (2018); p. 124

¹³⁵ *Linee guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale*, formalizzate con Decreto Ministeriale del 28 marzo 2008 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali

¹³⁶ Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, emanato con Decreto Legislativo n. 44 del 22 gennaio 2004

superamento delle barriere architettoniche: il compito principale assegnatogli è la coordinazione e promozione del patrimonio culturale, per trasmetterlo interpretando le richieste del pubblico e ascoltandone le esigenze. Questa Direzione ha poi istituito nel 2017 un Gruppo di Lavoro, tramite un Decreto Dirigenziale il 27 giugno, con lo scopo di formulare provvedimenti per il superamento dei vari tipi di barriere così da permettere una fruizione sempre più ampia dei luoghi della cultura. Circa un anno dopo, il 6 luglio del 2018, i lavori del Gruppo di Lavoro si concludono, e vengono così pubblicate con una Circolare Interna le Linee guida per la redazione del Piano di eliminazione delle barriere architettoniche (P.E.B.A.) nei musei, complessi museali, aree e parchi archeologici. Al corpo principale delle Linee Guida viene aggiunta una serie di allegati, partendo da un primo allegato che fornisce indicazioni concrete su come eliminare le barriere; sono presenti poi un glossario (all'Allegato 3) così da uniformare i significati dei concetti esposti frequentemente nel documento, e un quarto allegato in cui vengono presentate schede tratte dal corso "A.D. Arte – un sistema informativo per la qualità della fruizione dei beni culturali da parte di persone con esigenze specifiche", mostrate per offrire un esempio su come predisporre dei piani di base. Questo progetto è finanziato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e coordinato dalla Direzione Generale Musei. L'obiettivo è riuscire a fornire delle informazioni sull'accessibilità dei luoghi culturali che risultino effettive e verificate, così da poter permettere a chi è interessato ad un certo luogo di conoscerne le caratteristiche in via preventiva, e valutare quanto possa essere fattibile un'esperienza di fruizione. Nelle schede del progetto vengono quindi analizzate le caratteristiche delle strutture e i servizi offerti, insieme ad una riproduzione della planimetria.¹³⁷ Interessante inoltre è l'Allegato 2, il quale espone una serie di normative.

Nel redigere le Linee Guida, il Gruppo di Lavoro ha tenuto conto delle Convenzioni internazionali e delle Linee Guida precedenti, delineate sempre dalla Direzione Generale del MiBACT, per arrivare a presentare un'accessibilità pensata in ottica multidimensionale. Per realizzare un buon Piano di Eliminazione delle Barriere Architettoniche si realizza uno schema basato su sei punti: prima di tutto è necessaria una premessa, con la quale il museo delinea le azioni che intende realizzare per attuare il proprio progetto culturale (ovviamente in linea con la propria mission e target di riferimento, inserendo la fruizione in uno schema di

¹³⁷ Dal sito ufficiale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo, sezione Direzione Generale Musei; consultabile su musei.beniculturali.it

concordia con gli altri temi rilevanti come sicurezza, conservazione o sostenibilità economica). È importante anche stabilire un rapporto di scambio con altre organizzazioni del territorio di appartenenza. In seconda battuta è consigliata una ricognizione con lo scopo di ottenere una mappatura delle aree e dei servizi già accessibili, elencando allo stesso tempo le barriere presenti: queste andranno poi classificate così da capire cosa è veramente necessario per consentire un ampio accesso a quel luogo. L'analisi così fatta sarà utile per redigere il vero e proprio Piano, che si comporrà di diverse sezioni: gli obiettivi fissati, le azioni o i progetti che si intende svolgere per realizzare questi obiettivi. È buona norma ispirarsi ai principi dell'Universal Design. Si compilerà anche un programma triennale, dove verranno esposte azioni da compiere nel breve termine, assegnando così diversi livelli di priorità agli interventi. Non è da dimenticare la previsione di un monitoraggio periodico, per misurare come il livello di accessibilità si modifica e in che grado gli interventi si stanno dimostrando utili. Viene consigliato inoltre di nominare un referente dell'accessibilità per ogni struttura, che si occupi di interagire con le altre diverse professionalità nella redazione e attuazione del Piano, per poi continuare a realizzare concretamente e monitorare gli interventi progettati. Questa figura vuole classificarsi inoltre come quella adibita alla creazione di rapporti con le associazioni territoriali al di fuori del museo.¹³⁸

Nell'Allegato numero 2 delle Linee Guida, già nominato in precedenza, vengono ripresi i concetti qui esposti attraverso una presentazione cronologica delle normative collegate, iniziando il discorso attraverso un riferimento alla Convenzione di Faro, al cui art. 12 viene richiesta un'attuazione concreta del diritto alla cultura per tutti attraverso azioni che possano migliorare l'accesso al patrimonio, con una valorizzazione di esso che incontra sia le esigenze di tutela che quelle di fruizione.¹³⁹ Vengono ribaditi i concetti espressi da OMS ed ONU sulla disabilità come prodotto di fattori ambientali e sociali: nella normativa italiana, in realtà, mancano leggi che riprendono questo concetto di disabilità, però queste Linee Guida ne tengono conto. Vengono esposti quindi gli articoli più importanti della Convenzione dell'ONU del 2006 sui diritti delle persone con disabilità: è l'art. 9 a parlare di accessibilità e

¹³⁸ *Linee guida per la redazione del Piano di eliminazione delle barriere architettoniche nei musei, complessi museali, aree e parchi archeologici*, pubblicate con circolare interna il 6 luglio 2018 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Si veda anche G. Di Ruocco, *Il piano di eliminazione delle barriere architettoniche. Un approccio integrato alla progettazione*, Edizioni FrancoAngeli – Serie Architettura e Design (2018); p. 234

¹³⁹ Art. 12 della *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, 10 ottobre 2005

porre obblighi come quello dell'eliminazione degli ostacoli, insieme alla messa a disposizione di adatte forme di sostegno. Si parla inoltre della necessità di sviluppare un sistema di monitoraggio adeguato, concetto che verrà poi ripreso nelle Linee guida. I principi di questo articolo sono successivamente ripresi ed approfonditi all'art. 21, dedicato alla libertà d'espressione e di accesso all'informazione, con il quale vengono inoltre esplicitate misure da adottare per favorire un'informazione accessibile. Interessante è lo spunto all'art. 4, che consiglia di coinvolgere attivamente individui con disabilità nell'elaborazione di politiche e linee guida legate ai loro diritti. Allo stesso art. 4 si promuove una corretta formazione del personale, indispensabile come si è già detto per migliorare i servizi e l'assistenza ai visitatori.¹⁴⁰ Sempre dall'ONU derivano, nel 2003, le Regole Standard per il raggiungimento delle pari opportunità per le persone con disabilità, che promuovono gli stessi concetti.

A livello di normativa italiana lo strumento principale è sicuramente il Piano per l'Eliminazione delle Barriere Architettoniche, uno strumento che con il D.P.R. n. 132 del 4 ottobre 2013 diventa obbligatorio per tutte le amministrazioni che gestiscono edifici o spazi pubblici. Nel 2015 la Direzione Generale Musei pubblica inoltre delle Linee Guida dedicate al discorso della Comunicazione Museale, con indicazioni relative a segnaletica, pannelli e didascalie.

2.6 Per una cultura italiana accessibile

Come si è visto, la situazione in Italia riguardo l'accessibilità culturale non è totalmente definita o omogenea. Sono state nominate però alcune istituzioni che lavorano incessantemente in questo campo, con la speranza di essere presi ad esempio e di diffondere buone norme di accessibilità museale. In questo paragrafo verranno quindi analizzate a titolo esemplificativo alcune strutture o esperienze interessanti, a dimostrazione del fatto che la situazione italiana sta cercando di evolversi sempre più.

¹⁴⁰ *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, adottata il 13 dicembre 2006 dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite

2.6.1 Il Museo Omero

Il Museo Tattile Statale Omero è certamente il capofila a livello italiano per quanto riguarda il lavoro nei confronti dell'accessibilità, nonché l'esempio più iconico. Incarna l'ideale di museo accessibile perché nasce prendendo in considerazione l'esigenza di una fascia specifica di pubblico, quello dei non vedenti, ma lavora per strutturarsi poi come museo per tutti. Qui, infatti, chiunque può sperimentare lo stesso tipo di esperienza, incentrata principalmente sull'approccio tattile alle opere: in questo modo, un pubblico formato da non vedenti può godere della visita museale, e chi invece è abituato ad una "normale" visita al museo riesce a vivere un'esperienza diversa e sicuramente più ricca. Lo scopo del Museo Omero è proprio quello di colmare il vuoto esistente nell'ambito dei servizi culturali per i non vedenti, che come si è già visto in precedenza sono una tipologia di pubblico spesso ignorata perché particolarmente complicata da trattare quando si tratta di quelle arti che normalmente vengono definite "visive"; allo stesso tempo però si prefigura come obiettivo quello di creare uno spazio innovativo e all'avanguardia, una struttura che punta sulla multisensorialità per dimostrare come la vista non sia l'unico senso che permette di godere di un'esperienza museale. All'interno del museo, ad esempio, tutti i visitatori sono spronati a svolgere una visita con una benda sugli occhi, per entrare in contatto con sensazioni diverse. Sono inoltre numerosi i laboratori proposti all'interno della struttura, i quali trattano temi legati al mondo della disabilità come il Braille o la Lingua dei Segni, ma sono presenti anche laboratori come quello di modellazione dell'argilla o creazione di libri tattili.

Questo museo innovativo nasce nel 1985 da un'idea di Aldo Grassini, attualmente presidente dell'istituzione. Il progetto incontra fin da subito il sostegno degli organi comunali e della Regione Marche, i quali riconoscono in un'idea di questo tipo la concretizzazione del diritto alla cultura per tutti. Il museo quindi inaugurato concretamente qualche anno dopo, nel 1993, per poi venire riconosciuto ufficialmente come Museo Statale nel 1999, attraverso la Legge n. 452 del 25 novembre, con la quale viene esposta la finalità portante del museo, vale a dire *"promuovere la crescita e l'integrazione culturale dei minorati della vista e diffondere tra essi la conoscenza della realtà"*.¹⁴¹ Attualmente il Museo si situa nella Mole Vanvitelliana di Ancona, sede ufficiale e definitiva in cui si è trasferito durante l'estate del 2012. È un edificio questo che da sempre si è caratterizzato come simbolo di Ancona, assumendo nel corso degli

¹⁴¹ Art. 2 della legge 25 novembre 1999, n. 452 *"Istituzione del Museo tattile statale Omero"*, approvata dal Senato della Repubblica.

anni svariate funzioni, da ospedale o magazzino in passato all'attuale polo museale. Lo spazio della Mole si snoda su quattro piani, e consta inoltre di un Centro di Ricerca e Documentazione, insieme a strutture che ospitano laboratori didattici, sale destinate a conferenze e spazi espositivi dedicati ad eventi temporanei. Un dettaglio interessante è l'ingresso gratuito, fatto che dimostra come davvero l'interesse del Museo Omero sia rendere l'esperienza artistica accessibile al maggior numero di persone possibili. Si va incontro ad un costo nel momento in cui si desidera partecipare ai laboratori o attività didattiche, che vengono però erogate gratuitamente per i partecipanti con disabilità e rispettivi accompagnatori.

La collezione si snoda tra il secondo e il terzo piano della Mole. Si compone di circa duecento opere, suddivise tra copie al vero e opere originali. In particolare, al secondo piano sono collocate le copie al vero realizzate in resina e gesso di sculture famose di epoca greco-romana, gotica e rinascimentale. Allo stesso tempo sono esposti modellini architettonici di strutture famose, come ad esempio la cupola del Brunelleschi. Al terzo piano sono invece presenti sculture originali di epoca contemporanea, realizzate da artisti quali de Chirico, Arnaldo Pomodoro, Arturo Martini e altri. Importante è la presenza, tra i vari artisti, di un nucleo di opere dello scultore non vedente Felice Tagliaferri: la collezione è in continuo aggiornamento e riallestimento, e in progetto c'è la creazione di una sezione interamente dedicata a Tagliaferri. Come già ricordato, l'intera collezione può essere fruita mediante esplorazione tattile. Sono presenti descrizioni delle opere in Braille e in caratteri ad alta leggibilità; inoltre sono state installate scale mobili come supporto per coloro che possiedono difficoltà motorie. Al piano terra è invece collocato il Centro di Ricerca.¹⁴²

Un interessante documento esposto al Museo Omero, che si allinea perfettamente con la missione del museo, è una delle copie originali del Manifesto del Tattilismo, ad opera di Filippo Tommaso Marinetti. Il documento viene realizzato da Marinetti l'11 gennaio 1921, ed è sicuramente una rivoluzione nel campo della storia dell'arte, poiché promuove l'idea di un'arte che può essere fruita anche mediante sensi diversi dalla vista, prima di tutto il tatto. All'interno del Manifesto, Marinetti spiega come l'idea nacque da una sua personale esperienza in una trincea totalmente buia a Gorizia, nel 1917. In questa occasione l'artista inizia a toccare diversi oggetti, sforzandosi di riconoscerli: assume in questo modo i panni di un non vedente, con il merito di aver appunto realizzato che l'arte può essere percepita con

¹⁴² Dal sito ufficiale del Museo Tattile Statale Omero; consultabile su www.museoomero.it

diversi sensi, che vanno oltre la mera fruizione visiva. Il Manifesto espone una serie di “categorie tattili”, ognuna delle quali suscita diversi tipi di sensazioni e associa ad esse diverse tipologie di oggetti. Espone inoltre principi a suo parere utili per educarsi al senso del tatto, come l’indossare guanti per alcuni giorni, in modo da evocare il desiderio di sensazioni tattili; oppure riconoscere gli oggetti presenti ad esempio nella propria casa, in una condizione di buio completo, come era successo all’artista stesso con i suoi primi esperimenti a Gorizia.¹⁴³ Teorie di questo tipo hanno ispirato l’attuale didattica del Museo Omero, sempre pronto a lavorare per diffondere l’arte a gruppi scolastici, per formare insegnanti e operatori museali così come non vedenti interessati al mondo dell’arte. Un laboratorio del Museo ispirato direttamente al Manifesto di Marinetti è “Viaggi di mani”, il quale prende spunto da una tavola del 1922 realizzata dall’artista: l’opera si intitola Sudan-Parigi e vuole rappresentare le differenze tra i luoghi nominati attraverso materiali che al tatto suscitano diverse sensazioni. Per esempio, i materiali associati al Sudan sono prevalentemente ruvidi, come grattugie o carta vetrata. Al contrario, la sensazione trasmessa da Parigi è morbida, identificata in materiali quali seta e velluto. Infine l’oceano che separa le due città viene realizzato con carta di alluminio, per ricordare soprattutto la superficie liscia. All’interno del laboratorio Viaggi di Mani si segue questo esempio, viene quindi richiesto ai partecipanti di realizzare una propria versione personalizzata della tavola, ispirandosi a luoghi visitati nella vita o che suscitano sensazioni particolari, utilizzando materiali messi a disposizione dal Museo.

Oltre a diffondere l’importante messaggio dell’accessibilità attraverso la sua modalità di funzionamento e con i laboratori organizzati, il Museo Tattile Statale Omero si impegna a tutto tondo in relazione a quest’ambito. In collaborazione con l’ANFFAS e con l’Ufficio Studi del Ministero, ad esempio, il Museo realizza un’informativa che prende il nome di Art. 27, poiché ispirato ai principi fondamentali dell’art. 27 della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani¹⁴⁴: l’obiettivo è diffondere la conoscenza dei luoghi della cultura in Italia che come lo stesso Museo lavorano per favorire l’accesso alle proprie strutture e contenuti a tutti, incluse le persone con disabilità, a livello di collezione sia mediante laboratori e attività. Nel documento sono quindi elencate le strutture che attuano queste iniziative, divise per regioni.

¹⁴³ F. T. Marinetti, *Il Tattilismo – Manifesto futurista*, pubblicato da Comoedia (Milano, 11 gennaio 1921)

¹⁴⁴ Il quale dichiara che “*Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico ed ai suoi benefici*”

Un'altra iniziativa interessante promossa dal Museo, di cui si parla sempre all'interno dell'informativa Art. 27, è l'evento *Biennale ArteInsieme – cultura e culture senza barriere*. Anche questo progetto è realizzato con la collaborazione della Direzione Generale Musei e del MiBACT, insieme al Centro per le Arti Contemporanee e la Multisensorialità TACTUS. È un'iniziativa che si rivolge a studenti di scuole di ambito artistico, con lo scopo di portarli ad una riflessione riguardo integrazione e diversità, promuovendo allo stesso tempo il lavoro di questi giovani artisti emergenti. Le opere partecipanti al concorso infatti dovranno obbligatoriamente avere caratteristiche multisensoriali, importante soprattutto il fatto che possa essere fruita attraverso il tatto.

La fruizione tattile è quindi il filo conduttore dei diversi progetti a cui collabora il Museo Omero. Interessante è un'iniziativa recente, risalente al giugno del 2019 in collaborazione con il Museo Egizio del Cairo, a riprova dell'incessante lavoro del Museo marchigiano, che non si limita a lavorare per sé ma intende espandere in senso ampio le proprie scoperte e metodologie, così da realizzare davvero un'accessibilità generale. Per una settimana il presidente Aldo Grassini e due collaboratori hanno svolto un corso di formazione al museo egiziano incentrato sull'accessibilità museale per persone con disabilità visiva, condividendo la teoria e indicazioni per creare un sistema accessibile. In seguito è stato progettato realmente un percorso tattile accessibile, composto da dodici famose opere del Museo del Cairo, che ora anche i non vedenti potranno fruire. Per presentare un'esperienza più completa possibile, poi, sono state installate targhe con didascalie in Braille sia italiano che arabo, e perfino inglese; oltre alle didascalie vere e proprie ogni opera è poi corredata da file audio (sempre nelle tre lingue) con relativa descrizione. È stata realizzata una mappa a rilievo del museo, nella quale è possibile individuare l'ubicazione delle opere lungo il percorso ed è presente una legenda sempre in Braille.¹⁴⁵

2.6.2 Esempi di progetti accessibili

Il Museo Omero è quindi un esempio di istituzione che da almeno vent'anni lavora per rendere l'arte accessibile in senso ampio. Fortunatamente, con il passare degli anni altre istituzioni culturali si sono adoperate sulla scia dei lavori internazionali (come ricordato nel paragrafo dedicato al lavoro americano verso l'accessibilità) o esempi come quello del Museo

¹⁴⁵ A.Filonzi, *Percorsi per i non vedenti: Museo Tattile Omero di Ancona e Museo Egizio del Cairo insieme*, 9 luglio 2019, Artribune; consultabile su www.artribune.com

Omero. In primis, la Direzione Generale Musei del MiBACT, più volte nominata all'interno del presente capitolo, è una sezione del Ministero molto attenta a queste tematiche, come si evince dal grosso lavoro svolto per realizzare i diversi documenti inerenti al superamento delle barriere architettoniche. Oltre alle indicazioni a livello normativo, però, la Direzione Generale Musei è attiva anche nel campo di coordinamento e finanziamento di alcuni progetti legati al tema. Un esempio è il progetto *Un ascensore per Michelangelo*, che dal 4 novembre 2014 permette anche a chi si trova in condizioni di disabilità motoria di accedere al complesso delle Cappelle Medicee fiorentine. Sono state rese accessibili la Sagrestia Nuova e la Cappella dei Principi, grazie alla costruzione di un ascensore che collega il piano di accesso al complesso al primo piano, dove si trova appunto la Sagrestia. È stata poi installata una pedana per permettere lo spostamento dalla Sagrestia al corridoio che porta ad essa, prima permesso solamente attraverso una serie di gradini parte della struttura originaria e quindi che non potevano essere modificati. La pedana a scomparsa invece permette all'occorrenza il passaggio di chiunque.

Un altro progetto finanziato dalla Direzione Generale Musei riguarda un'area archeologica situata nel Lazio, a Tarquinia, dove sono conservate una serie di tombe etrusche molto importanti, dal 2004 facente parte della lista del Patrimonio dell'Umanità dell'UNESCO. L'accesso ad alcune tombe etrusche può risultare complicato: l'accesso viene spesso assicurato tramite corridoi scoscesi e piuttosto stretti, con blocchi di pietra che fungono da gradini. Una delle tombe con questa caratteristica nel sito di Tarquinia è la tomba della Pulcella, risalente al quinto secolo avanti Cristo, e oggi finalmente fruibile da chiunque nonostante le complicate caratteristiche fisiche. È stato infatti previsto un percorso che consenta un accesso più semplice, corredato inoltre da un pannello multimediale volto a migliorare l'esperienza di fruizione poiché offre descrizioni anche in LIS per non udenti, così come dei file audio per le spiegazioni dedicate ai non vedenti.¹⁴⁶ Un ultimo esempio di progetto sostenuto dalla Direzione Generale Musei che si vuole portare è incentrato nuovamente su un'area archeologica, in questo caso quella di Ostia Antica.¹⁴⁷ L'area in questione è di dimensioni molto vaste, fatto che rende complicata la visita alle zone più lontane, soprattutto da parte di coloro che soffrono di difficoltà motorie, compresi gli anziani.

¹⁴⁶ Dal sito ufficiale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo, sezione Direzione Generale Musei; consultabile su musei.beniculturali.it

¹⁴⁷ Progetto *Ostia Antica città senza età – Ecopercorso alle domus dipinte*, realizzato dalla Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma (sede di Ostia) in collaborazione con il Centro Anziani di Ostia Antica e Touring Club. Il progetto è stato lanciato nel giugno del 2014.

Una ricerca ha infatti mostrato come gli anziani costituiscano sempre più una percentuale importante della popolazione (in seguito all'allungamento della vita media), e allo stesso una percentuale importante di chi visita le zone culturali. Da qui la collaborazione con il Centro Anziani di Ostia, insieme al quale sono stati realizzati questionari da distribuire alla fascia di fruitori individuata. I questionari hanno effettivamente mostrato come la vastità dell'area, unita al percorso all'aperto a tratti difficilmente percorribile, rappresenti un limite non indifferente alla fruizione dell'area da parte di quel particolare pubblico. Nell'ambito del progetto si è quindi deciso di sistemare prima di tutto il percorso percorribile a piedi, integrando la possibilità di utilizzare una golf car. La soluzione delle golf car elettriche prima di tutto permette di fruire dell'intero percorso anche a un pubblico anziano o a chi è costretto a visite più limitate spazialmente, inoltre si configura come soluzione ecologica, poiché le macchine sono ricaricabili grazie a pannelli fotovoltaici. È stato previsto poi un aumento delle aree di sosta lungo il percorso.¹⁴⁸

Se ci si sposta in Toscana poi si può incontrare un'altra associazione che da molti anni lavora per l'accessibilità museale in Italia. Si parla della Fondazione Palazzo Strozzi, attiva dal 2007 con lo scopo di ridare energia agli ambienti di Palazzo Strozzi a Firenze, grazie ad attività strutturate secondo modalità diverse in modo da coinvolgere una gamma di visitatori il più ampia possibile. Sono presenti ad esempio il progetto *A più voci*, dedicato a persone con Alzheimer, oppure un progetto per ragazzi con autismo chiamato *Sfumature*; dal 2018 è stato aggiunto un ulteriore percorso incentrato sull'inclusione di persone che soffrono di Parkinson. Ogni evento che viene realizzato include questo tipo di percorsi. La Fondazione di Palazzo Strozzi è un esempio concreto della trasformazione del museo verso un ruolo sociale che pone al centro il visitatore in un clima di incontro, e grazie ai progetti realizzati porta una dimostrazione di come sia possibile rendere il mondo dell'arte più aperto ed effettivamente raggiungibile da tutti.¹⁴⁹

Un'altra dimostrazione di tutto questo arriva dal MaRT, il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, esistente dal 1987 e impegnato da anni nella creazione di programmi che permettano a tutti di accedere al museo e agli eventi, questo grazie anche alle collaborazioni con associazioni specifiche e centri diurni. Le offerte presenti sono di diversi tipi, e prestano attenzione all'abbattimento delle barriere così come al coinvolgimento

¹⁴⁸ M. Sangiorgio, C. Belfiore, F. Pandolfi, *Ostia città senza età. Ecopercorso delle Domus Dipinte*, dal sito della Direzione Generale Archeologia; consultabile su www.archeologia.beniculturali.it

¹⁴⁹ Il lavoro della Fondazione Palazzo Strozzi è consultabile su www.palazzostrozzi.org

di persone con disabilità cognitive e sensoriali. Esistono quindi percorsi di fruizione tattile guidati per coloro che sono affetti da cecità, a partire dalla prima opera tattile realizzata per il museo, trattasi delle Figlie di Loth di Carrà, insieme ad alcune sculture della collezione permanente rese disponibili per essere toccate. È presente una guida del museo in Braille. Sono state inoltre previste visite in LIS per utenti sordomuti, inoltre presso la biglietteria situata all'ingresso esiste la possibilità di ritirare gratuitamente un tablet contenente la video guida della collezione. Vengono organizzati poi percorsi speciali o laboratori didattici per coloro che sono affetti da disabilità cognitiva, strutturati come incontri in cui vengono proposte attività sempre più impegnative, così da semplificare la comprensione di alcune tematiche che si andranno a studiare al museo (questi incontri sono sempre organizzati prima delle visite). Interessante è il progetto delle visite guidate facilitate, dedicati a persone anziane, affette soprattutto da demenza o Alzheimer: queste si svolgono nei momenti di minor affluenza del museo, come la mattina, così da garantire una visita in un clima tranquillo; inoltre sono guidate da persone preparate che riescono a mettere a proprio agio i visitatori anche attraverso il tono della voce, e allo stesso tempo includerli nell'esperienza ponendo loro svariate domande. Sono inoltre numerose le aree di sosta in cui i partecipanti alle visite possono comodamente disporsi mentre seguono le spiegazioni della guida, sottoponendosi così ad una modalità di fruizione meno faticosa e più interessante.¹⁵⁰

Un ultimo esempio interessante, e molto recente, viene offerto dalla Gipsoteca di Possagno. Possagno è la patria natale del grande scultore Antonio Canova, al quale la città ha voluto dedicare la Gipsoteca, che dal 1836 ospita numerosi modelli originali delle sculture dell'artista, insieme a bozzetti, disegni e dipinti. Anche questa struttura si è interessata all'accessibilità, lanciando la campagna *Un museo senza barriere – porte aperte, occhi aperti, mente aperta*. Attraverso Rete del Dono, una piattaforma di crowdfunding, è stata lanciata appunto una raccolta fondi nell'ottobre del 2019 con l'obiettivo di raccogliere diecimila euro per poter abbattere le barriere architettoniche principali all'interno dello spazio museale. Il desiderio è quello di realizzare all'interno del museo un'area per rendere partecipe anche un pubblico più giovane, nella quale sperimentare i materiali utilizzati da Canova. Si vuole condividere la nuova regola per cui toccare diventa un requisito obbligatorio, così da rendere piacevoli le visite anche per i non vedenti, istituendo percorsi tattili e realizzando didascalie in

¹⁵⁰ Dal sito ufficiale del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto; consultabile su www.mart.trento.it

Braille. La volontà portante di queste iniziative è quella di ripensare la visita alla gipsoteca in chiave inclusiva, garantendo le stesse condizioni di accessibilità ad ogni visitatore e di conseguenza la stessa qualità della visita per tutti. La modalità di raccolta fondi per realizzare tutto questo è molto interessante e sicuramente accattivante. Le donazioni infatti sono state suddivise in pacchetti con fasce monetarie principali, ad ognuna delle quali corrisponde una ricompensa. Tutte includono, a discrezione del donatore, la possibilità di pubblicare il nome del benefattore sul sito web dedicato ai sostenitori della campagna. Per le ricompense invece si cresce di interesse parallelamente al crescere della donazione: con venticinque euro o poco più viene regalata la possibilità di svolgere una visita guidata all'interno del museo (con ingresso gratuito); i biglietti omaggio per la visita raddoppiano con una donazione da cinquanta euro o più. Quando la donazione arriva sul centinaio di euro, al donatore viene regalata la member card del museo, con la quale è possibile ottenere ingressi illimitati alla struttura e accesso ad eventi esclusivi. L'ultima fascia di prezzo è sicuramente la più interessante: con una donazione di più di trecento euro viene offerta la possibilità di sperimentare una visita notturna al museo a lume di candela, con tanto di cena romantica all'interno. In quest'ultimo caso si riceve inoltre una lettera di ringraziamento da parte del direttore del museo e di Vittorio Sgarbi, presidente della Fondazione.¹⁵¹

2.7 Conclusioni

Dalle analisi svolte nel presente capitolo è emerso come il concetto di accessibilità vada oltre alla mera condizione di disabilità, trovandosi ad affrontare stati temporanei come possono essere la gravidanza o un infortunio, ma dovendosi confrontare anche con fasce di pubblico particolari come quella dei bambini o degli anziani. Qualsiasi utente, in realtà, è caratterizzato da esigenze specifiche, delle quali un museo o un luogo della cultura deve sempre tenere conto, così da poter sviluppare sistemi e attrezzature che siano davvero accessibili e che permettano la fruizione al maggior numero possibile di persone. La fruizione, infatti, si caratterizza sempre come fine ultimo delle istituzioni culturali, così come di qualsiasi azione

¹⁵¹ M. C. P., *Gipsoteca senza barriere, parte il "crowdfunding": cene e biglietti a chi dona*, 13 ottobre 2019, La Tribuna di Treviso; consultabile su www.tribunatreviso.gelocal.it

intrapresa all'interno di esse, comprese la tutela e la valorizzazione. Il ruolo del museo si è modernizzato in un senso di inclusione sociale, esso deve perciò fare ricerca per individuare le migliori modalità per soddisfare i bisogni dell'utente. Le barriere esistenti sono diverse, vanno da una difficoltà di accesso fisico e concreto a delle barriere di tipo sensoriale che rendono difficile l'accesso a persone con disabilità visiva o uditiva, ad esempio. Importante è quindi ideare sempre soluzioni innovative e che siano inclusive nel senso più ampio possibile: un buon piano d'azione in questo senso è basare l'esperienza museale sulla multisensorialità, ad esempio sollecitando il senso del tatto, fattore che porta ad includere certe fasce di pubblico altrimenti escluse, ma allo stesso tempo permette a qualsiasi utente di sperimentare un'esperienza più ricca e con qualcosa in più che la mera fruizione visiva non riesce a trasmettere. Si è visto infatti come ormai la definizione "arti visive" risulti riduttiva, perché un'esperienza museale di qualità coinvolge più sensi, mira a rendere il visitatore partecipe anche attraverso laboratori e attività didattiche che permettono un contatto più profondo con ciò che andrà a visitare.

Un altro aspetto fondamentale per rendere un museo accessibile è una corretta formazione del personale, in modo che sappia accogliere e guidare qualsiasi tipo di utente, facendolo sentire a proprio agio. Lavorare per rendere un luogo culturale accessibile quindi, come si è visto, non è un'idea impossibile o particolarmente costosa, quando si prendono questi piccoli accorgimenti e si lavora fin da subito per questo scopo. L'accessibilità del museo infatti dovrebbe essere un aspetto che viene preso in considerazione fin dalla fase di progettazione, senza la necessità di apportare importanti modifiche più avanti. Perché, come si è visto, uno spazio accessibile non è quello che include una rampa per carrozzine o dei servizi igienici dedicati ai disabili, ma è molto di più: una serie di azioni, accorgimenti e strumenti che permettono a qualsiasi visitatore di entrare in un clima accogliente nel quale si sente ascoltato e dove può godere di una fruizione completa indipendentemente dalle proprie caratteristiche. Questi principi sono alla base inoltre dell'Universal Design, un metodo di lavoro incentrato proprio sull'ideare fin da subito progetti che siano conformi alle esigenze del numero più ampio possibile di persone.

Il percorso che porta all'accessibilità culturale non è corto né semplice, ma si è visto che qualcosa si sta effettivamente muovendo. È stata analizzata la situazione all'estero, sicuramente già più instradata verso le teorie di pensiero esposte sopra, anche grazie ad una visione della disabilità più aperta. In Italia invece la situazione è meno omogenea, ma esistono

istituzioni che già da molti anni si prodigano per questo scopo: esempio lampante è il Museo Omero di Ancona, un capofila in questo ambito, attivo da vent'anni, ma sono diverse le strutture che ne hanno seguito l'esempio e che sempre più negli ultimi anni si sono mosse in un'ottica dell'accessibilità in senso ampio. Anche la normativa ha cercato di muoversi sempre più secondo questi principi, con forti spinte fornite da documenti internazionali di importanti organizzazioni come ONU ed OMS, le quali hanno promosso le definizioni evolute del concetto di disabilità e del diritto alla cultura per tutti. Emerge quindi come il concetto di accessibilità stia diventando sempre più rilevante all'interno di una società in cui è un dovere garantire a tutti il diritto alla fruizione culturale.

Nel capitolo precedente l'arte e la cultura si erano dimostrate uno degli strumenti più appropriati per far emergere la dignità di ogni individuo, linguaggi attraverso cui anche chi ha difficoltà comunicative può trovare una propria voce ed esprimersi. Ed anche in questo caso, lavorando per rendere un museo accessibile che permetta quindi a tutti l'accesso alla fruizione culturale senza distinzioni in base alle diverse caratteristiche, l'arte e la cultura si confermano strumenti fondamentali per combattere l'esclusione.

CAPITOLO III

FELICE TAGLIAFERRI: “DARE FORMA AI SOGNI”

3.1 Premessa

“C’è poco da raccontare. Le cose si fanno, non si raccontano”¹⁵²

Così esordisce Felice Tagliaferri in occasione di uno degli incontri avuti, in risposta alla richiesta di raccontare a cosa si stesse dedicando attualmente. Tagliaferri è infatti un artista attualmente all’opera, che sta costruendo una carriera sempre più solida e una fama che va espandendosi. La bibliografia che lo riguarda è praticamente inesistente¹⁵³, lui stesso non ama i cataloghi, poiché sostiene il loro diventare velocemente obsoleti: è un artista sempre al lavoro, un mese dopo l’uscita di un catalogo potrebbe aver già terminato una nuova opera e il materiale cartaceo non sarebbe aggiornato. Ama però il dialogo e l’incontro con le persone, alle quali è sempre pronto a raccontare la sua esperienza, anche nell’ambito delle frequenti conferenze tenute o nei laboratori didattici organizzati. Una storia che è certamente d’esempio, e che insegna a non dimenticare che non ci sono limiti quando una persona possiede una forte volontà.

Le cose si fanno, quindi. E Tagliaferri sicuramente di fatti ne ha realizzati, fervente sostenitore di una teoria secondo la quale “tra il dire e il fare, c’è di mezzo il fare”. Felice Tagliaferri è un uomo pieno di energia, sempre sorridente, al quale piace definirsi “Felice, di nome e di fatto”. È felice perché, nonostante la vita abbia posto davanti a lui dei limiti, è riuscito a dimostrare che grazie alla voglia di fare nessun limite è insuperabile. Racconta di come i veri limiti e le vere barriere esistano semplicemente nella mente e soprattutto negli occhi di chi guarda, ma lui “non ci vede” quindi “non vede neanche i limiti”. L’artista di cui si sta parlando infatti è un uomo non vedente, che nonostante la disabilità è riuscito a diventare uno scultore ormai di grande fama: ed infatti non ama descriversi come “scultore non vedente, ma semplicemente scultore”. Non ha niente di meno rispetto ad un artista ritenuto normale, non vuole che sia questa caratteristica a portare all’affermazione delle sue opere. Parlando con lui, d’altra parte, non si ha assolutamente la percezione di trovarsi al cospetto di una persona

¹⁵² Dall’incontro con Felice Tagliaferri, avvenuto in data 15 gennaio 2020 a Cesena

¹⁵³ La storia di Felice Tagliaferri è presente nel libro *E li chiamano disabili* di Candido Cannavò (Edizioni BUR, 2007) e nella pubblicazione di Vittorio Spampinato *Felice Tagliaferri: i sogni prendono forma* (Con-fine edizioni, 2016). Il Museo Omero ha inoltre curato un piccolo catalogo dedicato all’artista in occasione della realizzazione dell’opera *Cristo RiVelato*, intitolato *Cristo rivelato: scultura tattile di Felice Tagliaferri* (Edizioni Museo Omero, 2010). La vicenda del Cristo RiVelato compare inoltre all’interno del libro *Per un’estetica della Tattilità* di Aldo Grassini (Armando Editore, 2016; p. 150 – 153).

con disabilità, anzi, è proprio l'opposto. Emergono energia e voglia di vivere, di realizzare tutto ciò che è in suo potere e cambiare ciò che non ritiene giusto, come ad esempio un'arte che viene presentata come patrimonio di tutti ma che nei fatti è poco accessibile. E in questo ha successo, come si vedrà in seguito attraverso l'episodio del Cristo RiVelato, scultura indubbiamente più famosa tra quelle realizzate dall'artista.

Un uomo quindi di cui si scrive poco ma di cui si parla tanto, e che ama raccontare tanto. Il presente capitolo, infatti, è interamente tratto da una serie di conversazioni avvenute nel corso dei mesi di ricerca con lo stesso Tagliaferri¹⁵⁴, il quale si è fin da subito dimostrato disponibile a supportare la realizzazione dell'elaborato attraverso suggerimenti e condivisione della propria esperienza, che vale sicuramente la pena raccontare. Gli incontri sono avvenuti tra Venezia, città in cui si reca una volta al mese per lo svolgimento di un laboratorio alla Peggy Guggenheim, e Cesena, città di residenza attuale dell'artista, in cui è stato possibile inoltre visitare il laboratorio e la personale sala espositiva.

La filosofia che lega le numerose attività realizzate da Tagliaferri è proprio il “dare forma ai sogni”, ispirato dal fatto che l'arte della scultura gli ha permesso di realizzare un sogno attraverso la consapevolezza che, nonostante la perdita della vista, per lui sarebbe stato comunque possibile dare una forma concreta alle immagini mentali. Come si è visto nel corso del primo capitolo, la forza dell'arte è proprio quella di donare uno strumento per esprimersi, fattore importante soprattutto per chi si trova ad affrontare una disabilità. E Tagliaferri è riuscito a fare proprio questo, trovare la sua via espressiva in un campo che agli occhi di tutti sembra inaccessibile a persone che si trovano nella sua condizione: A lui non servono gli occhi, sostiene infatti come dover per forza vedere dove si batte con il martello sia una nostra concezione mentale, serve ovviamente tanta pratica ma qualsiasi lavoratore che impara bene il proprio mestiere potrebbe svolgerlo anche rivolgendo lo sguardo altrove, quindi Tagliaferri non capisce il motivo di tanto sgomento nel suo realizzare opere senza vedere effettivamente dove sta battendo con martello e scalpello. La realtà è che vedere non è necessario, quando esiste anche la possibilità di sentire, e l'aspetto tattile nel lavoro e nello studio di Felice

¹⁵⁴ Le conversazioni con l'autore prendono il via da un dialogo telefonico nel settembre del 2019, a cui seguono una serie di incontri, il primo dei quali avvenuto il 28 settembre 2019. Lungo il periodo di ricerca dedicato alla realizzazione del presente elaborato è stato possibile incontrare più volte lo scultore, tra Venezia, città in cui lavora ad un progetto in collaborazione con la Collezione Peggy Guggenheim, e Cesena, città di residenza attuale. Grazie alla disponibilità dell'artista è stato possibile incontrare perfino Valeria Bottalico, esperta di accessibilità museale e collega di Tagliaferri nell'ambito del laboratorio Doppiosenso realizzato alla Guggenheim.

Tagliaferri è l'elemento fondante, dalla concezione dell'opera alla sua fruizione concreta, tant'è che ogni suo lavoro presenta al tatto dettagli altrimenti non percepibili con il solo uso della vista. Il desiderio più grande dello scultore, concretizzato nella sua opera, è proprio quello di permettere a chiunque di fruire dell'arte, secondo le personali capacità di ognuno.

3.2 Excursus biografico

Felice Tagliaferri nasce nel 1969 in provincia di Foggia, nel paese di Carlantino.¹⁵⁵ Durante l'infanzia la famiglia si trasferisce presto a Bologna per motivi lavorativi, dove Felice trascorre un'infanzia normale tra studio, amici e passione sportiva per il judo. Il primo evento che cambierà la sua vita per sempre è una malattia contratta a quattordici anni, un'atrofia del nervo ottico per il quale non sarebbe esistito rimedio, e che in poco tempo lo rende completamente cieco. Lo scultore racconta di aver vissuto i primi anni in seguito al presentarsi della malattia come “un buco nero”. Paragona ad un lutto la perdita della vista, soprattutto ad un'età così giovane sembra che nulla abbia più senso. Ma Tagliaferri si ritiene fortunato per essere riuscito a risvegliarsi dallo stato di torpore in cui era precipitato, capendo che la differenza è data dalla volontà: sarebbe potuto ancora uscire all'aperto e giocare con gli amici, avrebbe potuto continuare a dedicarsi al judo, e soprattutto avrebbe potuto realizzare sogni ed aspirazioni. Il judo in particolare è stato molto d'aiuto all'artista, permettendogli di sfogare la rabbia e la delusione portate dentro di sé.

La seconda e più importante svolta nella vita di Tagliaferri arriverà poi in seguito, con la scoperta della passione per l'arte, in particolare per la scultura. Non è stato quindi un desiderio innato: il padre e il fratello lavorano come camionisti, e lo stesso Felice ha iniziato dedicandosi ad un lavoro come impiegato nel settore pubblico, insieme a qualche lavoretto sporadico per mantenersi. Sarà l'incontro con un docente di Brera a scatenare in lui l'amore per la scultura e facendogli capire di volersi realizzare nella vita proprio come scultore; e Tagliaferri ha certamente dato forma ai suoi sogni, lavorando oggi a pieno titolo come artista e riuscendo a mantenersi semplicemente attraverso ciò che ama. Quella di Tagliaferri è un'arte che si caratterizza prevalentemente come figurativa; è stata definita inoltre “arte

¹⁵⁵ Dalla biografia dell'artista, consultabile sul sito ufficiale www.felicetagliaferri.it

sociale”, facendo riferimento alle finalità e ai messaggi insiti in ogni sua opera: nella vita Felice non si dedica semplicemente a fare l’artista, ma sogna di rendere l’arte davvero accessibile a tutti, soprattutto alle persone con disabilità. Attraverso ogni opera ed ogni progetto combatte una personale battaglia verso la conquista dell’accessibilità culturale, convinto del fatto che se ognuno facesse anche un piccolo passo in questo senso l’arte potrebbe essere davvero facilmente accessibile a tutti. Un esempio che porta è quello di una persona con disabilità motoria che si trova in carrozzina: il suo punto di vista si colloca certamente ad un livello più basso rispetto a chi non è seduto, e questo può rendere complicata la fruizione di opere collocate ad altezze particolari, o anche solo di statue imponenti la cui testa è rivolta verso l’alto. Il consiglio di Felice per risolvere una situazione di questo tipo è molto semplice: basterebbe installare uno specchio sul soffitto, di modo che la persona sulla sedia a rotelle potrebbe comunque fruire della parte superiore dell’opera semplicemente alzando lo sguardo e puntandolo verso lo specchio. Una soluzione poco complicata e sicuramente poco costosa, che però non viene spesso presa in considerazione da chi si occupa dell’accessibilità museale, spesso a causa della convinzione, come analizzato nel capitolo precedente, che rendere un museo accessibile significhi semplicemente installare rampe o servizi igienici appositi. Il lavoro di Tagliaferri verso un’accessibilità a tutto tondo si può notare inoltre nel campo della produzione: l’artista sta al momento lavorando insieme ad una professoressa di arte informatica per mettere a punto un metodo di sboccatura delle opere computerizzato. L’idea è quella di utilizzare un software per sbocciare un’opera, dandogli cioè la forma desiderata, completamente al pc: una volta ottenuta la forma finale, sarà possibile realizzare concretamente il lavoro mediante la stampante 3D. Pur non essendo totalmente d’accordo con l’uso della tecnologia a causa della dipendenza che crea, Tagliaferri ne mostra con questo progetto un esempio che può tornare utile: la differenza, secondo lo scultore, è che in questo caso c’è sempre alla base una persona che progetta e che finisce il lavoro, di cui la tecnologia è semplicemente un’estensione sfruttata in positivo come ausilio. Se concretizzato, questo software potrebbe portare ad ottimizzare di gran lunga i tempi di realizzazione delle opere.

Per diffondere le proprie idee e il proprio esempio, quindi, Tagliaferri collabora incessantemente con diversi personaggi e numerose realtà culturali italiane: in primis il Museo Tattile Statale Omero ad Ancona (unico museo realmente tattile in Europa), ma negli anni ha instaurato collaborazioni con i Musei Vaticani, con la Fondazione Peggy Guggenheim

di Venezia, e con numerosissime Accademie d'Arte sul territorio italiano. Felice si dedica infatti anche all'insegnamento, forte della convinzione che un altro requisito fondamentale per l'accessibilità sia la formazione. La didattica di Tagliaferri è incentrata prevalentemente sulla realizzazione di laboratori in ogni tipo di istituzione scolastica (percorso intrapreso dal 2005), alternati ad inviti presso conferenze o convegni, dove viene spesso richiesto all'artista di tenere discorsi motivazionali presentando la propria esperienza. Lo scultore ha infatti ottenuto il diploma di arte terapeuta, istituendo poi tra i tanti progetti una personale scuola di arti plastiche, situata per una decina di anni in una località nei pressi di Bologna, a cui ha dato il nome di Chiesa dell'Arte: si caratterizza come prima scuola d'arte al mondo diretta da un artista non vedente, e organizza corsi aperti a tutti, in particolare a disabili e alunni scolastici, ma può prendervi parte qualsiasi appassionato alla materia.

Una vita quindi vissuta per molti anni a Bologna, città che ha portato all'artista l'esperienza formativa più importante, così come la principale esperienza di insegnamento nella propria scuola d'arte. Il Comune di Sala Bolognese però, ha da qualche anno revocato la convenzione che permetteva a Felice di usufruire dei locali in cui era stata istituita la Chiesa dell'Arte. Questo evento porta lo scultore alla decisione di trasferirsi: la meta prescelta è Cesena, città in cui risiede dal 2018. Qui abita insieme alla moglie e al figlio di nove anni, che definisce come il suo "manager". Afferma di adorare la zona della Romagna, una terra in cui si vive piuttosto bene e dove ha deciso di trasferirsi perché spostarsi è sempre una buona idea, anche per aumentare la propria visibilità. Finché ne ha la possibilità desidera muoversi, così da poter incontrare il più alto numero di persone possibili e continuare ad arricchirsi ed arricchirle. Nell'abitazione in cui risiede a Cesena hanno attualmente sede inoltre il laboratorio dell'artista e una sala espositiva in cui colloca le proprie opere quando non si trovano in qualche mostra. Ma la sala espositiva esiste anche perché Felice riceve spesso visite al laboratorio, "circa cento persone al mese", persone che vengono a conoscenza della sua storia o gruppi di alunni nell'ambito di visite didattiche. Rivela di essere inoltre attualmente alla ricerca di un pezzo di terra o un capanno per poter trasferire il proprio laboratorio creandone una versione più ampia: gli spazi che possiede al momento sono ristretti, e permettono di realizzare solamente bozzetti o rifiniture finali. La fase più impegnativa di abbozzo delle opere viene infatti realizzata a Carrara, presso degli spazi messi a sua disposizione da un amico.

3.2.1 La formazione presso Nicola Zamboni

Come si è visto, l'evento che ha portato una svolta nella vita e nel lavoro di Felice Tagliaferri è stato proprio l'incontro con un docente. La formazione è un fattore basilare nell'esperienza di qualsiasi artista, ed assume ancora più importanza quando ci si trova ad analizzare l'opera di uno scultore del tipo di Tagliaferri. Dall'analisi svolta nel primo capitolo è infatti emerso come non sia immediata l'associazione tra il mondo dell'arte e la sfera della disabilità, nonostante fortunatamente Tagliaferri non sia l'unico artista con un qualche tipo di disabilità affermato sulla scena. Risulta interessante però analizzare l'incontro avvenuto con Zamboni, colui che ha fatto scoprire a Tagliaferri la passione per la scultura, per capire quali siano gli input che hanno portato un ragazzo non vedente a scegliere il diventare scultore come il sogno della propria vita.

Felice Tagliaferri, si è detto, dopo la malattia causa della cecità trascorre degli anni di buio e rabbia, convinto probabilmente di non poter più realizzare nulla. Fortunatamente, grazie anche all'esperienza del judo, lo spirito da lottatore di Felice emerge, portando con sé la consapevolezza che la vita poteva comunque essere vissuta, se solo lui lo avesse voluto. Si dedica quindi inizialmente ai lavori più disparati, lavorando ad esempio come impiegato pubblico o come centralinista. Tagliaferri ammette di non aver mai pensato all'arte come passione o particolare interesse; l'unica attività da lui svolta che in qualche modo si avvicinava al mondo dell'arte era quella di antiquario: Felice infatti comprava mobili e li ristrutturava, in seguito alla frequentazione di un corso di restauro appositamente per mobilio, svolto nel 1996 presso l'Antiquariato Perri, situato a Bologna.

È poi il 1998 l'anno fondamentale. All'Unione Ciechi viene pubblicato l'annuncio di un docente dell'Accademia di Belle Arti di Brera nonché scultore bolognese con studio proprio a Bologna. Si tratta di Nicola Zamboni, interessato ad un esperimento molto particolare: si chiedeva quanto il senso della vista fosse necessario per scolpire un'opera e se in generale questo tipo di handicap potesse costituire un ostacolo a livello di creazione artistica. Da qui la ricerca di ragazzi non vedenti da istruire per trovare la risposta a questo suo quesito. Gli incontri con Zamboni nell'ambito dell'esperimento non durano molto: l'insegnante impiega meno di cinque appuntamenti per provare che, effettivamente, un'opera può venire scolpita anche da una persona non vedente. Tagliaferri, quando parla dell'esperienza presso Zamboni racconta come per gli altri ragazzi partecipanti sia stata sicuramente un'interessante esperienza di vita. Specificando che a lui, però, la vita l'ha totalmente cambiata. Ciò che

all'epoca si classifica come rivelazione per Felice è proprio il fatto di poter dare concretamente forma alle proprie immagini mentali. Il periodo di sconforto seguito alla malattia si risolve nella consapevolezza che questa non può impedire a Felice di esprimersi, l'artista può avere un sogno e può lavorare per realizzarlo. E, dati i risultati ottenuti fino ad oggi, quel sogno è riuscito profondamente a realizzarlo.

Interessante è notare come Tagliaferri non avesse mai preso in considerazione il campo dell'arte. Si può dire che è stata l'arte a trovare lui, attraverso la ricerca di Nicola Zamboni. Per Felice Tagliaferri, infatti, un aspetto fondamentale della propria vita ed esperienza è proprio quello dell'incontro. Il lavoro dell'artista si basa interamente sugli incontri, interessato alla conoscenza e al confronto con persone sempre nuove. Perché gli incontri hanno il potere di cambiare le vite, come è successo a lui in primis con l'incontro con Zamboni, e in seguito con altri svariati personaggi come lo scrittore Candidò Cannavò o il regista Silvio Sodini. Tagliaferri sostiene inoltre come questi incontri importanti siano stati tutti frutto di casualità, senza che li cercasse veramente: non serve forzare nulla, ogni cosa ha il proprio corso e quando si mettono in gioco passione e forza di volontà, le soddisfazioni arrivano.

La formazione artistica vera e propria di Tagliaferri inizia poi in seguito ai pochi appuntamenti con Zamboni. Ormai deciso a voler diventare scultore a tutti gli effetti, Felice convince il maestro a tenerlo a bottega presso il suo studio per i due anni seguenti, così da poter sviluppare un reale percorso di apprendimento artistico. Da lì in poi non ha mai smesso di specializzarsi, frequentando vari studi di maestri scultori a Carrara, patria del famoso marmo che si caratterizza come materiale prediletto per i lavori di Tagliaferri. Tra i titoli conseguiti spicca inoltre un Diploma come Maestro d'Arte, ottenuto presso l'Istituto d'Arte di Ancona, diventando così il primo docente al mondo non vedente di arti plastiche. Non è facile infatti per una persona con disabilità essere accettato come allievo presso scuole o Accademie d'Arte: con la sua Chiesa dell'Arte e i laboratori didattici Felice desidera dare a tutti la stessa possibilità che ha ricevuto lui e che gli ha decisamente cambiato la vita.

3.3 Principali opere di Felice Tagliaferri

Il laboratorio di Felice Tagliaferri è attualmente situato in un piccolo capanno all'interno della propria abitazione¹⁵⁶. Un laboratorio che in fondo si caratterizza come una seconda casa, per un uomo che della scultura ha fatto la sua ragione di vita, e all'interno del quale Felice si destreggia meglio di qualsiasi ospite. Accanto al laboratorio si erge una sala di cui Felice ha fatto la propria sala espositiva: in questa struttura e nel giardino vengono collocate le opere nei periodi in cui non si trovano in mostra. Opere che parlano del messaggio di amore per la vita e inclusione che lo scultore vuole dare, attraverso le quali si realizzano gli incontri così importanti per lui. Perfino il presente elaborato prende vita dall'incontro con un'opera di Felice Tagliaferri, esposta al Teatro Bonci di Cesena durante uno spettacolo teatrale dedicato ad Alzheimer e disabilità¹⁵⁷. L'opera in questione è quella dedicata all'*Uomo Alzheimeriano*, realizzata da Tagliaferri per l'AlzheimerFest di Treviso¹⁵⁸ ed esposta in anteprima proprio durante lo spettacolo cesenate. L'Uomo Alzheimeriano è una scultura in marmo, dal peso di circa cinquanta chilogrammi, elemento che vuole portare un messaggio, come sempre avviene nel lavoro di Felice. Le iniziative qui citate si sono infatti svolte nell'ambito della settimana dedicata all'Alzheimer, nel corso della quale si svolge la sempre più famosa maratona per l'Alzheimer: la scultura di Felice parteciperà "personalmente" alla maratona, ancorata ad una carrozzina che verrà portata dal laboratorio situato a Cesena di Tagliaferri fino a Cesenatico, punto di arrivo della maratona. Saranno i ragazzi partecipanti a trasportare la carrozzina con l'opera, alternandosi, a dimostrazione del messaggio che nella vita qualsiasi peso si alleggerisce quando lo si condivide e ci si aiuta rispettivamente. Anche la malattia.

3.3.1 Il Cristo RiVelato (2009 – 2010)

L'opera del *Cristo RiVelato* (Fig. 2 e particolari) è indubbiamente la più famosa tra quelle realizzate da Tagliaferri, nonché il lavoro che lo ha reso davvero famoso, e porta con sé una storia piuttosto interessante.

¹⁵⁶ Durante l'incontro avvenuto in data 15 gennaio 2020, svoltosi a Cesena, è stato possibile visitare personalmente il laboratorio e la sala espositiva di Felice Tagliaferri, con l'opportunità di vedere dal vivo e toccare le opere dell'artista

¹⁵⁷ Si tratta di *Dialogo con l'Uomo Alzheimeriano*, uno dei monologhi teatrali tenuti dall'attore Roberto Mercadini (Cesena, 1978). Lo spettacolo si è svolto presso il Teatro Bonci di Cesena, il 12 settembre 2019, in occasione della settimana dedicata all'Alzheimer

¹⁵⁸ L'opera è stata realizzata per l'edizione 2019 dell'Alzheimer Fest di Treviso. Per approfondimenti sul festival, le iniziative e gli organizzatori consultare il sito ufficiale su www.alzheimerfest.it

La vicenda prende il via nel 2008, durante una visita dello scultore a Napoli. In precedenza a Felice era stato spesso consigliato di visitare la Basilica di San Severo, luogo in cui è custodito il Cristo Velato di Giuseppe Sanmartino (Fig. 1)¹⁵⁹. Ovviamente l'unico metodo attraverso cui un non vedente può fruire di un'opera è toccarla, richiesta che Tagliaferri pone ai custodi, sentendosi subito rifiutare il permesso in maniera categorica, giustificato dal fatto che il marmo della statua avrebbe di certo subito danni se toccato. L'artista esce così scontento ed arrabbiato dalla visita alla Basilica, per la quale aveva perfino pagato l'ingresso. Per Tagliaferri è fondamentale la concezione di arte come patrimonio di tutti: nel concreto, purtroppo, l'arte si configura come patrimonio solo di una parte di mondo, dal momento che a molti non viene consentito l'accesso o la fruizione. La battaglia per l'accessibilità è infatti uno dei temi maggiormente trattati da Tagliaferri con la sua opera e la sua didattica, ed il Cristo RiVelato incarna perfettamente questi ideali.

L'episodio napoletano si svolse sotto gli occhi del direttore del Museo Tattile Statale Omero di Ancona, amico e collaboratore di Tagliaferri, il quale suggerì subito al collega l'idea di realizzare una copia dell'opera a cui non aveva potuto accedere. In prima battuta a Tagliaferri parve un'idea folle, ma in seguito accettò con entusiasmo la sfida, con l'obiettivo di realizzare un'opera che potesse essere davvero accessibile a tutti. La collaborazione del Museo Omero è stata certamente fondamentale anche nella fase di realizzazione dell'opera: un operatore ha passato infatti numerose sessioni di studio con Tagliaferri, descrivendo all'artista ogni centimetro della statua originale, permettendo così la creazione del bozzetto. Per un non vedente, infatti, l'unico modo per costruire un'immagine è partire proprio dai dettagli, al contrario di ciò che accade ad un individuo normodotato, la cui visione parte da un insieme per soffermarsi di volta in volta sui dettagli interessanti. A questo primo bozzetto iniziale¹⁶⁰ seguono due anni di lavoro che portano alla fine del 2010 alla realizzazione effettiva della scultura di Tagliaferri. Nel corso delle fasi finali del lavoro sono state coinvolte scuole ed associazioni, per apportare in modo simbolico gli ultimi ritocchi alla scultura: il desiderio di Felice era quello di realizzare una statua che fosse per tutti, ed è importante il fatto che più persone abbiano contribuito a realizzarla, ancora prima di fruirla.

¹⁵⁹ *Cristo Velato* di Giuseppe SanMartino, realizzato nel 1753 e conservato presso la Cappella di Sansevero a Napoli

¹⁶⁰ Il bozzetto, realizzato nel 2009, è una piccola forma di creta di circa 30cm di dimensioni. L'opera completa ha invece dimensioni 180x80x50cm ed è in marmo di Carrara

L'opera terminata rappresenta un Cristo Velato praticamente identico a quello di Sanmartino, con la differenza basilare che il Cristo di Felice può essere toccato, anzi deve essere toccato, così da renderne possibile la fruizione a tutti quei non vedenti esclusi dall'opera originale. Quello di Tagliaferri vuole essere un messaggio di denuncia nei confronti della convinzione secondo la quale il marmo possa rovinarsi quando viene toccato: bastano piccoli accorgimenti, come guanti particolari o una determinata delicatezza nel tocco, per far sì che il materiale non si rovini. Sono molto più pericolosi gli agenti atmosferici per le sculture esposte all'aperto, per fare un esempio. Lo stesso nome dell'opera fa riferimento a questo principio: con Cristo RiVelato infatti si vuole da un lato porre l'accento sulla copia, identificando un Cristo che viene velato per una seconda volta; e dall'altro vuole identificare il fatto che il Cristo viene invece svelato ai non vedenti. Nel 2011 l'opera riceve la Benedizione di Papa Benedetto XVI¹⁶¹: da questo momento in poi la Basilica napoletana ha effettivamente aperto a tutti la possibilità di toccare il Cristo Velato originale, con grande soddisfazione di Tagliaferri. Un aneddoto divertente che piace raccontare alla scultore è come, dopo la prima esposizione a Napoli del suo Cristo RiVelato, tutti i non vedenti napoletani sostenessero la superiorità della sua opera rispetto all'originale.

Nel frattempo, dal giorno della creazione (e di certo anche in futuro), l'opera di Tagliaferri ha girato l'Italia, ed è stata toccata da circa cinquecentomila persone. A dimostrazione appunto del fatto che il marmo non si rovina se viene toccato con i giusti accorgimenti, e che sarebbe quindi possibile rendere l'arte accessibile a tutti. In particolare le sculture di Felice devono essere toccate per poter essere apprezzate appieno: anche in questo caso la vista restituisce la semplice immagine di un Cristo velato, ma al tatto si possono avvertire tutti i muscoli e i dettagli del corpo posizionato sotto al velo. La resa realistica dei dettagli da parte di Tagliaferri è sempre straordinaria.

Attualmente l'opera è collocata in una scuola nel paese di Bertinoro, in provincia di Forlì-Cesena, dove resterà fino a marzo 2020. In primavera verrà quindi spostata prima a Pisa, per un mese, e poi resterà a Parma città della cultura per l'occasione Parma 20 20. In precedenza, come già detto, l'opera ha girato per le maggiori città italiane, da Napoli (Museo Archeologico) a Messina (Chiesa di S. Maria Alemanna), passando ad Ancona in più

¹⁶¹ In occasione del XXV Congresso Eucaristico nazionale (Cen) di Ancona, svoltosi nella località di Colle Ameno dal 3 al 9 settembre 2011

occasioni, così come a Bologna (Istituto per Ciechi Cavazza) e a Rimini, senza dimenticare le esposizioni all'Istituto dei Ciechi di Milano.

3.3.2 Carta dei Diritti delle Persone con Disabilità¹⁶²

La scultura raffigura due mani che sorreggono un grande libro aperto, sul quale è incisa la frase “*Carta dei Diritti delle Persone con Disabilità*”(Fig. 5) in quattro diverse lingue.

L'idea per l'opera deriva da una chiacchierata di Tagliaferri con Simone Salvagnin¹⁶³, il quale racconta allo scultore una propria impresa. Nel gennaio 2012, infatti, Salvagnin è partito alla volta del Sud America, percorrendo tra arrampicate e tratte in bicicletta la zona della Patagonia. Ma la particolarità del percorso di Simone Salvagnin risiede nel suo compagno di viaggio: ha portato infatti con sé la Carta dei Diritti delle Persone con Disabilità dell'ONU, facendola sottoscrivere alle autorità politiche incontrate durante la strada. All'epoca, inoltre, Felice era a conoscenza di un progetto simile dell'amico e velista Andrea Stella¹⁶⁴, intenzionato a trasportare la stessa Carta, questa volta via mare.¹⁶⁵ Da qui la voglia da parte di Felice Tagliaferri di realizzarla in marmo, essendo uno scultore. L'obiettivo di Tagliaferri è simile a quello dei colleghi: desidera incontrare i Capi di Stato di tutti i paesi del Mondo, ed aiutarli poi a incidere le proprie iniziali sul libro di marmo. Il messaggio è prima di tutto quello di una presa consapevole di coscienza da parte di ciascuno, attraverso la firma, e poi intende trasmettere l'idea del muro dell'accessibilità che viene piano a piano scalfito grazie alla collaborazione di tutti.

3.3.3 “Sculture di cose che nessuno ha mai toccato”

Le “cose che nessuno ha mai toccato” sono oggetti che non possono essere effettivamente toccati da nessuno, e che Tagliaferri ha deciso di immortalare nel marmo come in un fermo immagine. Per lui è importante diffondere lavori come questi, insiti del valore della conoscenza. Infatti, una qualsiasi persona normodotata conosce questi oggetti, ma di certo non ha mai potuto toccarli, per cui poterlo fare diventa un'occasione speciale; allo stesso

¹⁶² Scultura in marmo completata a maggio 2016. Immagine n. dell'Appendice

¹⁶³ Campione del mondo di arrampicata sportiva e quasi totalmente non vedente a causa della retinite pigmentosa, malattia degenerativa

¹⁶⁴ Andrea Stella (Sandrigo, 1976) è un velista italiano affetto da paraplegia agli arti inferiori, fondatore e attuale Presidente dell'Associazione Onlus Lo Spirito di Stella

¹⁶⁵ Per approfondimenti sull'impresa di Stella e su altri progetti del velista è possibile consultare il sito dedicato, su it.wheelsonwaves.com

tempo, essendo oggetti che non possono essere toccati, un non vedente non potrà mai sapere che forma hanno o come appaiono: attraverso queste sculture l'intenzione di Tagliaferri è proprio quella di permettere a tutti di conoscere gli stessi oggetti, forte dell'esperienza di un uomo che almeno per un periodo della propria vita è riuscito a conoscere questi oggetti osservandoli. E quindi questa serie di sculture raccoglie ad esempio una statua raffigurante un'onda del mare (Fig. 8). Oppure le fiamme del fuoco, così come una nuvola.

Un esempio iconico delle "cose" di cui si sta parlando lo dà forse la statua della Donna con i capelli nel vento (Fig. 7). "Quando i capelli vengono alzati dal vento", spiega Felice, "se provo a toccarli cadono, si appiattiscono". Ecco perché nessuno potrà mai veramente toccare i capelli nell'esatto momento in cui il vento li solleva. La sua scultura però (riprodotta in più versioni) raffigura il fermo immagine dei capelli mentre sono sollevati dal vento.

Un altro esempio è l'ombra. È una scultura molto particolare, ha la forma della vera ombra di un uomo. Il pezzo di marmo in cui è scolpita è sottilissimo, dal momento che l'impressione che ci dà un'ombra osservandola è proprio quello di non avere spessore. Allo stesso modo, è levigato alla perfezione, totalmente liscio: toccandola la sensazione trasmessa è proprio quella di toccare un'ombra. Anche se nessuno lo ha mai fatto davvero.

3.3.4 La Vita

Una delle opere più belle e simboliche di Tagliaferri è probabilmente la sfera di marmo chiamata *La Vita* (Fig. 6). È un'opera intrisa di significati simbolici che emergono solo al tatto, coerentemente con la filosofia artistica dello scultore, che ama definire questo particolare lavoro "un'esperienza sensoriale". Il viaggio alla scoperta di questa particolare scultura parte dalla superficie esterna della sfera: al tatto è priva di imperfezioni, liscissima e perfettamente circolare. Proprio come le apparenze, come l'immagine di perfezione che si tende a voler trasmettere di sé e della propria vita. Questo è ciò che ovviamente si cerca di mostrare all'esterno. Quando la si vive dall'interno, si sa, la vita è tutt'altro: è imperfetta, spigolosa, grezza. Ed è, allo stesso tempo, profonda. Soprattutto quando si presentano problemi, ci si sente come se non si possa riuscire a toccare il fondo. La sfera di Tagliaferri, superando la perfezione esteriore, presenta proprio questo: sulla parte superiore della sfera è infatti presente una cavità, all'interno della quale si possono inserire le dita, che andranno a tastare una superficie ruvida e ancora grezza, inoltre non si riesce effettivamente a raggiungere il fondo della cavità.

La sfera, corpo principale dell'opera, poggia su una grossa base cubica. "Perché nella vita è necessaria una base che sia squadrata e solida", osserva Felice. Non solo, approfondendo l'analisi dell'opera si scopre che la sfera non è incollata in modo permanente alla base, si solleva prendendola nelle mani: perché la vita è instabile, ma allo stesso tempo se si riesce a prenderla in mano, la si può portare dove si vuole. Anche se può essere pesante. L'importanza della condivisione emerge poi perfino in quest'opera, poiché reggendo la sfera in due non sembra così pesante, mentre quando si prova a sollevarla autonomamente risulta piuttosto difficoltoso separarla dalla base.

3.3.5 La Pietà Ribaltata

Quella della Pietà Ribaltata è un'opera che, concretamente, ancora non esiste. Si tratta infatti dell'attuale progetto a cui lo scultore Felice Tagliaferri sta lavorando. Il punto di partenza è simile a ciò che lo ha portato alla realizzazione del Cristo RiVelato, con la differenza che la vera Pietà (di Michelangelo), questa volta lui l'ha potuta toccare. Il 4 agosto del 2018, infatti, Felice ha potuto fruire e studiare la famosa scultura di Michelangelo: non è stato difficile, confessa, poiché collabora con i Musei Vaticani già da qualche anno. Ed è proprio ai Musei Vaticani che sarà esposta in futuro l'opera di Tagliaferri, nonostante sia stata richiesta già in altre città, ad esempio Matera. Attualmente si dedica alla realizzazione della scultura non più di tre o quattro giorni al mese, nel corso dei quali si reca nel laboratorio provvisorio a Carrara dove verranno svolte le fasi più impegnative di lavorazione dell'opera, come la sbazzatura principale che porta alla creazione di molti metri di macerie. Il laboratorio personale di Cesena, purtroppo, è ancora troppo piccolo per poter svolgere al suo interno le lavorazioni principali. Durante le ultime fasi di rifinitura, però, la statua verrà ufficialmente spostata a Cesena, per poi essere inaugurata sempre nello stesso luogo. Il termine è previsto per il mese di marzo 2020, quando in occasione dell'inaugurazione verrà fatto un servizio giornalistico ospitato nel laboratorio cesenate, così da promuovere anche questo luogo, aperto a chiunque desideri visitarlo.

Nel concreto, l'opera della Pietà Ribaltata raffigurerà Cristo che sostiene la Madonna, al contrario di ciò che accade per la vera Pietà. La donna sorrette, inoltre, in questo caso è viva. Il messaggio che vuole lanciare questa inversione è innanzitutto l'attenzione che i figli dovrebbero dedicare ai genitori, prendendosene cura. Ma c'è un ulteriore significato molto profondo: non solo i figli che si curano dei genitori, ma soprattutto gli uomini che devono

prendersi cura delle donne. L'idea per la Pietà nasce infatti durante un evento dedicato alla violenza sulle donne: il messaggio di denuncia che Felice lega a questo tema si incarna nella figura del Cristo, che verrà lasciato grezzo. In contrasto con il volto della Madonna, identico a quello della vera Pietà e terminato, Cristo viene invece lasciato a metà poiché l'obiettivo di Tagliaferri è di collaborare con le donne maltrattate e le associazioni che si occupano di esse: chiunque di loro ne sentirà il desiderio, potrà recarsi presso il laboratorio dello scultore e aiutarlo a rifinire il volto dell'uomo. Così da estrarre da un materiale freddo e duro il volto ipotetico di un uomo sano, che regge una donna, come dovrebbe accadere nella vita di tutti i giorni.

3.3.6 Opere secondarie

Un'opera interessante che Tagliaferri porta spesso in mostra è *La Forza dell'Amore* (Fig. 9), una statua raffigurante due braccia tenute insieme da una catena. Le mani, però, sono unite in modo da formare un cuore. La forza dell'amore, ovviamente, non è certo nella catena, che indica una costrizione. Il messaggio rappresentato dalla scultura in questione è come l'amore riesca alla fine a rompere qualsiasi catena, e qui entra in gioco la caratteristica principale delle opere di Tagliaferri, cioè il fatto che per fruirle davvero non possano essere solamente guardate. A prima vista, infatti, non si capisce bene dove voglia andare a parare l'artista, ma toccando la catena si avverte come essa sia in procinto di spezzarsi. Grazie alla forza dell'amore, appunto. Questa scultura in particolare verrà acquistata dal Museo Tattile Statale Omero per integrare la sezione appositamente dedicata all'arte di Felice Tagliaferri; insieme a questa, verrà acquistata inoltre una statua rappresentante un nodo.

Ciò che colpisce, toccando una scultura come quella appena descritta, è la precisione con la quale vengono riprodotte le mani e gli avambracci. La sensazione è quella di toccare un corpo reale, compreso di tutti i suoi dettagli. Molte opere esposte nella sala espositiva personale dello scultore sono infatti studi di parti del corpo (si veda a tal proposito ad esempio lo *Studio di Schiena*; Fig. 10), soprattutto corpi femminili, che l'artista dichiara essere decisamente i soggetti preferiti. La conoscenza puntuale del corpo umano deriva in particolare dall'esperienza del judo, un'arte marziale che insegna il controllo del proprio corpo in relazione a sé stesso e allo spazio circostante. Sono numerose inoltre le copie di volti di Cristo e statuette di Madonne, realizzate da Felice per tenersi in continuo allenamento e continuare

ad esercitarsi, ma soprattutto perché rivela essere dei soggetti che a livello di mercato si riescono a vendere sempre facilmente.

Un'altra figura ricorrente tra le sculture di Tagliaferri è quella della donna incinta o la madre con bambino. Tutte ispirate alla moglie e il figlio: è diventato padre nel 2010, e da allora sono numerosissime le opere raffiguranti temi legati a maternità e paternità, così come opere incentrate su metafore di vita. Chiedendo a Felice se abbia un'opera che preferisce tra tutte quelle realizzate, infatti, l'artista non ha dubbi. La statua che più gli sta a cuore è decisamente *Mamma con bambino* (Fig. 11), che ritrae appunto la moglie e il figlio. Ha iniziato il lavoro subito dopo la nascita del figlio, impiegando due mesi e mezzo per portarla a compimento. A proposito di questa statua, inoltre, Tagliaferri fa notare orgoglioso come toccando la testa del bambino nella statua si possa avvertire la fontanella cranica ancora aperta. Allo scultore importa sottolineare questo dettaglio poiché ricorda come uno scultore normodotato rappresentando un neonato si accontenta di rappresentare i capelli. Un non vedente, invece, conosce gli oggetti e le persone attraverso il tocco, acquisendo quindi un'attenzione ai dettagli molto più sviluppata e avvicinandosi ad una rappresentazione decisamente più realistica. Felice concorda con il fatto che se ci si riflette, la vista per uno scultore può arrivare perfino a costituire un limite. Questo concetto viene ripreso perfino in alcuni studi pedagogici¹⁶⁶: il senso della vista, per quanto venga esaltato, presenta caratteristiche ingannevoli che non permettono di cogliere la reale forma "pura" delle cose. In particolare, quando si tratta di scultura, questa caratteristica della vista può incrinare la percezione della reale tridimensionalità, poiché il riflettersi della luce porta qualsiasi oggetto ad assumere forme apparentemente sempre diverse, confondendo la visione di quella che dovrebbe essere la forma pura ed assoluta. Con il concetto di forma assoluta si intende infatti una forma in assenza di luce o esposta ad una luce uniforme. Si capisce quindi come un non vedente, affidandosi semplicemente al tocco delle proprie mani, riesca a carpire ogni volta semplicemente questa forma pura degli oggetti, e ciò si riflette nella precisione delle opere realizzate da artisti come Tagliaferri.

¹⁶⁶ S. M. Dolcino Bolis, *Al di là della conferma visiva*, Armando Editore (2002); p. 25 - 30

3.4 Un'arte da toccare

*“Quando si fanno le cose con amore e determinazione non c'è bisogno di molto
I risultati arrivano, anche perché il mondo riconosce quello che fai”¹⁶⁷*

Dall'analisi dei lavori di Tagliaferri è emerso quindi come la caratteristica principale delle sue opere, nonché fondamento della sua poetica artistica, sia proprio la necessità di includere il tatto nella fruizione artistica. L'arte tattile di Felice Tagliaferri si compone dei materiali più svariati, dalla pietra al legno, utilizzando soprattutto creta e marmo. Tagliaferri riesce a destreggiarsi tra le diverse tecniche necessarie per trattare con i diversi materiali, passando dalla dolcezza nel modellare la plasticità della creta all'energia necessaria a scolpire un blocco di marmo. A livello di lavorazione il legno e il bronzo sono forse i materiali meno amati dall'artista, pur essendo perfettamente in grado di trattarli. Spiega che trattare il legno risulta più complesso a causa degli attrezzi richiesti, le sgorbie, cioè scalpelli molto affilati e quindi particolarmente pericolosi. Per quanto riguarda il bronzo, invece, Tagliaferri non lo predilige poiché non può prendere attivamente parte nell'intero processo di realizzazione dell'opera. Infatti, utilizzando il bronzo ciò che spetta all'artista vero e proprio è la semplice realizzazione dello stampo preparatorio in cera, poi concretizzato in bronzo da una fonderia, portando via all'artista il controllo della parte finale di creazione dell'opera. Il marmo è invece indubbiamente il materiale prediletto: i blocchi vengono scelti con cura di volta in volta dall'artista recandosi a Carrara. A Tagliaferri piace particolarmente poiché lo ritiene il materiale più adatto per qualsiasi lavorazione, potendo diventare estremamente liscio o mantenere una sensazione grezza, più difficile con gli altri materiali. Infine, la creta è il materiale utilizzato per i bozzetti, in virtù della sua grande flessibilità. Ciò che piace a Tagliaferri della lavorazione della creta è la possibilità di togliere ed aggiungere materiale allo stesso tempo. L'artista illustra come, quando ci si trova a realizzare una scultura in marmo o legno, ciò che viene richiesto è l'estrazione della forma finale dal blocco di materiale, fatto che prevede una sola azione di rimozione. Quando si lavora la creta invece in fase di preparazione del bozzetto di studio, la forma può essere aggiustata non solo rimuovendo parti di materiale, ma anche aggiungendole.

¹⁶⁷ Dall'incontro con Felice Tagliaferri avvenuto in data 28 settembre 2019, a Venezia

Per quanto riguarda le fasi lavorative, come accennato nel discorso relativo alla Pietà Ribaltata, purtroppo gli spazi attualmente posseduti da Tagliaferri non sono particolarmente ampi. Viene da sé che nell'ambito del laboratorio casalingo è costretto a limitarsi alla realizzazione dei bozzetti preparatori e di studio, per poi passare alla realizzazione vera e propria altrove, in un luogo in cui possa lavorare con maggiore libertà. Questo luogo lo ha trovato grazie ad un amico, il quale possiede un proprio laboratorio situato a Carrara, ceduto in prestito di volta in volta a Tagliaferri, di modo che l'artista possa partire con l'abbozzo della forma scolpendo il blocco di marmo. È proprio questa fase iniziale a comportare la creazione di molti metri cubi di macerie, che finirebbero per riempire in fretta il laboratorio cesenate. Le fasi principali del lavoro vengono quindi svolte a Carrara, poi, una volta finito lo sbozzamento, Tagliaferri può spostarsi tranquillamente nel proprio laboratorio per i ritocchi finali. Questo è un discorso che vale ovviamente nei casi di sculture di grandi dimensioni come la Pietà o il Cristo RiVelato. Per quanto riguarda opere di dimensioni più contenute, è possibile svolgere l'intero processo nel laboratorio di Cesena. Si nota infatti che tendenzialmente le misure delle opere di Tagliaferri sono simili, e inferiori rispetto alle due possenti copie delle opere di Sanmartino e Michelangelo.

Lo studio che porta lo scultore a concretizzare le immagini nate nella propria mente non si differenzia particolarmente rispetto al metodo di uno scultore normodotato. Se a Felice viene chiesto come riesce a scolpire le proprie opere, infatti, la risposta sarà "esattamente come fanno tutti gli scultori, con le mani e l'attrezzatura". Il tatto e le mani sono sempre strumenti indispensabili e Tagliaferri, si nota, è un maestro nell'utilizzarli: per lui, le mani equivalgono ormai agli occhi, tant'è che dichiara di non provare particolare fatica quando scolpisce, sentendosi sempre come se stesse vedendo davvero ciò che realizza. Allo stesso tempo, non è preoccupato di farsi male scolpendo, dal momento che non esiste una vera tecnica per evitare questo. Uno scultore normodotato ha la sua stessa percentuale di rischio per quanto riguarda il ferirsi. Lavorando prevalentemente con il marmo, gli strumenti maggiormente utilizzati sono lo scalpello ed il martello, tenuti tra le dita mentre con il mignolo controlla puntualmente la zona da cui sta rimuovendo materiale, per sentire come stia procedendo il lavoro. Per quanto riguarda le misure, infine, vengono prese sempre con le mani, utilizzando la spanna come metro di riferimento: studia il modello originale toccandolo attentamente, riportando poi le proporzioni avvertite sul blocco da scolpire.

Una scultura, ovviamente, prima di potersi concretizzare richiede ore ed ore di studio: per le prove, i bozzetti, e i cambiamenti Tagliaferri utilizza la creta, così da poter apportare tutte le modifiche necessarie. Una volta studiata la forma e l'inclinazione dell'oggetto, e trovata la versione che lo soddisfa, parte con il lavoro di realizzazione vero e proprio, per il quale impiega solitamente non più di un paio di mesi. Felice è molto attivo, mettendosi all'opera ogniqualvolta nella sua mente si crea un'idea: realizza infatti soprattutto sculture per sé stesso seguendo i propri interessi. Ne deriva la creazione di nuove opere praticamente di continuo, motivo per il quale, come è stato detto, non ama i cataloghi cartacei.

Per quanto riguarda l'ispirazione per i soggetti realizzati, Tagliaferri presenta una fase iniziale in cui racconta di aver fatto un lavoro introspettivo. Avendo perso la vista da relativamente pochi anni quando inizia a dedicarsi alla scultura, quello che fa è tentare di riprodurre immagini viste nei primi quattordici anni di vita. Un esempio di questo è l'opera *Nonna del Sud* (Fig. 13), raffigurante un'anziana donna conosciuta durante l'infanzia pugliese, prima del trasferimento a Bologna. Nel primo periodo di attività, quindi Felice cerca di rappresentare il maggior numero di immagini possibili tratte da ricordi dell'infanzia, finché il repertorio non inizia a scarseggiare e l'artista avverte la necessità di un cambiamento. Inizia in questo momento il vero confronto dell'arte di Tagliaferri con la cecità, poiché un fattore importante nella realizzazione di una scultura è rappresentato dai dettagli, che pian piano nella mente dello scultore stavano svanendo. Uno scultore normodotato, se dimentica la conformazione di una parte di ciò che dovrà rappresentare, può sempre tornare a studiarlo o rivederlo, un non vedente invece non può riacquistare questa memoria velocemente. Per lui diventa necessario appellarsi al senso del tatto, che da questo momento in poi Tagliaferri svilupperà in maniera incredibile. Divertente è un aneddoto che racconta spesso per esemplificare il concetto appena esposto: quando gli venne chiesto di riprodurre una mucca, l'artista non aveva assolutamente idea di come essa fosse fatta, non ricordava più. Per poter dare vita all'opera, quindi, si recò presso una stalla e si dedicò per ben due giorni allo studio della forma del corpo attraverso un attento uso del tatto, riuscendo infine a ricostruire dentro di sé l'immagine della mucca. Quando un non vedente si trova a trattare con oggetti di grandi dimensioni, ovviamente, la costruzione dell'immagine interna richiede più tempo, poiché questa costruzione mentale parte dai singoli dettagli, che si uniscono poi andando a formare un'immagine generale.¹⁶⁸ È immediato per un non vedente capire la forma di un oggetto che può tenere tra le dita o nel

¹⁶⁸ S. M. Dolcino Bolis, *Al di là della conferma visiva*, Armando Editore (2002); p. 30 - 31

palmo delle mani, o perfino che riesce a ricondurre all'ampiezza delle proprie braccia, mentre risulta decisamente più difficoltoso riuscire a mettere insieme dettagli di un corpo delle dimensioni ad esempio di una mucca.

Sono queste esperienze che hanno portato Tagliaferri a ritenere che le opere, in particolare quelle da lui realizzate, necessitano dell'integrazione del senso della vista con il tatto per poter essere apprezzate e capite appieno. Come si è visto con gli esempi delle opere più famose, guardarle è di certo interessante, ma toccarle porta ad un'esperienza davvero indimenticabile. Questo, secondo Felice, avviene perché ciò che rimane dentro la persona è la sensazione trasmessa da un senso; ed il tatto, in particolare, è un senso che scatena numerose emozioni, quello utilizzato per sentirsi vicino a ciò che si ama: per lui diventa quindi una naturale conseguenza il desiderio di toccare un'opera d'arte che fa provare determinate emozioni. E l'amore che Felice prova per l'arte vorrebbe poterlo diffondere a chiunque, da qui le sue numerose battaglie per l'accessibilità culturale. Ad ogni individuo dovrebbe essere concessa la possibilità di conoscere l'arte e la bellezza, indipendentemente dalle percezioni e dalle caratteristiche personali. Questo è ciò che Tagliaferri cerca di fare ogni giorno con il proprio lavoro, scatenare emozioni attraverso la creazione di legami tra l'arte e le persone.

3.5 L'importanza della condivisione

Insieme alla necessità di utilizzare il tatto per la fruizione dell'opera, un secondo cardine fondamentale della poetica di Felice Tagliaferri è il concetto di incontro. Per l'artista, infatti, l'arte è uno strumento per conoscere sempre nuove persone con le proprie esperienze di vita, e soprattutto per condividerle e diffondere attraverso di essa messaggi importanti in cui crede. Sono gli incontri, spesso avvenuti in maniera casuale, che hanno cambiato la vita dello scultore, partendo dalla conoscenza fondamentale con Nicola Zamboni, fino ai numerosi incontri che hanno portato a collaborazioni tutt'ora in corso.

In primis, la collaborazione fondamentale per Tagliaferri è quella con il Museo Tattile Statale Omero di Ancona, il quale come si è visto condivide con Felice l'impegno nella battaglia per l'accessibilità culturale, configurandosi come vero ed unico museo totalmente tattile in Europa. All'interno del Museo Omero infatti è possibile toccare ogni singola opera, anzi è

obbligatorio. E spesso è possibile svolgere visita o attività didattiche da bendati, così da porre finalmente tutti sullo stesso piano e fornire a tutti lo stesso tipo di esperienza. Quando Tagliaferri si reca presso il Museo Omero, si sente come se stesse tornando a casa propria. Il Museo ospita infatti alcune sue opere, e sta attualmente lavorando per allestire una sezione interamente dedicata a lui, arricchita con opere come *La Forza dell'Amore*, da poco acquistata proprio dal Museo. È anche in questo caso un incontro fortunato che porta alla nascita di questa importante collaborazione: Candido Cannavò è un giornalista e scrittore, autore del libro *“E li chiamano disabili”*. Nel libro di Cannavò vengono narrate dieci storie, appartenenti a dieci persone con disabilità che proprio come Felice non si sono arrese e hanno dimostrato come la disabilità non impedisca di emergere e di vivere una vita perfettamente normale. *“E li chiamano disabili”* è un libro interessante, dove ogni capitolo è dedicato ad un personaggio, intitolato semplicemente con il mestiere della persona in questione o un aggettivo che rimanda ad essa, senza mai porre l'accento sulla disabilità: nel raccontare i propri incontri con gli individui incontrati, Cannavò riporta principalmente le loro caratteristiche caratteriali, facendo emergere le biografie di dieci persone felici e pienamente soddisfatte della propria vita. Come per quanto riguarda Tagliaferri, presentato in primo luogo come uno scultore, molto più che uno scultore non vedente.¹⁶⁹

Le sue collaborazioni includono poi numerose Accademie d'arte in giro per l'Italia, all'interno delle quali tiene lezioni e laboratori didattici. I laboratori sono svolti spesso anche nell'ambito di realtà museali, gli stessi in cui viene chiamato ad esporre le proprie opere. Una collaborazione importante in questo senso è quella con i Musei Vaticani, unione che ha permesso inoltre la nascita del progetto della *Pietà Ribaltata*. Insieme ai conservatori dei Musei Vaticani Tagliaferri sta compiendo una ricerca sui materiali per capire quali opere mettere a disposizione per una fruizione tattile. Il sogno dello scultore e di chi si occupa di accessibilità infatti è la creazione di Musei come quello di Ancona, dove tutto possa essere toccato. Per Tagliaferri, lo sviluppo dell'accessibilità in Italia è ancora a livelli minimi, poiché i percorsi tattili, per quanto siano passi avanti, si caratterizzano comunque come una modalità di accesso alla cultura filtrata: nel senso che i non vedenti possono in questi casi accedere solo a ciò che i curatori museali stabiliscono, creando in questo modo un'ulteriore filtro che porta

¹⁶⁹ C. Cannavò, *“E li chiamano disabili. Storie di vite difficili coraggiose stupende”*, BUR (2007), cap. I – Lo Scultore

alla discriminazione. Si deve lavorare fino a che anche i non vedenti possano toccare tutto ciò che viene esposto, arrivando ad avere le stesse opportunità di tutti gli altri utenti.

Il terzo importante museo con cui Tagliaferri ha una solida collaborazione è la Fondazione Peggy Guggenheim di Venezia. Qui lo scultore lavora insieme a Valeria Bottalico, specialista nel campo dell'accessibilità museale: i due presentano a cadenza mensile il laboratorio Doppiosenso, dedicato proprio alla scoperta di una fruizione artistica che unisce vista e tatto.

3.5.1 La passione per l'insegnamento

Ciò che ha spinto Felice Tagliaferri verso l'insegnamento è il desiderio di permettere ad altre persone di provare ciò che ha provato lui da ragazzo. Per lo scultore l'approccio con l'arte è diventato un'esperienza di vita, ha fornito ad un ragazzo arrabbiato la possibilità di liberare le proprie energie, di esprimersi e dare forma ai propri sogni. L'obiettivo dello scultore è fornire a tutti le stesse opportunità, dal momento in cui molti ragazzi disabili che vorrebbero dedicarsi all'arte non hanno vita facile, spesso respinti dalle Accademie. Insieme a questo, lo scopo è trasmettere la passione per l'arte, appunto, tant'è che i laboratori didattici tenuti da Tagliaferri non sono dedicati solamente a disabili, ma sono aperti a vedenti, ragazzi, bambini, anziani, così come ad artisti o insegnanti desiderosi di approfondire la propria formazione. Chiunque sia appassionato di arte, o ne sia semplicemente incuriosito, può prendere parte alle attività tenute da Felice ormai dappertutto: all'artista piace ricordare spesso come l'arte debba essere un bene universale, e il suo lavoro è dedicato proprio a renderlo tale.

Il metodo di insegnamento utilizzato è sempre uguale, indipendentemente dal pubblico che lo scultore si trova davanti. Ciò su cui punta Tagliaferri è prima di tutto la costruzione di un legame umano basato soprattutto sulla vicinanza corporea: il tatto, infatti, spesso viene messo in secondo piano ma è l'unico senso che l'uomo possiede in ogni parte del corpo. È importante per questo sviluppare la tattilità, punto su cui l'artista si concentra profondamente nell'ambito della propria didattica: l'intento è portare gli studenti non vedenti a reinterpretare la propria concezione del senso del tatto, che tenta invece di sviluppare quando si rapporta con studenti normodotati. Lo scopo è portare i partecipanti dei laboratori ad appassionarsi a ciò che viene trattato, poiché la passione è la base che porta allo sviluppo della creatività. Una volta piantati tutti questi semi, diventa semplice insegnare l'arte della scultura.

Oltre a laboratori didattici, Felice è spesso chiamato a tenere corsi motivazionali o di formazione. Quando si trova in queste occasioni tende ad indagare quanti partecipanti

conoscano effettivamente persone con disabilità, o se abbiano passato almeno qualche giornata con loro: spesso infatti gli operatori sociali che vogliono lavorare in questo campo sono molto preparati a livello teorico, ma non hanno mai avuto esperienze concrete. Non si può infatti trattare con degli individui di cui non si conoscono le esigenze. Tagliaferri, ad esempio, nell'ambito della didattica cerca di dimostrare come si possa effettivamente riuscire a realizzare qualcosa indipendentemente dalle proprie condizioni: benda i partecipanti ai corsi, o ad esempio li porta ad operare con le mani legate dietro la schiena, provando in modo concreto come anche in condizioni di questo tipo sia possibile raggiungere gli obiettivi fissati.

3.5.2 La Chiesa dell'Arte¹⁷⁰

Emblema della passione per l'insegnamento di Tagliaferri è la Chiesa dell'Arte. L'artista ha sempre sognato di gestire una propria scuola artistica, ed è effettivamente riuscito a diventare il primo non vedente a dirigere una scuola di arti plastiche.

Chiesa dell'Arte è proprio il nome della scuola di Felice Tagliaferri, nata dall'offerta dell'Assessore alla Cultura del Comune di Sala Bolognese, all'epoca paese di residenza dell'artista, di utilizzare una cappella sconsecrata facente parte del complesso di Villa Terracini. La proposta arriva nel 2002, e in seguito ad una raccolta fondi da parte dell'artista supportato da associazioni di amici come Lo Spirito di Stella, nel 2006 finalmente la Chiesa dell'Arte riesce ad aprire ufficialmente le porte, diventando laboratorio dell'artista e sede principale della didattica. Dal 2006 Tagliaferri ha insegnato presso l'ex Chiesa fino al 2018, anno in cui il Comune di Sala Bolognese ha ritirato la concessione d'uso dell'immobile offerta in precedenza all'artista. A questo evento segue il trasferimento nella città attuale di residenza, Cesena, da cui però non abbandona comunque la missione prefissatasi: continua lo svolgimento di laboratori in tutta Italia, maestro di una scuola che si configura ora come itinerante.

La Chiesa dell'Arte concretizza ciò che è stato detto in precedenza per i laboratori didattici: l'obiettivo della scuola era ed è quello di organizzare corsi dedicati a chiunque desideri conoscere l'arte attraverso un approccio che unisce vista e tatto, portando ad un'esperienza sicuramente più ricca e completa. I corsi non vengono svolti secondo una modalità standard, poiché Tagliaferri adatta ogni lezione in base ai partecipanti, puntando sempre sulla creazione di legami e sull'ascolto delle esigenze del proprio pubblico. Ciò che vuole lo scultore è

¹⁷⁰ Per maggiori approfondimenti è possibile consultare il sito www.chiesadellarte.org

portare tutti a superare sia le barriere fisiche che mentali, migliorando da un lato le capacità tattili, e imparando dall'altro a pensare come la disabilità non sia un limite.

3.5.3 In Onda con Sante e Felice

Sante Ghirardi nasce nel 1962, ma perde l'uso delle gambe pochi mesi dopo la nascita, a causa di una poliomielite contratta agli arti inferiori. La vita passata sulla carrozzina non ha impedito all'uomo, grande appassionato di mare, di diventare uno skipper. Possiede una barca vela speciale, adattata appositamente alle proprie esigenze ed è inoltre il fondatore di MARINANDO, un'Associazione ONLUS con sede a Ravenna.¹⁷¹

Sante Ghirardi porta con sé il desiderio di abbattere le barriere, ideale in comune con Felice Tagliaferri. L'incontro, anche questa volta casuale, tra i due avviene nella primavera del 2018 in occasione di una conferenza, e scatta subito la voglia di realizzare un progetto insieme, per dimostrare che sia il mare che l'arte non hanno barriere, anzi possono portare ad abatterle, diffondendo così un forte messaggio di inclusione sociale. Viene così sviluppata la cosiddetta Edizione Zero del progetto In Onda con Sante e Felice, impresa svolta nel settembre del 2019. Nel corso di questa prima impresa i due hanno affrontato una regata partita da Marina di Ravenna il 15 settembre, e che ha toccato come tappa finale Ancona cinque giorni dopo. La tappa di arrivo non è casuale: il progetto si è infatti concluso al Museo Tattile Statale Omero. Nel corso dei cinque giorni di navigazione, i due approderanno in diverse città della riviera adriatica, come Cesenatico, Rimini, Pesaro e Senigallia: ad ogni tappa sarà possibile incontrare lo scultore e il marinaio presso il porto di arrivo, per scoprire insieme cosa si intende con accessibilità totale, dal mare fino ad arrivare all'arte. Insieme agli ideatori della regata viaggiano le sculture di Felice Tagliaferri, messe in mostra temporaneamente nelle tappe di arrivo, dove si potranno scoprire a livello tattile insieme a colui che le ha realizzate. Una volta arrivati al Museo Omero, i due planteranno un chiodo come simbolo dell'impresa appena compiuta, e come monito per una nuova partenza.

Il 19 agosto 2020 infatti è prevista la partenza della nuova edizione di In Onda, che partirà questa volta dal Museo Omero per giungere a Bari il 7 di settembre. Ad attendere i due marinai sarà questa volta l'associazione SportInsieme Sud. Il format della seconda regata è

¹⁷¹ Associazione di volontariato attiva dal 2009. Lo scopo di MARINANDO è combattere l'emarginazione degli individui con disabilità attraverso la didattica ed eventi indirizzati al superamento dei propri limiti. Per approfondimenti consultare il sito ufficiale dell'Associazione su www.marinando.ra.it

simile a quello precedente: in ogni tappa verranno affrontati i temi della disabilità e dell'accessibilità, invitando però questa volta i partecipanti a mettersi in gioco in maniera ancora più completa. Per quanto riguarda il lato del mare, infatti, ci sarà una seconda barca oltre a quella su cui viaggiano Sante e Felice, sulla quale sarà possibile imbarcarsi per sperimentare una navigazione completamente accessibile a tutti; dal canto suo Tagliaferri non porterà più con sé le proprie statue, ma un blocco di marmo grezzo: lo scopo è quello di realizzare insieme una scultura, scolpendo un pezzo in ogni tappa della regata, in modo da giungere così a Bari con una forma finita, sviluppatasi dall'incontro di tante persone al lavoro per lo stesso obiettivo.

Il desiderio di Tagliaferri e Ghirardi è che le realtà museali delle città toccate dalla regata portino avanti i messaggi lanciati con il loro passaggio: ogni museo che tenta di rendersi più accessibile è infatti un passo avanti verso il risultato finale, sostengono i due, intenzionati a dimostrare come arte e mare siano realmente accessibili a chiunque. E i due uomini ne sono certamente un esempio. Il lavoro più difficile da fare è infatti riuscire ad abbattere le barriere mentali, che possono crollare quando si entra in contatto con un mondo come quello della disabilità che spesso spaventa semplicemente perché non lo si conosce.

3.5.4 Silvio Soldini e Giorgio Garini

Importante per la diffusione e la conoscenza dell'esperienza di Felice Tagliaferri è poi l'incontro con i due registi cinematografici Silvio Soldini e Giorgio Garini, incontro che ha portato alla realizzazione di ben due film-documentari dedicati alla vicenda dell'artista.

Il primo film in cui Tagliaferri compare è *Per Altri Occhi*, realizzato nel 2013, che racconta la vita quotidiana di dieci persone non vedenti. Il desiderio di Soldini di realizzare un film di questo tipo nasce dall'incontro con un fisioterapista, Enrico: uomo non vedente, nel corso delle sedute di fisioterapia Enrico racconta a Soldini della propria vita quotidiana e delle attività da lui svolte, come sciare o dedicarsi a regate nel weekend. Intrigato dai racconti del fisioterapista, Soldini decide quindi di indagare la vita di altri personaggi non vedenti, conosciuti direttamente grazie ad Enrico o di cui aveva sentito parlare, per capire e soprattutto per far capire a tutti quanto ciò che viene considerato normalmente un grosso limite in realtà non impedisce di vivere una vita perfettamente normale. I protagonisti si sono dichiarati molto contenti dell'approccio dei registi, i quali non hanno mai chiesto loro di recitare o di muoversi in modo preciso, ma li hanno sempre lasciati liberi di fare ciò che fanno nel proprio

quotidiano. Interessanti sono inoltre le scene in cui la telecamera si spegne, così da permettere allo spettatore di immergersi ancora più a fondo nella realtà di ciò che si sta guardando.

Il film, ci tiene a precisare il regista, non è un “film sui non vedenti”: quello che vuole emergere dalle riprese sono le passioni e la vita dei personaggi, che nonostante la cecità affrontano qualsiasi sfida con determinazione e voglia di fare, portando lo spettatore ad interrogarsi sul significato del termine limite. Ciò che si vuole trasmettere è l’esistenza di un mondo che non è né straordinario né deve fare paura, è semplicemente uno dei tanti modi in cui l’essere umano può vivere. Non vuole nemmeno quindi caricarsi di uno spirito di denuncia, ma semplicemente spostare il focus dalla disabilità alle abilità che chiunque, indipendentemente dalle proprie caratteristiche, possiede.

Dopo questa prima esperienza, i registi Soldini e Garini decidono di approfondire le ricerche iniziate, questa volta grazie alla collaborazione con CBM¹⁷² e ricorrendo nuovamente all’aiuto di Felice Tagliaferri, che portano nel 2014 alla realizzazione di un secondo film documentario, intitolato Un Albero Indiano. Questa volta l’unione tra i registi e lo scultore li porta lontano, fino in India: per Tagliaferri è la prima volta in cui i laboratori sono esportati all’estero, suscitando grandi emozioni nell’artista a livello di incontri e rapporti umani. CBM, organizzazione che collabora con Tagliaferri, sostiene in India una scuola chiamata Bethany School, istituto che vuole configurarsi come inclusivo e lanciare un messaggio: le classi di questa scuola sono infatti composte da bambini con disabilità, insieme a bambini senza disabilità, ma dove tutti studiano allo stesso modo. Qui, CBM ha chiesto a Tagliaferri di realizzare un corso dedicato alla lavorazione della creta, per dimostrare ancora una volta che non esistono i limiti e che con la volontà si può creare qualsiasi cosa. Felice è la voce narrante del progetto, che ha per protagonisti i bambini e ragazzi della Bethany School, i quali come lo scultore imparano a “dare forma ai propri sogni”, capendo così che è possibile osare nonostante la disabilità: la realtà è che ogni individuo può trovare la propria abilità, così come ogni individuo presenta proprie disabilità. È inoltre bello vedere come Felice riesca a comunicare con gli studenti nonostante non conosca la lingua locale: riesce a trovare una comunicazione personale basata sulle emozioni e soprattutto sull’arte, che si configura ancora una volta come linguaggio di comunicazione universale. Il progetto di CBM, interamente

¹⁷² CBM è una grande organizzazione internazionale che lavora per prevenire e curare la disabilità, ed in particolare la cecità, nei paesi caratterizzati da particolari condizioni di povertà. Parte dell’organizzazione è CBM Italia Onlus, un’Organizzazione Non Governativa con cui hanno collaborato i registi per la creazione di Un Albero Indiano. Per approfondimenti www.cbmitalia.org

seguito da Soldini e Garini che hanno in seguito realizzato il documentario *Un Albero Indiano*, ha portato inoltre a una continuazione positiva: dopo aver lavorato con i ragazzi, Tagliaferri ha tenuto corsi perfino per gli insegnanti, che grazie al sostegno di CBM hanno potuto da quel momento avviare un laboratorio permanente dedicato alla lavorazione della creta all'interno della Bethany School.

3.5.5 Il Cieco di Gambassi

Nel corso dell'analisi dedicata ad artisti del passato che sono riusciti ad affermarsi nonostante le disabilità, svolta nel primo capitolo del presente elaborato, si era trattato di Giovanni Gonnelli, scultore toscano del Seicento, ma soprattutto non vedente, caratteristica che è valsa all'artista il soprannome di Cieco da Gambassi. La storia di Gonnelli è simile all'odierna vicenda di Felice Tagliaferri: da questa associazione è partito il comune di Gambassi, chiedendo a Tagliaferri di realizzare un'opera per celebrare l'antico scultore.

Il progetto prende il via con un laboratorio, svoltosi nel maggio del 2019 presso una scuola di Montaione. Il paese di Montaione è situato vicino a Gambassi, patria natale dello scultore Gonnelli, al quale tra l'altro è intitolata la scuola in cui si è svolta l'attività di Tagliaferri. L'attività didattica presso la scuola di Montaione è durata complessivamente due settimane, e si è collocata all'interno di un progetto più ampio incentrato sulla disabilità visiva che ha previsto diversi incontri con personaggi dal mondo dell'arte e dello sport per trattare i diversi tipi di disabilità. Coordinatore del progetto è stato il professore Marco Catone. Nel corso del laboratorio di Felice Tagliaferri, la scultura dedicata a Gonnelli ha preso forma grazie al lavoro condiviso dell'artista insieme agli studenti. La scultura finale, compresa di didascalia in Braille, è diventata un monumento pubblico, esposta all'aperto nei pressi dell'ingresso della scuola in cui si è svolto il laboratorio. Inaugurata ufficialmente il 9 gennaio del 2020, è un altro traguardo importante per lo scultore da sempre dedito ad un'arte che vuole essere fruita da tutta la comunità, in base alle diverse e personali possibilità: l'opera è infatti molto apprezzata anche dagli abitanti più giovani del paese, di certo orgogliosi per aver contribuito alla realizzazione.

3.5.6 Doppiosenso¹⁷³

Doppiosenso è un progetto attivo ormai da diversi anni presso la Collezione Peggy Guggenheim di Venezia, curato dallo scultore Felice Tagliaferri insieme a Valeria Bottalico, molto attiva nel campo dell'accessibilità museale tra attività di ricerca e didattica. L'idea alla base di Doppiosenso arriva da lontano, durante la formazione di Valeria che, interessata al Tattilismo di Marinetti, si reca presso il Museo Omero di Ancona e l'Anteros di Bologna per arricchire il proprio bagaglio formativo. Come raccontato parlando di Tagliaferri, anche nel caso di Valeria illuminante è l'incontro con le persone durante il periodo trascorso nei musei citati, in particolare un dialogo con una guida da poco non vedente, che cattura l'attenzione della studiosa descrivendole l'opera della Gioconda. Valeria che, da esperta di storia dell'arte, conosce benissimo la Gioconda di Leonardo, rimane impressionata dalla descrizione presentatale dalla guida, incentrata non sulle caratteristiche che vengono solitamente mostrate bensì su dettagli "inediti" e decisamente tattili, come la sensazione trasmessa dalla pelle della donna o i boccoli che scendono sulla schiena. Da qui l'approfondimento del meccanismo del cervello umano per cui la visione completa si forma necessariamente unendo vista e tatto: quando si tiene in mano un oggetto, lo si immagina nella sua interezza proprio perché la parte frontale viene vista con gli occhi, ed il retro toccato attraverso le mani. Attraverso il tatto si può immaginare la zona che non si sta osservando, e in seguito la mente rielabora un'immagine completa accorpendo gli input inviati dai due sensi. È un processo mentale che chiunque mette in atto, anche inconsapevolmente: da qui l'idea di Doppiosenso.

Nel caso particolare del laboratorio alla Peggy Guggenheim, questo principio viene applicato all'arte astratta, che Valeria spiega prestarsi particolarmente ad un processo mentale di questo tipo: gli artisti astratti del Novecento, infatti, lavorano per scomposizione nei propri quadri, ed è la mente poi a dover ricomporre ciò che si ha davanti. Nel corso del laboratorio, quindi, le opere della collezione verranno presentate con una visita guidata, per poi approdare ad una seconda fase maggiormente pratica. Valeria Bottalico si occupa del momento iniziale della visita, non incentrata semplicemente su una spiegazione verbale. Nella prima fase, infatti, si comincia a prendere confidenza con il senso del tatto, unendo la spiegazione di Valeria ad un'esplorazione tattile dell'opera descritta, grazie a delle riproduzioni tattili dei quadri o alla possibilità di toccare l'opera originale quando si tratta di una scultura (ovviamente nel rispetto

¹⁷³ Dalla conversazione con Valeria Bottalico e Felice Tagliaferri, avvenuta in data 18 gennaio 2020, a Venezia

del materiale). Le riproduzioni tattili messe a disposizione per il laboratorio sono progettate direttamente da Valeria con l'aiuto di uno specialista che lavora all'Istituto dei Ciechi di Milano: dovendo utilizzarle per un tempo breve, sono realizzate con una tecnica e dei materiali non troppo complessi; inoltre queste riproduzioni non possono essere lasciate in modo permanente negli ambienti del museo, composto da spazi non eccessivamente ampi: sarebbe interessante poterle mettere a disposizione di chiunque, ma la loro collocazione rischierebbe di limitare il passaggio degli utenti, a causa appunto dello spazio limitato.

Al laboratorio partecipano sia non vedenti che vedenti, e tutti si sottopongono alla stessa esperienza di fruizione tattile, guidata dalle indicazioni sapienti di Valeria che portano a una maggiore comprensione dell'opera e alla formazione di una personale immagine mentale di essa. Dopo questo primo momento di conoscenza delle opere, si passa ad una fase pratica in laboratorio, guidata questa volta da Felice Tagliaferri. Lo scopo della seconda fase è la restituzione dell'immagine mentale formatasi con la visita: i partecipanti dovranno riprodurre una delle opere fruite in precedenza modellando l'argilla. È interessante il lavoro fatto dai due, poiché mette a confronto partecipanti vedenti e non vedenti e le diverse modalità di fruizione dell'arte, dimostrando che solitamente il tatto porta a mantenere una memoria dell'immagine più a lungo termine.

Il laboratorio viene svolto una volta al mese, sempre di sabato, in due fasce orarie: uno alle due del pomeriggio, e il successivo alle tre e mezza. L'appuntamento è sdoppiato per poter lavorare con gruppi di partecipanti più ristretti e dare vita ad esperienze più mirate. Mediamente i gruppi sono composti da una decina di persone, composti da individui con caratteristiche sempre diverse. Inizialmente, all'appuntamento del sabato, la domenica seguiva lo stesso laboratorio ma dedicato ai bambini dai sei ai dodici anni: gli incontri dedicati al giovane pubblico sono stati ridotti attualmente a due appuntamenti all'anno, per il semplice fatto che, nonostante sia un'interessante esperienza per allenare la propria tattilità, l'arte astratta risulta di più difficile comprensione per i bambini. Sarebbe più indicato, spiega Valeria, creare un laboratorio di questo tipo in un museo che tratta la realtà come un museo di storia naturale, poiché un bambino cieco avrebbe proprio la necessità di conoscere la realtà concreta.

Il progetto di Valeria Bottalico e Felice Tagliaferri è molto interessante anche sotto un altro punto di vista. I laboratori di questo tipo, spiegano i due ideatori, solitamente si configurano come appuntamenti sporadici e casuali, senza una vera soluzione di continuità. Probabilmente

perché non ci sono fondi, oppure perché non vengono realizzati con lo scopo di creare un pubblico fidelizzato da avvicinare realmente al mondo dell'arte. Il permettere alle persone di scoprire il mondo dell'arte e, perché no, perfino innamorarsene, è come si è visto uno degli obiettivi di Tagliaferri, che insieme alla Bottalico e a Doppiosenso compie qualche passo in più verso la propria causa. Il progetto, infatti, nasce nel 2014 in via sperimentale, per partire in maniera effettiva l'anno successivo ed entrando così dal 2015 a far parte in modo permanente delle attività della Collezione Peggy Guggenheim. Doppiosenso è un laboratorio che vuole configurarsi in maniera opposta rispetto agli eventi "spot" citati in precedenza, tant'è che dal 2015 non è mai stato saltato un incontro, tutti realizzati con una grande affluenza di pubblico. La missione dei due creatori era proprio la creazione di una comunità ampia ed inclusiva, attratta da modalità nuove e diverse per fruire delle opere d'arte: Valeria è orgogliosa di raccontare come in cinque anni sia stato creato un circuito di partecipanti sempre più appassionato e conoscitore dell'arte astratta del Novecento, un solido blocco di partenza che negli anni si è sviluppato sempre di più.

Il progetto è reso possibile soprattutto grazie al contributo di Fondazioni private che per i primi tre anni di vita del progetto hanno messo a disposizione i propri fondi; viene inoltre sostenuto dall'aiuto e la collaborazione con istituzioni importanti nel campo della disabilità come l'Istituto Ciechi di Milano, l'ICOM Italia e l'UICI: queste istituzioni sono state fondamentali nella realizzazione del materiale tattile utilizzato per le visite, che appartiene comunque ora ufficialmente alla Collezione Guggenheim, la quale può usufruirne a proprio piacimento. Inoltre, nonostante Valeria e Felice lavorino come liberi professionisti e i fondi come illustrato provengano da fonti esterne, la Collezione Peggy Guggenheim ha un personale ed importante ruolo nella nascita del progetto, fortemente voluto da un museo che da anni cerca di impegnarsi riguardo le tematiche di inclusione ed accessibilità culturale. Il Museo può infatti vantare attualmente la riproduzione tattile di almeno una trentina di opere: sfortunatamente solo cinque di queste sono esposte in modo permanente; le restanti sono conservate nei depositi a causa degli spazi limitati, ma fruibili tattilmente al pubblico all'occorrenza. Oltre a ciò, la Guggenheim lavora per l'accessibilità anche a livello digitale, presentando una parte del proprio sito web leggibile tramite sintesi vocale; mette in oltre a disposizione degli eBook scritti in Braille (sia italiano che inglese), o in caratteri ingranditi per ipovedenti.

3.6 Le risposte di pubblico e mercato al lavoro di Felice Tagliaferri

Si è visto quindi come Felice Tagliaferri sia non solo scultore, ma possa vantare anche la partecipazione ad alcuni film insieme ad un'intensa carriera da insegnante. Una fama, la sua, arrivata in maniera del tutto inaspettata, così come inaspettata fu a suo tempo la passione per l'arte. Secondo Tagliaferri, ciò che lo ha portato a tagliare tutti i traguardi raggiunti sono semplicemente la grande forza di volontà unita al modo genuino e sincero di rapportarsi con qualsiasi persona che incontra, dai bambini dei laboratori al Papa: ciò che conta per lo scultore è instaurare un rapporto "cuore a cuore". Un modo di porsi che permette all'artista di trasmettere la propria forte personalità prima che la malattia, poiché Felice si definisce appunto uno scultore, non uno scultore non vedente: se ci vedesse, non pensa cambierebbe nulla a livello caratteriale e di ciò che realizza. L'indipendenza, soprattutto dalla malattia che rischia spesso di diventare un marchio, è per lui il valore più importante.

Il dedicarsi alla scultura, quindi, è stato quasi un hobby inizialmente per Tagliaferri, il quale non si sarebbe mai aspettato di ottenere un tale successo. Per lui, l'arte è prima di tutto uno strumento utilizzato per mandare dei messaggi, tutta la sua esperienza di vita viene messa insieme e trasmessa attraverso la scultura. E forse è proprio questo che funziona, poiché è riuscito ad esaudire tutti i suoi sogni, concetto espresso nel personale slogan "Dare forma ai sogni", attraverso il quale Tagliaferri sintetizza l'intera esperienza artistica. E nel suo motto include anche la passione per la didattica, siccome ritiene che il sogno fondamentale di tutti sia, alla fine, riuscire a trovare ciò che piace di più per andare avanti nella vita: con i suoi corsi, ciò che Felice desidera è proprio aiutare ognuno a trovare il proprio sogno, com'è capitato a lui.

Il successo, quindi, è arrivato in maniera improvvisa ed inaspettata. L'artista dichiara di non essersi nemmeno accorto come la sua arte sia diventata così popolare. Dalla prima esperienza insieme a Nicola Zamboni, Tagliaferri non ha mai smesso di scolpire, realizzando negli anni un numero elevato di sculture, circa un centinaio. Questo perché ovviamente, prima di raggiungere la fama, un artista deve dedicarsi ad infinite ore di pratica, ma soprattutto perché per Tagliaferri la scultura è prima che essere un lavoro è proprio una necessità, è qualcosa che lo rende felice. Tagliaferri non pensava sarebbe potuto diventare famoso poiché inizialmente, sentendosi fare i complimenti, associava gli elogi alla condizione di disabilità. Spesso infatti si tende a valutare in modo non oggettivo opere artistiche realizzate da soggetti di disabilità,

considerando la loro condizione di partenza come svantaggiosa e valutando come “speciale” qualsiasi opera da essi realizzata. Valutazioni di questo tipo, però, non fanno che aggiungersi alla lista di comportamenti discriminanti nei confronti delle persone con disabilità, il cui desiderio è semplicemente quello di essere trattati come qualsiasi individuo: viene da sé, quindi, che non può essere una vera soddisfazione l’affermarsi a causa di una propria caratteristica fisica, che offusca il giudizio relativo al proprio lavoro. Proprio per questo motivo, Tagliaferri sceglie di non rivelare la propria condizione di non vedente durante la prima mostra ufficiale, tenutasi a Modena nel 2001. Un critico d’arte, approdato nello studio di Sala Bolognese, propose all’artista di realizzare la suddetta mostra: fu una grande scommessa per lo scultore, che ad evento concluso riuscì a vendere ufficialmente due delle proprie opere, per la prima volta: da questo momento Felice inizia a pensare che, forse, la sua arte può davvero piacere indipendentemente dalla propria disabilità, che non era stata appunto esplicitata in nessun modo.

Da quel giorno le circa cento opere realizzate da Tagliaferri hanno percorso l’Italia, ospitate presso mostre, eventi culturali e sociali, simposi, o per i laboratori didattici; mentre il loro ideatore si è affermato come colui che combatte per permettere a tutti di toccare le opere d’arte. La sua storia è stata raccontata nel libro di Candido Cannavò e nei documentari di Soldini, numerosi musei italiani lo hanno contattato ed hanno iniziato a collaborare con lui. Racconta Tagliaferri di un panorama italiano piuttosto negativo quando si tratta di arte realizzata da non vedenti: la produzione è limitata, esistono altri scultori a suo parere talentuosi, ma non riescono a vivere della propria arte, che resta quindi limitata alla sfera dei passatempi. Per questo per lo scultore bolognese è così importante diffondere la propria storia, in modo da dimostrare quanto la volontà possa rendere possibile qualsiasi cosa.

Nonostante per Felice la scultura sia invece un lavoro, il committente principale per cui realizza le opere rimane sé stesso. Racconta come non ami ricevere commissioni, che accetta solo quando si tratta di un soggetto particolarmente neutro come può essere una Madonna, che poi lui realizzerà in maniera personale tenendo conto del luogo in cui la scultura si posizionerà, della storia, e dei sentimenti che suscita dentro di lui. Questo deriva dal fatto che secondo lo scultore, un artista che si limita ad eseguire delle commissioni può definirsi piuttosto un artigiano: ciò che caratterizza invece l’artista è la fantasia, il saper interpretare la realtà in un modo personale che si riflette poi nel lavoro finale, ed è questo che deve essere messo in pratica. Per questo Tagliaferri si sente ancora più soddisfatto, realizza opere per sé

stesso, che ama, ma che piacciono anche al pubblico portando alla creazione di un mercato che gli permette di vivere. Secondo l'artista, ciò che porta al funzionamento del mercato dell'arte sono le emozioni suscitate dalle opere: un collezionista desidera ardentemente acquistare un'opera in particolare perché probabilmente quel pezzo suscita dentro di lui emozioni che nient'altro scatena, e così scatta la vendita. Per questo motivo Tagliaferri concretizza nelle sculture le sue passioni e gli ideali in cui crede, trasmettendo tutto questo ad un pubblico che sembra apprezzare e con il quale riesce a commercializzare. A livello di vendita, sono gallerie private o collezionisti i maggiori acquirenti di Felice: tra questi ricorda lo scrittore Cannavò (Fig. 15), ma anche la squadra di calcio della Roma, la quale ha acquistato dall'artista una statua raffigurante *La Lupa* (Fig. 14), simbolo della capitale. Meno frequenti gli acquisti da parte di musei pubblici, ma comunque esistenti: è il caso del Museo Tattile Statale Omero di Ancona, al quale Tagliaferri ha attualmente venduto una decina di statue, quelle che poi andranno a comporre la sezione dedicata all'interno del percorso espositivo. Ma si possono citare anche i Musei Vaticani, per i quali lo scultore sta realizzando la *Pietà Ribaltata*. Un artista che piace e che vende, quindi, ma che non ha fretta di farlo: Tagliaferri scherza sul fatto che una scultura non disturba, può essere tenuta da una parte così da farla aumentare di valore con il passare del tempo. A questo si aggiunge l'esperienza, poiché con il migliorare delle capacità dell'artista salgono anche le quotazioni dei suoi lavori, influenzate inoltre ovviamente dal tipo di materiale usato, dalle dimensioni e dal tempo impiegato per realizzarla. Per fare un esempio, spiega che una scultura in marmo, da lui realizzata mediamente in un arco temporale di tre mesi, può arrivare ad un valore di mille euro di base per il materiale utilizzato, fino a superare i tremila euro per la manodopera.

Oltre alla vendita delle sculture, ciò che permette a Tagliaferri di vivere della propria passione è la didattica, unita agli eventi realizzati in tutta Italia. L'insegnamento diventa quindi allo stesso tempo un piacere e una necessità, per integrare il guadagno dato dalla vendita delle opere, ma il carattere itinerante dei corsi tenuti è per l'artista soprattutto un'occasione per visitare sempre nuovi posti ed incontrare nuove persone. È spesso chiamato per tenere conferenze a scopo motivazionale, mentre per la didattica frequenta prevalentemente istituti scolastici o Accademie d'arte. L'insegnamento in queste strutture si caratterizza come un'ulteriore rivincita per Tagliaferri, escluso da giovane dall'Accademia di Belle Arti proprio a causa della cecità: le stesse Accademie che ora lo richiedono per insegnarci, ricevendo inoltre il lauto compenso di centinaia di euro all'ora.

Oltre al riconoscimento economico di cui si è parlato, Tagliaferri riceve spesso premi per la propria arte. Il riconoscimento più importante, però, dichiara essere quello ricevuto dalle persone: le risposte ai suoi laboratori, agli eventi organizzati e alle opere realizzate sono sempre cariche di entusiasmo, come entusiasta è in primis l'artista. Sopra ad ogni premio, poi, si colloca l'ammirazione del figlio, il quale definisce il padre come lo scultore più bravo del mondo. Il carattere itinerante è alla base dell'esperienza artistica di Tagliaferri, portandolo ad incontrare le numerose persone che ogni giorno lo arricchiscono e a conoscere personalità di spicco come il Papa Benedetto XVI o l'ormai ex Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi: per Tagliaferri, il proprio lavoro è prima di tutto comunicazione, portandolo ad incontrare una media di cinquanta persone al giorno quando si sposta. Tra qualche anno, però, l'artista immagina sé stesso più radicato in un territorio. Per fermarsi un poco, ma con la speranza di continuare a ricevere visite così da diffondere sempre l'esperienza di un uomo che ha deciso di inseguire il sogno di fare arte a tempo pieno per sentirsi libero: qualsiasi forma d'arte, sostiene Felice Tagliaferri, dovrebbe essere creata senza l'obiettivo di raggiungere risultati precisi, ma semplicemente per il proprio benessere. Se poi arriva anche al pubblico, probabilmente significa che i messaggi che si stanno trasmettendo sono quelli giusti.

CONCLUSIONI

Nel corso del presente elaborato è stata quindi analizzata la vicenda artistica di Felice Tagliaferri, scultore non vedente attualmente all'opera e molto attivo in campo artistico, al punto da riuscire a mantenersi totalmente attraverso la propria arte nonostante la disabilità: un risultato che ad una prima osservazione può lasciare stupiti. Infatti, come si è visto, viviamo in una società che tende a considerare quasi come due poli opposti il mondo dell'arte e quello della disabilità. La storia di Tagliaferri è un esempio di come si possano abbattere le barriere, quando esistono talento e passione, indipendentemente dalle caratteristiche della persona di cui si sta parlando. La disabilità, infatti, non deve essere vista come un marchio, non deve emergere rispetto all'essenza della persona. E non deve essere considerata come un elemento che rende inferiori, né ci si dovrebbe lasciare impietosire da essa quando si valutano traguardi raggiunti come quelli di Felice Tagliaferri. Questo punto è importante, perché come si è visto si sta sviluppando un'attenzione sempre maggiore alle opere d'arte realizzate da persone con disabilità, il cui giudizio può risultare però non completamente oggettivo. Ciò che si dovrebbe imparare a fare, quindi, è considerare la disabilità semplicemente come una delle possibili caratteristiche dell'essere umano, e relazionarsi ad essa nel modo più oggettivo e neutro possibile.

Date queste premesse, e volendo analizzare l'esperienza artistica di Felice Tagliaferri, risulta necessario inquadrare in maniera approfondita il contesto sociale e culturale in cui l'artista si trova ad operare. Per fare ciò, quindi, sono state svolte due analisi preliminari, una dedicata al rapporto tra il mondo dell'arte e quello della disabilità, seguita da una seconda analisi legata all'ambito dell'accessibilità culturale.

Si è visto, in entrambi i casi, come gli studi dedicati al tema siano emersi soprattutto in tempi relativamente recenti, e che i passi da fare in avanti siano quindi ancora molti: una prova concreta di questo è la normativa legata sia a disabilità che accessibilità, come si è visto in costante evoluzione in entrambi i casi. Per quanto riguarda il rapporto tra arte e disabilità, si è analizzato lo sviluppo di un concetto che in tempi antichi veniva legato perfino alla figura di "mostro", considerato a tal punto distante dal "normale" essere umano. Fortunatamente la mentalità si è aperta verso un'inclusione sempre maggiore, grazie soprattutto a grandi organizzazioni internazionali come ONU ed OMS: grazie al lavoro svolto, si è diffusa sempre più la concezione della disabilità come condizione causata da fattori esterni, in particolare la

risposta spesso inadeguata della società nei confronti di una tipologia specifica di esigenze. Risulta inoltre sbagliata la concezione dell'arte come campo lontano rispetto a quello della disabilità, e ciò è stato provato analizzando numerosi esempi di forti personalità artistiche che hanno realizzato capolavori nonostante presentassero qualche tipo di handicap, dimostrando ancora una volta come la disabilità non renda inferiori né particolarmente diversi, ma si caratterizzi semplicemente come una delle tante sfaccettature dell'essere umano. L'arte quindi non deve essere un campo esclusivo, ma porsi come luogo di scambio di idee e conoscenze, nonché come mezzo di comunicazione universale. Il percorso che ha portato all'acquisizione di queste consapevolezza è stato lungo, ma fortunatamente ci si trova ora in una società decisamente più aperta e soprattutto più attiva nei confronti dell'inclusione.

Per quanto riguarda l'analisi svolta nel campo dell'accessibilità, la situazione risulta essere più delicata. Il vero boom nella lotta per l'accessibilità si è verificato nell'ultimo paio di anni. Sono poche le istituzioni che possono vantare la fama di luogo realmente accessibile, primo su tutti il Museo Omero di Ancona, unico museo europeo che permette realmente una fruizione totale della propria collezione, a qualsiasi tipo di utente. Nel restante panorama culturale emerge una situazione poco omogenea e non troppo indirizzata ad uno sforzo comune nella definizione di pratiche per l'accessibilità museale: ciò che manca ancora, sembra, è una reale comprensione del concetto di accessibilità, troppo spesso associato all'installazione di ausili per utenti disabili come rampe o servizi igienici appositi. Dalle analisi svolte è emerso invece come l'accessibilità debba essere intesa piuttosto in senso ampio, poiché un museo realmente accessibile è un luogo capace di soddisfare le esigenze del maggior numero di visitatori possibile, garantendo ad ognuno un'esperienza di fruizione di qualità. Per questo motivo, andrebbe posta fin dalla fase iniziale di progettazione un'attenzione particolare a piccoli accorgimenti in grado di rendere un museo accessibile.

Le indagini esposte nei primi capitoli fanno quindi emergere come Felice Tagliaferri si trovi ad operare in un contesto sociale e culturale che tende verso l'inclusione ma che nel concreto spesso fatica ad applicarla realmente. L'arte, in questa prospettiva, dovrebbe configurarsi come mezzo utile a combattere le forme di esclusione sociale, sia per quanto riguarda persone che desiderano lavorare attivamente nel mondo culturale, sia per chi invece ama solo fruirne. All'interno di una società che necessita di una vera apertura, vicende come quella di Felice Tagliaferri si identificano come esemplari: l'artista studiato sintetizza infatti nella propria figura e nella propria poetica artistica le battaglie esaminate per accessibilità culturale ed

inclusione, nel segno di una carriera volta a realizzare un'arte che possa essere davvero per tutti. Il fondamento della poetica di Tagliaferri infatti, come si è visto, è prima di tutto un utilizzo obbligatorio di più sensi per fruire delle opere realizzate, in modo che chiunque possa apprezzarle o arricchire la propria esperienza. In secondo luogo, ciò che conta per l'artista è il concetto di incontro, sfruttando la propria carriera artistica come mezzo per condividere esperienze e diffondere messaggi legati all'ideale di un'arte che può realmente diventare accessibile. Tutto questo ha origine dal metodo stesso di lavoro dell'artista, che si è visto non presentare alcuna differenza rispetto a quello di uno scultore convenzionalmente ritenuto "normale". A ciò si unisce la didattica, altra grande passione di Felice Tagliaferri: nel corso dei laboratori tenuti in giro per l'Italia, ciò che cerca di dimostrare è come chiunque possa riuscire a realizzare ciò che lui in primis realizza. Un messaggio importante quello trasmesso dall'artista, indirizzato a non farsi abbattere dai limiti posti dall'ambiente circostante, ma continuando sempre a lavorare per "dare forma ai propri sogni", perché questo è possibile. In un mondo dove le barriere vengono erette in quantità, quello che la vicenda di Tagliaferri vuole dimostrare è come i limiti siano presenti solo nella mente di chi crede che esistano, e quanto poco serva per superarli: ciò che risulta necessario è una grande passione, forza di volontà, la giusta formazione e soprattutto la capacità di pensare fuori dagli schemi, poiché spesso le soluzioni più funzionali sono quelle più semplici.

APPENDICE ICONOGRAFICA



Fig. 1

Giuseppe Sanmartino, *Cristo Velato*, 1753; Cappella di Sansevero (Napoli)



Fig. 2

Felice Tagliaferri, *Cristo RiVelato*, Marmo di Carrara, 2009 – 2010; attualmente a Bertinoro (FC)



Fig. 3
Felice Tagliaferri, *Cristo
RiVelato*;
particolare dal basso



Fig. 4
Felice Tagliaferri, *Cristo RiVelato*; particolare dell'addome



Fig. 5

Felice Tagliaferri

*Carta dei Diritti delle Persone
con Disabilità*

Marmo di Carrara, 20



Fig. 6

Felice Tagliaferri, *La Vita*

Marmo di Carrara, 2015;

Collezione privata



Fig. 7

Felice Tagliaferri, *Sculture di cose che nessuno ha mai visto – Donna nel vento*
Marmo di Carrara, 2007, Chiesa dell'Arte



Fig. 8
Felice Tagliaferri,
Sculture di cose che nessuno ha mai visto – L'onda
Marmo di Carrara, 2014
Chiesa dell'Arte



Fig. 9
Felice Tagliaferri
La forza dell'Amore
Marmo di Carrara, 2014
Chiesa dell'Arte



Fig. 10
Felice Tagliaferri
Studio di schiena
Marmo di
Carrara, 2001
Chiesa dell'Arte

Fig. 11
Felice Tagliaferri
Mamma con bambino
Marmo di Carrara, 2011
Chiesa dell'Arte

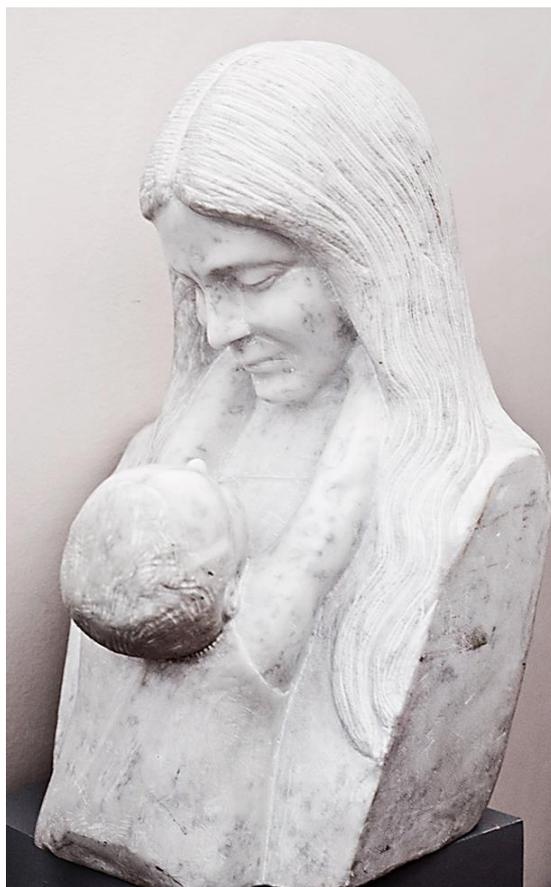


Fig. 12
Felice Tagliaferri
Alberto
Marmo di Carrara, 2010
Chiesa dell'Arte





Fig. 13

Felice Tagliaferri

Nonna del Sud

Creta verniciata con anilina, 1995

Museo Tattile Statale Omero (Ancona)



Fig. 14

Felice Tagliaferri

La Lupa

Creta verniciata,
1995

A.S. Roma Calcio,
Centro Sportivo
Trigoria (Roma)



Fig. 15
Felice Tagliaferri
*Studio preparatorio
per ritratto di
Candido Cannavò*
Creta



Fig. 16
Felice Tagliaferri
Papa Wojtyła
Marmo di Carrara, 2011
Chiesa dell'Arte

BIBLIOGRAFIA

Arengi, A.; Garofalo, I. e Sormoen, S.

Accessibility as a key enabling knowledge for enhancement of cultural heritage, Edizioni FrancoAngeli (2016)

Assemblea Generale delle Nazioni Unite

Convenzione sui diritti delle persone con disabilità, 13 dicembre 2006

Assemblea Generale delle Nazioni Unite

Dichiarazione Universale dei Diritti Umani, 10 dicembre 1948

Baracco, L.

Barriere percettive e progettazione inclusiva. Accessibilità ambientale per persone con difficoltà visive, Edizioni Centro Studi Erickson (2016)

Belli, R.

Libertà inviolabili e persone con disabilità, Edizioni FrancoAngeli (2000)

Bonafoux, P.

Monet 1840 – 1926, Editions Perrin (2007)

Bonito Oliva, A. e Zamora, M.

Frida Kahlo, Art e Dossier Giunti Editore (2005)

Cannavò, C.

E li chiamano disabili. Storie di vite difficili coraggiose stupende, BUR (2007)

Crispino, E.

Toulouse-Lautrec, Art e Dossier Giunti Editore (2014)

Danchin, L.

Art Brut. L'instinct createur, Gallimard Arts (2006)

Di Ruocco, G.

Il piano di eliminazione delle barriere architettoniche. Un approccio integrato alla progettazione, Edizioni FrancoAngeli – Serie Architettura e Design (2018)

Dolcino Bolis, S. M.

Al di là della conferma visiva, Armando Editore (2002)

Grassini, A.

L'accessibilità: la via maestra verso un'arte nuova, in *Il patrimonio culturale per tutti. Fruibilità, riconoscibilità, accessibilità* (Quaderni della valorizzazione MiBACT a cura di G. Cetorelli e M.R. Guido); Direzione generale Musei (2018)

Gruppo di Lavoro del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Allegato 1 delle *Linee guida per la redazione del Piano di eliminazione delle barriere architettoniche nei musei, complessi museali, aree e parchi archeologici*; Circolare Interna 6 luglio 2018

Gruppo di Lavoro del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Allegato 2 delle *Linee guida per la redazione del Piano di eliminazione delle barriere architettoniche nei musei, complessi museali, aree e parchi archeologici*; Circolare Interna 6 luglio 2018

Gruppo di Lavoro del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Linee guida per la redazione del Piano di eliminazione delle barriere architettoniche nei musei, complessi museali, aree e parchi archeologici; Circolare Interna 6 luglio 2018

Gruppo di Lavoro del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Linee guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale; Decreto Ministeriale 28 marzo 2008

Iemmi; F.

Estetica della materia e accessibilità universale: progetti e realizzazione, in Il patrimonio culturale per tutti. Fruibilità, riconoscibilità, accessibilità (Quaderni della valorizzazione MiBACT a cura di G. Cetorelli e M.R. Guido); Direzione Generale Musei (2018)

Lascioli, A. e Nalli, M.

Tutti uguali, tutti diversi. Convegno sulle disabilità sensoriali, QuiEdit (2009)

(a cura di) Lux, S.

Catalogo della mostra *César Meneghetti: I/O_IO È UN ALTRO*, Silvana Editoriale (2015)

Marinetti, F. T.

Il Tattilismo – Manifesto futurista, pubblicato da Comoedia (Milano, 11 gennaio 1921)

Mandosi, M.

Musei accessibili, musei possibili, in Il patrimonio culturale per tutti. Fruibilità, riconoscibilità, accessibilità (Quaderni della valorizzazione MiBACT a cura di G. Cetorelli e M.R. Guido); Direzione Generale Musei (2018)

Miglietta, A. M.

Il museo accessibile: barriere, azioni e riflessioni, Museologia Scientifica (nuova serie) ANMS (2017)

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Atto di Indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei, emanato con Decreto Legislativo n. 112/98 art. 150 comma 6

Minutoli, F.

La metodologia dell'Universal Design: un percorso nell'arte, nell'architettura e nella città per passare dal concetto di diverso a quello di utenza ampliata, Aracne Editrice (2013)

Naifeh, S. e White Smith, G.

Van Gogh The Life, Profile Books LTD (2012)

Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta s.r.l.

Paul Klee nelle collezioni private (1986)

Osio, O. e Braibanti, P.

Il diritto ai diritti, Edizioni FrancoAngeli (2012)

Peiry, L.

Art Brut: the origins of Outsider Art, Flammarion (2006)

Perez-Sanchez, A.

Goya, Fabbri Editori (1990)

Rovatti, F.

Oltre le frontiere della disabilità, Armando Editore (2014)

Serafini, G.

Ligabue, Art e Dossier Giunti Editore (2005)

Schianchi, M.

Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare, Carocci Editore (2012)

The Solomon R. Guggenheim Foundation

Jean Dubuffet e Art Brut, Arnoldo Mondadori Editore (1986)

Tosatti, B. e Ferrari, S.

Inquietudine delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte irregolare, PsicoArt (2015)

SITOGRAFIA

AbilityArt – Portale Online del Collettivo S.P.A.M.; www.abilityart.it

- *Lettera di Iacchelli, G.* (amministratore unico S.P.A.M. e AbilityArt)
- *Lettera di Portelli, S.* (artista parte del collettivo S.P.A.M.)

Ability Channel; www.abilitychannel.tv

- Redazione, *Centro protesi INAIL, il laboratorio di scultura*
- Redazione, *Arte e disabilità: Esthetica, mostra del diversamente bello*

ADA – American with Disabilities Act; www.ada.gov

AGI – Agenzia Giornalistica Italia; www.agi.it/cultura

- Berti, L.; *Chi è Yayoi Kusama, l'artista che vive (per scelta) in manicomio*, 17 maggio 2017

AlzheimerFest (Treviso), sito ufficiale dell'evento; www.alzheimerfest.it

Arezzo Oggi, quotidiano; www.arezzooggi.net

- *La disabilità nell'arte assume un significato del tutto diverso*, 14 agosto 2017

Artribune. Dal 2011 Arte Eccetera Eccetera; www.artribune.com

- Balestri, B.; *Arte (e) terapia. Breve storia di un rapporto difficile*, 26 aprile 2015
- Boggio, S.; *Inchiesta Art Brut. Intervista con Bianca Tosatti del MAI di Cremona*, 4 febbraio 2015
- Boggi, S.; *Inchiesta Art Brut. Intervista con Tea Taramino*, 18 giugno 2015
- Boggio, S.; *Sulle tracce dell'arte irregolare*, 1 febbraio 2015
- Ciaccheri, M. C.; *Stati Uniti. Storie di musei e disabilità – parte 1*, 10 giugno 2015
- Ciaccheri, M. C.; *Storie di musei e disabilità – parte III. Metropolitan Museum of Art*, 7 luglio 2015
- Comunicato Stampa della mostra *La disabilità come risorsa creativa* (Roma 21 giugno – 21 luglio 2012)
- Filonzi, A.; *Percorsi per i non vedenti: Museo Tattile Omero di Ancona e Museo Egizio del Cairo insieme*, 9 luglio 2019

- Giraud, C.; *Una startup torinese inventa un espositore 3D per abbattere le barriere architettoniche nei musei*, 12 novembre 2017
- Jacobacci, E.; *Fotosintesi. Oltre i limiti del corpo: la bellezza imperfetta di Mari Katayama*, 19 dicembre 2019
- Redazione, *Il potere terapeutico dell'arte in 20 anni di collaborazioni tra autori e pazienti del Paolo Pini di Milano*, 17 gennaio 2016
- Redazione, *Una mostra, un simposio e un libro per tornare ad indagare sulla follia di Van Gogh*, 23 luglio 2016
- Ronchi, G.; *L'arte come metodo per comunicare con l'autismo. Un libro lo racconta. Intervista a Paola Binetti*, 20 ottobre 2019

CBM Italia ONLUS, sito ufficiale dell'Associazione; www.cbmitalia.org

Chiara Bersani, sito ufficiale; www.chiarabersani.it

Chiesa dell'Arte, sito ufficiale; www.chiesadellarte.org

Comune di Castiglion Fiorentino; www.comune.castiglionfiorentino.ar.it

- *L'arte strumento di autonomia e indipendenza Il 29 e il 30 ottobre, ad Arezzo e a Castiglion Fiorentino il convegno "Vivere è un'arte, arte è vivere"* del 21 ottobre 2019

Comunità di S. Egidio – sezione Arte e Disabilità; www.santegidio.org

Cre-Arte Argentina, pagina ufficiale dell'Associazione; www.cre-arte.org.ar

Direzione Generale Archeologia; www.archeologia.beniculturali.it

- Sangiorgio, M.; Belfiore, C.; Pandolfi, F.; *Ostia città senza età. Ecopercorso delle Domus Dipinte*

Direzione Generale Musei; www.musei.beniculturali.it

- *Museo Liquido*, pubblicato il 14 luglio 2016

Felice Tagliaferri, sito ufficiale; www.felicetagliaferri.it

Focus; www.focus.it

- *È vero che Beethoven era sordo?*, 29 ottobre 2002

Fondazione Palazzo Strozzi; www.palazzostrozzi.org

- *Arte accessibile Musei e inclusione Secondo convegno internazionale* (Convegno del 29 e 30 novembre 2018)

Giornale online dell'Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti; www.giornale.uici.it

- Barbuto, M.; *La tua zampa, la mia mano... la nostra Storia!*

Il Bo Live – Università di Padova; www.ilbolive.unipd.it

- Forzan, F.; *Italia, paese di musei e beni culturali. Ma quanto accessibili?*, 18 maggio 2017

Il Corriere della Sera; www.ilcorriere.it

- Bonetti, D.; *Il genio di Monet? Dovuto a guai alla vista*, 21 maggio 2007
- Malafarina, A. G.; *Nella storia dell'arte il protagonista che non ti aspetti*, 19 dicembre 2015
- Meli, E.; *Paul Klee, quando la malattia ispira nuovi capolavori*, 8 marzo 2011

Il Fatto Quotidiano; www.ilfattoquotidiano.it

- Mascagni, F.; *Arte irregolare, non chiamatela terapia. La disabilità mentale attraverso i colori*, 14 febbraio 2009

Il Giornale dell'Arte online; www.ilgiornaledellarte.com

- Lepri, T. *L'arte accessibile ai disabili*, 6 novembre 2016

Il Giornale delle Fondazioni; www.ilgiornaledellefondazioni.com

- Campanella, E.; *Arte Irregolare in Italia: storia di un amore mai nato*, 15 marzo 2015
- Gasca, E.; *Musei per tutti. Musei accessibili verso l'audience engagement*, 14 gennaio 2015
- Taramino, T.; *MAI Museo: opera aperta*, 10 febbraio 2014

Italia Salute; www.italiasalute.it

- Dr.ssa Saito, A.; *L'arte terapia non risulterebbe efficace nella schizofrenia*, 29 febbraio 2012

L'Arena, quotidiano; www.larena.it

- F. S., *Arte e disabilità. Un mondo di colori per comunicare*, 10 febbraio 2019

L'Avvenire, quotidiano; www.avvenire.it

- Marcelli, M.; *Arte e disabilità. Abili Oltre In Viaggio: una mostra nelle stazioni italiane*, 26 febbraio 2018

La Tribuna di Treviso, quotidiano; www.tribunatreviso.gelocal.it

- M. C. P., *Gipsoteca senza barriere, parte il "crowdfunding": cene e biglietti a chi dona*, 13 ottobre 2019

MARINANDO, sito ufficiale dell'Associazione; www.marinando.ra.it

MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto; www.mart.trento.it

Museo del Prado (Madrid), sito ufficiale; www.museodelprado.es

Museo Tattile Statale Omero (Ancona), sito ufficiale; www.museoomero.it

New England Journal of Medicine; www.nejm.org

- Livingston, M. S.; *Was Rembrandt stereoblind?*, 16 settembre 2004

Progetto MAPS, sito ufficiale; www.progettomaps.it

StileArte – Quotidiano di cultura online dal 1995; www.stilearte.it

- *Pierre-Auguste Renoir. Così dipingeva vincendo la malattia che gli torceva le mani*, 8 novembre 2017

Wentworth Gallery (USA); www.wentworthgallery.com

WOW – Wheels On Waves (Associazione Lo Spirito di Stella ONLUS);
it.wheelsonwaves.com